

UNIVERSITE CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté des Sciences Économiques, Sociales et Politiques
Département de Communication

Le conte au milieu des images

**Essai d'interprétation symbolique
de quelques bandes dessinées
francophones**

Promoteurs : **Philippe MARION**
Jean-Pierre MEUNIER

Dissertation doctorale présentée au
Jury en vue de l'obtention du titre de
Docteur en Communication par **Joël**
SAUCIN

Louvain-la-Neuve

Mai 1995

Je remercie M^{me} et M. Jacqueline et Jean-Pierre Cahen, ainsi que M. Michel Anselme pour m'avoir longuement conseillé durant ces années de labeur ;

Je remercie aussi mon recteur, M. le P^r Freddy Laurent, pour m'avoir permis de peaufiner mon travail dans le cadre de mes cours donnés à l'IHECS ;

Je remercie, par la même occasion, mes étudiants de première candidature qui m'ont aidé et soutenu dans mon effort ;

Je remercie également les membres du secrétariat du Département de Communication, Annie et Inès, pour leur accueil, leur dévouement et leur gentillesse ;

Je remercie enfin mes deux promoteurs, MM. les P^{rs} Philippe Marion et Jean-Pierre Meunier, ainsi que les membres de mon comité d'encadrement, MM. les P^{rs} André Berten, Vincent Hanssens et Pierre Massart, pour m'avoir corrigé et guidé lors de nos rencontres.

À Brigitte et Lionel

AVANT-PROPOS

Cet essai comporte de nombreux tableaux et citations qui risquent d'en alourdir la lecture. Cependant, cet essai a également pour objet de montrer les diverses manières employées pour décortiquer une oeuvre. Il se veut un carrefour d'échange au niveau des idées et des différents points de vue. Dès lors, nous avons jugé utile d'insérer ces diverses grilles et perspectives dans le tourbillon d'une immense spirale amplificatrice. Toutefois, nous partageons l'avis d'Umberto Eco et pensons que de nouvelles applications devraient suivre ce conseil :

"Si vos études de sémiotique (ou sémiologie) vous permettent de mieux comprendre les structures narratives chez Sue ou Fleming, décrivez ces structures mais ne mentionnez pas que vous êtes en train de faire de la sémiotique (ou sémiologie). On s'en inquiéterait, tandis que si vous ne dites rien, on vous jugera uniquement sur la clarté avec laquelle vous aurez mis en lumière certains mécanismes de la communication, et tout le monde sera content. En d'autres termes, étudiez mais ne le dites pas, faites semblant de discourir entre amis, car les gens (surtout dans le milieu universitaire) détestent savoir que vous avez suivi une méthode rigoureuse, préférant attribuer à l'inspiration ce qui est au contraire le fruit de la rigueur." (ECO, 1993, 10)

Introduction

Comme un certain nombre d'enfants de son âge, notre fils Lionel regarde régulièrement les dessins animés à la télévision. Il nous arrive parfois de partager ce plaisir à ses côtés et nous sommes souvent surpris par les images de violence et de terreur que certaines de ces oeuvres véhiculent. Nous n'avons pas l'impression que les bandes dessinées qui bercèrent notre enfance furent aussi terrifiantes. Ces dessins animés sont-ils dès lors le reflet d'une époque en crise ou d'une autre culture. Peut-être...? En tous les cas, nous avons eu l'envie d'approfondir la question. Nous nous sommes replongé dans nos vieux albums et nous avons pu constater que certaines images n'avaient rien à envier aux monstres figurant sur le petit écran. Nous nous sommes, par ailleurs, souvenu que certains contes racontés par notre *bobonne* étaient à maints égards aussi angoissants que les dessins animés en question. C'est ainsi que nous nous sommes intéressé aux diverses formes de *récits pour enfants*.

Étudiant la psychologie analytique de Jung, notre première idée a été de lire les oeuvres de Marie-Louise von Franz afin d'y cueillir une première réponse. Notre intuition devait s'avérer fructueuse. Elle fut le prélude à une longue investigation...

Dans ses diverses interprétations des contes de fées, Marie-Louise von Franz considère que ceux-ci émanent des rêves et expriment de façon sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif¹. Les archétypes² y sont représentés dans leur aspect le plus simple et le plus concis.

"Chaque conte de fées est un système relativement clos, exprimant un sens psychologique essentiel et unique, qui se traduit en une série d'images et d'événements symboliques." (von FRANZ, 1987, 10)

En Europe, tout en étant une des principales formes de distraction jusqu'au XVIII^e siècle, les contes de fées ont tenu un rôle éducatif et initiatique à l'égard des enfants et constitué une occupation spirituelle importante au niveau des adultes.

¹ Selon Carl Gustav Jung, *l'inconscient personnel* contient les souvenirs subliminaux, oubliés ou refoulés par l'individu. *L'inconscient collectif* s'étend au-delà de cet inconscient personnel ; il est formé des dynamismes qui sont le fonds commun de l'humanité tout entière (JUNG, 1987) (JUNG, 1973).

² Les *archétypes* sont les virtualités créatrices, les dynamismes structurants du psychisme humain, dont l'ensemble forme ce que C. G. Jung a nommé *l'inconscient collectif*. Ils n'ont pas de contenu déterminé. *"On pourrait les comparer au système axial d'un cristal qui préforme en quelque sorte la structure cristalline dans l'eau-mère, bien que n'ayant lui-même aucune existence matérielle"* (JUNG, 1971, 94). Ces structures se manifestent dans les *images archétypiques*.

Les *images archétypiques* dérivent de l'observation que les mythes et les contes de la littérature universelle renferment les thèmes bien définis qui reparaissent partout et toujours. Nous rencontrons ces mêmes thèmes dans les fantaisies, les rêves, les idées délirantes et les illusions des individus qui vivent aujourd'hui. Ce sont des **images**. Elles ont leur origine dans l'**archétype** qui, en lui-même, échappe à la représentation, forme préexistante et inconsciente qui semble faire partie de la structure héritée de la psyché et peut se manifester spontanément partout et en tout temps (JUNG, 1973, 453).

La création et le développement de l'imprimerie ont modifié quelque peu le succès de ces évocations orales qui firent place à d'autres formes de communication au fur et à mesure que s'élaboraient de nouvelles technologies.

Ainsi, les premières images d'Epinal sont diffusées aux quatre coins de la France un siècle après que Charles Perrault a publié ses *Contes de ma mère l'Oye* (1697). En 1812, face à l'essor des nouvelles formes d'expression, les frères Grimm jugent utile de consigner par écrit les contes de fées tels qu'ils étaient racontés dans leur entourage. Enfin, c'est l'avènement de la bande dessinée, du dessin animé, du cinéma et de la télévision. Le Village Global, cher à McLuhan, prend petit à petit forme et les contes se retrouvent dissimulés ou maquillés sous chacun de ces nouveaux modes d'expression.

Par-delà le succès de certaines adaptations de contes de fées¹, nous pourrions nous demander si les principaux thèmes colportés par les contes ne se retrouvent pas, de manière édulcorée, sous d'autres formes de communication proches de l'enfance. Ainsi, la bande dessinée n'a-t-elle pas remplacé dans nos sociétés occidentales l'évocation verbale des contes de fées racontés au coin du foyer depuis des temps immémoriaux ?²

Comme le conte, la bande dessinée fait partie du folklore d'un triple point de vue : par son origine, par sa nature même et par l'utilisation qui en est faite comme source d'inspiration folklorique (RENARD, 1980, 117).

Partant de ce constat, nous pourrions penser que **les bandes dessinées fictionnelles sont des contes**³.

Sans pouvoir confirmer de prime abord cette hypothèse, il nous paraît intéressant de relever les images archétypiques véhiculées par les bandes dessinées afin de vérifier si effectivement elles jouent un rôle éducatif au niveau de l'imaginaire des enfants.

Si c'est le cas, nous pourrions également soutenir que **la bande dessinée exprime une recherche de Soi, un voyage initiatique, une partie du processus d'individuation**⁴.

¹ Il suffit de penser aux merveilleuses adaptations de *Cendrillon* ou de *Blanche Neige* par Walt Disney, ou encore à *La Belle et La Bête* de Jean Cocteau.

² Des contes figurent déjà sur des stèles et dans des papyrus égyptiens (MORET, 1911, chap.VI) et si l'on en croit la théorie du Père W. SCHMIDT (*L'Origine de l'idée de Dieu*) cité par M.-L. von FRANZ (von FRANZ, 1987, 13), certains indices tendraient à prouver que quelques-uns des thèmes principaux des contes de fées remonteraient jusqu'à 25 000 ans av. JC. pratiquement sans altérations.

³Le *conte* est une **création poétique** du **conteur populaire**, qui puise son inspiration dans l'**inconscient collectif**. Le **conte** se définit par son caractère de **fiction** avouée, même si l'affirmation de vérité est utilisée pour capter l'attention du public. Il est à la fois une **création** anonyme issue de la mémoire collective qui possède une même structure narrative et la **création** d'un artiste qui actualise le récit, sans en bouleverser le schéma narratif. Tout *conte* possède quatre fonctions : **ludique** (FLAHAUT, 1988, 22), **psychologique** (von FRANZ, 1987, 9-33), **éducative** (LOISEAU, 1992, 19), et **initiatique** (BOYES, 1988).

⁴Le *Processus d'individuation* désigne le **processus** par lequel un être devient un **individu psychologique**, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité. Il s'agit de la **réalisation de son Soi** dans ce qu'il a de plus personnel (JUNG, 1973, 457). Ce que Jung appelle le **Soi** est la totalité psychique de l'individu. Chaque individu a sa propre façon de faire l'expérience de cette réalité psychique. Dans la mesure où nous adoptons la définition du conte de Marie-Louise von Franz, nous pouvons dire que cette hypothèse est une partie restreinte de la seconde. En effet, pour C.G. Jung comme pour M.-L. von Franz, tout conte décrit un seul et même facteur psychique, le *Soi*. Les divers contes de fées offrent ainsi des esquisses des différentes phases de l'expérience de cette réalité psychique. Certains s'attardent aux stades du début qui concernent l'intégration de l'ombre. D'autres s'étendent sur l'expérience de l'animus ou de l'anima ainsi que sur celle des images du père et de la mère qui en constituent l'arrière-plan. D'autres encore développent le thème du trésor inaccessible ou impossible à obtenir ou d'autres expériences centrales du même ordre (von FRANZ, 1987, 11).

Notre démarche devrait s'inscrire dans une dynamique où analyses et interprétations herméneutiques se nourrissent les unes les autres pour faire progresser la recherche dans une sorte de spirale impliquant tour à tour les quatre fonctions psychologiques¹. Notre travail consisterait, avant tout, en un

***Essai d'interprétation symbolique par la méthode d'amplification de Carl
Gustav JUNG de quelques bandes dessinées fictionnelles francophones
d'auteurs nés à Bruxelles***

Bien que les termes² qui entrent dans cette formulation soient développés dans le corps même du texte, il nous paraît déjà utile de quelque peu les expliciter :

Essai : il s'agit d'une tentative, d'une ouverture. Nous ne visons nullement à l'exhaustivité et nous nous rendons compte que notre corpus est loin d'être suffisant pour étayer de manière définitive les diverses hypothèses envisagées. Notre but est d'ouvrir éventuellement l'une ou l'autre piste de recherche et de voir si nos hypothèses peuvent se révéler fructueuses.

Interprétation et amplification : en adoptant la *méthode d'amplification*, nous privilégions l'*interprétation* au plan du sujet³ sans omettre pour autant l'autre plan d'interprétation [plan de l'objet, d'un point de vue individuel (auteur et/ou lecteur) et d'un point de vue collectif (relation auteur-lecteur, relation sociale et culturelle, texte, contexte, co-texte...)]. L'interprétation au plan de l'objet d'un point de vue individuel, basée sur la psychanalyse freudienne, est cependant donnée avec toutes les réserves d'usage, étant donné nos connaissances limitées en la matière. Elle ne se veut nullement

¹La **fonction psychologique** constitue une certaine forme d'activité psychique qui, malgré le changement des circonstances, reste dans son principe semblable à lui-même. Au point de vue énergétique, c'est une forme par laquelle se manifeste la **libido**. Jung distingue quatre **fonctions** fondamentales : deux rationnelles et deux irrationnelles : la **pensée**, le **sentiment**, l'**intuition**, la **sensation**. L'**activité imaginative** est une forme particulière d'activité psychologique ; Jung la distingue des quatre autres fonctions, parce qu'elle peut se manifester en chacune d'elles. Les exigences du milieu social déjà font que l'homme différencie la **fonction** qui correspond le mieux à ses aptitudes naturelles ou qui lui offre le plus sûr moyen de succès. Très souvent, il s'identifie plus ou moins complètement à cette **fonction dominante**, qu'il développe aussi le plus parfaitement. L'unilatéralité de ce processus de développement retarde nécessairement la maturation des autres fonctions. La **fonction inférieure** ou **refoulée** est simplement en retard par rapport à la **fonction dominante**. Dans les cas normaux, la **fonction inférieure** reste consciente ; dans la névrose, elle tombe plus ou moins entièrement dans l'**inconscient**. Si la **libido** tout entière est amenée à la fonction privilégiée, la **fonction inférieure** subit un développement régressif ; elle retourne aux stades archaïques. Elle devient incompatible avec la **fonction dominante**. Si la **fonction inférieure** devient inconsciente, ce qui lui reste d'énergie suscite une animation anormale de l'inconscient d'où naissent des fantaisies qui correspondent à la fonction désormais archaïque. Une libération, grâce à l'analyse, de la **fonction inférieure** hors de sa gangue inconsciente ne pourra avoir lieu que si les formations imaginatives inconscientes déclenchées par elle sont hissées à la conscience. Grâce à la prise de conscience de ces formations imaginatives, la **fonction inférieure** reprend contact avec le conscient, retrouvant ainsi ses possibilités de développement (JUNG, 1986, 426-427).

² Ces termes peuvent être des **concepts**, des **fonctions**, des **percepts** ou des **affects**. Il y a lieu de distinguer ceux-ci des *représentations sociales* ou des *définitions* fournies par les dictionnaires. Pour de plus amples informations cf. DELEUZE & GUATTARI, 1991, 21-206, STENGERS & SCHLANGER, 1991, 29-100.

³La distinction entre le *plan de l'objet* et le *plan du sujet* figure au chapitre I de la première partie, ainsi que dans l'annexe 3.

pertinente, mais simplement suggestive¹... De même l'analyse au plan de l'objet d'un point de vue collectif sera également abordée avec les mêmes réserves.

Symbolique : De l'ordre du symbole. L'emploi du mot **symbole** révèle des variations de sens considérables. Il importe de bien distinguer l'image symbolique de termes tels qu'*emblème, attribut, allégorie, chiffre, métaphore, analogie, symptôme, parabole* ou *apologue* qui ont tous en commun d'être des **signes** et qui ne dépassent donc pas le niveau de la signification.

"Le symbole se distingue essentiellement du signe, en ce que celui-ci est une convention arbitraire qui laisse étrangers l'un à l'autre le signifiant et le signifié (objet ou sujet), tandis que le symbole présuppose homogénéité du signifiant et du signifié au sens d'un dynamisme organisateur (DURAND, 1963) (...) Le symbole est donc beaucoup plus qu'un simple signe : il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme. Non seulement il représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais il réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant. Il joue sur des structures mentales. C'est pourquoi il est comparé à des schèmes affectifs, fonctionnels, moteurs, pour bien montrer qu'il mobilise en quelque sorte la totalité du psychisme." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, XV)

Nous devons constamment tenir compte des relations et des différences entre le signe et le symbole²(DURAND, 1976, 7-19) (ECO, 1988, 191-238) (SAUCIN, 1994a, 18-21).

Par ailleurs, il serait erroné de ne pas prendre pour point de départ l'individu humain et la structure psychique qui a produit ces symboles. En s'installant au beau milieu du symbole, en le laissant s'amplifier de lui-même, nous tomberions dans le même piège dénoncé par Jung et Van Rillaer (JUNG, 1987, 273-285) (VAN RILLAER, 1980, 95-156).

Prenons, par exemple, pour point de départ l' "arbre du monde". Il serait facile de prouver que tout thème mythologique finit par y conduire. Si l'on parlait du soleil, nous pourrions démontrer tout aussi aisément que tout représente le soleil et que finalement chaque symbole est un motif solaire. On se perd de la sorte dans le chaos des interrelations et des chevauchements de significations que toutes les images archétypiques présentent entre elles. Que l'on choisisse comme thème la Grande Mère, l'Arbre du monde, le soleil, le monde souterrain, l'oeil, ou tout autre thème, on peut empiler indéfiniment du matériel comparatif, mais l'on aurait complètement perdu de vue le "point d'Archimède" à partir duquel une interprétation est possible.

L'objectif n'est donc pas de réduire l'expérience psychique à un quelconque schéma ou de l'inclure dans un système. Ce serait amputer le sujet même de cette étude en la réduisant à une simple abstraction issue de nulle part.

"On ne saurait trop mettre en garde contre l'habitude de se servir des concepts, fussent-ils jungiens, pour les plaquer tels quels sur des figures mythologiques ou oniriques, en déclarant : voici le moi et voilà l'ombre, ou encore l'anima (animus). Cette façon de procéder peut paraître réussir pendant un certain temps, mais il en résulte vite une foule de contradictions et même,

¹dans le sens de *susciter* des idées liées à la psychanalyse, mais aussi dans le sens de *suggérer*, ce qui est la fonction même de toute interprétation et de la psychanalyse en particulier : (.../...)

(.../...) *"Le psychanalyste est un rhéteur. (...) je dirai qu'il rhétifie, ce qui implique qu'il rectifie. (...) l'analyste n'opère que par la suggestion. Il suggère, c'est le propre du rhéteur (...)"* (LACAN, 1979, 6 et sv).

"Il est tout à fait exact que le psychanalyste travaille au moyen de la suggestion, comme les autres méthodes psychothérapeutiques." (FREUD, 1953-1966, XIV, 68).

²Voir annexe 5.

finalement, de distorsions, à mesure que l'on s'efforce de presser les personnages pour les faire entrer dans un moule prédéterminé.

Au lieu de conclure à la hâte, il est préférable d'examiner soigneusement les personnages et leurs aspects fonctionnels dans le cadre du récit, ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux. On a toujours avantage à se conformer à la règle qui consiste à ne pas interpréter une figure archétypique avant de l'avoir située dans le contexte où elle apparaît, car on aboutit généralement alors à des conclusions assez différentes de celles qui résulteraient d'une hypothèse arbitraire et préconçue." (von FRANZ, 1980, 40)

Bande dessinée : avant d'aborder la problématique de la bande dessinée¹, nous nous en tiendrons à la définition de Jean-Louis Tilleuil :

*"La bande dessinée est un **récit** dont la **dynamique** repose sur une **succession d'images** articulées en une **combinaison instable et paradoxale de dessins et de textes**. Son émergence historique participe de ce processus appelé **culture de masse**." (TILLEUIL & alii, 1991, 9)*

Le terme **fictionnel** signifie que le **récit** est basé sur des événements non réels, **imaginaires**.

Les concepts utilisés dans le cadre de l'interprétation au plan du sujet le seront dans une perspective jungienne. Leurs liens sont précisés au chapitre 1 de la première partie, ainsi que dans l'annexe 3.

Pour les concepts utilisés dans le cadre de l'interprétation au plan de l'objet d'un point de vue individuel, nous renvoyons le lecteur à l'annexe 4, au *Vocabulaire de la psychanalyse* (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971) ainsi qu'au chapitre V de notre syllabus (SAUCIN, 1994a, 38-62).

Pour les concepts utilisés dans le cadre de l'analyse sémio-pragmatique et narratologique, nous renvoyons le lecteur à l'annexe 2, aux ouvrages de Philippe Marion et Jean-Pierre Meunier (MARION, 1991) (MARION, 1992) (MEUNIER, 1991) (MEUNIER et PERAYA, 1993), ainsi qu'aux chapitres II à IV de notre second syllabus (SAUCIN, 1994b, 14-55).

Notons, par ailleurs, que nos diverses hypothèses sont liées entre elles. En effet, pour être considérées comme de véritables contes de fées, les bandes dessinées étudiées doivent répondre à un certain nombre de critères, dont celui de contenir un grand nombre d'images archétypiques. Ces images archétypiques montrent par ailleurs quelle est la partie du processus d'individuation mise en oeuvre dans les albums étudiés. Elles révèlent également quelles sont les fonctions dominante et refoulée. En suivant l'évolution de la bande dessinée durant quelques décennies, on s'aperçoit des éventuels changements qui s'opèrent au niveau de ces fonctions.

Comme le soulignait Umberto Eco, toute oeuvre doit être interprétée selon une stratégie complexe d'interactions impliquant l'interprète et sa compétence de la langue comme *patrimoine social* (ECO, 1992b, 133). Nous devons tenir compte de l'ensemble de ces éléments pour éviter entre autres les éventuels problèmes d'interprétation liés aux

¹Voir également annexe 2 et SAUCIN, 1994b, 42-45.

traductions. C'est pourquoi nous étudierons des bandes dessinées réalisées par des auteurs d'expression française.

Si nous nous en tenons aux auteurs cités par Patrick Gaumer et Claude Moliterni dans leur liste des entrées par pays (GAUMER & MOLITERNI, 1994, 683-688), nous obtenons le tableau suivant :

	<i>Belgique</i>	<i>Canada</i>	<i>France</i>	<i>Suisse</i>	<i>Total</i>
<i>Scénaristes</i>	18	0	36	1	55
<i>Dessinateurs</i>	10	0	37	0	47
<i>Dessinateurs-Scénaristes</i>	133	3	225	5	366
<i>Total</i>	161	3	298	6	468

Même en interprétant une seule oeuvre par auteur, il nous faudrait plusieurs dizaines d'années et des millions de page pour traiter l'ensemble de ce corpus. C'est pourquoi nous limiterons celui-ci aux oeuvres de dessinateurs-scénaristes francophones de Belgique. Parmi ceux-ci, nous avons choisi les auteurs natifs de Bruxelles. Ce choix offre l'avantage de réduire considérablement le nombre d'auteurs tout en présentant un panel de qualité, fort représentatif du neuvième art¹.

Pour les mêmes raisons, étant né en 1954, nous n'étudierons que des oeuvres qui nous sont contemporaines. Soit des oeuvres éditées entre 1954 et 1994. Pour ne pas multiplier le nombre d'interprétations, nous écarterons les albums reprenant une série de gags en une planche. Chacune des histoires choisies devra être désignée par l'auteur lui-même ou la critique comme étant l'une de ses oeuvres maîtresses.

Par rapport aux objectifs, nous devons voir s'il existe une évolution des symboles, des images archétypiques, et des fonctions psychiques au sein de la BD. À cette fin, nous tiendrons compte des quatre modes d'utilisation de la page² et nous comparerons des oeuvres issues de trois générations successives de dessinateurs-scénaristes liées aux trois grandes écoles belges de la BD (École de Bruxelles, École de Marcinelle, Atelier R). Nous distinguerons également trois périodes de publication qui seront mises en parallèle avec la date de naissance des auteurs retenus.

Pour la première période, liée aux années de reconstruction, nous avons retenu deux oeuvres réalisées entre 1954 et 1963 par des dessinateurs-scénaristes bruxellois francophones nés avant la fin de la première guerre mondiale et appartenant à l'*École de Bruxelles* :

¹Pour le choix du corpus, voir annexe 1.

²Selon Benoît Peeters, une combinatoire élémentaire, tenant compte des relations entre le récit et le tableau, permet de distinguer quatre grands modes d'utilisation de la page et de la case :

	autonomie récit/tableau	dépendance récit tableau
dominance du récit	utilisation <i>conventionnelle</i>	utilisation <i>rhétorique</i>
dominance du tableau	utilisation <i>décorative</i>	utilisation <i>productrice</i>

(PEETERS, 1991, 36)

NOMS	DATE	LIEU	UTILISATION	TITRE CHOISI	PARU
JACOB	1904	Bruxelles	<i>décorative</i>	<i>Black & Mortimer : La marque jaune</i>	1956
HERGÉ	1907	Etterbeek	<i>conventionnelle et rhétorique</i>	<i>Tintin au Tibet</i>	1960

Pour la seconde période, liée aux années de contestation, nous avons choisi deux oeuvres réalisées entre 1964 et 1973 par des dessinateurs-scénaristes bruxellois francophones nés entre la fin de la première et la fin de la seconde guerre mondiale et qui appartiennent à l'*École de Marcinelle* :

FRANQUIN	1924	Etterbeek	<i>conventionnelle et rhétorique</i>	<i>Panade à Champignac</i>	1969
PEYO	1928	Bruxelles	<i>conventionnelle et rhétorique</i>	<i>Johan : Le pays maudit</i>	1964

Pour la troisième période, liée aux années de crise, nous avons gardé deux oeuvres réalisées entre 1974 et 1994 par des dessinateurs-scénaristes bruxellois francophones nés après la seconde guerre mondiale et qui ont été formés au sein de l'*Atelier R* :

SOKAL	1954	Bruxelles	<i>rhétorique</i>	<i>L'Amerzone</i>	1986
SCHUITEN	1956	Bruxelles	<i>rhétorique et productrice</i>	<i>La Tour</i>	1987

Au total, nous obtenons un corpus comprenant six albums réalisés par des auteurs bruxellois francophones appartenant aux trois grandes Écoles belges de la BD.

Outre les hypothèses déjà envisagées, nous essayerons de voir **s'il existe une relation directe entre la conception de la planche et la fonction dominante de l'auteur.**

Cette hypothèse est liée aux deux précédentes. Elle permet de confronter les fonctions dominantes dégagées chez chacun des auteurs par rapport à leur conception de la planche.

Nous analyserons les corrélations entre la conception de la planche (PEETERS, 1991, 36) et les quatre fonctions psychiques (JUNG, 1986) chez les auteurs étudiés. Nous pourrions résumer notre hypothèse en traçant un parallèle comme suit :

fonction dominante	conception de la planche
fonction sensation	utilisation décorative
fonction pensée	utilisation conventionnelle
fonction sentiment	utilisation rhétorique
fonction intuition	utilisation productrice

L'*utilisation décorative* insiste sur le caractère esthétique de la planche. On peut, dès lors, imaginer qu'elle soit produite par un auteur dont la fonction dominante est la *fonction sensation*.

L'*utilisation conventionnelle* met l'accent sur le récit. La dimension des cases ne varie guère. L'ictonique s'efface au profit du digital. Celui-ci est au service du discours, de la *pensée*.

L'*utilisation rhétorique* associe le récit et le tableau. Malgré tout, l'accent est mis sur le récit. L'esthétique est ici au service d'une cause. La fonction dominante de l'auteur pourrait-être la *fonction sentiment*.

L'*utilisation productrice* associe également le récit et le tableau. Mais cette fois, le tableau domine. Les éléments propres au tableau engendrent le récit. Par leur biais, on peut deviner vers quoi tendra le récit. La fonction dominante de l'artiste semble être l'*intuition*.

Si l'on prend en considération les diverses utilisations adoptées par chacun des auteurs, nous devrions normalement obtenir le résultat suivant :

AUTEURS	UTILISATION	FONCTION DOMINANTE
HERGÉ FRANQUIN PEYO	conventionnelle et rhétorique ¹	<i>fonction pensée</i> ou <i>fonction sentiment</i>
JACOBS	décorative	<i>fonction sensation</i>
SOKAL	rhétorique	<i>fonction sentiment</i>
SCHUITEN	rhétorique et productrice	<i>fonction sentiment</i> ou <i>fonction intuition</i>

Soit, au total, trois auteurs à cheval entre le mode rhétorique et le mode conventionnel, deux auteurs purement rhétoriques, un auteur utilisant la planche de manière décorative et un auteur à cheval entre le mode rhétorique et le mode productif.

Si une seule des bandes dessinées étudiées présente un lien contradictoire avec l'hypothèse proposée (par exemple, la fonction dominante est la *fonction pensée* et la conception de la planche est *décorative*), l'hypothèse se verra automatiquement falsifiée.

Pour chacune des hypothèses envisagées, nous essayerons, dans la mesure du possible, de tenir compte des conditions de validité des hypothèses décrites par Karl Popper et Madelaine Grawitz (POPPER, 1973) (GRAWITZ, 1972, 354) :

- **Caractère explicite** : les hypothèses doivent être formulées à l'aide de concepts bien définis.
- **Caractère provisoire** : les diverses hypothèses ne s'appliquent qu'aux six albums envisagés.
- **Conditions relationnelles** : nous rechercherons les diverses caractéristiques du folklore (traditionnelles, populaires, anonymes et prédominance de l'enfantin) au sein des six bandes dessinées étudiées. Ensuite, nous essayerons de voir si les divers critères dégagés pour les contes sont applicables aux bandes dessinées fictionnelles étudiées. Enfin, nous essayerons de voir si chacune des bandes dessinées offre une esquisse d'une des phases du processus d'amplification telles qu'elles furent décrites par Marie-Louise von Franz (von FRANZ, 1994, 158-229).

¹ Hergé, Franquin et Peyo ont commencé leur carrière par une utilisation conventionnelle de la page. Ils se sont ensuite orientés vers une utilisation rhétorique.

- **Vérifiabilité** : les six bandes dessinées étudiées possèdent-elles les mêmes caractéristiques et fonctions que les contes ? Si oui, chacune des oeuvres étudiées développe au moins une phase du processus d'individuation et met en scène une partie des archétypes envisagés.
- **Falsifiabilité** : une des bandes dessinées ne répond pas à l'un des critères propres aux contes. Par exemple, elle ne possède pas la morphologie typique des contes (PROPP, 1970) ou elle ne présente aucune partie du processus d'individuation tel qu'il est décrit par Marie-Louise von Franz (von FRANZ, 1964, 158-229).

Pour répondre à ces diverses conditions, nous présenterons, dans une première partie, les principaux concepts jungiens (chapitre 1) et nous vérifierons si les bandes dessinées possèdent en général les mêmes caractéristiques et les mêmes fonctions que celles attribuées par un certain nombre d'auteurs à l'égard des contes (chapitre 2). Dans une seconde partie, nous analyserons et interpréterons les oeuvres figurant dans notre corpus.

Quatre approches seront envisagées pour chacune des oeuvres sélectionnées. Ces quatre approches combinent différents points de vue [(individuel (auteur, lecteur) et collectif (relation, attitude, contexte et co-texte)], des plans d'interprétation (objet, sujet), et différents modes d'interprétation du texte et du co-texte (associations libres et associations contrôlées) :

- La première approche se base sur l'analyse morphologique de Propp¹ et les travaux de Campbell². Cette approche permet de voir si les bandes dessinées étudiées possèdent une morphologie semblable aux mythes ou aux contes merveilleux. Cette approche se situe au plan de l'objet d'un point de vue collectif ;
- La seconde approche se base sur les éléments narratologiques et une analyse sémiopragmatique³. Cette approche s'intéresse, d'une part, à certaines caractéristiques verbales ou iconiques de la BD qui sont susceptibles de conduire notre perception lors de la lecture, d'autre part, aux effets liés à ces caractéristiques sur le lecteur. Elle développe ainsi la dimension pragmatique (relation entre les interlocuteurs et l'énoncé) et la dimension sémantique (relation entre l'énoncé et l'univers de référence). Cette approche assure la conjonction entre l'analyse morphologique, la sémiologie structurale et l'herméneutique. Avec l'analyse morphologique, elle permet de dégager les caractéristiques et les fonctions communes au conte et à la bande dessinée. Elle rend compte des points de vue individuel⁴ et collectif au plan de l'objet ;
- La troisième approche se base sur *l'interprétation psychanalytique*⁵ et *les associations libres*. Elle recourt à la double topique freudienne et à divers concepts analytiques tels que *pulsion*, *manque*, *désir*, *libido* et les différents *stades* du

¹La morphologie générale des contes merveilleux est présentée au chapitre II de la première partie. Voir également PROPP, 1970.

²Les travaux de Campbell à l'égard des mythes sont présentés dans le même chapitre II. Voir aussi CAMPBELL, 1978.

³L'adaptation à la bande dessinée de la grille sémiopragmatique de Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya figure en annexe 2, ainsi que les divers éléments narratologiques utilisés.

⁴Comme le souligne Philippe Marion dans le premier chapitre de sa thèse, il existe un certain nombre de liens entre la trace graphique et le sujet (MARION, 1991, 14-44).

⁵Les principaux concepts utilisés dans le cadre de l'interprétation psychanalytique figurent en annexe 4.

développement psychique. Elle dégage les *réalités externes et internes au psychisme* en fonction des *principes de plaisir et de réalité*. L'herméneutique est ici conçue comme une démystification, comme une réduction d'illusions. Elle n'est pas une désimplification de l'objet, mais un arrachement du masque, une interprétation réductrice des déguisements. Elle *réduit* en expliquant par les causes (psychologiques, sociales, etc.), par la fonction (affective, idéologique, etc.) (RICOEUR, 1965, 39). Ainsi, c'est d'un sens vers un autre sens que se meut la psychanalyse ; ce n'est point le désir comme tel qui se trouve placé au centre de l'analyse, mais bien son langage (RICOEUR, 1965, 15-16). Cette herméneutique repose essentiellement sur les concepts figurant en annexe 4. Cette approche se place au plan de l'objet d'un point de vue individuel ;

- La quatrième approche, liée à la troisième, se base sur la **méthode d'amplification** et la **mythanalyse**. Elle recourt essentiellement à la *typologie jungienne*, à la *libido* au sens jungien et aux *images archétypiques*. D'une part, cette approche se centre sur le personnage du héros et postule que tout récit est en fait une recherche de *Soi*, un voyage initiatique, une partie du *processus d'individuation*. D'autre part, cette approche compare les différentes séquences avec d'autres extraits de contes ou de mythes. Du point de vue individuel, elle dégage les *réalités internes au psychisme* en fonction du *principe de synchronicité*. Du point de vue collectif, elle *décrit* la visée (*noétique*) et son corrélat (*noématique*) : le *quelque chose* visé, l'objet implicite dans le rite, dans le mythe et dans la croyance. La tâche est de comprendre ce qui est *signifié*. Il s'agit de désimpliquer cet « objet »¹ des intentions diverses de la conduite, du discours et de l'émotion. Cette interprétation, au plan du sujet, met en jeu une série de concepts figurant dans le chapitre 1 de la première partie, ainsi que dans l'annexe 3.

Les deux dernières approches sont liées à l'interprétation². Celle-ci est l'action d'expliquer, de donner une signification claire à une chose obscure. Il s'agit de comprendre et de commenter, mais aussi de traduire en d'autres termes et d'autres images.

"L'interprétation est un art, un métier, qui, en fin de compte, a pour base ce que l'on est soi-même." (von FRANZ, 1987, 27)

Chaque symbole sera à la fois interprété du point de vue individuel (auteur et lecteur) et du point de vue collectif, de manière introvertie (plan du sujet) et extravertie (plan de l'objet). Les diverses interprétations seront ainsi articulées selon le schéma suivant :

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Modes	Associations libres.	Associations contrôlées (amplification).
Temps	Date précise de l'histoire. Conception du temps linéaire.	Période indéterminée, intemporelle. Conception du temps circulaire.

¹D'un point de vue collectif, cet objet visé est baptisé de diverses manières : *tremendum numinosum* selon Rudolf Otto, le *puissant* selon Van der Leeuw ou le *Temps fondamental* selon Eliade. D'un point de vue individuel, il s'agit du *Soi* qui embrasse la psyché consciente et inconsciente (JUNG, 1973, 140).

²"Une théorie de l'interprétation aurait ainsi à rendre compte non seulement de l'opposition entre deux interprétations de l'interprétation, l'une comme récollection du sens, l'autre comme réduction des illusions et des mensonges de la conscience - mais encore de la fragmentation et de l'éparpillement de chacune de ces deux grandes « écoles » de l'interprétation dans des « théories » différentes et même étrangères l'une à l'autre." (RICOEUR, 1965, 42)

Lieux	Lieux connus (conscience). Conception géographique. Topiques freudiennes.	Lieux naturels et mystérieux (inconscient). Conception psychique (conscience, inconscient personnel, inconscient collectif).
Nombre de personnages au début et à la fin	Symbolique des nombres du point de vue psychanalytique.	Symbolique des nombres au niveau archétypique et en tenant compte des fonctions représentées par ces personnages
Dramatis personae	Instances liées au <i>ça</i> , au <i>moi</i> , et au <i>surmoi</i> . Pulsions. Principes psychiques. Points de vue liés aux motifs ¹ .	Imagos et archétypes. Points de vue liés au principe de synchronicité.
Autres symboles	Principes, pulsions, manques et désirs. Points de vue liés aux motifs et au principe de causalité.	Imagos et archétypes. Points de vue liés au principe de synchronicité.
Peripeteia et lysis	Comparaison avec des récits imaginaires ou historiques dus à des auteurs précis. Comparaison avec le complexe d'Oedipe et le roman familial.	Comparaison avec des récits mythologiques, des légendes, des contes et des rêves.
Conclusions	Synthèse en tenant compte des relations, du co-texte et du contexte.	Synthèse en tenant compte des relations, du co-texte et du contexte.

Jung disait du rêve qu'il est à lui-même sa meilleure explication ; il entendait par là que l'interprétation d'un rêve est toujours inférieure au rêve lui-même, car les images oniriques sont la meilleure expression possible des événements intérieurs qu'elles traduisent. On peut en dire autant des oeuvres d'art, et ce n'est pas sans raison que certains rejettent la notion même d'interprétation. Celle-ci est, en un sens, un assombrissement de la lumière originelle qui brille dans ces oeuvres.

Cependant, l'interprétation et l'utilisation des concepts jungiens peuvent se révéler créatives et fournir de nouvelles pistes de lecture². On tend toujours à ramener le sens d'une oeuvre dans le cadre de ses préjugés conscients. Ainsi, un "*type-pensée*"³ tendra tout naturellement à n'extraire d'une oeuvre qu'une certaine idée philosophique dont il décèlera la présence, mais il en négligera, par exemple, le message émotif et les circonstances affectives. Dans ce cas, l'interprétation sert à rendre au lecteur une vision un peu plus objective : on ne se contente pas de ramener l'oeuvre à l'état conscient déjà existant. C'est une des raisons pour lesquelles il nous paraît intéressant d'appliquer une analyse jungienne aux bandes dessinées. Elargir quelque peu notre regard, sans pour autant croire que le nouveau point de vue adopté est exhaustif ou unique.

Par l'*amplification* de ses thèmes, nous laissons s'explicitier l'oeuvre, en prenant pour point de départ l'idée qu'il s'agit d'un mystère vécu par un auteur qui tente de communiquer aussi bien qu'il le peut. Scrutant chacune des images, son contexte, et le lien qu'elle a avec les autres, nous essayons d'en dégager le sens spécifique et la logique interne.

¹Comme le souligne Paul Ricoeur, la psychanalyse est une science exégétique, portant sur les rapports de sens entre les objets substitués et les objets originaires de la pulsion. Ses phrases ne se placent ni dans le discours causal des sciences de la nature, ni dans le discours motivationnel de la phénoménologie. Parce que la psychanalyse porte sur une réalité psychique, elle parle de *motifs* et non de *causes* ; mais parce que le champ topique est décalé par rapport à toute prise de conscience, son explication ressemble à une explication causale, sans jamais se confondre avec elle. On pourrait parler de *motivation alléguée* ou *rapportée*, à condition de "déplacer" cette *motivation* dans un champ analogue à celui de la réalité physique. C'est ce que fait la topique freudienne (RICOEUR, 1965, 378-380).

² Concernant la nature créative du concept, cf. DELEUZE et GUATTARI, 1991, 21-37 et 189-206.

³ Cf. les quatre fonctions de la conscience chez JUNG, 1986.

L'herméneutique ne peut se permettre de négliger l'aspect émotionnel. Elle doit prendre en considération la valeur émotive des facteurs externes et internes qu'elle étudie, y compris la réaction affective de l'observateur lui-même. L'interprète n'est pas neutre. Il est, comme nous le verrons, *introverti* ou *extraverti* et a donc tendance, selon son type, à privilégier le *plan du sujet* ou le *plan de l'objet*.

Chaque individu privilégie également l'une des quatre fonctions psychiques. Lors de l'interprétation d'une oeuvre, le "*type-pensée*" aura tendance à en souligner la structure et la façon dont tous les thèmes se relient entre eux. Le "*type-sentiment*" les classera d'après une hiérarchie de valeurs qui sera également rationnelle. À l'aide de cette fonction, une interprétation valable pourra être menée à bien. Le "*type-sensation*" se contentera d'en relever les symboles et en fera l'amplification. L'"*intuitif*" verra l'unité de tous les éléments ; il sera très doué pour démontrer que l'oeuvre, prise dans son ensemble, n'est pas une histoire discursive, mais qu'en réalité c'est un *seul* message, éclaté en de nombreuses facettes.

Il est dès lors nécessaire d'inclure l'expérience individuelle dans le système.

"Il n'est pas possible de décrire les archétypes en faisant abstraction de l'individu humain qui en est la base ; on ne peut pas exclure la psychologie des profondeurs qui a pour objet l'étude de la matrice vivante d'où proviennent les images archétypiques. Malgré leur caractère tout à fait collectif, les mythes sont reliés d'une façon étroite et absolue à l'individu. Toute abstraction qui ne tient pas compte de l'être humain et de ses structures et besoins psychiques conduit à un chaos de significations arbitraires et à un appauvrissement." (von FRANZ, 1987, 21)

D'une part, il nous paraît utile d'esquisser notre propre *type psychologique* en interrogeant éventuellement notre entourage. Tout observateur est en situation, c'est-à-dire qu'il occupe une position *relative* dont il doit tenir compte lorsqu'il effectue une étude scientifique. Mieux se connaître permet également de mieux distinguer la situation que l'on occupe. En ce qui nous concerne, nous avons plutôt un type *introverti*, avec une fonction *sentiment* dominante (17/20)¹, les fonctions *intuition* (16/20) et *sensation* (15/20) étant les fonctions secondaires, tandis que la fonction inférieure est la *pensée* (9/20).

D'autre part, il nous semble nécessaire de connaître l'apport des rêves et des contes dans l'élaboration d'une oeuvre en analysant diverses exégèses et interviews du ou des auteurs de l'oeuvre, et en essayant de tracer le type psychologique de cet ou ces auteurs. C'est pourquoi, chacune des analyses sera précédée d'une brève biographie et d'une bibliographie consacrée à la personnalité même de cet ou ces auteurs.

Plus les fonctions de la conscience ont été différenciées et meilleure sera l'interprétation, parce qu'il est nécessaire, autant que possible, d'effectuer une "*circumambulation*" (von FRANZ, 1987, 27) autour du récit à l'aide des quatre fonctions. Cette approche permet ainsi d'aborder les oeuvres de quatre points de vue différents.

En tenant compte de la double lecture basée sur le plan de l'objet et le plan du sujet, nous tirerons l'une ou l'autre conclusion quant à l'auteur ou aux auteurs étudiés, au rôle "*initiatique*" de leur oeuvre, et à l'impact de celle-ci sur nous-même.

Revenons au tableau. Celui-ci reprend les principales étapes d'une amplification. Il se base sur les travaux réalisés par Marie-Louise von Franz.

¹Ces résultats ont été obtenus en répondant aux questionnaires typologiques de Charles Baudouin (BAUDOUIN, 1963, 379-386).

"Exactement comme lorsqu'il s'agit d'un rêve, on peut diviser une histoire archétypique en ses différentes phases. Ce sera tout d'abord l'introduction (temps et lieu de l'action)." (von FRANZ, 1987, 53)

Dans les oeuvres narratives, l'histoire peut être placée hors du temps et de l'espace - dans le nulle part de l'inconscient collectif - c'est le cas pour *Willow* de Ron Howard ; l'histoire peut être également située de manière très précise en un endroit donné à un moment spécifique comme l'Égypte de la première moitié du XX^e siècle dans *Indiana Jones et l'Arche perdue*.

"Viennent ensuite les dramatis personae, les acteurs du drame. La première chose à faire est de considérer le nombre de personnages présents au début et à la fin de l'histoire." (von FRANZ, 1987, 54)

Si une histoire commence uniquement avec des personnages masculins et se termine avec une ou plusieurs femmes, nous pouvons déjà poser comme hypothèse que le "*sujet de l'histoire repose en partie sur la restauration du principe féminin*".

La méthode consiste alors à observer la structure du matériel afin d'y apporter un peu d'ordre ; on étudiera les personnages, leurs nombres, le symbolisme et le rôle de ces nombres, en tenant compte des divers symboles et archétypes auxquels ils se rapportent.

Nous serons amené à nous poser certaines questions. Par exemple, existe-t-il, comme dans certains contes, deux *quaternités*¹ : l'une purement masculine et l'autre purement féminine, et à la fin une quaternité mixte composée d'hommes et de femmes ?

Il est utile de chercher si une structure de ce genre existe. Si elle n'apparaît pas, cela peut être également révélateur, car un manque de plan est significatif, comme l'est un fait irrégulier dans les sciences physiques.

"Nous arrivons ensuite à l'exposition du problème.(...) Il arrive toujours des ennuis au début de l'histoire, pour la bonne raison que sans cela il n'y aurait pas d'histoire!... Il convient donc de cerner d'aussi près que possible le trouble psychologique dont il s'agit et d'essayer de comprendre sa nature." (von FRANZ, 1987, 54)

"Puis vient la peripeteia, la péripétie, qui peut être brève ou longue : ce sont les hauts et les bas du récit. Cela peut durer des pages entières parce qu'il peut y avoir beaucoup d'aventures, comme il peut n'y en avoir qu'une." (von FRANZ, 1987, 54)

Nous étudierons ensuite les symboles dans l'ordre où ils se présentent. Mais, avant de parler de ces éléments, il est nécessaire d'étudier le matériel comparatif. On doit se demander si le thème apparaît dans d'autres récits imaginaires, mythes, ou contes de fées, et, si c'est le cas, sous quelle forme il se présente, afin de s'en faire une idée d'ensemble ; ce n'est qu'après cela que l'interprétation pourra s'établir sur des bases relativement sûres.

Il est également nécessaire de connaître le contexte dans lequel apparaît un élément et de confronter les matériaux analogues, afin de mieux comprendre ce qui est spécifique et d'apprécier l'exception à sa juste valeur. Il s'agit d'"*amplifier*", c'est-à-dire d'élargir le thème en recueillant de nombreuses versions analogues.

¹ L'étude du nombre 4, que C.G. Jung a faite en déchiffrant les grimoires alchimiques et en interprétant bon nombre de rêves, le pousse à penser que ce nombre symbolise un "arrangement", une recherche d'harmonie. Ce symbole a également une signification spirituelle. L'apparition de ce nombre dans les rêves signale que la personnalité vient de trouver des bases fermes. Jung d'ailleurs relève que, dans les rêves où 3 éléments s'associent et un 4^e reste à part, il est question d'une incomplétude qui tend à se dépasser (JUNG, 1961a et 1970a).

Quand on a ainsi réuni une collection de parallèles à un motif, on passe au suivant jusqu'à la fin de l'histoire.

On établit ensuite le contexte précis de chacune des images.

Comme M.-L. von Franz, supposons que dans une histoire il soit question d'une souris ; on a lu, dans les divers dictionnaires des symboles, que les souris pouvaient représenter des sorcières, qu'elles sont reliées au diable, et qu'elle est aussi l'animal d'Apollon sous son aspect hivernal ; elles amènent la peste, c'est-à-dire la mort, et incarnent aussi pour certaines personnes les âmes des morts ou les âmes-animales des humains. En comparant ces divers matériaux avec la souris de l'histoire étudiée, on constate que certaines des *amplifications* lui conviennent et aident à en comprendre le thème, alors que ce n'est pas le cas pour d'autres. On retient tous les éléments qui expliquent "la" souris, et conserve les autres en réserve, car il peut se produire que, par la suite, quelques autres aspects de la souris apparaissent.

"On parvient alors au point culminant de l'action, ce moment décisif à partir duquel toute l'histoire se résout en tragédie ou au contraire tourne à bien. C'est le moment maximum de la tension." (von FRANZ, 1987, 54)

"Puis à de rares exceptions près, il y a un dénouement heureux ou catastrophique, autrement dit, une lysis positive ou négative, un résultat final." (von FRANZ, 1987, 55)

Parfois, il n'y a de dénouement ni heureux ni malheureux et l'histoire cesse tout simplement. Elle devient tout à coup absurde et s'évanouit, exactement comme si l'auteur perdait soudain tout intérêt pour elle et décidait d'interrompre subitement le récit. Il peut arriver aussi qu'il y ait une fin ambiguë.

De toute manière, à ce stade final, ayant réuni les divers matériaux récoltés au fil de l'histoire, on essaye de traduire celle-ci en langage psychologique. C'est-à-dire que nous inscrivons le mythe exposé dans la bande dessinée dans une perspective mythique jungienne qui ressort de l'inconscient collectif.

Cette interprétation est relative et n'est pas une vérité dernière. Elle est une façon de raconter des histoires, afin d'alimenter notre imaginaire, de nous interpeller au fond de nous-même, et de jeter un regard neuf sur des lectures maintes fois compulsées. Nous ne désirons pas présenter notre interprétation comme si elle était définitive : ce serait un mensonge, voire de l'abus de confiance.

Le seul critère véritable sera: **l'interprétation est-elle satisfaisante et trouve-t-elle un écho en nous-même et chez les autres ?** Si oui, nous savons que notre interprétation est féconde et que nous avons interprété le matériel de façon satisfaisante.

PREMIÈRE PARTIE

Aspects théoriques

Chapitre I

L'homme et ses symboles

1.1. Introduction

La pensée de Carl Gustav Jung a une influence non négligeable sur la psychologie moderne. Des mots aussi familiers que **complexe**, **introversion**, **extraversion**, **archétype**, sont des concepts élaborés par Jung.

Mais la plus grande contribution de Jung au développement de la psychologie est la notion d'un **inconscient**, considéré non pas, à l'instar de l'**inconscient-subconscient**¹ de Freud, comme seulement le débarras des désirs refoulés, mais comme une partie aussi importante de la vie de l'individu que celui du moi conscient.

L'**inconscient** joue un rôle de compensation par rapport à nos inhibitions. Il est la source de nos dynamismes évolutifs et créateurs.

¹ **Subconscient** (Unterbewusste, Unterbewusstsein). "Terme utilisé en psychologie pour désigner soit ce qui est faiblement conscient, soit ce qui est en dessous du seuil de la conscience actuelle ou même inaccessible à celle-ci ; employé par Freud dans ses premiers écrits comme synonyme d'inconscient, le terme est rapidement rejeté en raison des équivoques qu'il favorise." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 463) Freud rejette ensuite le terme de subconscient (*Die Traumdeutung*, 1900), parce que celui-ci lui paraît impliquer la notion d'une "seconde conscience" qui resterait en continuité qualitative avec les phénomènes conscients. Seul le terme d'**inconscient** peut marquer le clivage topique entre deux domaines psychiques et la distinction qualitative des processus qui s'y déroulent.

"**Inconscient** (*das Unbewusste, unbewusst*). " L'adjectif inconscient est parfois employé pour connoter l'ensemble des contenus non présents dans le champ actuel de la conscience, ceci dans un sens "descriptif" et non "topique", à savoir sans qu'une discrimination soit faite entre les contenus des systèmes préconscient et inconscient.

Au sens "topique", inconscient désigne un des systèmes définis par Freud dans le cadre de sa première théorie de l'appareil psychique : il est constitué de contenus refoulés qui se sont vu refuser l'accès au système préconscient-conscient par l'action du refoulement (refoulement originaire et refoulement après coup). On peut résumer ainsi les caractères essentiels de l'inconscient comme système (ou Ics) :

- a) Ses "contenus" sont des "représentants" des pulsions ;
- b) Ses contenus sont régis par les mécanismes spécifiques du processus primaire, notamment la condensation et le déplacement ;
- c) Fortement investis de l'énergie pulsionnelle, ils cherchent à faire retour dans la conscience et dans l'action (retour du refoulé) ; mais ils ne peuvent avoir accès au système Pcs-Cs que dans des formations de compromis après avoir été soumis aux déformations de la censure.
- d) Ce sont plus particulièrement des désirs de l'enfance qui connaissent une fixation dans l'inconscient (...).

Dans le cadre de la deuxième topique freudienne, le terme inconscient est surtout employé sous sa forme adjectivale ; en effet, inconscient n'est plus le propre d'une instance particulière puisqu'il qualifie le ça et pour une part le moi et le Surmoi. Mais il convient de noter :

- a) Que les caractères reconnus dans la première topique au système Ics sont, d'une façon générale, attribués au ça dans la seconde ;
- b) Que la différence entre le préconscient et l'inconscient, si elle n'est plus fondée sur une distinction intersystémique, persiste comme distinction intrasystémique (le moi et le surmoi étant en partie préconscients et en partie inconscients)." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 197)

Tout en tenant compte des divers aspects notés ci-dessus, nous reprenons le terme de subconscient pour désigner l'inconscient freudien, afin de bien le distinguer de l'inconscient jungien.

L'**inconscient**, chez Jung, se subdivise en *inconscient personnel* (le *subconscient* de Freud) qui contient les désirs refoulés, mais aussi toutes les potentialités non exploitées par l'individu, et en *inconscient collectif*, "c'est à dire la partie de la psyché qui retient et transmet l'héritage psychologique commun à toute l'humanité." (HENDERSON, 1964, 107)

"Le langage et les personnages qui peuplent ce monde sont des symboles, et nous communiquons avec lui par l'intermédiaire des rêves. C'est pourquoi une étude de l'homme et ses symboles est en réalité une étude des rapports de l'homme avec son inconscient." (FREEMAN, 1964, 12)

John Freeman attire notre attention sur deux points. Le premier point concerne les rêves. Il note :

"Le rêve, chez Jung, n'est pas une sorte de cryptogramme stéréotypé, que l'on pourrait déchiffrer à l'aide d'un glossaire où les symboles seraient traduits. C'est une expression originale, importante, et personnelle, de l'inconscient individuel, dont elle demeure partie intégrante. Elle est tout aussi réelle que tout autre phénomène se rapportant à l'individu. L'inconscient individuel de celui qui rêve s'adresse au rêveur par le moyen de symboles qui n'ont de sens que pour lui seul." (FREEMAN, 1964, 12-13)

C'est pourquoi l'interprétation des rêves est toujours une affaire totalement personnelle et individuelle, qui ne peut en aucun cas être résolue en appliquant des règles mécaniques.

Le second point concerne la *méthode d'argumentation* utilisée par Jung et ses collègues. Ceux qui s'en tiennent exclusivement à la vie mentale consciente et rejettent toute communication avec l'inconscient se soumettent aux lois formelles de la *logique*. Jung et ses collègues s'adressent à la fois au conscient et à l'inconscient.

"Leur méthode dialectique est elle-même symbolique, et procède souvent par détours. Ils persuadent non pas à la lumière étroite du syllogisme, mais par approches successives, par répétitions, en présentant un même sujet, une même situation, sous un angle à chaque fois légèrement différent. Jusqu'au moment où le lecteur (...) s'est, sans le savoir, imprégné d'une vérité beaucoup plus vaste." (FREEMAN, 1964, 13-14)

Les arguments de Jung et de ses collègues s'élèvent vers le sujet par *spirales*.

1.2. L'exploration de l'inconscient

Le désaccord entre Adler et Freud amène Jung à réfléchir sur les raisons de cette rupture¹. Par ailleurs, il constate également une "opposition" entre l'hystérie et la démence précoce². Après une longue étude de la pensée humaine, il découvre qu'il

¹ "chacun des deux chercheurs a perçu le mieux dans la névrose, en fonction de son organisation psychologique propre, ce qui correspondait de façon privilégiée à ses structures personnelles. (...) Tous deux sont partis manifestement de matériaux cliniques analogues ; mais comme ils virent, de par leur génie propre, les choses sous des angles différents, ils développèrent des conceptions et des théories diamétralement opposées : Adler voit et conçoit comment un sujet, qui se sent inférieur et amoindri, cherche à s'assurer une supériorité illusoire par des "protestations", des "arrangements" et autres artifices appropriés (...) Cette conception se fonde sur une exceptionnelle mise en relief du sujet, tandis que le caractère propre et l'importance de l'objet s'estompent complètement. Celui-ci n'entre guère en ligne de compte qu'en tant que porteur de tendances oppressives possibles à l'adresse du sujet (...) Freud, par contre, voit et conçoit ses malades dans une dépendance constante des objets importants de la vie et en rapports permanents avec eux." (JUNG, 1978, 83-84)

² "l'hystérie et la démence précoce présentent dans leur physionomie générale un contraste frappant, résultant surtout de l'attitude des malades vis-à-vis du monde extérieur. Les sentiments que celui-ci

existe deux grandes tendances dont les centres d'intérêt sont totalement divergents (JUNG, 1986).

Jung divise les individus en deux grandes catégories psychologiques :

1. les **introvertis**, tournés vers l'intérieur. Ils possèdent une tendance à l'introspection (*Tertullien, Anselme, Zwingli, ..., Adler*) ;
2. les **extravertis**, tournés vers l'extérieur. Ils sont davantage attirés par les objets extérieurs (*Origène, Roscelin, Luther, ..., Freud*).

Il existe par ailleurs quatre types fonctionnels qui correspondent aux quatre moyens grâce auxquels notre conscience parvient à s'orienter par rapport à l'existence :

1. la **sensation** (c'est-à-dire la perception de la réalité des choses, la somme des données extérieures qui nous sont communiquées par l'activité de nos *sens*) révèle que quelque chose existe ;
2. la **pensée** révèle et *analyse* ce que c'est. Elle découpe la réalité et classe les différents éléments en diverses catégories ;
3. le **sentiment** (le *feeling* anglais, le *gefühl* allemand) nous dit si c'est agréable ou non. Il faut comprendre ce terme dans le sens "*avoir le sentiment qu'il serait bon d'agir de telle façon*". Cette fonction nous permet d'*apprécier* et d'*évaluer* l'expérience. Elle ordonne les éléments en se référant à des *jugements de valeurs* (l'agréable ou le désagréable, le bon et le mauvais) ;
4. l'**intuition** révèle d'où provient la chose, et vers quoi elle tend. Elle est une fonction *synthétique* qui perçoit les choses de manière globale.

Ces quatre fonctions contribuent à l'orientation de la conscience. Elles se jouent sur le mode extraverti ou introverti et se retrouvent inversées au niveau de l'inconscient¹.

C. G. Jung distingue les *fonctions rationnelles* (*pensée* et *sentiment*), qui forment des jugements précis, des *fonctions irrationnelles* (*sensation* et *intuition*), qui sont des perceptions spontanées de possibilités vagues.

"Chez la plupart des personnes, une des fonctions est exercée, développée, différenciée avec prédilection, au détriment des autres qui végètent dans une inconscience plus ou moins poussée, ce qui suscite chez ces sujets une unilatéralité singulière." (JUNG, 1987, 110)

Grâce à sa fonction dominante, chacun vit de façon plus ou moins exclusive et différente de son voisin. Les difficultés et les malentendus qui surgissent au cours des relations humaines naissent souvent de cette appréhension différente des choses.

"Une fonction principale est comme l'oculaire de prédilection de toute notre vie mentale, oculaire qui, présidant à la perception de toutes nos visions tant extérieures qu'intérieures, soumet les rayons qui le traversent aux lois de sa réfringence propre. C'est dire que la pensée ou le sentiment, perçus à travers l'oculaire d'une fonction irrationnelle, en sortiront tout frangés d'irrationalisme (...) Inversement, lorsque c'est une fonction rationnelle qui préside à notre vie mentale, les fonctions irrationnelles en elles-mêmes revêtent un cachet de raison ; leur

provoque chez l'hystérique dépassent le niveau normal, tandis qu'ils ne l'atteignent pas chez le dément précoce. Émotivité exagérée d'un côté, apathie extrême de l'autre à l'égard du milieu, tel est en gros le tableau que nous offre la comparaison des deux maladies... l'existence de deux affections (.../...) (.../...) mentales aussi opposées que l'hystérie et la démence précoce - dont le contraste repose précisément sur le règne presque exclusif de l'extraversion et de l'introversiion - donne à penser qu'il pourrait bien y avoir aussi, à l'état normal, des types psychologiques caractérisés par la prédominance relative de ces deux mécanismes." (JUNG, 1986, X-XI)

¹ Ainsi, l'homme *extraverti* aura au niveau de l'inconscient une *anima introvertie*. De même, l'individu qui possède des fonctions *pensée* et *sensation* sur le plan *extraverti* aura une *anima* de *sentiment* et *intuition* qui se joueront sur le plan *introverti*.

irrationalisme foncier pâlit en pénétrant jusqu'au centre élaborateur de nos conceptions et s'imprègne des seuls éléments rationnels qui y sont admis." (JUNG, 1987, 126-127)

L'énergie propre, inhérente à l'une des fonctions en exercice, peut être décuplée par l'attention et la volonté. Le moi est doté d'une énergie disponible, d'une force créatrice grâce à laquelle nous pouvons influencer le cours naturel des événements. Cette force est appelée *volonté*. Dès lors, il est important pour chacun de connaître sa *fonction psychologique principale*.

"La détermination du mode psychologique de réaction qui nous est le plus habituel et le plus familier est d'une extrême importance pour l'autocritique, pour la compréhension de soi et de ses déterminantes, pour la circonscription de son équation personnelle, ainsi que pour la mise en relief de ce que l'on est porté à laisser dans l'ombre, c'est-à-dire, comme nous le verrons plus loin, à projeter sur autrui." (CAHEN, 1987, 117)

A ces quatre fonctions qui contribuent à l'orientation de la conscience, il nous faut ajouter quatre éléments qui aident à l'orientation dans l'espace psychologique intérieur.

C'est tout d'abord la *mémoire*, c'est-à-dire la somme des souvenirs et la faculté de reproduire des matériaux antérieurement enregistrés.

C'est aussi les *contributions subjectives des fonctions*. Nous sommes toujours le siège de pensées subsidiaires, plus ou moins clairement perçues de notre pensée intentionnelle, qui provoquent toute une série de sentiments, d'intuitions, de perceptions que l'on s'efforce en général de réduire au silence.

De l'intérieur nous viennent également les *affects*. Ceux-ci consistent en des réactions involontaires de nature spontanée. Ils ne constituent pas une fonction volontaire, mais des événements intérieurs, dont nous sommes le champ. Il s'agit d'une libération d'énergie qui échappe à notre contrôle. Les affects altèrent la conscience et nous poussent à un comportement insensé. Ce n'est plus le moi qui est le maître de nos actions, mais en quelque sorte une entité différente du moi qui se manifeste sous forme de colères ou d'émotions, développant une vasodilatation, empourprant le visage, tendant les muscles ou excitant certaines glandes.

"Un certain nombre de dieux antiques ne sont que les affects incarnés : pensez à Mars, à Vénus, à Eris, à Eros, etc. Les personnifications de cette nature existent en foule." (JUNG, 1987, 134)

Le quatrième élément est constitué des pensées soudaines qui nous viennent on ne sait d'où. Ces *irruptions de l'inconscient* surgissent et se révèlent soudain dans la conscience, comme des éclairs, sans fracas affectif. Elles peuvent se concrétiser sous la forme d'une impression soudaine, d'une opinion, d'un préjugé ou d'une illusion.

En continuant notre pérégrination intérieure de la psyché, nous rencontrons une zone obscure, *l'ombre*, dont l'expérience des associations et des rêves nous enseigne qu'elle contient des éléments, des *complexes* personnels qui pourraient être tout aussi bien conscients. Ce sont des éléments refoulés, des potentialités inexploitées, de nature fort diverse, qui demeurent inconscients et constituent ce que Freud appelait le *subconscient*, et Jung l'*inconscient personnel*.

Durant ses nombreux voyages à l'étranger, Jung constate parmi les rêves de ses hôtes une série d'images primordiales communes (telles que les dragons ou les monstres) à toutes les tribus, peuples ou races qu'il visite. Il en conclut qu'il existe une couche psychique commune à tous les humains, faites chez tous de représentations similaires - qui se sont concrétisées au cours des âges dans les mythes, couche qu'il baptise *inconscient collectif*. Cette couche n'est pas le produit d'expériences individuelles, mais nous est innée, au même titre que le cerveau différencié avec lequel nous venons au monde.

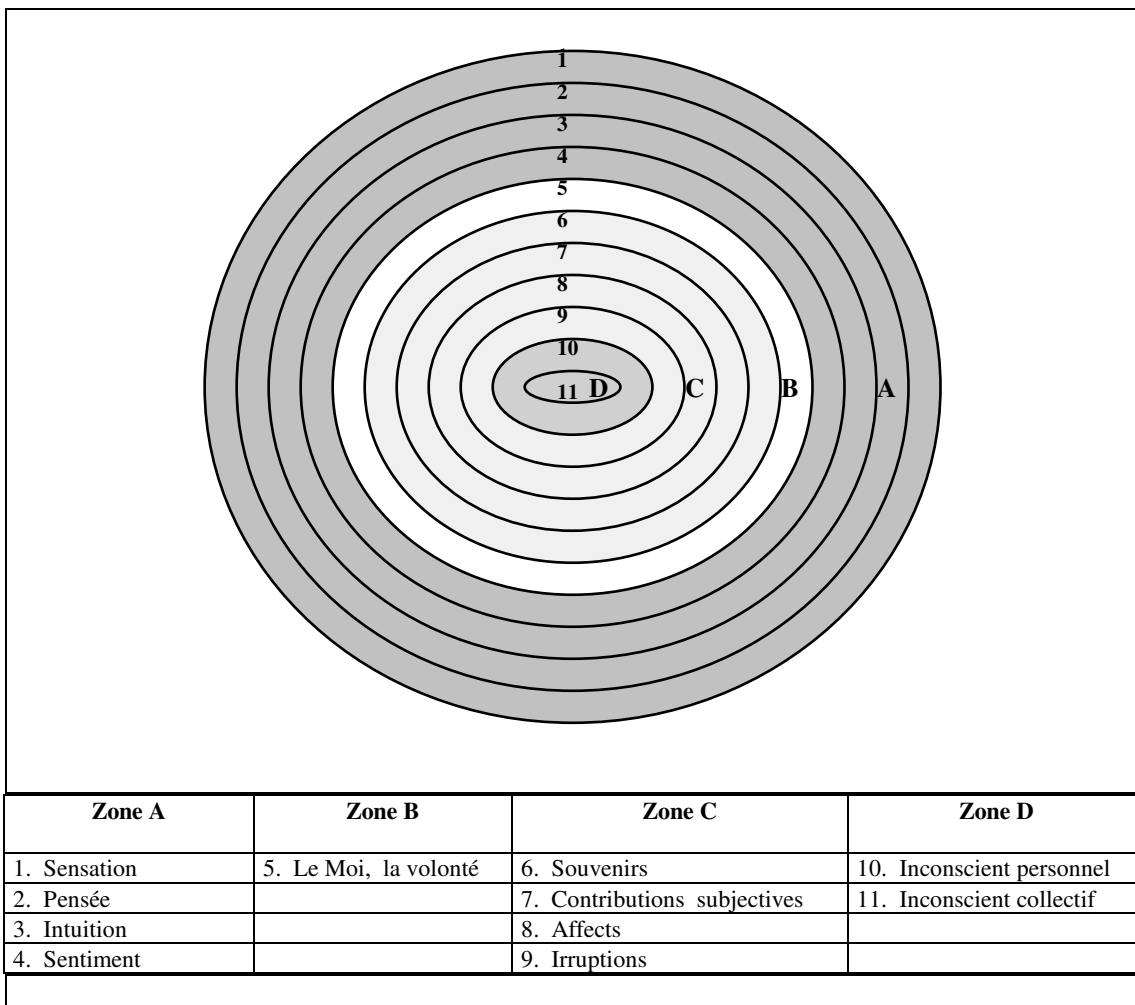
"Cela revient simplement à affirmer que notre structure psychique, de même que notre anatomie cérébrale, porte les traces phylogénétiques de sa lente et constante édification, qui s'est étendue sur des millions d'années. Nous naissons en quelque sorte dans un édifice immémorial que nous ressuscitons et qui repose sur des fondations millénaires. Nous avons parcouru toutes les étapes de l'échelle animale ; notre corps en porte de nombreuses survivances : l'embryon humain présente, par exemple, encore des branchies ; nous avons toute une série d'organes qui ne sont que des souvenirs ancestraux ; nous sommes, dans notre plan d'organisation, segmentés comme des vers, dont nous possédons aussi le système nerveux sympathique. Ainsi, nous traînons en nous dans la structure de notre corps et de notre système nerveux toute notre histoire généalogique ; cela est vrai aussi pour notre âme qui révèle également les traces de son passé et de son devenir ancestral." (JUNG, 1987, 296)

En effet, le système nerveux humain peut être subdivisé en trois parties :

- tout d'abord, le cerveau, siège de la conscience ;
- ensuite, la moelle épinière, sensitive et motrice ;
- enfin, le sympathique, qui est un système nerveux particulier.

"Ainsi, nous sommes à la fois écrevisse (par le sympathique) et saurien (par la moelle épinière), mais ne vivons que la couche supérieure de notre psyché, tels des êtres pétris seulement de conscience, (...) comme si le restant de notre corps et de notre organisme psychique était inexistant, alors qu'en réalité il est seulement tabou." (JUNG, 1987, 298)

Finalement, Jung représente la psyché de la façon suivante (JUNG, 1987, 141) :



1.3. Perceptions et projections

La psyché possède donc une partie consciente et une partie inconsciente. Selon que prédomine la partie qui surnage ou celle située sous le seuil, l'individu sera plus ou moins extraverti - tourné vers le monde extérieur, le monde des objets et des choses - ou plus ou moins introverti, centré sur les vibrations de son monde intérieur et les charmes de ses subjectivités.

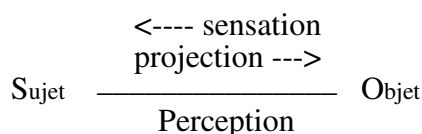
Dans ce vaste espace intérieur, comment se déroule l'acte mental élémentaire.

Le moi, doté d'une attitude de base introvertie ou extravertie, est équipé de quatre fonctions : ma sensation qui me dit : il y a quelque chose ; ma pensée qui m'exprime que ce quelque chose est un livre ; mon sentiment qui traduit qu'il est utile pour la préparation de mon travail et qu'on ne le mettra pas dans le calorifère ; mon intuition, enfin, qui me fait sentir et flairer qu'il n'est pas un incunable et ne fera pas une fortune salle Drouot.

Nous avons besoin de ces quatre fonctions pour être orienté, en face d'un objet extérieur, dans notre cosmos intérieur.

L'acte mental constitue la somme de plusieurs mécanismes.

Tout d'abord, le sujet reçoit d'un objet une sensation : il y a quelque chose (CAHEN, 1984, 502).



Sa pensée lui dit à partir de son cortex mental : c'est un livre, projetant sur l'objet l'image, le concept préformé dans sa machine mentale. C'est la somme de ce double mouvement sensitif-centripète et projectif-centrifuge, qui fait la perception de ce livre.

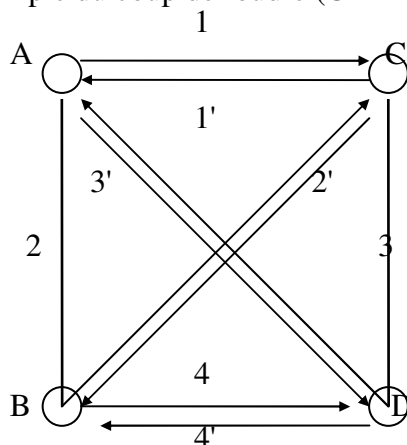
"Il apparaît ainsi que celle-ci comporte un bon 50% de subjectivité. Cette dernière, quand l'état mental est en ordre, reste normative, conforme au consensus symbolique généralement admis (...) A l'état normal, déjà, la projection transforme, éteint, efface la perception jusqu'à la rendre méconnaissable." (CAHEN, 1984, 503)

En outre,

*"Il apparaît que tout ce qui se déroule au-dessus du seuil de la conscience entraîne un déroulement équilibrant et compensatoire au niveau de l'inconscient. Tout dans la vie mentale se déroule ainsi en **doublet**, surtout dès que les plans affectifs sont en jeu (...) Il y a donc lieu d'imaginer une duplication du schéma précédent, la partie sous le seuil doublant nécessairement le déroulement dans le conscient, et l'enrichissant de bien des harmoniques. L'être mental est construit de ce fait, sur le schéma de deux rênes, l'une dans l'être conscient l'autre du côté de l'inconscient. C'est la superposition de tous ces mécanismes de base -rotation des fonctions, sensation-projection, doublet, double rêne, et leur déroulement synchronique - qui génère l'acte mental réussi plus ou moins complet." (CAHEN, 1984, 503)*

L'importance de ces structures individuelles est également considérable sur le plan des relations humaines.

Roland Cahen prend l'exemple du coup de foudre (CAHEN, 1984, 506).



Monsieur A rencontre Mademoiselle C, bien sous tous rapports (1). M^{elle} C perçoit (1') également Monsieur A. A va projeter (2) sur Mademoiselle C l'image de l'anima (B) qu'il porte en lui (provenant pour une part de sa mère, de l'image qu'il en a gardée mais aussi et surtout de l'archétype mère qu'elle a nourri et meublé). Mademoiselle C s'identifie (2') à cette image positive que A lui confère. Cette identification fait vibrer certaines énergies psychiques au niveau de l'inconscient et M^{elle} C à son tour va projeter l'image de son animus (D) (qui provient parallèlement, en M^{elle} C, de son père, de son image et de son archétype père) sur Monsieur A (3). Celui-ci, dans ce bain affectueux, répond (3') par une attitude identificatoire à cette image projective. Cela mobilise de nouveaux potentiels qui vont l'amener à projeter de plus belle et à voir en Mademoiselle C la femme de sa vie. Dans ces circuits énergétiques se crée, en outre, une relation intuitive d'inconscient à inconscient (4 et 4') qui s'apparente à la notion d'introjection chez les kleinien.

"C'est par ces circuits intra et interrelationnels qui se renforcent les uns les autres que se crée le fait vital capital de la relation de deux êtres." (CAHEN, 1984, 507)

C'est là le schéma le plus simple d'un contact humain. Ce schéma est également utile pour comprendre d'autres relations telles que celles d'un directeur et de son adjoint ou d'un représentant et de son client.

Dans ces cas, au lieu de projeter l'image de l'anima ou de l'animus, ce seront peut être d'autres archétypes liés à une imago parentale¹ (père ou mère) ou une image d'ombre² qui seront projetés. Comme nous le verrons, ces archétypes peuvent être de diverses natures.

1.4. La méthode d'amplification et la libre association d'idées

Comme nous l'enseigne la sémiologie, le **signe** est toujours moins que le concept qu'il représente. Il est fabriqué. Si fantastique soit-il, le **signe** est rattaché à la pensée consciente qu'il signifie.

Le **symbole** renvoie toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat et évident. Il est un produit naturel et spontané. Le **symbole** est un terme, un nom ou une image qui possèdent des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Il implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous. Par

¹ *L'imago* est un "prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui ; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial (...) L'imago et le complexe sont des notions voisines (...) le complexe désigne l'effet sur le sujet de l'ensemble de la situation interpersonnelle ; l'imago désigne la survivance imaginaire de tel ou tel participants de cette situation." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 196)

² cf. 1.6.2. Première rencontre avec l'inconscient : la découverte de l'ombre.

exemple, peu de gens savent que les animaux symbolisant les quatre évangélistes sont dérivés d'une vision d'Ezéchiel, qui a elle-même une analogie avec Horus et ses quatre fils.

"Donc, un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat (...) Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir.(...) C'est parce que d'innombrables choses se situent au-delà des limites de l'entendement humain que nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir, ni comprendre pleinement. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les religions utilisent un langage symbolique et s'expriment par images. Mais cet usage conscient que nous faisons des symboles n'est qu'un aspect d'un fait psychologique de grande importance : car l'homme crée aussi des symboles de façon inconsciente et spontanée." (JUNG, 1964a, 21)

Notre perception de la réalité comporte des aspects inconscients. Les phénomènes perçus sont transposés du domaine de la réalité dans celui de l'esprit. Ils deviennent des **réalités psychiques** où interviennent un nombre indéfini de facteurs inconnus ainsi qu'une série de **complexes**.

Ces **complexes** sont *"des thèmes affectifs refoulés, susceptibles de provoquer des troubles permanents dans notre vie psychique, ou même les symptômes d'une névrose."* (JUNG, 1964a, 27)

Jung, en s'attachant aux rêves, s'est efforcé de mettre au point une technique qui permet d'atteindre ces complexes : la *méthode des associations libres*. Ces *"libres associations"*, ainsi que les *"tests d'association verbale"*, permettent de découvrir ces **complexes** qui provoquent les troubles névrotiques d'un malade. Cette méthode consiste donc à prendre une à une les différentes images d'un rêve et à réunir au sujet de chacune d'elles toutes les idées qui se présentent à l'esprit du rêveur en corrélation avec cette image.

Jung remarque cependant que *"Si, à partir d'un point de départ quelconque, on établit une chaîne d'associations, on aboutit inmanquablement à un complexe, sans avoir besoin d'un rêve pour cela."* (JUNG, 1987, 277) Nous pourrions utiliser aussi bien un jeu de cartes ou une page de dictionnaire et aboutir, grâce aux associations libres, à l'un ou l'autre de ces **complexes** qui sommeillent en chacun d'entre nous. Jung, à cet égard, nous donne un exemple :

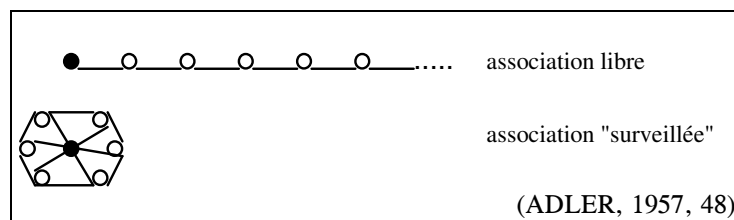
"Un homme rêve qu'il introduit une clef dans une serrure, qu'il manie un lourd bâton, ou qu'il enfonce une porte avec un bélier. Chacun de ces trois instruments peut être regardé comme un symbole sexuel. Mais le fait que l'inconscient ait choisi l'une de ces trois images plutôt que les deux autres a aussi une très grande importance, et implique une intention. Le problème réel est de comprendre pourquoi la clef a été préférée au bâton ou le bâton au bélier. Et quelquefois, on est ainsi amené à découvrir que ce n'était pas du tout l'acte sexuel qui était ainsi désigné, mais une autre situation psychologique." (JUNG, 1964a, 29)

Ce raisonnement l'amène à conclure que seules les images et les idées qui font manifestement parties du rêve doivent être utilisées pour son interprétation. Le rêve porte en lui-même sa limite.

Tandis que Freud lui emprunte sa méthode des *"associations libres"*, Jung abandonne celle-ci et crée un procédé qu'il appelle *"amplification"*, *"association circulaire"*, ou *"association surveillée"*.

Au lieu d'une chaîne d'associations en ligne droite et se prolongeant sans fin, cette *"association surveillée"* effectue un mouvement circulaire autour des divers éléments du rêve. Le rêve originel demeure au centre du processus. Ainsi, chaque maillon de la chaîne n'est pas seulement rattaché au précédent : il reste aussi en rapport radial avec l'élément correspondant du rêve lui-même. Tous les éléments du rêve forment eux-

mêmes une structure radiale proche du *rhizome* (DELEUZE & GUATTARI, 1976) (DELEUZE & GUATTARI, 1980, 9-37) ou de l'*hypertexte* (LEVY, 1992) (LEVY, 1993). La différence entre l'*association libre* et l'*association surveillée* pourrait être représentée par le diagramme suivant (ADLER, 1957, 48) :



L'**amplification** utilise tel élément particulier d'un rêve moins pour découvrir des complexes que pour essayer d'établir le sens précis et particulier de cet élément dans le contexte du rêve (ADLER, 1957, 48-49).

L'**amplification** est un travail d'association délimité, cohérent et dirigé, qui ramène toujours à la quintessence du rêve et qui cherche à l'élucider en l'éclairant de tous les côtés possibles (JACOBI, 1950, 95-96).

L'**amplification** consiste en un élargissement et un enrichissement du contenu onirique au moyen de toutes les images analogues possibles. Chaque motif onirique se voit adjoindre des images, des symboles, des légendes, des mythes, de signification semblable ou analogue, ce qui permet de reconnaître ces motifs dans toutes nuances, dans tous les aspects de leur sens possibles, jusqu'à ce que la signification soit mise en pleine lumière. Chacun des éléments, chaque parcelle de sens est fixée de cette manière et reliée au suivant, jusqu'à ce que toute la chaîne des motifs oniriques apparaisse clairement et puisse être soumise entièrement dans un unité à une dernière vérification (JACOBI, 1950, 95-97). Trois aspects sont à prendre en compte :

- l'amplification doit s'appliquer à tous les éléments du contenu onirique ;
- chaque analogie, dans la mesure où elle comporte en soi des aspects archétypiques du motif onirique à pénétrer, précise, éclaire et renforce l'interprétation ;
- les images et les analogies suscitées doivent toujours se trouver dans un rapport plein de sens et plus ou moins étroit avec le contenu onirique à interpréter.

L'amplification peut être découpée en deux phases :

1. L'**amplification personnelle** qui prend en considération ce que les éléments oniriques représentent personnellement pour le rêveur. Elle fournit le *sens onirique subjectif, individuel*. D'un rêve présenté seul, sans *contexte personnel*, on ne peut tirer quoi que ce soit de déterminant pour la vie du rêveur.

*"Le sens d'un symbole onirique ne devient évident que lorsque ce symbole a reçu une valeur de position et de signification parmi le **contexte total**. Si l'on tient en outre compte de la structure psychique spécifique du rêveur, de sa situation générale, et de son attitude psychologique consciente, à l'égard de laquelle, selon l'expérience, le contenu onirique est complémentaire, le sens véritable de l'image dans son rapport subjectif s'obtient de lui-même."* (JACOBI, 1950, 102)

2. L'**amplification collective**, qui se réalise à l'aide de la matière symbolique et universelle des mythes, contes, etc. Elle donne le *sens collectif* et *éclaire l'aspect général du problème*, aspect valable pour tout être humain. L'**amplification collective** enrichit les motifs oniriques particuliers en leur adjoignant des *images*, des *symboles*, des *légendes*, des *mythes*, etc., de signification semblable ou analogue. Elle permet ainsi de reconnaître ces motifs dans toutes les nuances, dans tous les aspects de leurs sens possibles, jusqu'à ce que la signification soit mise en

pleine lumière. Tous les motifs d'essence purement archétypique, et uniquement ceux-là, peuvent être étudiés et interprétés par l'**amplification collective**. Dans de tels cas, on peut uniquement élucider le sens archétypique du rêve. (JACOBI, 1950, 96-103)

Sous cette forme, l'amplification constitue une méthode qui peut s'avérer féconde pour l'étude des psychologèmes, mythologèmes et produits psychiques de toute nature, dont les bandes dessinées.

1.5. Les plans d'interprétation

Jung distingue deux plans d'interprétation : l'interprétation sur le **plan du sujet** et l'interprétation sur le **plan de l'objet**.

Au plan du sujet, les figures et faits oniriques s'interprètent *symboliquement*, en tant que "*reproductions de facteurs et de situations psychiques internes du rêveur*". Les personnages du rêve représentent alors des tendances ou des fonctions psychiques du rêveur et la situation onirique, son attitude envers lui-même et envers la réalité psychique donnée. Ainsi compris, le rêve indique certaines données intérieures de la personne.

Au plan de l'objet, l'interprétation implique que les motifs oniriques comme tels doivent être considérés de façon concrète et non symbolique. Ce sont des *signes* ou des *siboles*¹.

¹La notion de *sibole* comprend entre autres la notion freudienne de *symbole*. Celle-ci subit chez Freud une double réduction à laquelle répond la double méthode : la méthode associative et la méthode symbolique. Par la nature déterministe qui joint toujours un *effet psychique* (par exemple les images du rêve) à la *cause* suprême du psychisme, à savoir la libido, le symbole freudien reconduit toujours en dernier ressort à la sexualité (*pansexualisme*). Toutes les images, tous les fantasmes, tous les symboles se *réduisent* à des allusions imagées des organes sexuels mâle ou femelle. L'enfance et les étapes de la maturation sexuelle seraient le *réservoir causal* de toutes les manifestations de la sexualité, de tout le polymorphisme des satisfactions sexuelles. C'est l'étroitesse et la rigidité du déterminisme freudien qui permettent de réduire toute image à son modèle sexuel : l'erreur de Freud c'est d'avoir confondu « causalité » et « association » par ressemblance ou contiguïté, d'avoir constitué en cause nécessaire et suffisante du fantasme ce qui n'était qu'un accessoire associé dans le polymorphisme du symbole. Non seulement Freud réduit l'image à n'être que le honteux miroir de l'organe sexuel, mais encore plus profondément réduit l'image à n'être que le miroir d'une sexualité mutilée *ressemblant* aux modèles fournis par les étapes de l'immaturation sexuelle de l'enfance. L'image est donc entachée d'anomalie, coincée qu'elle est entre deux traumatismes : le traumatisme de l'adulte qui provoque la régression névrotique et le traumatisme de l'enfance qui fixe l'image à un niveau biographique de « perversité ». La méthode associative - dans laquelle l'association ne possède aucune liberté - confondue avec la recherche strictement déterministe d'une causalité - et dans ce cas d'une cause unique - ne peut que réduire d'association en association, l'apparition anodine et fantaisiste d'une image à n'être que l'effet nécessaire de la cause première et de ses avatars : la libido et ses incidents biographiques. Dès lors on assiste à une cascade de « réductions » psychanalytiques. C'est pourquoi Dalbiez signale que Freud utilise le mot *symbole* dans le sens d'*effet-signe*, ce qui réduit le champ infiniment ouvert du symbolisme (DALBIEZ, 1949, II, 124) (DURAND, 1976, 42-47).

« Un être a donc une infinité de symboles, tandis qu'il ne peut avoir qu'un nombre limité d'effets et de causes (...) Le symbolisme psychanalytique constitue exactement le contre-pied du symbolisme ordinaire. » (DALBIEZ, 1949, II, 125-126)

Bref, le défaut essentiel de la psychanalyse de Freud c'est d'avoir combiné un déterminisme strict qui fait du symbole un simple « effet-signe » avec une causalité unique : l'impérialiste libido. Dès lors le système d'explication ne peut plus être qu'un système pansexuel dans lequel le signe dernier, la cause, est incident de la sexualité, cette dernière étant une sorte de moteur immobile de tout le système. Cependant l'immense mérite de Freud, malgré cette linéarité causaliste et l'escamotage du symbole au profit du symptôme, c'est d'avoir redonné droit de cité aux valeurs psychiques, aux images, chassées par le

Ils représentent l'attitude du rêveur à l'égard des faits et des personnes extérieures avec lesquels il est en relation. Ils tendent à démontrer de façon purement objective l'autre aspect des choses que nous avons considérées consciemment seulement d'un certain

rationalisme appliqué des sciences de la nature. Certes, l'*effet-signe symbolique* se réduit en dernière analyse à un avatar de la libido, mais entre-temps il a opéré comme une cause secondaire dans (.../...) (.../...) le champ de l'activité psychique. Comme le remarque Jacques Van Rillaer, les interprétations symboliques des disciples et des dissidents de Freud demeurent également fort *univoques*. Si tous les clients d'Adler « confirment » par leurs propos que la cause des névroses réside dans des sentiments d'infériorité et la volonté de s'affirmer à travers des (sur-)compensations, tous les sujets de Rank « découvrent » que la source ultime de leurs angoisses émane du désir de retourner dans le sein maternel et les patients de Lacan rêvent et associent en faisant des jeux de mots, « confirmant » du même coup que « *l'inconscient est structuré comme un langage* » (VAN RILLAER, 1980, 177). Ainsi, la psychanalyse escamote le signifié au profit de la biographie individuelle et de la cause libidinale. Elle dessine bien une archétypologie, mais obsédée par la sexualité, elle réduit le symbole à l'apparence honteuse de la libido refoulée, et la libido à l'impérialisme multiforme de la pulsion sexuelle (DURAND, 1976, 47-49). Cet impérialisme de la sexualité et l'universalisme des modes de refoulement ont été critiqués par les ethnographes qui, à la suite de Malinowski et de son étude sur les indigènes de l'île Trobriand, ont mis en doute l'universalité du fameux complexe d'Oedipe. L'enquête ethnographique nous apprend que le symbolisme oedipien sur lequel repose tout le système freudien, n'est qu'un épisode culturel strictement localisé dans l'espace et probablement dans le temps. L'anthropologie culturelle va remettre en question l'unité des modes de refoulement, l'unité de la pédagogie parentale. Cependant, l'ethnologue ne peut rester insensible à l'inflation mythologique, « poétique », symbolique qui règne dans les sociétés dites « primitives ». Les actes les plus quotidiens, les coutumes, les relations sociales, sont surchargés de symboles, sont doublés dans leur moindre détail par tout un cortège de valeurs symboliques. Malgré tout, se basant sur la linguistique, l'anthropologie procède également à une *réduction* du symbole, car la linguistique sous toutes ses formes sera toujours le modèle d'une pensée sociologique. De fait, la langue est un phénomène témoin et privilégié de l'objet sociologique. Car les langues sont différentes, les grands groupes linguistiques irréductibles les uns aux autres. Et si le « symbolisme » que constitue une langue avec ses phonèmes, ses mots, ses tournures de phrases, renvoie à un signifié plus profond, ce signifié doit conserver le caractère différentiel de la langue qui l'explicite et le manifeste ; comme elle, il n'est pas passible de généralisation : il est de nature différentielle et le « symbolisme » philologique ne peut renvoyer qu'à une signification sociologique. La réduction du symbolisme à la société qui le supporte semble suggérée par la linguistique. Certains sociologues se cantonnent dans le domaine des phonèmes et des sémantèmes cherchant, dans les inépuisables formes des langues du langage humain des ressemblances linguistiques qui permettent d'inférer des ressemblances sociologiques, d'autres essaient d'appliquer les méthodes de la linguistique - et spécialement de la phonologie - non seulement à la langue, mais aux symboles d'une société en général, tant rituels que mythologiques, cherchant non plus les ressemblances, mais au contraire les différences que les structures des ensembles symboliques, mythiques ou rituels, indiquent entre les sociétés. A la première méthode de « réduction » symbolique se rattachent les travaux de Georges Dumézil que l'on peut appeler « réduction sociologiques fonctionnaliste ». Pour le fonctionnalisme de Dumézil un mythe, un rituel, un symbole est directement intelligible dès l'instant où nous en connaissons bien l'étymologie. Le symbolisme devient ainsi un département du sémantisme linguistique. Or, à l'inverse du mot, le mythe ne se réduit pas *directement* à travers la contingence d'une langue, à un sens fonctionnel. Il constitue un langage *au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique. C'est ce qui fait la différence fondamentale entre la réduction sémantique directe du fonctionnalisme de Dumézil et la réduction translinguistique du « structuralisme » de Lévi-Strauss qui va aligner son herméneutique sur la phonologie structurale. L'herméneutique structurale, comme la phonologie se refuse de traiter les termes comme des entités indépendantes, prenant au contraire comme base de son analyse les *relations* entre les termes. C'est ce qui constitue le ressort même du structuralisme : la possibilité de déchiffrer un ensemble symbolique, un mythe, en le réduisant à des *relations* significatives. Ces *relations* dites « mythèmes » sont elles-mêmes alignées en colonnes « synchroniques ». Cette double analyse réductrice permet de décrypter le *sens* du mythe. Ainsi, le structuralisme comme le fonctionnalisme réduisent le symbole à son strict contexte social, sémantique ou syntaxique selon la méthode utilisée. Cette réduction sociologique est inverse de la réduction psychanalytique, mais procède de la même exclusive : la transcendance du symbolisé est toujours niée au profit d'une réduction au symbolisant explicite. Un effort d'élucidation intellectualiste anime Lévi-Strauss comme Freud. Toute leur méthode s'efforce de réduire le symbole au signe (DURAND, 1976, 50-61).

point de vue, ou à nous révéler ce que nous n'aurions absolument pas remarqué jusqu'ici. (JACOBI, 1950, 103)

Nous savons que les *symboles* n'apparaissent pas seulement dans les rêves. Ils interviennent dans toutes sortes de manifestations psychiques. Il y a des pensées et des sentiments symboliques, des actes et des situations symboliques. Il existe de nombreuses histoires, telles que les mythes ou les contes de fées, qui contiennent nombre de *symboles*. Ces *symboles*, parmi les plus importants, ne sont pas individuels mais collectifs, à la fois dans leur nature et leur origine. Ce sont des "*représentations collectives*", émanant des rêves et de l'imagination créatrice primitive. "*En tant que tels, ils sont des manifestations involontaires, spontanées, qui ne doivent rien à l'invention délibérée.*" (JUNG, 1964a, 55)

Si nous tenons compte de la distinction entre les rêves à caractère personnel (*petits rêves*) et les rêves à caractère collectif (*grands rêves*), ainsi que celle établie entre *plan de l'objet* et *plan du sujet*, nous obtenons quatre grilles de lecture distinctes (JUNG, 1986, 457-458) (RICOEUR, 1965, 30-46) (DURAND, 1976, 42-85 ; 1994, 23-76) (MORIN, 1986, 153-176) :

	Plan de l'objet A	Plan du sujet B
Petits rêves : rêves à caractère personnel interprétation individuelle 1	<p>L'oeuvre et ses éléments sont interprétés comme représentatifs d'eux-mêmes et analysés du point de vue conscient de l'auteur.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Interprétations classiques (psychanalyse freudienne, kleinienne ou lacanienne) basées sur des <i>motifs</i> et les <i>principes de plaisir et de réalité</i>. 2. Méthode utilisée : <i>association libre</i>. 3. Désir de l'objet / <i>objet externe introjecté</i> (Freud) (Klein) 4. <i>Mode Avoir</i>, concentré sur l'acquisition, la puissance matérielle, l'agressivité (Fromm, 1978). 5. Extraversion. 	<p>L'oeuvre et ses éléments sont interprétés comme autant de facettes propres à l'inconscient de l'auteur.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Interprétation jungienne (psychologie analytique ou complexe) basée sur une finalité (<i>principe de synchronicité</i>). 2. Méthode utilisée : <i>amplification personnelle</i>. 3. Processus d'individuation/Puissance du sujet (Jung) (Adler) 4. <i>Mode Etre</i>, fondé sur l'amour, l'accomplissement spirituel, le plaisir de partager (Fromm, 1978) 5. Introversion
grands rêves : rêves à caractère collectif interprétation collective 2	<p>L'oeuvre et ses éléments sont interprétés comme représentatifs d'eux-mêmes et analysés du point de vue du lecteur et/ou de l'analyste.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Analyses basées sur les <i>signes</i>. 2. Le <i>signe</i> renvoie à un <i>objet extérieur</i> qui sera éventuellement une allégorie, mais non un symbole au sens jungien. 3. Démarches basées sur le raisonnement : sémiologie, structuralisme, sémantique, sociologie... 4. Méthodes : analyse, description, représentation, spécialisation... 5. Mode logique, digital. 6. Univocité et inférence. 	<p>L'oeuvre et ses éléments sont interprétés comme des mythologèmes et analysés comme autant de facettes propres à l'inconscient collectif.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Interprétations basées sur les <i>symboles</i>. 2. Le <i>symbole</i> renvoie à un ou plusieurs <i>mythèmes</i> ou <i>mythologèmes</i>. 3. Démarches : psychologie complexe ou analytique, rêveries de Bachelard, herméneutiques de Durand, Ricoeur, et Eliade, mythanalyse. 4. Méthodes : synthèse, interprétation, universalité... 5. Mode analogique. 6. Plurivocité, ambivalence.

Prenons l'histoire ou le rêve suivant : *Un jeune homme ne peut voir sa fiancée, car son père la garde prisonnière dans une tour.*

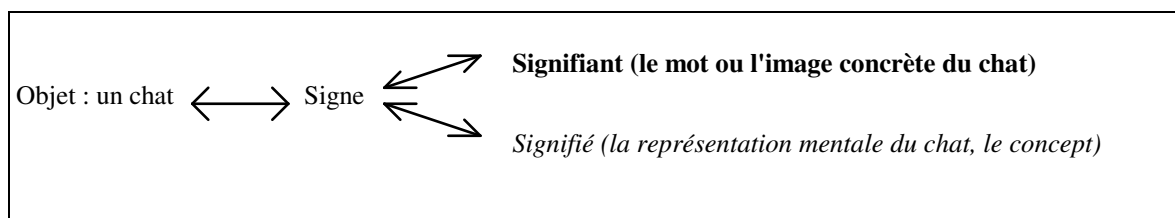
Si nous reprenons les quatre niveaux d'interprétation présentés ci-dessus, nous obtenons les analyses suivantes :

A1 = les trois personnages sont des représentations de personnes bien réelles. Le psychanalyste dénoue les noeuds relationnels entre le jeune homme, son beau-père (qui est un Surmoi qui interdit), et sa fiancée (objet du désir), en ramenant à la conscience les facteurs qui ont détérioré les diverses relations et qui furent refoulés dans l'inconscient du patient. Pour Freud, chaque élément du rêve est de l'ordre du **désir** (motif). Le jeune homme désire sa fiancée. Son beau-père s'y oppose. Il s'ensuit un conflit dont l'issue (l'effet) sera d'obtenir l'objet du désir (la fiancée).

B1 = les trois personnages sont également des facettes de l'inconscient du rêveur. Le jeune homme est un héros, la fiancée, une anima, et le beau-père est une imago paternelle, c'est-à-dire une image de père que le rêveur a reconstruite au cours de son enfance et de son adolescence, et qui est sa vérité du vécu. Ces diverses facettes peuvent éventuellement détériorer les relations avec les personnes représentées (par projection de ces images intérieures), mais le rêveur doit d'abord comprendre que ces divers aspects sont des parties refoulées ou inconnues de lui-même. Pour Jung, s'il reconnaît que chaque élément du rêve pourrait être de l'ordre du désir (motif + rêve de compensation), il nous dit avec insistance qu'il faut prendre ces éléments comme partie intégrante de l'inconscient du sujet avec une référence au Soi. Chaque élément du rêve est la description exacte d'une situation psychique affective. C'est la primauté donnée à la finalité.

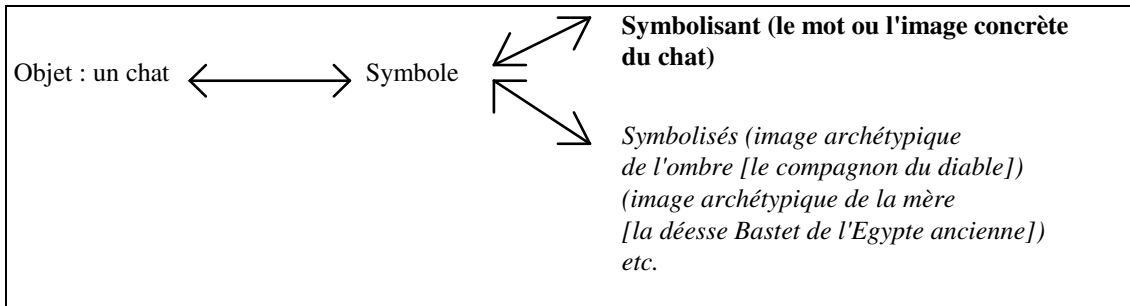
A2 = tous les éléments sont des signifiants qui renvoient à un nombre déterminé de signifiés. La signification de chacun de ces signes est relativement univoque. Seuls le contexte et les relations entre ces éléments engendrent une certaine ambivalence au niveau du sens. Les trois personnages sont des prototypes ou des stéréotypes du héros, de l'héroïne et du mauvais.

Pour rappel :



B2 = tous les éléments sont des signifiants (symbolisants) qui renvoient à un nombre indéterminé de signifiés (symbolisés). Les significations de chacun de ces symboles sont relativement plurivoques. L'amplification, le contexte et les relations entre ces symboles permettent d'interpréter le sens de ces éléments. Les trois personnages sont des images archétypiques représentatives de certaines facettes de l'inconscient que l'analyste partage avec le rêveur.

Le schéma précédent devient :



C'est ce type de **symboles** que je propose de découvrir au travers de diverses lectures. Bien qu'ils ne puissent être totalement dissociés de l'**inconscient individuel** de l'auteur, ils s'adressent également à la psyché du lecteur. En interprétant ces **symboles**, le lecteur pourra, le cas échéant, retrouver la **signification** profonde qu'ils possèdent au niveau de l'inconscient de l'auteur, mais il découvrira, ou ressentira à coup sûr, la **signification** qu'ils peuvent avoir pour lui-même. En découvrant ces **symboles**, c'est une partie de son propre inconscient qu'il s'apprête à découvrir.

De même que pour l'étude des rêves, **seules les images et idées manifestement présentes dans l'oeuvre étudiée devront être utilisées pour son interprétation**. Alors que l'association "libre" nous entraîne toujours plus loin des matériaux originels, la méthode préconisée par Jung nous amène plutôt à effectuer une sorte de démarche circulaire sous forme de spirale (*circum ambulacio*) qui aurait l'image issue de la bande dessinée pour centre.

Chaque figure archétypique porte en elle-même sa propre ombre. Comme dans les contes de fées, chaque personnage d'une oeuvre contemporaine sera considéré comme **l'ombre** de tous les autres. Ces personnages devront ainsi être mis en relief et comparés les uns par rapport aux autres, car tous ont une fonction compensatrice.

En dépit du fait que les oeuvres imaginaires contemporaines doivent être considérées individuellement, certaines généralités sont nécessaires si l'on veut classer et clarifier les matériaux amassés.

Etant donné que l'interprétation approfondie d'une oeuvre aboutit à la confrontation de deux individus, leur appartenance à un même type de personnalité, ou à deux types différents, aura très évidemment une grande importance. Il est vital de connaître les types à la fois de l'auteur et du récepteur et de tenir compte des éventuelles différences lors de l'interprétation.

Afin de clarifier quelque peu la problématique, je propose de prendre en considération quatre catégories de représentation :

	Plan de l'objet	Plan du sujet
point de vue individuel	<i>les siboles</i>	<i>les archétypes</i>
point de vue collectif	<i>les signes</i>	<i>les mythologèmes</i>

Le **sibole** ou **effet-signe** est une représentation qui trouve son origine dans l'*objet perçu* par la *conscience* et qui est ensuite oublié et/ou refoulé dans l'*inconscient personnel*. Pour qu'un *sibole* puisse surgir, il faut que l'individu ait vécu l'*expérience du miroir* (c'est le moment de l'*identification imaginaire*) et soit devenu un sujet à part entière (qu'il soit conscient de lui-même et des autres). Il faut que l'individu soit capable d'élaborer des dichotomies. La catégorie des *siboles* reprend l'ensemble des *symboles*, tels qu'ils furent décrits par Sigmund Freud, Sandor Férenczi, Mélanie Klein et Jacques

Lacan. Comme l'affirmait Jacques Lacan, les *siboles* s'articulent entre eux selon les deux grandes catégories rhétoriques : la *métaphore* (ou *condensation*) et la *métonymie* (ou *déplacement*). L'inconscient personnel ne peut avoir la *structure radicale du langage* que si le sujet *conscient* a déjà accédé à ce *langage*.

L'*archétype* en soi n'est pas représentable. Il trouve son origine dans le *sujet* et non dans l'*objet*. Son essence échappe à la conscience. Mais ses effets concrets se manifestent au travers d'*images*. Ces *images* sont les *représentations archétypiques*. Elles dérivent de l'archétype qui, pourtant, ne se réduit pas à l'une d'entre elles. L'*archétype* serait la structure qui tend à faire de nous un être universel, les *images* qu'il véhicule recèlent notre singularité. L'*archétype* se forme dans l'*inconscient collectif*. Celui-ci ne possède pas la *structure du langage*, mais fonctionne davantage selon les lois de la physique relative aux énergies et à la thermodynamique. L'*inconscient collectif* est en interaction avec l'*inconscient personnel*.

Le *signe* est une convention collective plus ou moins arbitraire pour représenter un *objet*. Il est constitué du *signifié* et du *signifiant*. Cet élément est relativement univoque.

Le *mythologème* est, soit une *image archétypique* issue de l'inconscient collectif, soit un *sibole* issu de l'inconscient personnel, qui se révèle au travers des mythes, des contes ou des légendes. Cet élément, tout en demeurant ambivalent et plurivoque, est reconnu socialement et culturellement. On peut en dégager la symbolique grâce aux amplifications et associations libres ou en recourant aux différents dictionnaires des *symboles*.

Le *symbole* est l'acception généraliste regroupant les *siboles*, les *images archétypiques* et les *mythologèmes*. Il peut être interprété au plan de l'objet et/ou au plan du sujet, d'un point de vue individuel et/ou collectif.

Le *rêve* est un amalgame d'*images archétypiques* et de *siboles* qui sont en partie organisés selon la structure du langage (éléments de narration) et selon certaines lois biologiques. Il procède à la fois de la communication et de la communion. Comme Freud, nous distinguerons le *rêve manifeste* du *rêve latent*¹. Le *rêve manifeste* est le fruit du *travail du rêve*. Il présente généralement une structure linguistique et narrative soumise aux tautologies aristotéliennes, au principe de causalité et aux maximes de Grice. Le *rêve latent* est composé d'un certain nombre de symboles sous forme d'*images* ou de *sons*. Préalable au *travail du rêve*, rien ne permet d'affirmer que le *rêve latent* soit structuré comme le langage.

1.6. De quelques archétypes et symboles rencontrés durant le processus d'individuation

Carl Gustav Jung, en analysant les rêves de ses patients, s'est rendu compte que l'évolution des images symboliques pouvait se produire dans l'esprit inconscient de l'homme moderne tout autant que dans les rites des sociétés anciennes. Les rêves présentent des aspects de l'initiation à la vie dans les mêmes formes archétypiques que l'initiation à la mort. Ce lien entre les mythes primitifs et les symboles produits par l'inconscient lui a permis d'identifier et d'interpréter ces symboles dans un contexte qui leur confère une perspective historique en même temps qu'un sens psychologique. Ainsi,

¹Voir également annexe 4.

certains symboles concernent l'enfance et le passage à l'adolescence, d'autres la maturité, d'autres encore la vieillesse quand l'homme se prépare à une mort inévitable.

Avant d'analyser chacun de ces complexes, il y a lieu de noter que :

"tout complexe, toute structure générale, ou tout archétype (selon le nom qu'on lui donne) étant un système polarisé, possède un côté lumineux et un côté ténébreux. On pourrait se représenter un archétype comme composé de deux sphères, l'une claire et l'autre obscure." (von FRANZ, 1980, 57)

Ainsi, l'archétype de la Grande Mère contient d'une part la sorcière, la mère diabolique, la marâtre ou la Mort, et d'autre part la fée marraine, la vieille femme sage, la déesse de la fécondité, la déesse mère ou la déesse nourricière.

Dans l'archétype de l'esprit, il y a le vieux sage ou Senex, mais aussi le sorcier destructeur ou démoniaque. L'archétype du roi peut signifier la fécondité et la puissance d'une ethnie ou le vieux monarque tyrannique qui étouffe toute vie nouvelle. Finalement, le héros lui-même peut incarner le renouvellement de la vie ou être le grand destructeur.

Chaque figure archétypique porte donc sa propre ombre. Comme nous le verrons, les thèmes des jumeaux (*twins*) ou des androgynes éclairent ce phénomène de dédoublement - ils sont une conjonction d'opposés, dont l'un des termes est extraverti, l'autre introverti, ou l'un est mâle, l'autre femelle, l'un est du côté de l'esprit, l'autre du côté de l'animal - sans que l'un ou l'autre soit moralement supérieur.

Le sens d'une image archétypique ne devient évident que lorsqu'elle a reçu une valeur de position et de signification parmi le contexte total. Si l'on tient en outre compte de la structure psychique spécifique du rêveur ou de l'auteur, de sa situation générale, et de son attitude psychologique consciente, à l'égard de laquelle, selon l'expérience, le contenu onirique est complémentaire, le sens véritable de l'image dans son rapport subjectif s'obtient de lui-même (JACOBI, 1950, 102).

1.6.1. Les images de l'idéal du Moi

1.6.1.1. La persona

Le terme *persona* désigne, dans le théâtre antique, le masque porté par les acteurs.

"La persona est le système d'adaptation ou la manière à travers lesquels on communique avec le monde. Chaque état, ou chaque profession, par exemple, possède sa propre persona qui les caractérise... Mais le danger est que l'on s'identifie à sa persona : le professeur à son manuel, le ténor à sa voix. On peut dire sans trop d'exagération, que la persona est ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est." (JUNG, 1979, 55)

Chez le primitif, le développement de la personne est une question de prestige magique. La figure du médecin ou celle du chef de la tribu sert de guide. Le primitif revêt de véritables masques qui, pour les fêtes totémiques, servent à la transformation et à l'exaltation du personnage. Par le masque, l'individu sélectionné est mis en marge de la sphère de la psyché collective. Dans la mesure où il parvient à s'identifier à sa *persona*, il s'y dérobe réellement. Cet affranchissement de la psyché collective confère à l'individu un prestige magique (JUNG, 1964c, 68).

Au moment où la *ratio* se met à discerner l'incompatibilité des éléments qui s'opposent s'instaure un développement personnel de la psyché. De cette connaissance nouvelle naît le combat du refoulement. On veut être bon et c'est pourquoi on se sent obligé de refouler le mal. C'est alors que prend fin le paradis de la *psyché collective*. L'individu se crée une enveloppe que Jung appelle sa *persona*, son masque. La *persona* n'est

cependant qu'un masque qui dissimule une partie de la *psyché collective* dont elle est constituée. La *persona* donne l'illusion de l'individualité. Ce masque fait penser aux autres et à soi-même que nous sommes devenus des individus à part entière, alors qu'au fond nous jouons simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la *psyché collective* qui s'expriment. La *persona* n'est qu'une formation de compromis entre l'individu et la société, en réponse à la question de savoir sous quel jour le premier doit apparaître au sein de la seconde. Comparée à l'individualité du sujet, sa *persona* n'est qu'une réalité secondaire, un simple artifice auxquels d'autres participent souvent bien davantage que l'intéressé lui-même. Bien que le Moi conscient s'identifie tout d'abord à la *persona*, le Soi inconscient ne saurait être réprimé (JUNG, 1964c, 81-83).

1.6.1.2. Le mythe du héros

"Parmi les images primordiales, éternels modèles humains, celle du Héros présente un intérêt particulier : c'est, pourrait-on dire, l'archétype spécifique de la jeunesse" (JADOT, 1984, 130).

Le mythe du **héros** est le plus répandu et le mieux connu. Nous le trouvons dans la mythologie classique de la Grèce et de Rome, dans les mythologies celtique et nordique, dans les diverses épopées du Moyen Age, en Extrême-Orient, parmi les tribus amérindiennes, au sein des peuplades africaines, et, bien entendu, dans la plupart des récits évoqués par nos médias actuels. Il suscite non seulement des comportements, mais provoque d'innombrables créations imaginaires, de l'Iliade à Superman. La littérature héroïque, c'est non seulement les fictions des bandes dessinées, mais aussi celles des chansons de Geste, des romans et des films d'espionnage, policiers ou de cape et d'épée. Le héros apparaît aussi dans nos rêves et se révèle d'une importance psychologique profonde. Ces mythes varient considérablement au niveau des détails, mais leur structure générale demeure fort semblable.

*"Ils ont une forme universelle, bien qu'ils aient été élaborés par des groupes ou des individus qui n'avaient pas de contacts culturels directs, par exemple, les tribus africaines et les Indiens de l'Amérique du Nord, les Grecs et les Incas. Sans cesse, on entend la même histoire décrivant la naissance miraculeuse, mais obscure du héros, les témoignages précoces de sa force surhumaine, son ascension rapide à la prééminence ou au pouvoir, sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation d'orgueil (**hybris**¹) et son déclin prématuré, à la suite d'une trahison, ou par un sacrifice « héroïque » qui aboutit à sa mort."* (HENDERSON, 1964, 110)

Le **héros mythique** est "l'incarnation (historique ou non) exemplaire de l'archétype du Héros : accomplissant des exploits extraordinaires et périlleux, il est la projection de "**l'idéal du moi**" de l'homme ordinaire. Car l'homme, tout homme est le **héros psychologique** de son combat pour l'autonomie : l'archétype du héros, activé dans la psyché, suscite des émotions, images et motivations qui peuvent être projetées sur le héros mythique, amplifiant, exaltant et glorifiant l'épreuve que vit le moi." (JADOT, 1984, 134)

Paul Diel considère que le **héros** symbolise l'élan évolutif, le désir essentiel, "*la situation conflictuelle de la psyché humaine, par le combat contre les monstres du perversissement*" (DIEL, 1966, 40)

C.G. Jung, dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, l'identifie à **la puissance de l'esprit**. La première victoire du héros est celle qu'il remporte sur lui-même.

¹ Mot grec signifiant 'démésure'.

Le **héros** est un *type idéal* de la vie humaine. Tout obstacle porte vaguement les traits de la *mère terrible* qui paralyse son courage de vivre et lui dispense le poison du doute et du recul. Dans chaque succès, le héros reconquiert la *souriante mère* dispensatrice d'amour et de vie. Le **mythe du héros** est un drame inconscient qui n'apparaît qu'en *projection*. Le **héros** est un être qui possède quelque chose de plus que le caractère humain. Le héros est l'acteur de la métamorphose de Dieu dans l'homme. Il correspond à la "*personnalité Mana*". Il participe de la nature divine. Il est psychologiquement un *archétype du Soi*. Sa nature divine exprime que le Soi est aussi "*numineux*"¹. La "*personnalité Mana*" exerce sur la conscience une grande fascination. Le *moi* succombe facilement à la tentation de *s'identifier* au héros, ce qui provoque une *inflation psychique* avec toutes ses conséquences (JUNG, 1967, 643-646)

Le héros trouve sa signification téléologique "*en tant que figure symbolique qui rassemble en elle la libido sous forme d'admiration et de vénération, pour la conduire, en passant par les ponts symboliques du mythe, vers des utilisations supérieures*" (JUNG, 1967, 518).

Dans beaucoup de légendes, la faiblesse première du **héros** est contrebalancée par l'intervention de puissances tutélaires qui lui permettent d'accomplir les tâches surhumaines dont il ne saurait venir à bout sans leur aide. Ces personnages divins sont des représentations symboliques de la psyché totale (**le Soi**), cette entité plus vaste qui fournit la force dont manque le **Moi**.

La fonction essentielle du mythe héroïque est le développement, chez l'individu, de la conscience de soi. Il lui permet de faire face aux tâches ardues que la vie lui impose en prenant conscience de ses propres forces et faiblesses.

"Une fois que l'individu a triomphé de l'épreuve initiale et entre dans la phase de maturité de sa vie, le mythe du héros perd son intérêt. La mort symbolique du héros marque pour ainsi dire l'avènement de la maturité." (HENDERSON, 1964, 112)

Nous venons d'esquisser la totalité du cycle, de la naissance à la mort, du mythe complet du héros. Cependant, il faut se rendre compte qu'à chaque stade de ce cycle, l'histoire du héros prend des aspects particuliers, qui s'appliquent aux problèmes spécifiques relatifs au point précis atteint par l'individu dans le développement de sa conscience de soi. Autrement dit, **l'image du héros évolue et reflète chacun des stades de l'évolution psychologique de l'individu.**

"nulle partie du mythe du héros n'est à signification unique et (...) toutes les figures sont interchangeables." (JUNG, 1967, 643)

Étudiant la mythologie winnebago, le professeur Paul Radin relève quatre cycles distincts dans l'évolution du **mythe du héros**. Comme les Winnebagos², il les a baptisés cycle du **Trickster** ou **Fripon**, cycle du **Hare** ou **Lièvre**, cycle de la **Red Horn** ou **Corne-Rouge**, et cycle des **Twins** ou **Jumeaux** (RADIN, 1948) (JUNG, KERÉNYI & RADIN, 1958, 87-145).

Le cycle de **Trickster** (le fripon) correspond à la première période de la vie. **Trickster** est un joueur de tours, un bouffon, ou encore un petit fripon. C'est un personnage dominé par ses appétits. Il conserve la mentalité d'un enfant et son but principal est la satisfaction de ses besoins les plus élémentaires. Il est tout instincts, sans aucune inhibition. Dans certaines histoires, il apparaît sous les traits d'un animal (par exemple, dans *Le Roman de Renart*, *La Belle et la Bête*, ou encore *Le singe* de la mythologie

¹terme de Rudolph Otto pour désigner ce qui est indicible (cf. annexe 3).

²Les Winnebagos sont des indiens du Moyen-Wisconsin et du Nebraska-Oriental (Amérique du Nord) qui parlent la langue sioux.

chinoise) et s'amuse en commettant divers petits larcins. Petit à petit, ce chenapan se transforme et commence à prendre l'apparence humaine. Au cinéma, la métamorphose subie par l'un des *Gremlins* qui commence à s'exprimer dans le deuxième épisode de cette saga produite par Spielberg est assez évocatrice de ce type de personnage.

Le *Hare* (le lièvre) peut également avoir une forme animale. Il marque cependant un progrès très net sur *Trickster*. Il représente en quelque sorte le fondateur ou le créateur de la culture. Il en est également le sauveur. Ce personnage corrige les impulsions instinctives et enfantines qui dominent dans le cycle de *Trickster*. *Prométhée* est manifestement l'exemple le plus connu de ce type de héros.

La *Red Horn* (la Corne Rouge) est l'archétype du héros qui triomphe des épreuves telles que la guerre ou la course. Son pouvoir surhumain apparaît lorsqu'il l'emporte sur des géants, soit par la ruse, soit par la force. Il peut apparaître sous les traits d'un jeune adolescent et est alors accompagné d'un personnage dont la force compense ses défaillances éventuelles. C'est *Hercule*, le héros-dieu de la mythologie classique. C'est *Luke Skywalker* dans *La Guerre des étoiles* de George Lucas.

Les *Twins* (les jumeaux) figurent les deux aspects opposés de la nature humaine : l'ego et l'alter ego. L'un, *Flesh*, représente l'introverti. Il est conciliant, doux et sans initiative. Sa force principale réside dans sa faculté de réflexion. L'autre, *Stump*, représente l'extraverti. C'est l'homme d'action capable de grands exploits. Il est dynamique et toujours prêt à la révolte. La mythologie classique regorge de ces jumeaux demeurés célèbres tels *Castor* et *Pollux*, ou *Romulus* et *Remus*. Ces héros finissent par être victimes de l'usage abusif qu'ils font de leur pouvoir. Il ne reste plus de méchants ou de monstres à combattre, et leurs débordements entraînent finalement leur châtement. Ayant dépassé les bornes, ne respectant plus rien, ils reçoivent souvent la mort comme punition. A moins que ces deux types de héros ne consentent à vivre dans un état de repos permanent, où les deux aspects contradictoires de la nature humaine retrouvent leur équilibre, c'est dans le cycle des *Twins* que nous trouvons les thèmes du sacrifice et de la mort du héros considérés comme nécessaires à la guérison de l'*hybris*, l'aveuglement et l'orgueil.

Nous pouvons tracer un parallèle entre le type de héros et le développement psychologique de la personne :

Trickster	Hare	Red Horn	Twins
0 à 3 ans	3 à 12 ans	12 à 18 ans	>18 ans
Fusion avec la mère "on" indéterminé	Identification assujettissement social et prise de conscience de l'ego ("je")	Opposition prise de conscience des valeurs ("je" >< "ils")	Coopération rencontre avec l'autre ("nous" inclusif)
Cherche à assouvir ses désirs	Accède au langage et à la culture	Essaie de s'affirmer	acceptation des différences (amour)
petite enfance	enfance	adolescence	adulte

Notons les rapports étroits entre cette échelle et la *classification isotope des structures de l'imaginaire* de G. Durand (DURAND, 1969, 506-507) (DURAND, 1976, 94-95)¹.

¹Gilbert Durand constate une convergence des symboles en des séries isotopes à différents niveaux anthropologiques. Les schèmes dynamiques qui supportent les images isotopes promeuvent trois grandes directions logiques bien distinctes selon trois principes : le *principe de liaison*, le *principe de coupure* (ou de contradiction) et le *principe d'analogie* synthétique. Régimes (diurne ou nocturne), structures, classes d'archétypes, ne sont que catégories classificatrices induites de cette convergence empirique, plus

Le *Trickster* et le *Hare* peuvent être considérés comme deux moments de la *structure mystique*, le *red Horn* évoque la *structure héroïque*. Enfin, les *Twins* renvoient à la *structure synthétique*, soit :

Structures (G. Durand)	Mystique <i>Trickster / Hare</i>	Schizomorphe <i>Red Horn</i>	Synthétique <i>Twins</i>
Principes logiques :	Analogie/Similitude	Exclusion / Identité	Causalité, finalité et efficacité
Thème :	homogénéisant = perception, contemplation	hétérogénéisant = action, combat	diachronique reliant les contradictions par le temps.
Forme :	communion hétérogénéisante dans l'espace Moi dans le monde	carnage homogénéisante assimilation au Moi, <i>temps mortifère</i> Moi contre le monde	coopération réflexion, conflit, tourment, dépassement, <i>histoire</i> Moi et le monde
Réflexes dominants	digestif thermique, tactile, gustatif	postural - manuel vue, audiophonation	copulatif - moteur rythmique, kinesthésie, musique.
Schémas verbaux	confondre , descendre, posséder, pénétrer	distinguer , monter, séparer	relier , recenser, progresser
Images archétypiques	La Coupe icônes (vue)	Le Sceptre, le Glaive Rituels (motricité)	Le Denier, le Bâton Mythe, langage, temps
Rhétorique	antiphrase ¹	antithèse ²	hypotypose ³
Age de la vie selon Jung	enfance - vieillesse	adolescence - jeunesse	maturité - "milieu"
Le projet du héros selon :	Rank , l'Utérus maternel, la fusion	Freud , le Phallus, la Loi, le Nom du Père, la Transgression	Jung , le Sacrifice, l'Androgyne, l'Individuation

Pour Pol Vandromme, ce que le héros propose aux jeunes, "*c'est la figure achevée de leur âge. Il les venge de leurs insuffisances.*" (VANDROMME, 1994, 128)

"la jeunesse des personnages dessinés est l'ENVERS d'une jeunesse réelle, elle en est la face cachée, étincelante, ensorceleuse. L'adolescence est, par définition, l'époque des problèmes, des interrogations, des inquiétudes. La tourmente physique et les affres intellectuelles. Bien au contraire, l'adolescence des héros est aérienne, libérée, triomphante ; elle ignore le moindre souci inhérent à ce passage ; elle chante, intemporelle, à jamais figée en un âge inexistant, sans poids, sans ombres." (SADOUL, 1971, 33)

En règle générale, le besoin de symboles héroïques se manifeste quand le *Moi* a besoin d'être raffermi, c'est-à-dire quand le conscient a besoin de puiser aux sources d'énergie de l'inconscient pour accomplir une tâche dont il ne peut venir à bout tout seul.

économiques que l'arsenal explicatif des pulsions et des complexes postulés par la psychanalyse. (.../...) Cette tripartition, Gilbert Durand la retrouve sans cesse aux différents niveaux de la formation des symboles. Bien qu'elle apprécie l'effort réalisé par Gilbert Durand, Marie-Louise von Franz lui reproche néanmoins de mettre en lumière les « structures de base » sans tenir compte de l'expérience individuelle. Pour elle, il n'est pas possible de décrire les archétypes en faisant abstraction de l'individu humain qui en est la base (von FRANZ, 1987, 21).

¹ **antiphrase** : manière d'employer un mot, une locution dans un sens contraire au sens véritable, par ironie ou euphémisme (ROBERT, 1993, 94).

² **antithèse** : opposition de deux pensées, de deux expressions que l'on rapproche dans le discours pour en faire mieux ressortir le contraste (...) contraste entre deux aspects (ROBERT, 1993, 95).

³ **hypotypose** : Description animée et frappante (ROBERT, 1993, 1118).

"L'un des aspects les plus importants du mythe classique du héros : sa capacité de sauver et de protéger de belles jeunes femmes de terribles dangers (la demoiselle en détresse était le mythe favori du Moyen Age européen). C'est l'une des formes que prend, dans les mythes ou les rêves, la référence au concept de l'anima, l'élément féminin de la psyché masculine que Goethe a appelé « l'Eternel Féminin »." (HENDERSON, 1964, 123)

Ainsi, dans de nombreux contes de fées, les héros combattent des monstres ou un dragon pour sauver une femme en détresse.

"Ce sauvetage symbolise l'anima libérée de l'aspect « dévorant » que comporte l'image de la mère. Ce n'est qu'une fois ceci accompli que l'homme devient capable d'établir de véritables rapports avec les femmes (...) En d'autres termes, il fallait que le sujet trouvât un moyen de libérer l'énergie psychique demeurée fixée à la relation mère-fils, afin de parvenir à établir des rapports d'adulte avec les femmes, et, en fait, avec la société des adultes dans son ensemble. La lutte entre le héros et le dragon était l'expression symbolique de ce processus de maturation." (HENDERSON, 1964, 125-126)

La tâche du héros est donc de libérer l'anima comme composante intérieure de la psyché, nécessaire à tout acte créateur. Grâce à son contact avec l'archétype du héros, le rêveur s'est découvert une attitude nouvelle de coopération et de sociabilité. Il a en outre clarifié et développé cette partie de lui-même représentée par la femme (l'anima) et l'acte héroïque de son Moi.

"Le Moi symbolisé par le héros est essentiellement un porteur de culture (...) le Moi de l'enfant ou de l'adolescent se libère du joug des ambitions familiales pour développer sa propre individualité." (HENDERSON, 1964, 126)

Il se peut que la lutte entre le héros et le monstre doive être recommencée à plusieurs reprises afin de libérer l'énergie nécessaire pour que le Moi atteigne le point où ses forces profondes peuvent être personnalisées.

"L'« élément féminin » ne lui apparaît plus en rêve sous la forme d'un dragon, mais comme une femme. De même, son côté « ombre » prend un aspect moins menaçant." (HENDERSON, 1964, 128)

1.6.2. Première rencontre avec l'inconscient : la découverte de l'ombre

L'enfance est une période durant laquelle l'individu prend peu à peu conscience du monde et de lui-même. Ses premiers rêves se manifestent souvent sous la forme symbolique de la structure fondamentale de la psyché. L'enfant peut ainsi voir en rêve un motif circulaire, quadrangulaire ou nucléaire qui symbolise le centre de la psyché. L'inconscient peut être également symbolisé par des couloirs ou des labyrinthes.

"Le processus d'individuation proprement dit, c'est-à-dire l'accord du conscient avec son propre centre intérieur (noyau psychique) ou Soi, naît en général d'une blessure infligée à la personnalité, et de la souffrance qui l'accompagne. Ce choc initial est une sorte d'« appel », bien qu'il ne soit pas souvent reconnu comme tel. Au contraire, le Moi se sent frustré dans sa volonté ou son désir et projette la cause de cette frustration sur quelque objet extérieur." (von FRANZ, 1964, 166)

L'individu peut ainsi accuser le monde entier ou souffrir d'un ennui mortel, qui fait que tout lui paraît dénué de sens et vide.

"Beaucoup de mythes et de contes de fées décrivent ce stade initial du processus d'individuation en racontant l'histoire d'un roi qui est tombé malade ou devenu vieux. Un autre thème caractéristique est celui du couple royal stérile ; ou du monstre qui dévore les femmes, les

enfants, les chevaux, et la richesse du royaume, ou du démon qui empêche l'armée ou les vaisseaux du roi de poursuivre leur chemin; ou encore les ténèbres qui envahissent le pays, la sécheresse, les inondations, le froid. On dirait que la première rencontre avec le Soi jette une ombre sur l'avenir, ou que cet « ami intérieur » agit comme le chasseur qui prend à son piège un Moi incapable de se défendre." (von FRANZ, 1964, 167)

Dans les mythes, le remède qui chasse le mal et délivre le roi ou son pays de leurs maux est toujours un être ou un objet unique et difficile à découvrir. Il en est de même pour la crise initiale qui marque la vie de l'individu. Le remède n'est guère facile à trouver. Une seule attitude semble donner un résultat : se tourner vers les **ténèbres** de son inconscient afin de voir ce qui ne va pas en soi.

Les rêves nous familiarisent avec des aspects de notre personnalité que nous avons laissés de côté. Cette partie inconsciente de notre **Moi** se manifeste le plus souvent dans nos rêves sous une forme personnifiée.

Cette **ombre** "est constituée par les attributs et qualités inconnus ou peu connus du Moi, qui font partie des aspects personnels de la psyché, et pourraient aussi bien être conscients." (von FRANZ, 1964, 168)

L'**ombre** représente le côté ténébreux et vulnérable de la personnalité du **Moi**. Elle englobe nos **potentialités inexploitées**, mais aussi tous les aspects de nous-mêmes qui furent refoulés à la suite de notre éducation et de divers interdits sociaux ou religieux. Elle est la représentation de certains aspects de l'individualité inconsciente. Elle exprime le côté obscur, non vécu ou refoulé du complexe du **Moi**.

L'**ombre**, dans un premier stade, représente tout simplement l'inconscient dans son entier.

"Par la suite, et au fur et à mesure que la personne pénétrera davantage dans cette zone inconnue d'elle-même, elle s'apercevra que celle-ci recèle d'autres domaines psychiques auxquels Jung a donné les noms d'animus chez la femme et d'anima chez l'homme." (von FRANZ, 1980, 12)

Voir son **ombre**, c'est découvrir ses propres défauts, ses tendances, ses "poutres" et "fétus de paille" que l'on projette dans l'oeil du voisin, sans clairement les accepter pour soi. Faute de les avoir conscientisés, nous les *projetons* sur les autres.¹

"C'est à partir de ces qualités réprimées qui ne sont ni admises ni acceptées, parce que considérées comme incompatibles avec celles qui ont été privilégiées, que l'ombre se construit." (von FRANZ, 1980, 13)

"C'est pourquoi l'ombre, dans les rêves et les mythes, apparaît toujours sous la forme d'une personne du même sexe." (von FRANZ, 1964, 169)

L'**ombre** possède en fait deux aspects, *l'un dangereux, l'autre précieux*. Elle n'est pas uniquement une impulsion destructrice, elle contient aussi des forces constructives, créatrices, qui peuvent être mises à profit après que le **Moi** a pris conscience de son ombre. Vishnu, dans la mythologie hindoue, incarne cette dualité : dieu bienveillant, il peut apparaître également sous un aspect **démoniaque**.

Dans les contes et les mythes, nous retrouvons cette part de nous-mêmes sous la forme de personnages mauvais, de monstres, ou de démons.

¹ "Ne jugez point, ainsi vous ne serez point jugés. Le jugement que vous portez, on le portera sur vous, et l'on vous mesurera avec la mesure dont vous vous servez. Pourquoi regardes-tu la paille qui est dans l'oeil de ton frère, et ne vois-tu pas la poutre qui est dans le tien? Comment peux-tu dire à ton frère : Laisse-moi ôter la paille de ton oeil, alors qu'il y a une poutre dans le tien? Hypocrite! Ote d'abord la poutre de ton oeil, et ainsi tu y verras pour ôter la paille de celui de ton frère." (Matthieu, 7: 1-5)

Ce personnage, comme tous les archétypes, peut évoluer entre les deux pôles négatif et positif et se métamorphoser lentement en un autre archétype. Ainsi, dans le film de Spielberg, *Gremlins II*, deux petits monstres (l'intellectuel et la femelle) apparaissent plus sympathiques que les autres Gremlins et se transforment d'une certaine manière en *Tricksters*. Alors que dans le même film, un autre *gremlin* devient plus monstrueux en se métamorphosant en araignée, image symbolique de la *mauvaise mère*.

Les problèmes éthiques que pose la rencontre avec l'*ombre* sont illustrés dans de nombreux livres de Sagesse. C'est le sens de la discussion entre Arjuna et Krishna dans le chapitre deux de *La Bhagavad-Gîtâ* (AUROBINDO, 1970, 39-72). C'est aussi l'objet de la discussion du XVIII^e Livre du Coran. Moïse y rencontre l'ange Khidr. Celui-ci a un comportement destructeur qui surprend Moïse. Ce dernier apprend par la suite que Khidr a agi de la sorte pour éviter des catastrophes beaucoup plus graves. Cette histoire illustre bien la méfiance que nous devons avoir à l'égard des jugements hâtifs. La réalité psychique n'est pas toujours aussi simple qu'il n'y paraît.

Au stade initial, l'*ombre* est donc l'inconscient dans son ensemble. Elle est constituée d'éléments personnels et d'éléments collectifs. Cette *ombre* se manifeste parfois sous la forme d'une éruption d'humeurs, d'émotions, d'opinions irrationnelles, etc. Si l'on observe ce genre d'*affect*, on y distinguera, d'une part, les effets de l'*ombre* et, d'autre part, la faculté de jugement ou de sentiment appelé par Jung l'*animus*, chez la femme, ou l'*anima*, chez l'homme.

Reconnaître et accepter l'existence de ces *qualités négatives* en soi-même entraîne la renonciation à certains idéaux et à certaines normes de « savoir-vivre ». Cela nous oblige à beaucoup plus de pondération et de réflexion si l'on veut éviter des conséquences néfastes. C'est prendre aussi connaissance des éléments collectifs liés à notre inconscient. Il s'agit de certaines qualités incompatibles avec les normes de notre civilisation et qui sont dès lors réprimées par notre éducation.

En ce sens, toute civilisation, toute culture possède sa propre *ombre*. Cette *ombre collective* est personnifiée dans les systèmes religieux par les figures du diable ou d'esprits malfaisants. Satan, Belzébuth, Le Baphomet, Méphistophélès, Baal sont autant de personnifications exemplaires de l'ombre collective.

Il existe des rituels religieux ou magiques destinés à rendre le groupe conscient de son ombre. Ce sont des fêtes de libération de l'*ombre* telles que *les messes noires*, *la fête des fous* ou encore *le carnaval*. Quelques fois, un membre du groupe est obligé d'endosser cette ombre : c'est *le fils indigne*, *la brebis galeuse*, *le bouffon*, ou encore *le bouc émissaire* (GIRARD) qui sera ignoblement sacrifié sur l'autel de la vertu.

Dernière remarque : dans les histoires qui ne contiennent pas à proprement parler de figure incarnant l'*ombre*, il y a dédoublement d'une figure archétypique, chaque moitié de celle-ci constituant l'ombre de l'autre (von FRANZ, 1980, 57).

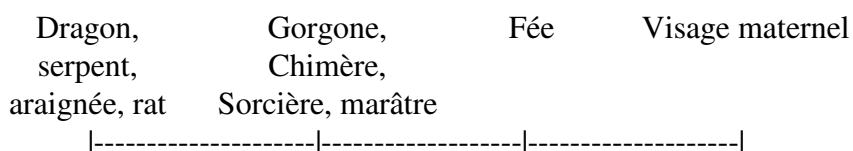
1.6.3. Les imagos parentales

Les *imagos parentales* procèdent d'une double appartenance, les influences des parents d'une part (plan de l'objet) et les réactions spécifiques du sujet d'autre part (plan du sujet). L'*imago* est à la fois subjective et objective. Elle est objective parce qu'elle se rapporte à un objet. Elle est subjective parce qu'elle exprime les réactions du sujet. L'*imago* est donc une image qui ne reproduit son modèle que de façon fort conditionnelle. La plupart des gens sont néanmoins convaincus que leurs parents sont tels qu'ils se les représentent et que leurs parents se confondent avec l'image qu'ils s'en font. L'image intérieure se trouve inconsciemment projetée. Lorsque les parents viennent à mourir, cette image demeure active et dynamique, comme si elle était un esprit existant en soi. Les *imagos parentales* peuvent prendre d'autres aspects que ceux des parents. Par exemple, les traits de l'*imago* épouseront ceux d'une vieille institutrice,

d'un thérapeute plus âgé, ou d'un éventuel directeur. Plus le champ de conscience d'un enfant est limité, plus ses contenus psychiques lui apparaîtront avec un caractère d'externalité, sous forme par exemple de *magiciens* et de *sorcières*. Il existe une *imago maternelle* et une *imago paternelle* (JUNG, 1964c, 134).

1.6.3.1. L'imago maternelle

Le premier réceptacle de l'image de l'âme pour l'homme est pratiquement toujours la mère. C'est pourquoi l'émancipation du fils et la séparation d'avec la mère représentent un tournant évolutif très délicat. A chaque stade du développement humain, la mère est perçue comme une *bonne* et une *mauvaise mère*. Pour le nourrisson, elle est à la fois cette image nourricière et protectrice dont l'absence ou le manque sont vécus comme de véritables terreurs. L'adolescent doit choisir entre la protection étouffante de la mère et un certain éloignement libérateur. L'arrivée à l'âge adulte et la séparation extérieure de la mère ne suffisent pas. Il faut encore diverses épreuves, initiations et cérémonies opérant une renaissance, pour parfaire efficacement la séparation de l'individu avec sa mère et avec son enfance (par exemple, *Perceval et la quête du Graal*). L'adolescent qui grandit dans la civilisation actuelle se voit privé de ces mesures initiatiques. Il s'ensuit que l'*anima*, en jachère sous forme de l'*imago maternelle*, va être projetée en bloc sur la femme. L'homme qui vit en couple devient enfantin, sentimental, dépendant et servile, ou, dans le cas contraire, rebelle, tyrannique, susceptible et préoccupé de sa prétendue supériorité virile. Il modèle inconsciemment son idéal du couple de telle sorte que sa compagne assume le rôle magique de la mère. Il cherche au plus profond de lui-même protection auprès d'une *mère* et tend la perche à l'instinct possessif de la femme. La *mère* est dès lors perçue comme un facteur de plus en plus étouffant, qui ne permet pas à l'individu de s'épanouir (JUNG, 1964c, 159-164). Comme tous les archétypes, l'*imago maternelle* se subdivise ainsi en deux pôles : la *bonne* et la *mauvaise mère*. Durant l'enfance, la *bonne mère* épousera très souvent les traits de la *mère réelle* ou prendra le visage d'une très jolie *fée*. De même, la *mauvaise mère* prendra, par exemple, les traits d'une vilaine *sorcière (mère absente)*, d'un *dragon*, d'un *serpent* ou d'une *araignée (mère étouffante)*. En résumé, nous pouvons tracer une échelle¹ sur laquelle nous situerons différentes figures de l'*imago maternelle* en fonction des deux pôles (négatif et instinctuel / positif et sentimental).

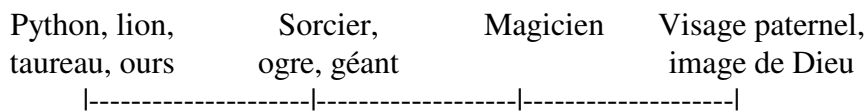


1.6.3.2. L'imago paternelle

Alors que la mère constitue pour l'enfant une sauvegarde contre les dangers qui peuvent surgir des mondes obscurs de l'âme, le père, en protégeant l'enfant contre les dangers de la vie extérieure, devient un modèle de la *persona*. Le *père* est un modèle et un lien au monde extérieur. Il est à la fois protecteur et conquérant. Il incarne aux yeux de l'enfant la *légitimation*. Il rend l'être grandissant *légitime*, malgré l'individualité et la ségrégation individuelle. Il assure en lui la pérennité du *sentiment d'appartenance au groupe* (JUNG, 1964c, 160). Le père représente le monde des ordres et des défenses morales. Il obtient de force la prohibition de l'*inceste*. Il est le représentant de l'*esprit* qui barre la route à la *puissance instinctuelle*. C'est là le rôle archétypique qui lui revient, indépendamment de ses qualités personnelles. Plein de contradictions comme la

¹ Comme toutes les échelles figurant dans ce chapitre, celle-ci fournit une série d'images primordiales ambivalentes dont la succession est donnée à titre indicatif et ne doit pas être interprétée de façon trop rigoriste.

mère, qui donne la vie et la reprend en tant que mère « terrible » ou « dévorante », le père est l'instinctivité sans entrave bien qu'incarnant la loi restrictive de l'instinct. Aussi est-il souvent l'objet des angoisses névrotiques du fils. Contre lui se dresse la loi paternelle avec la violence impétueuse de la force virile (JUNG, 1967, 437-439). L'idée d'une divinité créatrice mâle paraît être dérivée de l'*imago paternelle*. Celle-ci tend à remplacer les relations infantiles avec le père pour que soit facilité à l'individu le passage du cercle étroit de la famille à celui plus vaste de la société humaine (JUNG, 1967, 102). Si l'individu ne parvient pas à briser le cercle familial, il demeure infantile. Il s'est insuffisamment ou ne s'est pas du tout libéré de son milieu familial et de son adaptation aux parents. C'est pourquoi, face au monde, il réagit comme un enfant en présence de ses parents. Il cherche toujours à obtenir amour ou récompense sentimentale immédiate. Identifié à ses parents, l'infantile se comporte comme son père et comme sa mère. Il n'est pas à même de vivre sa propre vie ni de trouver le caractère qui est le sien (JUNG, 1967, 471). Pour la jeune femme, l'*animus*, en jachère, se présente sous forme de l'*imago paternelle*. C'est cette imago qu'elle va projeter en bloc sur le bien-aimé (cf. *La Belle et la Bête* et *Neige Blanche et Rose Rouge*). Nous pouvons également tracer une échelle¹ sur laquelle nous situerons différentes figures de l'*imago paternelle* en fonction des deux pôles (négatif et instinctuel / positif et intellectuel).



1.6.4. L'anima et l'animus

Un troisième personnage surgit dans le sillage de l'*ombre*. Si le rêveur est un homme, il découvre une personnification féminine de son inconscient ; si c'est une femme, ce sera une personnification masculine. Jung a appelé ces figures masculine et féminine l'*animus* et l'*anima*.

1.6.4.1. L'anima

L'*anima* est la personnification de toutes les tendances psychologiques féminines de la psyché de l'homme. Comme l'*ombre* et les *imagos parentales*, l'*anima* se situe entre deux pôles : positif (bienveillant) et négatif (maléfique).

"Dans ses manifestations individuelles, le caractère de l'anima est en général déterminé par la mère. Si l'homme a le sentiment que sa mère a eu sur lui une influence négative, son anima s'exprimera par de l'irritabilité, des dépressions, de l'incertitude, une impression d'insécurité, de la susceptibilité." (von FRANZ, 1964, 178)

Les figures de *dragons*, de *sorcières* ou de *marâtres*² sont autant d'expressions révélant l'emprise de l'**image maternelle** et son côté étouffant.

Ces humeurs sombres de l'*anima* peuvent se traduire par un caractère morose et prendre un aspect triste et oppressant. Elles peuvent même entraîner un homme jusqu'au suicide, et l'*anima* se métamorphose alors en démon de la mort. La *femme fatale*, la *Reine des Neiges*, les *Sirènes*, la *Lorelei* personnifient ces aspects dangereux de l'*anima*.

¹ Comme toutes les échelles figurant dans ce chapitre, celle-ci fournit une série d'images primordiales ambivalentes dont la succession est donnée à titre indicatif et ne doit pas être interprétée de façon trop rigoriste.

² La reine, dans *Blanche-Neige*, est à la fois marâtre et sorcière. La belle-mère de *Cendrillon* symbolise aussi le côté obscur de la mauvaise mère.

Une autre manifestation négative de l'anima est la propension à faire des remarques acérées, venimeuses, qui dévalorisent tout. Diverses légendes évoquent cette femme très belle qui, par le poison ou la dague, tue ses amants lors de leur première nuit d'amour.

Si les relations d'un homme et de sa mère ont été positives, cela affectera également l'anima d'une façon typique. Son *anima* peut faire de cet homme un sentimental, hypersensible et susceptible comme une vieille fille. Elle peut en faire un jouet soumis aux caprices des femmes et le rendre incapable de faire face aux difficultés de la vie.

"Une manifestation encore plus subtile d'une anima négative s'exprime dans ces contes où une princesse exige de ses prétendants qu'ils répondent à une série d'énigmes, ou qu'ils se cachent. S'ils ne résolvent pas les énigmes, ou si elle les trouve, ils doivent mourir et elle gagne toujours." (von FRANZ, 1964, 179)

Dans le film *L'Ange bleu*, Marlène Dietrich interprète le rôle d'une chanteuse de cabaret qui use de son charme pour dégrader un professeur et le transformer en bouffon dans son spectacle de cabaret. Ce personnage est un symbole clair d'une *anima négative*. On retrouve ce type de *femme fatale* dans de nombreux films.

"L'anima se manifeste le plus fréquemment sous forme de fantasmes érotiques. Les hommes peuvent être amenés à nourrir ces fantasmes en regardant des films, des spectacles de strip-tease, en rêvant sur des livres pornographiques." (von FRANZ, 1964, 179)

C'est un aspect grossier de l'*anima* qui se manifeste chez l'homme qui n'a pas suffisamment cultivé ses relations affectives qui sont demeurées infantiles.

Les aspects positifs de l'anima sont aussi importants. Par exemple, l'*anima* va provoquer la naissance du sentiment d'amour le plus puissant chez l'homme qui va rencontrer la femme porteuse de sa projection d'anima. Elle peut l'aider également à discerner certains aspects de l'inconscient. Lors de l'analyse, au niveau du voyage initiatique intérieur, elle assume un rôle fort important d'inspiratrice (*la Muse*), d'indicateur, de guide (*Ariane et son fil*), de médiateur, entre le *Moi* et le monde intérieur. Elle peut représenter un cheminement vers le *Soi*.

L'anima parvient à assumer cette fonction positive de guide lorsque *"l'homme, se penchant sérieusement sur les sentiments, les humeurs, les désirs, les images que lui inspire l'anima, leur donne une forme, par exemple littéraire, picturale, plastique, musicale, ou chorégraphique."* (von FRANZ, 1964, 186)

Il y a donc une fonction créatrice de l'anima qui peut permettre à l'homme de développer sa spiritualité. La dame que le chevalier du Moyen Age servait en accomplissant des exploits héroïques est une personnification de l'*anima*.

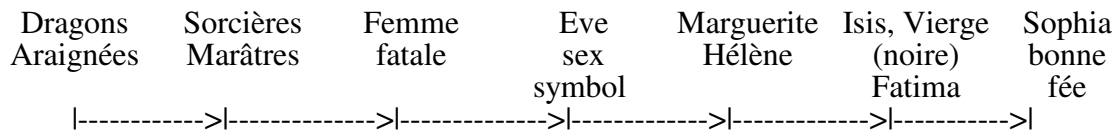
Il existe quatre stades plus positifs du développement de l'*anima* qui sont liés au développement psychique de l'homme. Le premier peut être symbolisé par *Eve*. Cette figure représente des relations purement instinctuelles et biologiques. Le second est incarné par *Hélène de Troie* ou *Marguerite* dans *Faust*. Elle personnifie le niveau romantique et esthétique, encore caractérisé par des éléments sexuels. Le troisième stade peut être représenté par la *Vierge Marie*¹, la fille de Mahomet, *Fatima*, la déesse hindoue *Shakti*, la déesse égyptienne *Isis*, ou encore la déesse chinoise *Kwan Yin*. C'est une figure dans laquelle l'amour (*Eros*) atteint à l'altitude de la dévotion spirituelle. Le quatrième et dernier stade est celui de *La Sagesse* (Sophia). Cette figure transcende la sainteté et la pureté. Elle est symbolisée par la *Sulamite* du *Cantique des Cantiques*.

"Elle est unique, elle, ma palombe, ma parfaite, unique, elle,

¹ Il s'agit ici de l'image (ou les traits) de la Vierge et non de la Vierge Marie, elle-même, en tant que personne réelle. Idem pour Fatima et les autres personnes ayant réellement existé.

*pour sa mère, immaculée, elle, pour celle qui l'enfanta.
Elles l'ont vue, les filles, et l'ont félicitée ;
les reines, les concubines, et l'ont louangée.
Qui est-elle ? Elle s'observe telle une aube,
belle comme la Blanche, immaculée comme l'Incandescent
et terrible comme un mirage." (Cantique des Cantiques, VI, 9-10)*

En résumé, nous pouvons tracer une échelle¹ sur laquelle nous situerons les différents stades de développement de l'anima en fonction des deux pôles (négatif et instinctuel / positif et sentimental).



"Un homme infantile possède, en règle générale, une figure d'Anima maternelle ; pour l'homme adulte, ce sera la figure d'une femme plus jeune² (...) La figure de l'Anima a aussi des rapports avec les animaux qui symbolisent ses qualités. Ainsi, le serpent ou le tigre, ou un oiseau, peuvent apparaître." (JUNG et KERÉNYI, 1953, 208)

Tous ces aspects de l'**anima**, comme pour l'**ombre**, peuvent être projetés, en sorte qu'ils apparaissent à l'individu comme des qualités que posséderait telle femme réelle. C'est cette projection de l'anima qui est entre autres à l'origine du *coup de foudre* et inversement (CAHEN, 1984, 506).

1.6.4.2. L'animus

L'**animus** est la personnification masculine de l'inconscient chez la femme. Cet **animus** présente, comme l'**anima** ou l'**ombre**, des aspects positifs et des aspects négatifs.

De même que l'**anima** d'un homme est façonnée par la mère, l'**animus** se construit autour de l'image du père de la femme. Ainsi, les images archétypiques d'anima et d'animus sont parasitées par les images archétypiques parentales, surtout durant l'enfance et la jeunesse.

Une opinion *plaquée* venant de l'**animus** se révèle souvent sous la forme d'une vérité très générale prononcée de manière inadéquate à la situation envisagée. C'est un raisonnement inopportun qui n'a rien à voir avec le problème posé.

On peut reconnaître cet aspect négatif de l'**animus** quand une femme se met à prêcher de manière insistante certaines convictions « sacrées », ou qu'elle cherche à les imposer d'une voix forte ou par des scènes violentes. On se heurte subitement chez la femme à quelque chose d'obstiné, de froid, de totalement inaccessible.

L'**animus négatif** peut se manifester au niveau de l'inconscient sous l'aspect d'un bel étranger ou d'un démon de la mort qui détourne la femme de toutes relations humaines, et particulièrement de tous contacts avec les hommes.

"Dans les mythes et les contes de fées, il apparaît sous les traits du voleur ou du meurtrier. Barbe-bleue, qui tue secrètement ses femmes, en est un exemple. Sous cette forme, l'animus personnifie toutes les réflexions à demi-conscientes, froides et destructrices, qui viennent à

¹ Afin de montrer la continuité entre les différentes images archétypiques, l'échelle présentée combine à la fois des images liées à l'*imago maternelle* et des images propres à l'*anima*.

² Il s'agit de la *Korè*, qui correspond à une image archétypique liée au *Soi* (cf. *Puella Aeterna*) ou à l'*Anima* (JUNG et KERÉNYI, 1953, 188-211).

envahir la femme, surtout lorsqu'elle s'est soustraite à une nécessité dictée par le sentiment."
(von FRANZ, 1964, 191)

Une étrange passivité ou un sentiment du néant peuvent naître aussi des opinions inconscientes de l'**animus**. Le **Moi** s'identifie alors avec elles au point d'être incapable de s'en dissocier. Il est réellement *possédé* par cet **animus prépondérant**.

L'**animus négatif** peut également prendre la forme d'une bande de brigands romantiques mais dangereux.

"Comme l'anima, l'animus n'a pas seulement des caractéristiques négatives telles que la brutalité, la témérité, la tendance au bavardage, la rumination silencieuse et obstinée d'idées malveillantes. Il a aussi des aspects positifs précieux ; il peut aussi jeter un pont vers le Soi grâce à une activité créatrice." (von FRANZ, 1964, 193)

Si une femme se rend compte de la nature de son animus et de l'influence qu'il exerce sur elle, et si elle essaye de l'intégrer au niveau du conscient, il peut devenir un précieux compagnon qui lui communiquera les qualités masculines d'initiative, de courage et de sagesse spirituelle.

Dans de nombreux mythes et contes de fées, un prince, transformé par une sorcière en monstre ou en *bête sauvage*, ne peut être délivré que par l'amour d'une jeune fille. Ce thème symbolise le processus d'intégration de l'animus à la conscience.¹

L'**animus**, comme l'**anima**, comporte quatre stades positifs de développement. Le premier stade personnifie la simple force physique. **Tarzan** en est une magnifique représentation. Au stade suivant, il représente "le romantique" ou "l'homme d'action". Les rôles interprétés par **Gérard Philippe**, **Richard Gere**, **Alain Delon**, **Kevin Costner** ou **Harrison Ford** sont autant d'illustrations. Il possède l'esprit d'initiative et la capacité d'agir d'une façon organisée. Au troisième stade, l'animus devient le "verbe" et apparaît sous les traits d'un prêtre ou d'un professeur. L'image d'**Einstein** pourrait être représentative de ce stade, celle de **Robin Williams** (*John Keating*) dans *le cercle des poètes disparus* également. Au quatrième stade, il incarne la "Pensée". Il devient le médiateur de l'expérience religieuse et donne à la femme une fermeté spirituelle, un soutien intérieur invisible, qui compensent sa faiblesse apparente. L'image du **Christ**² ou celle de grands sages tels que **Gandhi** sont représentatives de cette ultime étape.

"Le côté positif de l'animus peut personnifier l'esprit d'initiative, le courage, l'honnêteté, et, à son niveau le plus élevé, la profondeur spirituelle (...) La femme doit trouver le courage et la largeur d'esprit nécessaires, pour mettre en question le caractère sacré de ses convictions (...) C'est seulement alors que le Soi peut se manifester, et qu'elle devient capable de comprendre ses intentions." (von FRANZ, 1964, 195)

Comme pour l'anima, nous pouvons tracer une échelle sur laquelle nous situerons les divers stades de développement de l'animus en fonction des deux pôles (négatif et force physique / positif et pensée).

Monstres	Diabes	Brigands	Tarzan	Hô d'action	Intellectuel	Logos
Rats	Barbe-bleue	Bel inconnu	Athlète	Romantique	Einstein	Christ
----->	----->	----->	----->	----->	----->	----->

¹ *La Belle et la Bête* est un magnifique exemple lié à ce thème.

² Comme le souligne Eugen Drewermann, il ne faut cependant pas confondre la personne du Christ et l'image archétypique qu'il évoque (BLATCHEN, 1994).

1.6.5. Le Soi : les symboles de totalité

Lorsque l'individu ne s'identifie plus à son anima ou à son animus, l'inconscient change d'aspect et apparaît sous une nouvelle forme symbolique, représentant le noyau le plus intérieur de la psyché : **le Soi**.

"Dans les rêves d'une femme, ce noyau est généralement personnifié par un personnage féminin supérieur, prêtresse, magicienne, terre-mère, déesse de la nature ou de l'amour. Dans le cas d'un homme, il se manifestera sous la forme d'un initiateur ou d'un gardien (le guru des Hindous), d'un vieux sage, d'un esprit de nature, etc." (von FRANZ, 1964, 196)

Dans la mythologie grecque, **le Soi** apparaît sous les traits de la déesse-mère *Déméter* ou du dieu *Hermès*. Dans les contes de fées, **le Soi féminin** sera symbolisé par une vieille femme secourable, une marraine, ou une fée¹. Dans les légendes arthuriennes, **le Soi masculin** prendra le visage de *Merlin l'enchanteur*.

Toutefois, **le Soi** n'emprunte pas toujours les apparences d'un vieux sage ou d'une vieille femme. Ces personnifications sont des essais pour exprimer une entité qui se situe partiellement hors du temps, à la fois jeune et vieille.

Chez un homme mûr, **le Soi** peut être représenté sous les traits d'un jeune homme ou d'un enfant (**le puer aeternus**)². Ce dernier symbolise *l'élan vital* et *le renouveau de vie*.

Il "est le médiateur, symbole d'une nouvelle attitude en laquelle les opposés se rencontrent. C'est un enfant, un garçon comme le puer aeternus antique, exprimant par sa jeunesse la renaissance et le retour de ce qui avait été perdu." (JUNG, 1986, 263)

Cet enfant représente également, chez Nietzsche, le stade ultime, celui du surhomme. De même chez une femme, **le Soi** peut se manifester sous la forme d'une jeune fille (**puella aeterna** ou la *Korè*) possédant des dons surnaturels.

Le Soi peut encore se manifester sous la forme de l'Homme Cosmique. Celui-ci apparaît dans de nombreux mythes et enseignements religieux. Il se manifeste sous les traits d'Adam (*Kadmon*), de *Krishna*, du *Bouddha*, du *Christ*, du *Léviathan* de Hobbes, du *Gayomart* perse, du *Purusha* hindou.

Certaines traditions affirment que l'Homme Cosmique est le but de la création. Par exemple, dans la religion chrétienne, nous sommes tous appelés à devenir membres du Christ, le Fils de l'Homme. Pour les Hindous, le monde extérieur et le flot discursif des diverses représentations du Moi liées aux désirs se dissoudront un jour dans le Grand Homme originel pour laisser place à l'Homme Cosmique (*La Baghava Gîta*).

"Les multiples exemples qui nous viennent des civilisations et des époques les plus diverses démontrent l'universalité du symbole du Grand Homme. Son image se présente à l'esprit des hommes comme une sorte de but, ou d'expression du mystère fondamental de l'existence. Et parce qu'il est le symbole de la totalité et de la plénitude, il est souvent conçu comme bisexué." (von FRANZ, 1964, 203)

Cette image bisexuée sera reprise par les alchimistes des XVI^e et XVII^e siècles.

L'**Hermaphrodite** réconcilie l'un des couples d'opposition principaux de la psychologie : l'élément mâle et l'élément femelle, le *yin* et le *yang*. Cette union peut également se manifester au rêveur sous la forme d'un couple divin ou royal.

¹ Par exemple, la fée "marraine" de *Cendrillon*.

² Le *puer aeternus*, la *puella aeterna* ou la *Korè* peuvent représenter une évolution psychique importante, comme ils peuvent représenter un développement immature, infantile.

La forme humaine - quel que soit son âge - n'est d'ailleurs qu'une des multiples apparences empruntées par **le Soi**, qui peut même prendre la forme d'un animal :

"Le Soi est souvent représenté par un animal symbolisant notre nature instinctive et ses relations avec le milieu (...) Cette relation du Soi avec la nature environnante, et même avec le Cosmos, vient probablement du fait que l'« atome originel » de notre psyché participe en quelque façon du monde entier, intérieur et extérieur." (von FRANZ, 1964, 207)

Le noyau intérieur de la psyché peut ainsi apparaître sous la forme, par exemple, d'un *couple de lions*. Tant que l'image de la totalité s'exprime sous cette forme, elle implique encore une passion dévorante. Sitôt que les deux lions se sont métamorphosés en *roi* et en *reine*, le processus d'individuation atteint le niveau de la prise de conscience et peut être désormais compris par **le Moi**.

L'*oiseau* peut également représenter ce processus où l'aspect spirituel devient visible et acquiert une forme purifiée, celle d'un liquide ou d'un solide, ce qui, psychologiquement, représente un processus de réalisation, d'intégration, ou d'incarnation.

De multiples exemples existent dans l'histoire des religions, dans les mythes et dans les contes de fées. Ainsi, le *Saint-Esprit* apparaît sous la forme d'une *colombe*. Le *Christ* est souvent comparé au *phénix* qui renaît de ses cendres, tandis que dans l'histoire d'*Hassan Pacha*, un conte du Turkestan, l'oiseau appelé *Angha-Kouch* porte des sentences de sagesse inscrites sur ses plumes. *Angha* est l'équivalent arabe du persan *Simourg*, et il joue le même rôle que le griffon des contes de fées germaniques. C'est un oiseau-véhicule qui transporte le héros au bout du monde et l'en ramène.

"Sous la forme d'oiseau, c'est une sorte d'envolée spirituelle, une réalisation mentale dans un moment d'extase plus ou moins prononcée, ce que les Pères de l'Eglise appelaient « le vol de l'âme » (raptus animae). L'image évoque une expérience intérieure qui reste plus ou moins transitoire si elle ne revient pas à terre, si on ne retombe pas sur ses pieds." (von FRANZ, 1984, 289)

Beaucoup de gens font ainsi l'expérience d'une réalité excessivement importante, d'une forte émotion où ils sentent que désormais un accomplissement a eu lieu ; mais d'une certaine façon, cette *extase* ne dure pas et les misères de la vie les ligotent de nouveau. C'est pourquoi l'*oiseau* n'est pas la totalité de l'expérience intérieure, mais seulement son commencement : c'est un véhicule y menant. Cela veut dire que l'expérience intérieure, l'émotion spirituelle, est en cours et pourra peut être se consolider et se changer en une réalisation, c'est-à-dire devenir une réalité intérieure. Se métamorphoser en une *Pierre philosophe*, forme la plus différenciée de la réalisation, au-delà du stade du *volatil(e)*.

Il existe des différences entre les oiseaux. Le *poulet* ou l'*autruche* peuvent ainsi traduire un état de fixation assez avancé du *volatil(e)*.

Les soufis, dont Attâr, le grand poète persan du XII^e siècle, enseignent que les oiseaux s'anéantissent dans le *Simourg* et que l'ombre se perd ainsi dans le soleil (ATTAR, 1976).

"C'est un degré de développement de la matière première, mais non encore le but. Cela explique pourquoi, dans le conte du Bain Bâdguerd, il faut abattre l'oiseau pour découvrir le diamant de Gayomart. Le diamant représente la réalisation définitive, l'expérience intérieure du Soi au stade où elle est devenue absolument réelle, ne se « volatilise » plus et ne peut plus se perdre après un moment d'exaltation." (von FRANZ, 1984, 290)

La *Pierre* symbolise l'expérience de quelque chose d'éternel, que l'homme peut éprouver dans un moment où il se sent immortel et inaltérable. Les *pierres*, précieuses ou autres, sont ainsi des images fréquentes du **Soi**, parce qu'elles sont achevées et durables.

Il ne faut dès lors pas s'étonner si beaucoup de religions utilisent la *Pierre* pour représenter Dieu, ou marquer le lieu du culte. Les dolmens et les menhirs chez les Celtes, la pierre que Jacob plaça à l'endroit où il eut son fameux rêve, la *Ka'aba*, la fameuse pierre noire de la Mecque, la *Pierre philosophale* des alchimistes du Moyen Age, et, enfin, selon le symbolisme chrétien, le Christ lui-même est la pierre rejetée par les bâtisseurs et qui devint la *Pierre d'angle*.

Dans beaucoup de rêves, le noyau psychique apparaît également sous la forme d'un *crystal*.

"L'arrangement mathématiquement précis des cristaux éveille en nous le sentiment intuitif que même dans la matière dite « inanimée » il y a un principe d'ordonnance spirituelle à l'oeuvre. C'est pourquoi le cristal symbolise souvent l'union des contraires, de la matière et de l'esprit." (von FRANZ, 1964, 208)

*"Parmi les représentations mythologiques du Soi, on trouve fréquemment les quatre coins du monde, et dans beaucoup d'images, le Grand Homme figure au centre d'un cercle divisé en quatre. Jung utilisait le mot Hindou **mandala** (cercle magique) pour désigner une structure de cet ordre, qui est une représentation symbolique du noyau originel de la psyché, dont l'essence nous est inconnue." (von FRANZ, 1964, 213)*

Pour Aniéla Jaffé, la rondeur (le motif du **mandala**) symbolise l'intégrité naturelle, alors que la forme quadrangulaire représente la prise de conscience de cette totalité (JAFFE, 1964, 230-271). Ainsi, *"les manifestations naturelles et libres du centre psychique sont caractérisées par la quaternité, c'est-à-dire par une division en quatre, ou par d'autres structures fondées sur les séries numériques 4, 8, 16, etc."* (von FRANZ, 1964, 200)

En fonction du processus d'individuation (intégration au niveau de la conscience des parties inconscientes du Soi), nous pouvons également établir une échelle des différentes figures (volatil/permanent).

Hermès	Puer	Homme	Couple d'	Herma-	Oiseau	Pierre	Mandala
Vieux	Aeternus	Cosmique	animaux	phrodite,	(volatil)	Bijoux	Quaternité
Sage			Couple	androgyn		Cristal	
Magicien			d'humains			(permanent)	
			Reine/Roi				
-----> -----> -----> -----> -----> -----> ----->							
Déméter	Puella						
Grande	Aeterna						
Mère	Korè						

Chaque personnification de l'inconscient - *l'ombre, les imagos parentales, l'anima, l'animus*, ou *le Soi* - possède un aspect lumineux et un aspect ténébreux.

"Nous avons vu que l'ombre peut être vile et mauvaise et se manifester comme une pulsion instinctuelle qu'il faut surmonter. Mais elle peut être aussi une impulsion allant dans le sens de la croissance qu'il faut développer. De la même façon, l'anima et l'animus ont des aspects doubles : ils peuvent provoquer une évolution vivifiante de la personnalité, lui apporter un esprit créateur, ou ils peuvent causer la pétrification et la mort physique. Le Soi lui-même, ce symbole qui embrasse tout l'inconscient, a un effet ambivalent (...) Le côté ténébreux du Soi représente le danger le plus grand, précisément parce que le Soi est la plus grande des forces psychiques. Il peut amener les gens à fabriquer des fantasmes mégalomaniaques, ou d'autres aussi illusoire dont ils seront « possédés »." (von FRANZ, 1964, 215-216)

C'est pour cette raison qu'il faut prendre garde à ne pas sortir de soi, mais à coïncider affectivement avec soi-même. Le *Moi* doit continuer à fonctionner normalement, en étant simplement réceptif aux contenus et aux processus significatifs de l'inconscient.

1.7. Rêves et interprétations

Quand Jung nous conseille de prêter attention à nos rêves, il nous propose de revenir à ce qu'il y a de plus subjectif en nous, à la source de notre existence et de notre vie, à ce point où nous participons, à notre insu, à l'histoire du monde.

Pour Jung, nos rêves sont l'expression de notre nature subjective. Ils sont des produits de l'âme inconsciente ; ils sont spontanés, sans parti pris, soustraits à l'arbitraire de la conscience. Méditer ses rêves, c'est faire un retour sur soi-même. (JUNG, 1987)

Au cours de ses réflexions, la conscience du moi ne médite pas sur elle seule ; elle s'arrête aux données objectives du rêve comme à une communication ou à un message provenant de l'âme inconsciente. On médite sur le "*Soi*", c'est-à-dire sur la totalité de la personnalité dont le moi et la conscience ne sont que des parties constitutives. Pour Jung, ce "*Soi*" est essentiel, car il constitue notre socle et a engendré le "*moi*", même s'il nous est devenu étranger, du moins pour ceux qui se sont aliénés en suivant uniquement les errements de leur conscience.

Pour Jung, la méthode d'interprétation des rêves de Freud est insuffisante. Cette interprétation ne met jamais rien de plus en lumière que tout ce qui, selon les théories freudiennes, est susceptible de figurer dans le rêve. Cette conception obscurcit le sens du rêve plus qu'elle ne l'éclaire. On peut difficilement penser, quand on s'est fait une idée de la variabilité infinie des rêves, qu'il puisse jamais exister dans ce domaine une méthode, c'est-à-dire une marche à suivre, techniquement prescrite, capable de conduire à un résultat infaillible.

"Le mieux que l'on puisse faire est de traiter le rêve comme un objet totalement inconnu : on l'examine sous toutes ses faces, on le prend en quelque sorte en main et on le soupèse, on le porte avec soi, on laisse courir son imagination, on le confie à d'autres personnes." (JUNG, 1987, 87)

Une telle démarche suscitera une foule d'incidences dans l'esprit du rêveur et l'amènera déjà à la périphérie du sens du rêve. La découverte de ce dernier est - si l'on peut dire - une affaire essentiellement arbitraire. C'est lors du déchiffrement que commence la témérité.

Le sens, le résultat de l'interprétation du rêve, dépendra de l'intention de l'exégète, de son attente ou de ses exigences.

"La signification trouvée sera toujours involontairement orientée selon certaines prémisses ; de l'honnêteté et de la conscience apportées par le chercheur à l'interprétation du rêve dépendront le gain éventuel qu'il en peut retirer ou l'imbrication plus profonde encore dans les erreurs qu'il commet." (JUNG, 1987, 87)

Pour ce qui est des prémisses, Jung table sur le fait que le rêve n'est pas une invention oiseuse de la conscience, mais une apparition naturelle et spontanée. Il suppose également que les rêves émanent de notre nature inconsciente, qu'ils en sont pour le moins des symptômes, qui permettent par **inférence** de pressentir sa complexion (JUNG, 1987, 88).

De plus, il estime que "*l'interprétation d'un rêve est sans valeur tant qu'elle n'a pas acquis l'assentiment du patient.*" (JUNG, 1987, 255)

Jung envisage d'analyser le rêve, comme il le ferait de n'importe quel autre produit psychique, tant qu'aucun fait contradictoire ne lui enseigne mieux. Il prend en compte

deux points de vue. Tout d'abord, le point de vue causal de Freud : tout processus psychique se présente comme la résultante des données psychiques qui l'ont précédé. Ensuite, le point de vue finaliste : le processus psychique révèle également un sens et une portée qui lui sont propres. Le rêve exprime une intention.

Il applique au rêve cette double façon de voir. "*Comprendre le rêve exigera d'abord que l'on recherche de quelles réminiscences vécues il se compose.*" (JUNG, 1987, 203) Ainsi, pour chacune des parties de l'image onirique, on remontera aux antécédents.

Ce premier pas est cependant insuffisant, car seul un recoupement, une concordance de plusieurs causes peut livrer une détermination vraisemblable des images du rêve. "*On doit donc chercher à réunir, à grouper, d'autres matériaux ; selon ce même principe de remémoration, on utilise "la méthode des associations libres"* (JUNG, 1987, 204). Cette recherche livre des matériaux très divers et fort hétérogènes, dont le seul trait commun paraît être leur rapport associatif avec le contenu du rêve, rapport sous lequel ils n'auraient pas été évoqués à l'occasion du rêve.

"Il est indispensable de mentionner les deux modes d'interprétation d'une image onirique : le plan de l'objet et le plan du sujet. Si je rêve d'une personne déterminée, cette image peut représenter effectivement la personne en question, à la place qu'elle a dans la vie (plan de l'objet), mais elle peut symboliser également une partie inconsciente de moi-même (plan du sujet). La plupart du temps les deux plans ne sont pas dissociés et il convient de les examiner successivement, car l'extérieur est le reflet de l'intérieur." (PERROT, 1970, 29)

"La conception jungienne du rêve est plus large que celle de Freud. On sait que celui-ci voyait dans le rêve la représentation transposée de problèmes refoulés. Les personnes ou les objets indésirables revêtent, pour lui, un déguisement, un camouflage qui leur est imposé par une fonction spéciale appelée censure. Pour Jung un rêve est une production naturelle, au même titre qu'un arbre ou une fleur. Il traduit l'état de l'inconscient à un moment déterminé. (...) Comme il se compose de symboles, il offre un vaste champ à l'interprétation." (PERROT, 1970, 29)

Le **symbole** n'est pas, pour Jung, une simple **allégorie**¹. L'image a une place et une signification dans l'ensemble de l'univers humain. Elle doit donc être étudiée en elle-

¹ Le **signifiant** et le **signifié** sont les composants du **signe**. Or, comme le note Roland Barthes, le **signe** s'insère, au gré des auteurs, "*dans une série de termes affinatoires et dissemblables : signal, indice, icône, symbole, allégorie.*" (BARTHES, 1964, 107).

En fait, tous ces termes renvoient à une relation entre deux éléments. Certains traits permettent malgré tout de distinguer ces différentes notions :

- 1° selon que la relation implique, ou n'implique pas, la représentation psychique de l'un des éléments, H. Wallon distingue le *symbole* et le *signe* du *signal* et de l'*indice* ;
- 2° selon que la relation implique ou n'implique pas une analogie entre les éléments, Hegel et Wallon distinguent le *symbole* du *signe*, tandis que Peirce pose cette même distinction au niveau de l'*icône* par rapport au *symbole* ;
- 3° suivant que la liaison entre les deux éléments est immédiate ou ne l'est pas, H. Wallon distingue le *signal* de l'*indice* ;
- 4° selon que les éléments coïncident exactement ou non, Hegel, Jung et Wallon distinguent le *signe* du *symbole* ;
- 5° suivant que la relation implique ou n'implique pas un rapport existentiel avec celui qui en use, Jung distingue le *symbole* de l'*allégorie*, Peirce différencie l'*indice* du *symbole*, et Wallon sépare le *signal* de l'*indice*.

Comme le remarque Roland Barthes,

"On voit que la contradiction terminologique porte essentiellement sur indice (pour Peirce, l'indice est existentiel, pour Wallon il ne l'est pas) et sur symbole (pour Hegel et Wallon, il y a un rapport d'analogie - ou de « motivation » - entre les deux relata du symbole, mais non pour Peirce ; de plus, pour Peirce, le symbole n'est pas existentiel, il l'est pour Jung.)" (BARTHES, 1964, 109)

même et pour elle-même. On examinera ensuite les connexions qu'elle peut avoir avec les figures présentes dans l'âme du rêveur et on la mettra enfin, à l'occasion, en relation avec les représentations qu'en donnent les mythes et la littérature pour en dégager le sens.

"Cette opération, dénommée **amplification**, est propre à l'école jungienne. Elle permet au sujet de sortir de l'isolement où le plongeait ses problèmes personnels et de sentir que d'autres hommes ont vécu avant lui la même aventure. En plus de son propre rêve, il lui est possible de reconnaître comme sien le drame mythique invoqué comme illustration de ses images, de donner ainsi à sa propre expérience toute son **ampleur** et de mieux comprendre la richesse et le sens de ce qu'il a vécu intérieurement." (PERROT, 1970, 29)

L'**amplification** est fondée sur la notion d'un *inconscient collectif*¹, c'est-à-dire de structures psychiques symboliques communes à l'humanité tout entière. L'expérience quotidienne de l'analyse a montré que diverses images liées à diverses mythologies revenaient régulièrement chez les patients, quelque soit leur culture ou leur religion. On comprend que Jung insiste pour que les psychothérapeutes aient une culture mythologique et religieuse étendue.

Il existe un autre mode de contact avec les images : ce que Jung appelle *imagination active*. Cette méthode consiste à prendre, à l'état de veille, un fragment de rêve et à le laisser évoluer librement en concentrant l'attention sur lui. Cette méthode est à rapprocher des *Exercices spirituels* de St Ignace.

L'*inconscient collectif* n'est connaissable que par les contenus qui le manifestent. Ce sont les *images archétypiques* ou *images primordiales*. Les *archétypes* sont des structures servant d'intermédiaires entre le fond inconnaissable de l'univers et la conscience individuelle. Ce sont des virtualités formatrices, dynamiques, insaisissables en elles-mêmes qui ne se manifestent que dans leurs réalisations concrètes. Les *archétypes* sont des dynamismes puissants qui portent en eux les contraires intimement mêlés et peuvent se manifester sous des aspects multiples. Ces *archétypes* se refusent à toute définition **univoque**.

Par exemple, l'*archétype de la mère* peut revêtir une variété presque infinie d'aspects. Auprès de la mère naturelle, l'archétype peut être représenté sous la forme de la Mère céleste, la déesse, la Mère de Dieu, la Vierge Marie, Sophia, la Sagesse ; elle peut revêtir le terme de l'aspiration humaine : le royaume de Dieu, la Jérusalem céleste, le paradis (*gratiae paradisus*), l'Eglise, l'Université (l'*Alma Mater*), la ville, le pays, la

L'on peut malgré tout constater que chez chacun des auteurs, les mots du champ ne prennent leur sens que par opposition les uns aux autres et que si ces oppositions sont sauvegardées, le sens est sans ambiguïté. Bref, on dira que le **signal** et l'**indice** forment un groupe d'éléments dépourvus de représentation psychique, tandis que dans le groupe adverse, **symbole** et **signe**, cette représentation existe. En outre le **signal** est immédiat et existentiel, face à l'**indice** qui n'est qu'une trace. Par ailleurs, dans le **symbole**, la représentation est analogique et inadéquate ("le christianisme « déborde » la croix"), face au **signe**, dans lequel la relation est immotivée et exacte (pas d'analogie entre le mot *chat* et l'image du chat).

"Le signe est donc composé d'un signifiant et d'un signifié. Le plan des signifiants constitue le **plan d'expression** et celui des signifiés le **plan de contenu**." (BARTHES, 1964, 111)

Le **signifié** (*Sé*) est une représentation psychique de la « chose », son **concept**. Ainsi, le signifié du mot *chat* n'est pas l'animal chat, mais son image psychique.

Le **signifiant** (*Sa*), quant à lui, est un médiateur : la matière lui est nécessaire. La substance du signifiant est toujours matérielle (sons, objets, images ...).

La **signification** est l'acte qui unit le **signifiant** et le **signifié** pour produire le **signe**. Elle participe de la substance du contenu, tandis que la **valeur** participe de sa forme (exemple: la distinction entre *mutton* [mouton comme viande] et *sheep* [mouton comme animal]).

¹ Pour rappel : selon Carl Gustav Jung, l'inconscient personnel contient les souvenirs subliminaux, oubliés ou refoulés de l'individu. L'*inconscient collectif* s'étend au-delà de cet inconscient personnel ; il est formé des dynamismes qui sont le fonds commun de l'humanité tout entière.

terre, la forêt, l'océan et le lac ; le lieu de naissance : le champ, le jardin, la grotte, la source, le puits, les fonts baptismaux, la fleur considérée comme vase (rose et lotus), ou l'utérus et toute forme creuse. Ce sont là différents aspects positifs de l'archétype. Il a aussi sa face obscure, néfaste, étouffante ou castrateur qui se manifeste sous la forme d'images telles que : la sorcière, la marâtre, le dragon, ou tout animal qui engloutit et enlace : le grand poisson, le serpent ; c'est aussi la tombe, le sarcophage, la profondeur des eaux, la mort.

Jung énumère diverses propriétés de l'archétype maternel : sagesse et élévation spirituelle, bonté, protection, patience, transformation, renaissance. C'est aussi, sous l'autre versant, le secret, l'obscur, l'abîme, ce qui dévore ou provoque l'angoisse. L'archétype peut apparaître au jeune enfant comme la mère charnelle, puis se montrer sous les traits de l'initiatrice. A ce moment, s'il s'agit d'un homme, la femme lui apparaîtra sous un autre aspect capital : *l'anima*.

"Celle-ci représente la partie féminine de la psyché qui correspond aux gènes féminins que tout homme porte en lui dans son corps, et aussi, sur le plan cosmique, à la femme primordiale, à « l'âme du monde. » Dans l'enfance l'image de l'anima et celle de la mère sont confondues, ce qui explique le penchant secret à l'inceste décrit sous le nom de complexe d'Oedipe. Pour Jung la rencontre avec l'archétype de l'anima est une phase capitale de l'évolution. « Si, dit-il, l'explication avec l'ombre est l'oeuvre du compagnon, l'explication avec l'anima est l'oeuvre du maître.»" (PERROT, 1970, 35)

Étienne Perrot ajoute :

"Face à la puissance des archétypes, le sujet doit se livrer à un travail de prise de conscience et d'intégration. L'archétype qui frappe à la porte sans être accueilli demeure là comme une force étrangère hostile." (PERROT, 1970, 36)

D'où l'intérêt de retrouver au sein des moyens de communication actuels ces images primordiales afin de se livrer à ce travail de prise de conscience et d'intégration. Nous nous attelons à les décrypter au sein des bandes dessinées ; il serait tout aussi intéressant de les rechercher au sein d'autres modes de communication tels que les jeux "Nintendo" ou les dessins animés diffusés sur les chaînes T.V.

Tout peut recevoir une signification symbolique : les objets naturels (le soleil, la lune, le vent, l'eau, le feu, les montagnes, les vallées, les pierres, les plantes, les animaux, les femmes et les hommes), ou fabriqués par l'homme (les maisons, les bateaux, les voitures), ou même les formes abstraites (les nombres, le triangle, le carré, le cercle). Tout l'univers est un symbole en puissance.

Ce qui distingue les *symboles* des *signes*, c'est le fait que leur *symbolisé* soit constitué d'une multitude d'images mentales. C'est pour cette raison que les *symboles* sont plus *ambivalents*. Par leur nature, ils relèvent davantage du domaine de l'*iconique* ou de l'*analogique*(cf. annexe 2). À l'inverse des *signes digitaux*, il n'existe pas de lien *univoque* par rapport à leur objet. Leurs *significations* ne peuvent se découvrir qu'à travers une *interprétation* (et non une *analyse*) qui tient compte à la fois du *contexte*, du *rapport* avec l'éventuel mode de communication digital (le texte dans les phylactères), et de la *relation* entre l'émetteur et le récepteur.

Le *contexte* se révèle donc capital au niveau de l'*interprétation*. Une interprétation basée uniquement sur des relations de cause à effet s'avère insuffisante. Pour donner un sens aux images, il faut établir une relation finaliste qui tienne compte du contexte et de l'interaction entre ces différentes images. C'est pour cette raison que nous avons adopté la *méthode d'amplification* qui s'appuie également sur le contexte.

Par ailleurs, lorsqu'un rêve nous parle d'une autre personne que nous-même, il y a deux interprétations possibles. Si on interprète le rêve sur *le plan de l'objet*, il s'agit bien de la personne en question. Si, par contre, on interprète le rêve sur *le plan du sujet*, cette

personne peut n'être qu'une projection, et représenter symboliquement quelque aspect intérieur du rêveur lui-même.

Enfin, les images étant *ambivalentes*, elles possèdent en commun diverses significations. Les significations de chaque image s'interpénètrent. C'est ce que Jung nous révèle avec sa notion d'*archétype*. Chaque image archétypique est liée aux autres et son interprétation fluctue d'un pôle vers un autre. Par exemple, l'archétype de la *mère* est à la fois positif et négatif. De même, le *Trickster* (le fripon) se retrouve par certains côtés dans l'image du *puer aeternus* ou de la *puella aeterna*. Comme le fait remarquer Sylvia Brinton Perera, la *puella aeterna* représente également "un certain type de femme qui garde trop longtemps une psychologie d'adolescente, généralement associée à un fort attachement inconscient au père. Son équivalent masculin est le « puer aeternus », « l'éternel enfant » (petit garçon), lié à sa mère d'une façon similaire." (BRINTON PERERA, 1990, 166) C'est l'homme immature. Il existe une relation étroite entre tous les symboles et chaque symbole montre en quelque sorte un aspect d'une réalité qui le dépasse. De même qu'en métaphysique, Dieu se révèle en toute chose, *le Soi* est déjà virtuellement dans *l'ombre*. Il est *l'ombre*. La difficulté pour l'interprète, c'est d'essayer d'entrevoir la richesse contenue dans les ténèbres de l'inconscient et de comprendre quel aspect est mis ainsi en avant. Finalement, le *processus d'individuation* ressemble à une marche en *spirale* ascendante qui nous présente la réalité sous toutes ses facettes. C'est la fameuse "*circumambulatio*".

Chapitre II

Il était une fois... le folklore, le conte et la bande dessinée

2.1. Définitions

2.1.1. Le(s) folklore(s)

Les **folklores** se distinguent "de la culture savante (celle des intellectuels), dont le support est l'écrit, mais ils se différencient entre eux à la fois par leur zone de diffusion et par le moyen technique de cette diffusion. A côté des folklores de "milieux" (régionaux; ruraux, ouvriers et même bourgeois ou aristocratiques; milieux lycéens, médicaux, etc.), dont le support est oral, s'est développé un folklore des sociétés industrielles avec pour support les mass media, et principalement les media verbo- iconiques (selon le terme de René La Borderie) : films à grand spectacle, feuillets télévisés, presse à sensation, bandes dessinées, romans-photos." (RENARD, 1980, 117)

Selon Luis de Hoyos Sainz, le folklore présente trois caractéristiques fondamentales et une caractéristique secondaire :

- 1.1. il est traditionnel,
- 1.2. il est populaire,
- 1.3. il est anonyme;
2. la prédominance de l'enfantin.(HOYOS SAINZ, 1947 cité par RENARD, 1980, 118)

2.1.2. Le conte

Le **conte** est issu de la tradition orale. Il est fait pour être dit, raconté, ou lu à haute voix. Deux notions sont présentes dans le conte : celle du conteur et celle du public (COLLARD, 1990, 1). Dans *Le Littré*, on peut lire :

"Le conte est un récit d'aventures merveilleuses ou autres, fait en vue d'amuser. Par extension, discours ou récit mensonger, peu vraisemblable et auquel on ne croit pas."

Le **conte** est à la fois :

1. une création anonyme issue de la mémoire collective qui possède une même structure narrative (PROPP, 1970),
2. la création d'un artiste qui actualise le récit, et, sans en bouleverser le schéma narratif, le fait sien. Le conteur est l'intercesseur entre le monde réel et l'univers imaginaire qu'il vient de faire naître.

Le **conte** se définit par son caractère de fiction avouée. L'inscription "Il était une fois.." atteste de la rupture spatio-temporelle avec le monde ordinaire (le conte se passe bien

loin, il y a bien longtemps). Mais l'affirmation de vérité est utilisée pour capter l'attention du public (COLLARD, 1990, 4).

2.1.2.1. Les contes et leurs caractéristiques générales

Les auteurs donnent des contes des définitions différentes en insistant, à chaque fois, sur une dimension particulière de celle-ci. La plupart reconnaissent aux contes une fonction *ludique*, une fonction *initiatique*, une fonction *éducative* et des vertus *psychothérapeutiques*. Outre la morphologie dégagée par Vladimir Propp, les contes présentent diverses constantes :

1. Le conte est un récit au sens littéraire et linguistique du terme (JEAN, 1981, 18-19) ;
2. Le conte est toujours d'autrefois. Les événements se sont déroulés dans un temps passé indéterminé. Jamais nous n'avons de référence précise quant à la date historique du début du conte. L'univers des contes est régi par un temps propre qui ne ressemble pas ou guère au temps réel, au temps qu'indiquent les horloges (« il était une fois »). (WEINRICH, 1964, 46-47) ;
3. Dans le conte, le sujet qui parle s'efface. Selon les catégories de Benveniste, le conte est de l'ordre du récit et non du discours. Ce récit présente les caractéristiques du *showing*. Le conteur disparaît derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique (JEAN, 1981, 18) ;
4. Au niveau morpho-syntaxique, le conteur utilise surtout la troisième personne, ainsi que le passé simple et l'imparfait (JEAN, 1981, 19) ;
5. Le conte n'offre aux auditeurs ou lecteurs aucune possibilité de prolongements événementiels, « actantiels » dirait Greimas (JEAN, 1981, 20). C'est une oeuvre fermée. Lorsque l'histoire s'achève, lorsque nous lisons la dernière ligne, le conte se referme sur lui-même et la boucle est bouclée. Le conte peut cependant être cumulatif. On peut, comme dans *Les mille et une nuits*, assister à l'engendrement du conte dans un autre conte. Bien que chaque conte soit clos et autonome, il est engendré par le conte initial par lequel Sheherazade, la conteuse, est contrainte à rester conteuse ou à disparaître.
6. Le conte est constitué de matériaux comparables aux pièces d'un jeu de meccano. Il peut ainsi faire l'objet d'une déconstruction et d'un « ré-emploi ». Des éléments thématiques déjà éprouvés entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles (par exemple, un passage du conte de *Finette Cendron* de Mme d'Aulnoy rappelle un autre passage du *Petit Chaperon Rouge* de Ch. Perrault) (BREMOND, juillet-août 1979, 13).

2.1.2.2. Distinction entre conte populaire et conte littéraire (SIMONSEN, 1984)

Le conte populaire

L'oralité est de prime abord un critère commun aux contes, aux mythes et aux légendes. Il existe cependant quelques critères qui permettent de différencier ceux-ci. Ces critères sont les suivants :

1. le type de fiction ;
2. la structure ;
3. la morphologie ;

4. le contexte ethno-sociologique ;
5. les fantasmes inconscients.

Pour la tradition orale, le conte se distingue de la *légende*, en ce que les événements qu'il narre sont explicitement présentés comme *fictifs*. La *légende* suppose une part de réalité, de vérifiable. Elle est un signe distinctif de tel village ou de telle contrée. C'est également un moyen d'initier le nouveau venu. Elle est censée attirer et repousser le voyageur aventureux.

Le conte se distingue du *mythe* en ce sens que « *le mythe est un récit sacré et fondateur, les dieux et/ou des héros exceptionnels y jouent un rôle central, seuls des initiés ont le droit de le raconter et de l'écouter à des moments particuliers et lors de rituels précis.* » « *Le conte est un récit profane, les hommes et les animaux y sont omniprésents, il est raconté par une personne âgée de la famille ou par un conteur professionnel lors de veillées de détente ou au marché.* » (DE CRUYENAERE & DEZUTTER, 1990, 7). Le mythe a une dimension collective, expliquant les origines du monde ou de tout un peuple, tandis que le conte explique un parcours initiatique individuel. Alors que le mythe est étimologique, didactique, moralisant et circonscrit dans un espace-temps originel, le conte ne s'intéresse pas à la cosmologie et à l'histoire. Il est individualiste et son action est sans point d'ancrage défini (MARANDA, 1987, 241-257). Cette distinction est cependant aléatoire pour les contes africains.

Le conte a souvent pour point de départ une situation sociale réelle ressentie comme insatisfaisante : la pauvreté, la famine, les enfants en surnombre, la lutte pour un héritage, etc. Cette situation sociale constitue une protestation sociale embryonnaire. Elle renforce la cohésion sociale de la communauté menacée par ces divers dangers.

Le conte s'organise également autour de deux axes : celui de l'avalement (par les ogres, les géants, les sorcières, les bêtes, les monstres, le diable et même les humains) et celui de la métamorphose des animaux en hommes et des hommes en animaux. En cela, le conte est une exploration des limites du culturel et de ses rapports avec le naturel.

Le conte littéraire

Contrairement au récit populaire qui se perd dans la nuit des temps, le conte littéraire est une oeuvre produite par un écrivain. Celui-ci se saisit des contes populaires qui circulent autour de lui pour se les approprier et les arranger à sa façon. Par exemple, Perrault adapte ses contes pour les rendre accessibles au public de la Cour, en modifiant entre autres tout le vocabulaire et les motifs scatologiques présents dans les versions populaires. Le conte populaire comporte une structure d'événements fictifs et remplit une fonction sociale précise. Le conte littéraire ne présente que l'un ou l'autre de ces caractères. Le type de fiction n'est plus un critère pertinent dans la mesure où le conte littéraire reflète davantage l'opposition entre le vraisemblable et le semblable. Ainsi, les formules d'ouverture ou de fermeture qui, dans la tradition orale nous plaçaient d'emblée dans la fictivité, tendent à disparaître. Les fantasmes inconscients mis en oeuvre dans la tradition littéraire s'articulent autour de deux axes : celui de la perception intellectuelle (temps, espace, limites entre le sujet et le monde, entre l'animé et l'inanimé) et celui de la folie du rêve. Les contes littéraires présentent aussi des

fantasmes d'avalement et de métamorphose. Quant à la fonction sociale, elle se confond avec celle de la littérature dans son ensemble. La typologie demeure la même.

Toute distinction entre récits populaires et contes littéraires demeure cependant fort aléatoire dans la mesure où les écrivains ont essayé de retranscrire les contes populaires entendus et que la culture populaire s'est à son tour nourrie de la tradition littéraire. Cet échange permanent entre les deux traditions rend difficile l'établissement des limites entre conte populaire et conte littéraire. L'un et l'autre conservent néanmoins les caractéristiques propres à l'oralité ou à l'écriture. Le récit oral établit un lien direct entre le narrateur et son auditeur, tandis que le récit littéraire doit obligatoirement passer par le support papier qui établit une distance manifeste entre l'auteur et son lecteur. D'un point de vue psychologique, cette distinction est fondamentale.

2.1.2.3. Les fonctions du conte

La fonction ludique

La première fonction des contes est avant tout de distraire et autant que possible de procurer du plaisir (FLAHAUT, 1988, 22).

La fonction initiatique

De nombreuses recherches ont mis en évidence le sens caché des contes. On a souvent considéré les contes comme des moyens privilégiés pour introduire, dans l'esprit de l'auditeur ou du lecteur, l'idée selon laquelle un certain nombre d'épreuves sont nécessaires pour accéder à la maturité. Les contes mettent en scène les rapports aux autres et à soi, la gestion des sentiments et des émotions. Ils invitent à la compréhension d'autres savoir-faire, d'autres organisations sociales et d'autres pratiques sociales, certaines liées d'ailleurs aux rituels d'initiation. Comme les contes sont des miroirs du monde et des miroirs de l'homme, ils permettent la rencontre du monde intérieur et du monde extérieur. Ainsi, Bruno Bettelheim parle de *processus de maturation* et dit que les contes facilitent l'*intégration*, c'est-à-dire unifient les tendances contradictoires inhérentes à notre être au moment où se forme la personnalité. Il montre également comment les contes peuvent faciliter l'autonomie par rapport aux parents (BETTELHEIM, 1976, 15-38 + 50-51). Marie-Louise von Franz parle de *processus d'individuation*. Elle montre que ce n'est pas seulement l'enfant qui est impliqué par le conte. L'évolution psychique de l'adulte est également concernée par celui-ci. L'individuation est une évolution intérieure de l'être humain tendant à la pleine réalisation de toutes ses virtualités (von FRANZ, 1987, 9-49). Geneviève Calame-Griaule (1974 et 1987) montre que les contes sont effectivement liés au rituel initiatique, en ce sens qu'ils sont révélés aux jeunes gens lors de la période d'isolement qui précède la cérémonie initiatique proprement dite. Ainsi, les Dogons associent le conte à la sexualité. Pour eux, le conte féconde l'esprit et le corps des futurs adultes et réveille la sexualité. De même, Jean Bellemin-Noël envisage trois aspects du fonctionnement inconscient de *Peau d'Âne* : 1. la chose qui lui donne son nom, la peau à l'état non-élaboré, considérée comme un élément susceptible de structurer le psychisme (le *moi-peau* de D. Anzieu) et qui offre au lecteur-auditeur du récit, un abri sous lequel il fait bon régresser ; 2. une formation oedipienne inversée, dans laquelle l'âne est en position de figure maternelle (éliminée), tandis que la fille - le sujet - reparcourt les

stades génétiques, de l'oralité (cuisine) et l'analité (saleté) au moi idéal (toilettes narcissiques) et au phallus (bague-doigt) ; 3. la coloration du régime anal, dont le jeu initial de l'or-excrément est un indice massif. Dès lors, le conte permet à celui qui s'y investit de revivre en un instant un épisode de l'organisation inconsciente elle-même (BELLEMIN-NOËL, 1987, 261-279). Yvonne Verdier (1980) interprète le *Petit Chaperon Rouge* de la tradition orale comme un récit lié à l'initiation des jeunes filles. Eugen Drewermann interprète de la même manière *Neige blanche et Rose rouge* (DREWERMANN, 1991, 109-144). Enfin, François Roussel (1993) donne une interprétation spirituelle et initiatique du *Petit Poucet*. René-Lucien Rousseau (1988) montre l'envers initiatique des contes et Denises Boyes (1988) analyse les symboles, images et archétypes des contes traditionnels.

Les vertus psychologiques du conte

La fonction initiatique du conte relève d'interprétations diverses. Les vertus psychologiques attribuées à ces récits sont elles aussi les fruits d'interprétations. Ces deux fonctions sont souvent mêlées l'une à l'autre, car leur étude s'effectue à un niveau symbolique. Cette étude tente de découvrir le sens caché des manifestations de l'imaginaire. La démarche psychanalytique constitue un apport fondamental à la compréhension de ce sens caché du conte. Les diverses écoles de psychanalyse se sont attachées à différents aspects psychiques des contes. L'école freudienne est essentiellement représentée par les travaux de Bruno Bettelheim et de Marthe Robert, l'école jungienne est représentée par les travaux de Marie-Louise von Franz et Eugen Drewermann, et l'école de schizoanalyse est représentée par les travaux de Péguy. Notons que les éléments structuraux du conte ont également pour objet la protection de l'individu afin de lui permettre l'unification de sa personne subjective et de sa personne physique, tout en rencontrant le groupe dans une même appartenance sociale. Le conte propose à l'individu une explication, une organisation de la vie et de la société. Il initie l'enfant à une existence supérieure et offre à l'adulte la possibilité de garder ses liens avec son groupe culturel (JEANGOUDOUX, 1987, 231).

La fonction éducative

Selon Flahaut, les contes sont le miroir de la société dans laquelle ils circulent. Ils sont porteurs d'éléments ou de motifs qui correspondent à une représentation ou un usage propre à cette société. Pour Sylvie Loiseau, la mise en scène proposée par les contes montrent qu'il existe mille scénarios possibles de l'humain, des rapports à soi et aux autres, de la gestion des sentiments et des émotions, des conduites et des mises en actes (LOISEAU, 1992, 19). En cela, les contes sont des outils pour mieux connaître le monde. Ce sont également des lieux d'apprentissage de la langue et de la communication. A travers l'écoute ou la lecture des contes, l'enfant apprend le fonctionnement d'une certaine catégorie de modes et de temps verbaux. Certains contes visent des aspects plus techniques du code ou des stratégies de communication (LOISEAU, 1992, 59). Certains contes montrent que la non-maîtrise de la parole et de la langue peuvent avoir des conséquences fâcheuses. Les souhaits révèlent parfois une puissance inconsidérée. Ainsi, dans *Hans mon hérisson*, le père désire un enfant, même s'il s'agit d'un hérisson. Son souhait est exaucé et pris au pied de la lettre. Son enfant est recouvert de piquants. Victime d'un souhait inconsidéré, Hans sera libéré par une promesse respectée. Par là, le conte démontre la *valeur performative* du langage. Les

mots ont du pouvoir sur la réalité. Ce sont des agents transformateurs qu'il faut manipuler avec prudence. Les formules magiques telles que *Sésame, ouvre-toi!* ou *Abracadabra* permettent tout à la fois des transformations miraculeuses et peuvent aussi provoquer des catastrophes si elles sont mal prononcées. Le conte joue sur la forme exacte du mot ou de la phrase (LOISEAU, 1992, 72). La maîtrise de la parole, le fait de la différer implique également la maîtrise du temps. Certains contes montrent que se taire ou mentir peuvent être des stratégies pour se tirer d'affaire. Enfin, à travers le conte, l'enfant apprend également de nouveaux mots et élargit son vocabulaire.

2.1.3. La bande dessinée

La **bande dessinée** n'implique pas cette notion de participation commune à un récit. Ouvrir une BD, c'est se couper de son entourage direct, se renfermer dans un univers clos. La BD découpe son message comme son public. Le récit évolue case par case. L'agencement des parties et leur relation forment le tout (COLLARD, 1990, 1).

LA B.D. se situe au carrefour de plusieurs moyens d'expression : l'art graphique, l'art cinématographique et la littérature. Elle est à la fois dessin, cinéma et écriture. Cet ensemble de moyens d'expression forment un art nouveau complet et varié (DUC, 1983, 6)

Moyens d'expression dérivés de l'art cinématographique :

1. les plans,
2. le cadrage,
3. l'angle de vue,
4. le montage ou enchaînement des plans.

Moyens d'expression dérivés de l'art graphique :

1. le graphisme,
2. la composition des images,
3. les jeux d'ombre et de lumière,
4. la perspective,
5. la couleur.

Moyens d'expression dérivés de la littérature :

1. les textes,
2. les dialogues.

Moyens d'expression propres à la B.D. :

1. les cadres ou cases, qui peuvent varier de proportions d'une image à l'autre,
2. les phylactères, qui intègrent le langage à l'image, dont :
 - 2.1. ceux avec un appendice linéaire, qui intègrent la parole ;
 - 2.2. ceux avec un appendice en forme de bulles, qui intègrent les pensées ;

- 2.3. ceux sans appendice, qui intègrent les réflexions du narrateur,
3. les onomatopées, qui constituent le bruitage.

2.2. La bande dessinée peut être assimilée à une forme moderne de folklore

"La Bande dessinée nous apparaît comme "folklorique" d'un triple point de vue : par son origine, par sa nature même, enfin par l'utilisation qui en est faite comme source d'inspiration folklorique." (RENARD, 1980, 117)

2.2.1. L'origine folklorique de la bande dessinée (RENARD, 1980, 116-117)

1. Les historiens de la bande dessinée, dont Gérard Blanchard, ont clairement montré la continuité qui existait entre les contes et légendes populaires, la littérature de colportage, du XV^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e, et enfin la bande dessinée (BLANCHARD, 1974) (FILIPPINI & Alii, 1980).

"Du temps où peu de gens savaient lire, les conteurs lors des veillées et les "montreurs de mystères" dans les foires étaient les seuls moyens de diffusion et de conservation des récits folkloriques (...) Avec l'essor de l'imprimerie, mais toujours dans le but de toucher un public qui ne savait pas ou peu lire (enfants mais aussi adultes), apparut l'imagerie populaire diffusée par des "colporteurs d'images" qui se fournissaient auprès des "imprimeurs-imagistes" : depuis Nicolas Oudot, à Troyes, vers la fin du XVI^e siècle, jusqu'à Jean-Charles Pellerin, à Epinal, au début du XIX^e siècle.

Des petits livres à bon marché, abondamment illustrés, présentent pêle-mêle des almanachs, des dictons météorologiques, des jeux, des historiettes récréatives, des prévisions astrologiques, et par-dessus tout des histoires directement issues des contes et légendes populaires : "légende dorée" des saints, vies de grands criminels ou de bandits célèbres, exploits de héros patriotiques, légende de Charlemagne, récit des Quatre Fils Aymon, aventures des personnages du folklore occidental comme les fées, Gargantua, le Diable, Till l'Espiègle, le bonhomme Misère, etc., enfin toutes sortes de "complaintes" et de "chansons" au double sens de chansonnettes et de textes de chansonnier, car l'on trouve fréquemment des fables satiriques et parodiques.

La diffusion de cette littérature populaire eut pour effet de "dérégionaliser" les contes et légendes et de créer une sorte de folklore commun français, voire même européen." (RENARD, 1980, 117)

2. Outre les peintures murales en Mésopotamie et en Egypte, Gérard Blanchard évoque trois grandes origines de la bande dessinée : les peintures de Lascaux, les tapisseries de Bayeux, et les images d'Epinal (BLANCHARD, 1974). Thierry Groensteen relève de son côté que l'ancêtre des mangas japonais, l'*E-Makimono*, relate des contes, des récits guerriers et des scènes de la vie quotidienne (GROENSTEEN, 1991, 9).

"Occupant une place de choix dans cette littérature de colportage, les "images d'Epinal" - feuilles divisées en vignettes dessinées racontant une histoire - sont les ancêtres directs des bandes dessinées, non seulement par la forme mais aussi par le contenu." (RENARD, 1980, 118)

"Le Chô-jûgiga ("Rouleau des animaux"), oeuvre satirique figurant des grenouilles, des singes, des lapins et des renards, créée au XII^e siècle par un ecclésiastique nommé Toba, s'impose comme un repère significatif dans l'histoire du dessin d'humour au Japon." (GROENSTEEN, 1991, 9)

2.2.2. La bande dessinée comme littérature folklorique (RENARD, 1980, 118-121)

La bande dessinée répond aux trois caractéristiques fondamentales et à la caractéristique secondaire du folklore :

1. La bande dessinée apparaît comme un phénomène traditionnel :
 - 1.1. par sa parution régulière, dans la presse quotidienne ou hebdomadaire,
 - 1.2. par la répétition de ses héros et de ses structures de récit,
 - 1.3. par son inspiration puisée dans les archétypes de l'inconscient collectif.
2. La bande dessinée est populaire :

non pas dans le sens où elle ne serait réservée qu'aux seules classes défavorisées, mais parce qu'elle se distingue de la culture dite "savante", en utilisant les mots et les images comme symboles et non comme signes.
3. La bande dessinée est anonyme :
 - 3.1. Parce que l'auteur, et les auteurs successifs d'une série en bandes dessinées s'effacent derrière la permanence du héros, qui leur survit quelquefois longtemps après leur mort dans de nouvelles aventures. Qui, hormis les spécialistes et les érudits, connaît le nom des créateurs de Nimbus, de Superman, de Popeye, de Spirou ? (RENARD, 1980, 118)
 - 3.2. Parce que l'auteur de BD, comme le conteur, est l'intercesseur entre le monde réel et l'univers imaginaire qu'il fait naître (COLLARD, 1990, 7).
 - 3.3. Comme le conteur, le talent du dessinateur est plus reconnu dans sa manière personnelle de montrer et d'orienter la perception du lecteur que dans l'originalité du contenu de ses histoires. (COLLARD, 1990, 7)
4. L'enfantin prédomine également au sein des bandes dessinées parce que :
 - 4.1. elles visent d'abord - surtout en Europe - un public très jeune ;
 - 4.2. elles impliquent de la part des lecteurs, quel que soit leur âge, une activité ludique où l'imagination et le goût du merveilleux l'emportent toujours sur la rationalité (RENARD, 1980, 118).
5. Les formes des bandes dessinées correspondent aux diverses formes de la littérature folklorique (écrite ou orale) :
 - 5.1. Les strips (histoires courtes en une bande de trois ou quatre vignettes) correspondent aux adages populaires. C'est "*la forme moderne de la tradition populaire des proverbes, dictons et autres maximes.*" (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 12)

"Chaque gag de La Famille Illico prouve que « l'argent ne fait pas le bonheur ». Les Peanuts abondent en sentences et en devises. Presque tous les "strips" de Pif le Chien - ceux qui paraissaient quotidiennement dans L'Humanité sous le crayon d'Arnal - illustrent un proverbe, ainsi que l'a

montré Barthélemy Amengual dans un petit ouvrage injustement méconnu. Et n'a-t-on pas comparé Pogo à des fables de La Fontaine ?" (RENARD, 1980, 118)

5.2. Les séries satiriques sont dans la lignée des images et des chansons parodiques de la littérature de colportage. Elles ont un graphisme semblable aux dessins des caricaturistes des XVIII^e et XIX^e siècle, dont Daumier, Monnier, Rowlandson, Robida, Nadar ou Félix Vallotton. En outre, elles se moquent des moeurs ridicules.

"L'étude d'André Stoll sur Astérix montre que cette bande dessinée se rattache à toute l'imagerie populaire française de la fin du XIXe siècle : gravures de Gustave Doré pour Gargantua, caricatures du même auteur dans Les Folies gauloises, depuis les Romains jusqu'à nos jours (1859), illustrations satiriques de L'Histoire de France tintamarresque (1868) (...) et de L'Antiquité tintamarresque illustrée (1874)." (RENARD, 1980, 118)

5.3. Les bandes dessinées d'aventure sont la forme moderne des mythes, contes et légendes :

- Une collection de bandes dessinées fantastiques, aux éditions Dargaud, s'intitule "Légendes d'aujourd'hui". Une autre collection, aux éditions du Lombard, est baptisée "Histoires et Légendes".
- *"Umberto Eco a bien montré que le récit de bande dessinée, tout comme le conte, se situe entre le mythe et le roman : du premier, il possède le caractère de prévisibilité des personnages, qui symbolisent plus qu'eux-mêmes (le Bon, le Méchant, le Traître, le Savant, le Chef, etc.) ; du second, il a la double caractéristique de se dérouler dans le temps des hommes, non dans un temps mythique, et de se présenter comme une fiction, non comme un objet de croyance." (RENARD, 1980, 119) (ECO, 1976, 24-40)*
- *"(...) comme dans les contes, ce sont les mêmes personnages que l'on rencontre d'un récit à l'autre, voire d'une série à l'autre : par exemple Renart le goupil et Ysengrin le loup dans les contes du Roman de Renart, Tintin et Rastapopoulos dans les récits d'Hergé; l'ogre dans les contes, le savant fou dans les bandes dessinées." (RENARD, 1980, 119)*
- Certaines bandes dessinées sont des adaptations de contes traditionnels. Par exemple, de nombreuses oeuvres de Walt Disney sont inspirées des contes de Grimm, de Perrault ou d'Andersen. Au Sénégal, la bande dessinée a repris des contes africains. En Indonésie, la bande dessinée puise dans la mythologie indo-javanaise (BONNEFF, 1976).
- Des contes aux bandes dessinées, les mêmes mythologies se perpétuent. Par exemple, les Schtroumpfs ont succédé aux lutins, Obélix est un nouveau Gargantua, Superman assume l'image d'Hercule, Juliette de mon coeur est une nouvelle Cendrillon, etc.
- La part faite au merveilleux et au fantastique (créatures fabuleuses, métamorphoses, etc.) est aussi grande dans les bandes dessinées que dans les contes traditionnels (RENARD, 1982).

- 5.4. "Les bandes dessinées à contenu historique prennent souvent un aspect légendaire et jouent un rôle non négligeable dans la constitution d'une vision globale de l'histoire, d'une mythologie nourrissant le sentiment national, et même d'une morale de l'action." (RENARD, 1980, 119) (PIERRE, février 1979)

Par exemple, les "Belles histoires de l'oncle Paul" dans *Spirou*, ou certaines biographies telles que *Don Bosco*, *Christophe Colomb*, ou *Le Père de Foucault* de Jijé, *Monsieur Vincent* de Reding.

- 5.5. La bande dessinée s'inspire également des feuilletons et de la littérature populaire.

Par exemple, *Tarzan* vient des romans d'Edgar Rice Burroughs, *Rahan* tire son inspiration des romans préhistoriques de Rosny Aîné, les aventures de *Blake et Mortimer* renouent avec la tradition de Wells, Jules Verne et Maurice Leblanc, *Uncle Scrooge* (Oncle Picsou) rappelle le vieil avare imaginé par Dickens.

6. La bande dessinée possède les mêmes fonctions sociales que la littérature folklorique :

- 6.1. La fonction ludique : les bandes dessinées, comme les contes, sont des distractions.

"(...) le ludique collectif qui s'exprime autour du conteur semble différent de la lecture solitaire des "comics", mais c'est oublier les jeux d'enfants (...) et les innombrables "clubs" qui ont pour objet des personnages de bandes dessinées." (RENARD, 1980, 119)

- 6.2. la fonction éducative est double :

- Elle comprend un aspect psychologique, voire psychanalytique.

"Selon Bruno Bettelheim, les contes font découvrir à l'enfant, de manière symbolique, les réalités de la condition humaine. Les bandes dessinées remplissent auprès du public enfantin la même fonction : Mireille Dottin a montré que les rêves du *Little Nemo* de Winsor McCay étaient l'expression des peurs et des fantasmes de l'enfance. Comme dans les contes et les fables, les animaux anthropomorphisés symbolisent plus facilement les pulsions." (RENARD, 1980, 119-120)

- S'y ajoute un apprentissage culturel.

"La bande dessinée, tout autant que les contes et les légendes, les proverbes et les dictons, transmet des valeurs, des normes, des modèles culturels, des stéréotypes sociaux" (RENARD, 1980, 120) (RENARD, 1982)

- 6.3. En outre, la bande dessinée exerce une fonction idéologique :

- L'idéologie peut y être manifeste (militante), comme dans les séries américaines de la Seconde Guerre mondiale ou les bandes dessinées chinoises.

"L'idéologie exprimée est relative à un moment historique donné, dans un lieu donné. Quand le récit se diffuse dans le temps et dans l'espace, son idéologie se métamorphose, voire même s'évapore totalement (...) Quel jeune lecteur ouvrant aujourd'hui Le Sceptre d'Ottokar verra dans cette aventure de Tintin une dénonciation de la mainmise des régimes fascistes sur l'Europe de l'Est en 1938 ? De même, qui sait de nos jours que Cadet Rousselle fut à l'origine une caricature de l'émigré royaliste ?" (RENARD, 1980, 120)

- L'idéologie peut y être sous-jacente (inconsciente), comme dans la plupart des séries. Par exemple, une "lecture biblique" des *Peanuts* (SHORT, 1964 et 1968), le conservatisme politique et social de *Mickey* (POURPRIX, 1971), l'impérialisme capitaliste de *Donald* (DORFMAN & MATTELART, 1976), le gaullisme de *Michel Tanguy* ((LANOT, 1975, 79-97) et d'*Astérix* (BARRAUD & de SEDE, 1969, 35-40), l'humanisme athée de *Rahan* (ARROUYE, 1977, 33-51) ou le nazisme de certaines bandes dessinées du journal *Le Téméraire* dans la France occupée (PASCAL & PIERRE, s.d.).

6.4. Comme les contes décrivant des repas plantureux et certains fastes avaient une fonction de compenser par l'imaginaire la famine et la pauvreté du public, les bandes dessinées exercent également une fonction compensatrice (ANDRE, 1965, 49-72) :

- Les séries comiques "*ont pour but de nous faire rire de nos petits soucis quotidiens, de nos difficultés dans les relations interpersonnelles, familiales, amicales ou autres, de nos tracas administratifs, de nos plaintes contre les gouvernements. Ce sont Pim, Pam, Poum et Bicot, Blondie et La Famille Illico, Le Sapeur Camember et le Sergent Laterreur, Gaston Lagaffe et les Peanuts, Astérix et les Frustrés. On y retrouve la tradition des spectacles bouffons, des feuilles satiriques, des "chansonniers" qui se moquent d'eux-mêmes et des autres. C'est la fonction "soupape de sécurité" que remplissaient jadis les fêtes des fous et les carnavals.*" (RENARD, 1980, 120-121)
- Les bandes dessinées d'aventure incitent le lecteur au rêve, l'aident à fuir et à surmonter la monotonie (*Juliette de mon coeur*) ou une réalité de crise (les super-héros des "comics" américains dans les années 30). La situation du héros enfantin, sans famille et vivant dans un monde rural ou exotique, est une compensation à la situation réelle du petit lecteur qui dépend de ses parents et vit en milieu urbain (CHOMBART de LAUWE, 1970, 111-134).

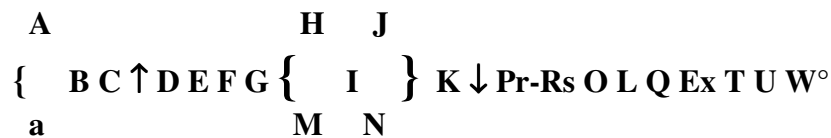
2.2.3. Les bandes dessinées comme source d'inspiration folklorique (RENARD, 1980, 121-124)

1. Comme les héros des contes, les personnages de bande dessinée se détachent assez vite de leur support premier pour s'incarner dans une multitude de formes d'expression, dont :
 - Les adaptations au cinéma (*Lucky Luke*, *Astérix*, *Tintin*), à la télévision (*Les Chevaliers du Ciel*) et au théâtre (*Silence de Comès*).
 - L'utilisation des personnages comme argument de vente (de la *Vache qui Rit* de Benjamin Rabier jusqu'aux *Schtroumpfs*, en passant par *Tintin* et *Astérix*).
2. Les bandes dessinées influent également sur le langage parlé et sur l'argot, qui est le folklore de la langue ("Bof!", "schtroumpf", "mille sabords", "tonnerre de Brest" ou "ils sont fous, ces Romains" sont devenus courants).
3. Les hommes s'inspirent souvent de personnages de BD pour baptiser leurs animaux domestiques, des phénomènes naturels ou des opérations militaires ("Snoopy" pour un chien, "Wimpy", le compagnon de Popeye, pour une chaîne de "snack-bar", "Mickey Mouse" comme mot de passe lors du débarquement de Normandie, "Astérix" pour le satellite français A1 et "Charlie Brown" pour Apollo 10).
4. Les personnages de BD occupent une place croissante dans les jeux, les fêtes et les carnivals (les masques de Tintin, d'Astérix avoisinent ceux des fées et des sorcières). Pour Jean-Bruno Renard, le succès d'un personnage de BD dépend :
 - De son aptitude à être facilement mémorisable, grâce à son schématisme, son aspect typique, au physique comme au moral. Par exemple, Tintin, sa houppette, sa figure ronde et son esprit "scout" ; Donald, son esprit colérique et sa voix nasillarde ; Astérix, le petit Gaulois rigolard et astucieux .
 - De sa capacité à "*symboliser autre chose que lui-même. Il devient alors le support de projections psychologiques et d'investissements symboliques.*" (RENARD, 1980, 122-123) :
 - ◆ Au niveau individuel, "*la bande dessinée constitue le dernier mass-media émergeant dans les rêves dont nous disposons. Son influence nous semble de beaucoup la plus importante*" (DUVIGNEAUD J. & F. et CORBEAU, 1979). "*Dans le rêve, le héros est toujours le rêveur lui-même, mais ses actions sont souvent celles des personnages mythiques de la bande dessinée. A l'état de veille, c'est à celle-ci que le rêveur fait spontanément référence : "Je volais comme Superman", "J'étais pilote de course comme Michel Vaillant", etc.*" (RENARD, 1980, 123)
 - ◆ Au niveau collectif, les héros de "comics" deviennent des enjeux symboliques, devenant l'incarnation de telle ou telle idéologie (les bandes dessinées américaines, dont *Mickey*, *Flash Gordon* et *Superman*, furent interdites dans les pays occupés par les Allemands ; à la mort d'Hergé, un journaliste de la RTBF assimila Jean Gol au personnage de *Rastapopoulos* ; Jean de Brunhoff rapprocha *Babar* de Staline, etc.).(RENARD, 1980, 123-124)

2.3. Les bandes dessinées fictionnelles peuvent être assimilées à une forme moderne de conte ou de mythe

La bande dessinée est un média véhiculant les formes modernes du conte ou du mythe. Ces derniers sont :

1. Des créations anonymes issues de la mémoire collective qui possèdent une même structure narrative.
- I. Pour dégager la structure commune à tous les contes merveilleux dans les bandes dessinées analysées et voir comment s'articulent les histoire racontées par chacun des artistes, nous pouvons utiliser la sémiotique narrative de Greimas ou l'analyse de Propp (celle-ci étant plus complète). Pour rappel, la morphologie générale de tous les contes est la suivante :



A	<i>le méfait</i>
a	<i>le manque</i>
B	<i>l'envoi du héros</i>
C↑	<i>le départ en vue de la quête</i>
D	<i>la préparation de la transmission de l'objet magique</i>
E	<i>la réaction aux exigences du donateur</i>
F	<i>la mise de l'objet magique à la disposition du héros</i>
G	<i>le déplacement du héros dans l'espace</i>
H	<i>le combat et les autres formes de lutte contre le héros</i>
J	<i>l'imposition d'une marque</i>
I	<i>le héros reçoit une marque</i>
M	<i>la demande d'accomplir des tâches difficiles</i>
N	<i>l'accomplissement des tâches difficiles</i>
K	<i>la réparation du méfait ou du manque</i>
↓	<i>le héros revient</i>
Pr	<i>le héros est poursuivi</i>
Rs	<i>le secours pendant la poursuite</i>
O	<i>le héros arrive incognito</i>
L	<i>les prétentions mensongères</i>
Q	<i>la reconnaissance du héros véritable</i>
Ex	<i>la découverte du faux héros</i>
T	<i>la transfiguration du héros</i>
U	<i>la punition du second agresseur</i>
W°	<i>le mariage</i>

Un examen attentif des schémas fournis par les contes fait apparaître quelques exceptions. Certaines fonctions peuvent changer de place. Cependant, selon ProppPROPP, on peut appeler **conte merveilleux** tout développement partant d'un méfait (A) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (W) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La

fonction terminale peut être la récompense (F), la prise de l'objet des recherches, la réparation du méfait (K) ou le secours et le salut pendant la poursuite (Rs), etc.

Le nombre des fonctions se limite à trente et une. Chaque fonction découle de manière logique et esthétique de celle qui la précède. Toutes les fonctions appartiennent à un même axe (PROPP, 1970, 79-80).

Une série de fonctions sont isolées :

1. départ,
2. punition,
3. mariage, etc.

Un grand nombre de fonctions sont assemblées par couple :

1. interdiction-transgression,
2. interrogation-information,
3. combat-victoire,
4. poursuite-secours, etc.

D'autres fonctions peuvent être assemblées par groupes. C'est le cas pour :

1. le méfait, l'envoi ou l'appel au secours, la décision de réparer le tort subi et le départ (ABC↑), qui constituent le noeud de l'intrigue ;
2. la mise à l'épreuve du héros par le donateur, sa réaction et sa récompense (DEF).

Il arrive qu'une même forme s'applique à des fonctions différentes. Une même fonction peut également avoir une double signification morphologique. Par exemple, le héros se laisse convaincre par l'agresseur (θ^1) et transgresse en même temps l'interdiction reçue (δ^1). Tout ces phénomènes rendent l'analyse difficile et exigent une attention particulière au cours des comparaisons. C'est à ses conséquences qu'on peut définir un élément (PROPP, 1970, 81-85).

Certains détails, certaines fonctions, couples de fonctions, groupes de fonctions, ou séquences entières peuvent être triplés. Le triplement peut se manifester de diverses manières :

1. la répétition est égale (trois tâches, trois années de service) ;
2. la répétition donne lieu à un accroissement (la troisième tâche ou le troisième combat sont les plus difficiles) ;
3. la répétition comporte deux fois un résultat négatif et la troisième fois un résultat positif (PROPP, 1970, 86-95).

- 1.2. Certaines bandes dessinées peuvent également avoir une morphologie proche de celles des mythes. Pour dégager dans ces bandes dessinées l'une des deux structures communes à tous les mythes et voir comment s'articulent les histoires racontées par chacun des artistes, nous pouvons utiliser l'une des deux morphologies relevées par Campbell (CAMPBELL, 1978) :

1.2.1. *L'aventure composite* ou les légendes de plusieurs porteurs symboliques universels du destin de chacun.

1. Première étape : la *séparation* ou le *départ* :

- 1.1. *L'appel de l'aventure* ou les signes de la vocation du héros (α) ;
- 1.2. *Le refus de l'appel* ou la fuite de l'insensé devant le dieu (β) ;
- 1.3. *L'aide surnaturelle* ou le secours inattendu reçu par le héros (χ) ;
- 1.4. *Le passage du Premier Seuil* (δ) ;
- 1.5. *Le Ventre de la Baleine* ou la plongée dans l'obscur royaume (ε).

2. La seconde étape : *l'initiation avec ses épreuves et ses victoires* :

- 2.1. *Le Chemin des épreuves* ou l'aspect dangereux des dieux (ϕ) ;
- 2.2. *La Rencontre avec la Déesse (Magna Mater)* ou la félicité de l'enfance retrouvée (γ) ;
- 2.3. *La Femme tentatrice* ou la réalisation du désir d'Oedipe et l'angoisse qui l'accompagne (η) ;
- 2.4. *La Réunion au Père* (ι) ;
- 2.5. *L'Apothéose* (φ) ;
- 2.6. *Le Don Suprême* (κ).

3. La troisième étape : le *retour du héros et sa réintégration dans la société* (cette étape est indispensable à la circulation continue de l'énergie spirituelle dans le monde. Ou bien, comme le Bouddha, le héros a atteint l'illumination totale et risque d'effacer toute envie de soulager les maux de l'humanité souvenir ; ou encore, comme Prométhée, le héros ne s'est pas soumis à toutes les épreuves initiatiques quand il a dérobé le bienfait destiné au monde et il en sera foudroyé ou crucifié ; ou enfin, le héros effectue le retour de son propre gré et rencontre incompréhension ou indifférence de la part de ceux qu'il veut aider) :

- 3.1. *Le Refus du Retour* ou la négation du monde (λ) ;
- 3.2. *La Fuite Magique* ou l'évasion de Prométhée (μ) ;
- 3.3. *La Délivrance venue de l'Extérieur* (ν) ;
- 3.4. *Le Passage du Seuil au Retour* ou le retour au monde de tous les jours (\omicron) ;
- 3.5. *Le Maître des Deux Mondes* (π) ;
- 3.6. *Libre devant la vie* ou nature et fonction du don suprême (θ).

Soit :

$\alpha\beta\chi\delta\varepsilon + \phi\gamma\eta\iota\varphi\kappa + \lambda\mu\nu\omicron\pi\theta$

1.2.2. Le *Cycle Cosmogonique* retrace la grande vision de la création et de la destruction du monde telle qu'il est accordé au héros victorieux d'en avoir la révélation.

1. Les *Emanations* ou surgissement hors du vide des formes de l'univers (*P*).
2. La *Naissance Virginale* ou les fonctions créatrice et rédemptrice de la forme féminine :
 - 2.1. A l'échelle *cosmique*, comme *Mère de l'Univers* (Σ) ;
 - 2.2. A l'échelle *humaine*, comme *Mère du Héros* (*T*).
3. Les *Transformations du Héros* esquissent le déroulement de l'histoire légendaire de la race humaine en suivant ses étapes caractéristiques, le héros s'y montrant sous des formes diverses selon les nécessités changeantes de l'homme (*Y*).
4. Les *Dissolutions* traitent de la fin annoncée :
 - 4.1. celle du héros tout d'abord (ζ) ;
 - 4.2. puis celle du monde manifesté (Ω).

"Le cycle cosmogonique se présente, dans les récits sacrés de tous les continents, avec une cohésion étonnante qui donne à l'aventure du héros un tour intéressant et nouveau (...) Il est "le fils du roi" qui est parvenu à savoir qui il est et qui, de ce fait, est entré en possession de sa propre puissance. Il est "fils de Dieu" et il a appris à connaître tout ce que ce titre signifie. De ce point de vue, le héros est le symbole de l'image divine, créatrice et rédemptrice, qui est cachée en chacun de nous, n'attendant pour revenir à la vie que d'être reconnue." (CAMPBELL, 1978, 42)

Soit :

P Σ T Y ζ Ω

Le *héros du monomythe* décrit par Joseph Campbell est un personnage exceptionnellement doué. Sa société l'honore tout aussi souvent qu'elle le méconnaît ou le dédaigne. Lui et/ou le monde dans lequel il se trouve souffrent de déficience symbolique. Dans l'optique apocalyptique, cela peut se traduire par la vie physique et spirituelle disparue à jamais de la terre, ou sur le point de l'être. Le *héros du mythe* remporte un triomphe à l'échelle de l'histoire universelle, un triomphe macrocosmique. Il rapporte de son aventure les moyens de régénérer la société qui l'entoure dans sa totalité. Les héros tribaux ou locaux, tels que l'empereur Hang Ti, Moïse ou le Tezcatlipoca des Aztèques, n'accordent leurs bienfaits qu'à un seul peuple ; les héros universels - Mahomet, Jésus, Gautama le Bouddha - apportent un message qui s'adresse au monde entier. Les *mythes* et les *religions* situent l'exploit héroïque sur le plan moral.

Le *héros du conte de fées* est également un personnage exceptionnellement doué. Sa société l'honore tout aussi souvent qu'elle le méconnaît ou le dédaigne. Lui et/ou le monde dans lequel il se trouve souffrent aussi de déficience symbolique. Dans les contes de fées, cela se traduit par un détail aussi mince que la perte d'un certain anneau d'or. Le *héros du conte de fées* remporte une victoire familière, microscopique. Dernier-né ou enfant négligé, il se rend maître d'extraordinaires pouvoirs et l'emporte sur ses oppresseurs personnels. Les *contes de fées* présentent l'exploit héroïque comme un acte physique.

"Quoi qu'il en soit, on ne trouvera qu'étonnamment peu de différence dans la morphologie de l'aventure, entre les rôles dévolus aux personnages ou les victoires emportées. S'il arrive que, dans un conte, un mythe, une légende ou un rituel donnés, l'un des éléments de base du modèle archétype soit omis, il est obligatoirement impliqué sous une forme ou sous une autre." (CAMPBELL, 1978, 41)

- 1.3. Pour mettre en exergue les divers archétypes issus de la mémoire collective, nous pouvons analyser le parcours initiatique du héros par la méthode d'amplification de C.G. Jung qui devrait nous révéler le processus d'individuation ainsi entamé.

De même que pour l'étude des rêves, **seules les images et idées manifestement présentes dans la bande dessinée devront être utilisées pour son interprétation**. Alors que l'association "*libre*" nous entraîne toujours plus loin des matériaux originels, la méthode préconisée par Jung nous amène plutôt à effectuer une sorte de démarche circulaire sous forme de spirale (*circum ambulacio*) qui aurait l'image issue de la bande dessinée pour centre.

Chaque figure archétypique porte en elle-même sa propre ombre. Comme dans les contes de fées, chaque personnage de bande dessinée sera considéré comme **l'ombre** de tous les autres. Ces personnages devront ainsi être mis en relief et comparés les uns par rapport aux autres, car tous ont une fonction compensatrice.

En dépit du fait que les albums de bandes dessinées doivent être considérés individuellement, certaines généralités sont nécessaires si l'on veut classer et clarifier les matériaux amassés.

Étant donné que l'analyse approfondie d'un album de BD aboutit à la confrontation de deux individus, leur appartenance à un même type de personnalité, ou à deux types différents, aura très évidemment une grande importance. Il est vital de connaître les types à la fois de l'auteur et du lecteur et de tenir compte des éventuelles différences lors de l'interprétation de la BD.

1.3.1. L'archétype du héros

L'image du héros évolue et reflète chacun des stades de l'évolution psychologique de l'individu.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre I, le professeur Radin relève quatre cycles distincts dans l'évolution du *mythe du héros*. Il les a baptisés cycle de *Trickster*, cycle de *Hare*, cycle de *Red Horn*, et cycle de *Twins* (RADIN, 1948).

Le *Trickster* correspond à la première période de la vie. Le *Trickster* est un joueur de tours, un bouffon, ou encore un petit fripon. C'est un personnage dominé par ses appétits. Il conserve la mentalité d'un enfant et son but principal est la satisfaction de ses besoins les plus élémentaires. Il est tout instincts, sans aucune inhibition. Dans certaines histoires, il apparaît sous les traits d'un animal (par exemple, dans *Renart le Goupil* de Cabanes et Forest, *Cubitus* dans *Du meilleur tonneau* de Dupa, ou encore *Le singe* de Manara) et s'amuse en commettant divers petits larcins. Petit à petit, ce chenapan se transforme et commence à prendre l'apparence humaine. En bande dessinée, on le retrouve entre autres sous les traits de personnages tels que *Pirlouit* (PEYO, *Le lutin du bois aux roches*), *Obélix* dans *Astérix le Gaulois* d'Uderzo et Goscinny, ou par certains côtés *Gaston Lagaffe* de Franquin.

Le *Hare* (le lévrier) peut également avoir une forme animale. Il marque cependant un progrès très net sur le *Trickster*. Il représente en quelque sorte le

fondateur ou le créateur de la culture. Il en est également le sauveur. Ce personnage corrige les impulsions instinctives et enfantines qui dominent dans le cycle du *Trickster*. En bande dessinée, il se manifeste parfois au travers de personnages comme le *Chninkel* (ROSINSKI et VAN HAMME, *Le grand pouvoir du Chninkel*) ou *Ergün l'errant* (COMES, *Le dieu vivant*).

La *Red Horn* (Corne Rouge) est l'archétype du héros qui triomphe des épreuves telles que la guerre ou la course. Son pouvoir surhumain apparaît lorsqu'il l'emporte sur des géants, soit par la ruse, soit par la force. Il peut apparaître sous les traits d'un jeune adolescent et est alors accompagné d'un personnage dont la force compense ses défaillances éventuelles. En bande dessinée, on le retrouve sous les traits de personnages tels que *Johan* (PEYO), *Astérix* (UDERZO et GOSCINNY), *Tintin* (HERGÉ), *Spirou* (ROB VEL), *Thorgal* (ROSINSKI et VAN HAMME), ou encore *Superman* (SHUSTER et SIEGEL).

Les *Twins* (les Jumeaux) figurent les deux aspects opposés de la nature humaine : l'ego et l'alter ego. L'un, *Flesh*, représente l'introverti. Il est conciliant, doux et sans initiative. Sa force principale réside dans sa faculté de réflexion. L'autre, *Stump*, représente l'extraverti. C'est l'homme d'action capable de grands exploits. Il est dynamique et toujours prêt à la révolte. En bande dessinée, Ces jumeaux peuvent être symbolisés par divers couples de héros tels que *Blake et Mortimer* (JACOBS), *Corentin et Kim* (CUVELIER), *Spirou et Fantasio* (JIJE), *Alix et Enak* (MARTIN), *Astérix et Obélix* (UDERZO et GOSCINNY), ou *Tintin et Haddock* (HERGÉ).

1.3.2. L'ombre

Ce personnage, comme tous les archétypes, peut évoluer entre les deux pôles négatif et positif et se métamorphoser lentement en l'*autre*, cet archétype complémentaire du héros. Dans les histoires qui ne contiennent pas à proprement parler de figure incarnant l'*ombre*, il y a dédoublement d'une figure archétypique, chaque moitié de celle-ci constituant l'ombre de l'autre (von FRANZ, 1980, 57).

En bande dessinée, pour camper le personnage d'*Olrik* dans les aventures de *Blake et Mortimer*, E.P. Jacobs n'hésite pas à se prendre lui-même pour modèle. Dans la représentation de cette *ombre* par *Olrik*, E.P. Jacobs y voit "*plutôt un schématisme indispensable, à moins de doubler chaque personnage, d'un Mr. Hyde.*" (JACOBS, 1981, 104-105)

Les aventures de *Lefranc*, de Jacques Martin, témoignent également du caractère ambigu de notre personnalité. Ainsi, les rapports antagonistes entre Lefranc et Axel Borg dépassent largement la simple anecdote manichéenne comme l'affirme à plusieurs reprises Axel Borg lui-même :

"*Nous sommes vraiment comme deux molécules qui s'attirent et se détruisent mutuellement (...) Un whisky?... Ah! c'est vrai, j'oubliais! Vous ne buvez pas d'alcool! Vous ne fumez pas, vous ne mentez jamais, vous ne jouez pas et trichez encore moins; bref, vous êtes parfait! Le vrai redresseur de torts, le jeune premier sans reproche! ... Dites, cela doit être assommant de ne pas avoir de défauts?"* (MARTIN, 1982, 47, 3^e case)

"*Curieux rapports que les nôtres : nous nous repoussons tels des pôles, et en même temps nous nous attirons comme des aimants.*" (MARTIN et CHAILLET, 1965, 31, 7^e et 8^e cases)

Cette relation équivoque entre *le Moi* et son *Ombre*, Jacques Martin la développe encore davantage dans une autre série où Jhen, le héros, a pour meilleur ami Gilles de Rais, le sanguinaire personnage qui se console de ses méfaits auprès d'une statue de la Vierge :

"Ma bonne Vierge, tu es de retour. Quel bonheur!... Je vais te remettre où tu pleures le mieux pour mes péchés. Nous allons désormais passer vie ensemble tout près l'un de l'autre et si tu te languis contre ce mur, j'irai souvent me consoler près de toi. Nous voici donc inséparables." (MARTIN et PLEYERS, 1984, 48, v. 5)

1.3.3. L'anima et l'animus

L'anima est la personnification de toutes les tendances psychologiques féminines de la psyché de l'homme. Comme *l'ombre*, *l'anima* se situe entre deux pôles : positif (bienveillant) et négatif (maléfique). En bande dessinée, la *Castafiore* d'Hergé dans *les aventures de Tintin*, *Séccotine* de Franquin dans *les aventures de Spirou et Fantasio*, *Zaila* de Cuvelier dans *les aventures de Corentin Feldoë*, ou *Lady X* de Hubinon dans *les aventures de Buck Danny* sont autant de figures d'anima belles ou caricaturales qui sont bien connues du petit monde des bulles.

L'animus est la personnification masculine de l'inconscient chez la femme. Cet *animus* présente, comme *l'anima* ou *l'ombre*, des aspects positifs et des aspects négatifs.

L'animus négatif peut prendre la forme d'une bande de brigands romantiques mais dangereux. Un magnifique exemple nous en est donné en bande dessinée par l'oeuvre de D. Lapière et Marc-Renier, *Le coeur mangé*, paru chez Lombard.

1.3.4. Le Soi : les symboles de totalité

Lorsque l'individu ne s'identifie plus à son anima ou à son animus, l'inconscient change d'aspect et apparaît sous une nouvelle forme symbolique, représentant le noyau le plus intérieur de la psyché : *le Soi*. Celui-ci peut se manifester sous une forme humaine, animale ou matérielle.

En bande dessinée, nous retrouvons ce premier aspect dans les diverses figures de sorcières, savants et magiciens qui secondent le héros : *la belette* et *Noël* vis-à-vis d'*Anne* et de *Pierre* dans *La Belette* de Comès, *Panoramix* dans les aventures d'*Astérix*, le professeur *Tournesol* dans *Tintin*, le *Vicomte de Champignac* dans les aventures de *Spirou*, *Homnibus* dans *Johan et Pirlouit*, *Barabas* dans *Bob et Bobette*, *Félicien* dans les aventures de *Philémon*, *Narréddine* dans les aventures de *Corentin*¹, etc.

Toutefois, *le Soi* n'emprunte pas toujours les apparences d'un vieux sage ou d'une vieille femme. Ces personnifications sont des essais pour exprimer une entité qui se situe partiellement hors du temps, à la fois jeune et vieille. Chez un homme mûr, *le Soi* peut être représenté sous les traits d'un jeune homme ou d'un enfant (*le puer aeternus*). Ce dernier symbolise *l'élan vital* et *le renouveau de vie*. En bande dessinée, on le retrouve sous les traits d'une série de jeunes adolescents, dont *Sophie* de Jidehem, *Tintin* d'Hergé, *Spirou* de Franquin ou *Johan* de Peyo.

¹ Cette image du *Soi* est tout à fait extraordinaire. Pour rappel, Corentin est conduit vers Narréddine par une image d'anima (CUVELIER, 1974, 18-26).

Rappelons que toutes les images étant en soi *ambivalentes*, elles possèdent en commun diverses significations. C'est ce que Jung nous révèle avec sa notion d'*archétype*.

Chaque image archétypique est liée aux autres et son interprétation fluctue d'un pôle vers un autre. Par exemple, l'archétype de la *mère* est à la fois positif et négatif. De même, certains *Tricksters* ou *Red Horns* se retrouvent par certains côtés dans l'image du *puer aeternus* ou de la *puella aeterna*. Il existe une relation étroite entre tous les symboles et chaque symbole montre en quelque sorte un aspect d'une réalité qui le dépasse. De même qu'en métaphysique, Dieu se révèle en toute chose, *le Soi* est déjà virtuellement dans l'*ombre*. Il est l'*ombre*. La difficulté pour l'interprète, c'est d'essayer d'entrevoir la richesse contenue dans les ténèbres de l'inconscient et de comprendre quel aspect est mis ainsi en avant.

2. Les contes et les mythes, ainsi que la bande dessinée, sont également la création d'un artiste qui actualise le récit, et, sans en bouleverser le schéma narratif, le fait sien. Le conteur est l'intercesseur entre le monde réel et l'univers imaginaire qu'il vient de faire naître.

Après avoir décrit la structure générale des récits de BD et avant d'avoir mis en évidence les parties du processus d'individuation (et les archétypes) développées dans ces BD, il nous faudra voir comment l'auteur raconte son histoire d'une manière personnelle. Dans la tradition orale, cela correspond aux mimiques que le conteur fait, à ses grimaces, ses gestes, l'intonation qu'il utilise lorsqu'il récite. Pour les auteurs de bandes dessinées, cela se traduit par les méthodes utilisées pour "orienter" la perception du lecteur. Cette perspective peut être mise en relief grâce à l'analyse sémio-pragmatique qui étudie les effets du média BD sur la perception de son message par le lecteur.

2.4. La bande dessinée et le développement psychique de l'individu (MARION, 1993, 15-46)¹

La bande dessinée est avant tout un dessin qui évolue d'image en image, au sein d'un découpage à finalité narrative. Pour Philippe Marion, le choix du traitement graphique modèle cette narration figurative et fixe le mode d'immersion fictionnelle du destinataire. Le texte et l'image doivent être pensés ensemble, comme une fusion dynamique générant un sens nouveau, inédit (MARION, 1993, 2). C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de recourir à l'analyse sémio-pragmatique pour étudier les diverses composantes de chacune des oeuvres afin de dégager ce sens inédit. Ainsi, les recherches narratologiques et la sémio-pragmatique adaptée à la lecture de la BD devraient fournir d'importants concepts et balises méthodologiques.

En outre, comme le montre Philippe Marion dans sa thèse, la trace graphique constitue un acte fondamental pour le sujet-auteur et détermine les modalités de participation empathique du sujet-lecteur (MARION, 1993, 11 et 16).

¹ Pour le développement psychique de l'individu, voir annexe 4.

2.4.1. Les effets de trace au niveau de l'auteur

La trace graphique est un acte souvent décisif pour le développement psychique de l'enfant. Celui-ci pose cet acte au moment où il accède à la conscience de soi et construit sa personnalité.

"Ainsi, Mélanie Klein et ses disciples considèrent le trait comme l'équivalent d'une morsure au sein maternel. Quand un enfant « dessine », il marque, il griffe, il balafre le papier, comme s'il voulait blesser sa mère ou son équivalent." (KLEIN, 1991) (MARION, 1993, 16)

Nicolas Abraham (1987) montre que le dessin d'enfant apparaît au cours d'une période de son évolution où il apprend à marcher, à parler et à contrôler son sphincter. Cette découverte du langage correspond à la première organisation du processus psychique et à l'accomplissement de la distinction *ça - moi*. Le trait fixerait les effets de la *séparation* vécue par l'enfant. Il lui permettrait d'en neutraliser les effets perturbants (MARION, 1993, 20).

Pour Serge Tisseron, le geste de dessiner entretient l'illusion de l'unité duelle primitive de l'enfant avec la mère et transforme la main et l'oeil en organes d'appropriation. La main permet de placer à l'extérieur de soi l'objet qui était auparavant à l'intérieur. La feuille griffonnée serait l'équivalent de la « bobine » décrite par Freud. Elle compense, dans l'imaginaire, l'indisponibilité de la mère et lui trouve un substitut. Ainsi, les gribouillis remplaceraient la mère et permettraient à l'enfant de se construire une *mère idéale* (TISSERON, 1987, 42 et 49).

La page blanche pourrait également fonctionner à la manière du « miroir » de Lacan. Le sujet traceur se découvre, se reconnaît dans ses gribouillis. Ainsi, la trace graphique représente également une empreinte psychique où le sujet reconnaît quelque chose de lui (MARION, 1993, 22-23).

K.-R. Eissler oppose l'acte graphique qu'il considère comme « *analytique et immanent* » à l'acte pictural, « *synthétique et transcendant* ». Le dessin demeure toujours ouvert, comme s'il pouvait être achevé, complété. La peinture renverrait à la clôture et à l'état d'*angoisse définitive*. Un définitif qui coïnciderait avec la séparation consommée, avec la mort. Par exemple, la « ligne claire » se caractérise par une véritable obsession de la clôture graphique, mais, en utilisant le trait de contour, il y persiste un certain inachèvement dans la mesure où les détails figuratifs sont singulièrement réduits. La représentation est épurée jusqu'au seuil de l'abstraction (EISSLER, 1981, 250-251) (MARION, 1993, 23-24).

Ces diverses approches psychanalytiques de l'acte graphique tendent à considérer le trait comme « symptôme » de l'activité inconsciente. Elles ne sont nullement incompatibles. Le développement psychologique de l'individu passe par différentes phases. Tout d'abord, le sein de la mère est cet *objet partiel externe* avec lequel le bébé peut s'identifier. Esther Bick, dans sa description de la *fonction psychique de la peau*, montre la nécessité de l'expérience d'un objet contenant avec lequel le bébé puisse s'identifier, afin de se sentir suffisamment contenu à l'intérieur de sa propre peau. L'*identification projective* est liée à un mode de relation symbiotique et oeuvre dans un contexte de confusion des espaces vécus comme délimités par une *peau commune*. Une partie du *soi* séjourne dans l'objet, puis est *introjectée* et fortifie le noyau d'identité (ANZIEU, 1974)

et 1985) (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 78). La *position schizo-paranoïde* (quatre premiers mois de la vie) est suivie de la *position dépressive*. Celle-ci est marquée par la reconnaissance de la mère comme *objet total*. Avec le recul du *clivage*, apparaît l'*ambivalence*, rencontre de haine et d'amour sur un même objet. C'est au cours de la *position dépressive* que la *fonction symbolique* se manifeste (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 3-11). Le premier temps du *stade de l'Oedipe* correspond effectivement au troisième temps du *stade du miroir* (LACAN, 1966, 89-97). L'enfant intègre son image à son propre corps.

2.4.2. Les effets de trace au niveau du lecteur

L'*effet de trace*, décrit par Philippe Marion, permet également de mieux saisir ce qui se joue chez un lecteur lorsqu'un auteur lui communique cette suite de traces graphiques (MARION, 1993, 22-23).

Pour Philippe Marion, l'intérêt pour la BD s'expliquerait par le souvenir de notre propre expérience enfantine. Lorsque le lecteur perçoit les traces graphiques d'un auteur, il reverrait les siennes propres et le contexte psychique décisif dans lequel elles s'inscrivaient. Ses souvenirs ainsi réactivés lui permettraient de s'identifier à l'auteur. Cette continuité avec lui-même enfant se transformerait, via un processus d'identification, en continuité avec un sujet émetteur à travers la trace de son geste (MARION, 1993, 26).

Avec ses images signées, la BD manifeste une expression singulière et un style graphique. Lors d'une première lecture, l'approche d'une oeuvre ressemble à un *parcours initiatique*, où il faut un certain temps d'accoutumance pour entrer dans les dessins. Il y a comme une épreuve préparatoire à subir. Philippe Marion établit à ce sujet un parallèle avec « *la première fonction du donateur* » par laquelle le héros doit subir une épreuve pour recevoir l'objet magique (PROPP, 1970, 51-59). Ainsi, dans la BD, proximité avec une identité graphique et proximité avec une identité fictionnelle sont deux phénomènes intimement liés (MARION, 1993, 251-253).

Par ailleurs, les phénomènes de relecture et de *compulsion répétitive* sont souvent associés aux BD de l'enfance. Pour Michel Covin, certains lecteurs n'y rechercheraient qu'un objet premier de pulsion sur un mode ritualiste et fétichiste (COVIN, 1976, 197-245).

2.4.3. La relation auteur - lecteur

Philippe Marion note que l'activité graphique, pour Winnicott, sert à construire l'échange entre le thérapeute et l'enfant. Par l'intermédiaire d'une mise en continuité avec le thérapeute, le trait place également l'enfant dans une continuité harmonieuse avec lui-même. Ce concept de *continuité dans la trace* paraît essentiel pour comprendre la relation qui se tisse entre la BD et son lecteur. Lorsque son regard réactive le geste graphique, le lecteur continue l'acte de l'énonciateur, avec qui il peut entretenir une relation de contiguïté, de proximité (WINNICOTT, 1975, 7-39) (MARION, 1993, 20-21).

Le lecteur gère sa propre durée de lecture. La BD est ouverte au processus de réversibilité de la lecture. Le *plaisir du texte* est un plaisir consenti. À tout moment, le lecteur peut décider d'un retour en arrière ou choisir l'arrêt sur image. L'auteur peut provoquer cet arrêt sur image en privilégiant le tableau. Il permet ainsi la mise en captivité de l'image. Cet arrêt sur image évoque aussi le temps mythique d'Éliade. En démultipliant les épisodes et les séries interminables, la BD se déroule dans une temporalité sans écoulement. À l'inverse, la soumission de l'image à l'ordre discursif et au découpage évoque la notion d'*objet transitionnel* de Winnicott. Cet objet permet à l'enfant d'effectuer la transition entre la première relation à la mère et la relation d'objet, où il est psychiquement séparé. Il y aurait donc une survivance symbolique de l'*objet transitionnel* dans l'acte de lecture d'une BD, car le lecteur est toujours assuré de retrouver, d'images en images, le même retour rassurant à la structure enveloppante de la case et à une empreinte graphique homogène (MARION, 1993, 245-248).

Comme le conteur, le dessinateur-scénariste ponctue son discours d'interpellation, de clin d'oeil, de signes de connivence. Lorsqu'un personnage nous interpelle par son regard, il provoque un mouvement de défictionnalisation. Mais cette rupture diégétique n'a pas le même potentiel de transgression que dans un film, car l'illusion, a priori, est moins crédible. La BD manque de transparence mimétique, mais elle bénéficie de la collaboration du lecteur. L'auteur lui raconte une histoire que le lecteur se raconte à lui-même, à son propre rythme et selon son imaginaire. Au-delà de la résistance du code, l'homogénéité d'un univers graphique permet une fiction plus vraie, d'autant plus que le lecteur est appelé à jouer un rôle actif dans cette construction. La BD génère un vraisemblable graphique qui relève de l'homogénéité d'un même style tout au long de son message. Cette continuité d'un style produit un *effet de réel*. De son côté, l'auteur de BD équilibre l'*émotion* et l'*information*, la *cognition* et l'*affect* pour que la pâte narrative puisse lever et être consommée par le lecteur (MARION, 1993, 274-278). Le matériel graphique devient ainsi le tremplin dont s'empare l'imaginaire du lecteur pour se construire sa propre histoire (MARION, 1993, 280).

Le lecteur de BD est pris dans le même mouvement de vérité - facticité, d'immersion - distanciation. Son plaisir de s'abandonner à la fiction graphique est d'autant plus fort qu'on le sait captif, consentant (MARION, 1993, 283).

Si la matière graphique demeure opaque et empêche la monstration d'être pleinement transitive, c'est dans la présence obsédante d'un « style » graphique que s'affirme l'*effet de trace* (MARION, 1993, 36). La mise en scène du trait manuscrit génère un *effet de proximité* capable de favoriser la participation du lecteur au message (MARION, 1993, 44).

La BD produit souvent un effet de brièveté, d'éphémère, d'inachevé. Cet effet constitue une sorte de faille, de manque que le lecteur est appelé à combler. Ces traces graphiques jetées par un sujet attendent le mouvement conjoint du regard qui les continuera en leur restituant leur vitalité de cri visuel. Le lecteur est donc appelé à parachever mentalement le dessin laissé à l'état brut d'une esquisse, à en combler les vides (MARION, 1993, 30-32).

DEUXIÈME PARTIE

**Analyse et interprétation
de quelques bandes dessinées**

Chapitre I

L'ombre surgie du puits

Analyse et interprétation de *La marque jaune* de E.-P. Jacobs

JACOBS, Edgar-Pierre

1959 *Les Aventures de Blake et Mortimer. La marque jaune*, Bruxelles, Lombard.

1.1. Biographie

Pour connaître un peu mieux la personnalité de Jacobs, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants :

DUBOIS, Jean-Paul

1989 *Edgar-P. Jacobs. Un livre. La marque jaune. Une oeuvre*, Bruxelles, Labor.

JACOBS, Edgar-Pierre

1981 *Un opéra de papier. Les mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard.

LE GALLO, Claude

1984 *Le monde de Edgar-P. Jacobs*, Bruxelles-Paris, éd. du Lombard, coll. "Nos Auteurs".

LENNE, Gérard

1988 *Blake, Jacobs et Mortimer*, s.l., éd. Garamont-Archimbaud.

Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée

1976 "dossier Edgar-P. Jacobs", Grenoble, Glénat, n° 30.

Edgar-Pierre Jacobs est né à Bruxelles le 30 mars 1904. Son père est un sergent de ville et sa mère, une ménagère exemplaire. Ce sont des patriotes, épris d'ordre, de propreté, et d'une foi fervente. Vers l'âge de deux, trois ans, le jeune Edgar tombe malencontreusement au fond d'un vieux puits désaffecté. Il y barbote durant une longue demi-heure avant d'être ramené à la surface. De 1914 à 1918, Edgar subit les privations et connaît la terreur. Il fait la connaissance de son grand ami, Jacques Van Melkebeke, dont il s'inspirera pour créer le personnage de Mortimer. En 1917, il assiste à une représentation de *Faust* au théâtre des Galeries. Ce sera pour lui une véritable révélation. Il entame, cette même année, une carrière d'artiste lyrique et accepte, en 1922, de jouer les choristes dans la revue de Mistinguett, en cachette de ses prudes parents qui finissent quand même par découvrir le pot aux roses. Pendant les années vingt et trente, il alterne des périodes de *dessins alimentaires* (illustrations, publicités, catalogues, etc.) et des périodes de prestations lyriques à la Monnaie. En 1929, il décroche un premier grand prix de chant. C'est l'époque où Jacobs est perpétuellement accoutré d'une feutre à large bord et d'une cape noire. Il rencontre son autre grand ami, le peintre-dessinateur Jacques Laudy, qu'il calquera pour créer Francis Blake. Durant les années trente, il est engagé comme baryton au prestigieux Opéra de Lille. La crise économique oblige l'Opéra à renvoyer les artistes étrangers et E.-P. Jacobs est alors obligé de courir désespérément le cacheton. En 1940, il trouve un emploi de baryton au Théâtre de la Bourse, sous le pseudonyme de Dalmas. Durant l'occupation allemande, il abandonne l'Opéra et renoue avec le dessin. Il réalise alors de nombreuses illustrations pour le magazine *Bravo*, dont les bandes dessinées sont essentiellement américaines. En 1942, le stock de planches américaines touche à sa fin et Edgar-Pierre Jacobs est chargé de terminer les aventures de Flash Gordon d'Alex Raymond. Cinq semaines plus tard, la censure allemande interdit cette oeuvre. La rédaction de *Bravo* lui demande alors de pasticher le travail d'Alex Raymond. Il crée *Le Rayon U*. En 1943, Hergé, intéressé par son travail de

coloriste et la précision de son dessin , lui propose d'être son collaborateur pour la refonte et la mise en couleur des aventures de *Tintin*. Il remanie ainsi sept albums d'Hergé. À la libération, Hergé réunit une petite équipe, dont font partie Jacques Laudy et Jacques Van Melkebeke, pour lancer le journal *Tintin*. Bien entendu, Jacobs participe à la création de cet hebdomadaire, illustre la *Guerre des mondes* de Wells et crée *Les aventures de Blake et Mortimer*. En 1981, il publie sa bibliographie *Un opéra de papier. Les mémoires de Blake et Mortimer* chez Gallimard. Il meurt le 20 février 1987, à Lasnes.

Dans les *entretiens avec Hergé*, celui-ci raconte une anecdote relative à Jacobs. En 1945, Edgar était venu lui rendre visite, muni d'un gourdin pour défendre Hergé de *patriotes* trop excités.

"Et je sais depuis ce jour que, lorsque Mortimer vole au secours de Blake, ou inversement, ce n'est pas seulement de la fiction, c'est Jacobs qui se révèle tout entier!..."

Sadoul - *En définitive, Edgar-Pierre Jacobs, c'est Haddock!*

Hergé - *Exactement!"* (SADOUL, 1989, 139)

(...)

"Haddock est de ces êtres extravertis qui ne cachent rien de leurs sentiments : c'est un sincère, un spontané. Le bel exemple d'une nature généreuse pour qui la colère est catharsis, facteur constant de sublimation. Nul n'est moins hypocrite, personne n'est plus transparent que lui. Les injures, il les invente pour s'exorciser du mensonge et de la médiocrité." (SADOUL, 1989, 242)

1.2. Résumé de l'histoire

Une série de forfaits extraordinaires, signés d'une marque jaune, défraie la chronique londonienne. Le Home Office délègue le capitaine Blake pour coopérer avec Scotland Yard. Francis Blake fait aussitôt appel à son vieil ami le professeur Mortimer. Une série d'enlèvements commencent alors. D'abord le professeur Vernay, ensuite Leslie Macomber, rédacteur en chef du *Daily Mail*, puis Sir Hugh Calvin, juge au Central Circuit Court, et enfin le professeur Septimus sont enlevés.

Plus tard, Blake échappe de justesse à un piège de la marque jaune. Celle-ci s'enfuit, talonnée par Mortimer. Celui-ci la poursuit dans sa tanière et découvre l'instigateur de tous ces crimes en la personne du professeur Septimus. Ce dernier a rédigé un ouvrage relatif au contrôle des instincts par l'onde *mega*. Ce livre a été décrié par les personnes enlevées. Voulant se venger, Septimus applique ses théories sur le colonel Olrik, recueilli en Egypte. Il contrôle son cerveau grâce au *téléphaloscope*. C'est Olrik qui est de fait *la marque jaune*. Le repère de Septimus ayant été investi par la police, le professeur est anéanti par sa créature qui réussit ensuite à s'enfuir.

1.3. Analyse morphologique (PROPP)

Cette histoire semble se dérouler en deux temps. Chacun de ces temps s'apparente à la morphologie d'un conte dont le premier se terminerait pas le triomphe du mal :

A	La marque jaune vole la couronne (JACOBS, 1959, 3-5)
a	L'identité de la marque jaune reste inconnue et la couronne a disparu (idem)
B	L'Home Office charge Blake de l'enquête. Blake appelle Mortimer (JACOBS, 1959, 6-7)
A	Le professeur Raymond Vernay est enlevé (JACOBS, 1959, 9-10)
C↑	Blake et Mortimer commencent à mener l'enquête (JACOBS, 1959, 10)
A	Le rédacteur en chef, Leslie Macomber, est enlevé (JACOBS, 1959, 13)
A	Le juge, Sir Hugh Calvin, est enlevé (JACOBS, 1959, 15)
A	Le professeur Septimus est enlevé (JACOBS, 1959, 21)
D	Mortimer est informé de l'existence du livre <i>The mega wave</i> (JACOBS, 1959, 22)
E	Mortimer cherche l'ouvrage (JACOBS, 1959, 22-23)
D	La marque jaune rend visite à Blake et Mortimer (JACOBS, 1959, 25-27)
E	Blake et Mortimer tirent sur la marque jaune (JACOBS, 1959, 27-28)
F	La marque jaune laisse une lettre et Blake reçoit une deuxième lettre (JACOBS, 1959, 28-31)
G	Le bibliothécaire, M. Stone, lui procure l'ouvrage (JACOBS, 1959, 33)
	Blake se rend au rendez-vous de M. Smith (JACOBS, 1959,34-36)
	Mortimer tente de prévenir Blake du danger (JACOBS, 1959, 34 + 44)
H	Blake tombe dans le traquenard de la marque jaune (JACOBS, 1959, 36-43)
J	La marque jaune éclaire les policiers et projette un corps sur Blake (JACOBS, 1959, 41)
I	Blake reçoit le corps et est déséquilibré (JACOBS, 1959, 41)
M	Mortimer poursuit la marque jaune (JACOBS, 1959, 44- 48)
N	Mortimer découvre l'identité de la marque jaune (JACOBS, 1959, 49, v. 2)
H	Mortimer veut arrêter Septimus (JACOBS, 1959, 49, v. 6)
J	Septimus l'hypnotise (JACOBS, 1959, 49, v. 9-11)
I	Mortimer devient prisonnier de Setpimus (JACOBS, 1959, 50-62)
A	Les émissions TV sont brouillées par la marque jaune (JACOBS, 1959, 56)
B	Blake est chargé de faire diligence par le chef du gouvernement (JACOBS, 1959, 57)
C↑	Blake poursuit l'enquête (JACOBS, 1959, 62, v. 1)
D	Blake apprend l'histoire du taximan (JACOBS, 1959, 62, v. 2-4)
E	Blake écoute le taximan (JACOBS, 1959, 62, v. 5-9)
F	Blake détient le livre <i>The mega wave</i> (JACOBS, 1959, 62, v.11-12)
Ex	Il découvre l'écriture de Septimus (JACOBS, 1959, 62, v. 1-2)
G	Blake se rend chez Septimus (JACOBS, 1959, 63, v. 12-13)
K	Mortimer parvient à se libérer (JACOBS, 1959, 63)
Pr	Mortimer parvient à maîtriser Olrik (JACOBS, 1959, 65, v. 9-11)
Ex	Blake découvre à son tour l'identité d'Olrik (JACOBS, 1959, 65, v. 2)
U	Olrik tue Septimus (JACOBS, 1959, 66-67)
Rs	Blake arrive avec les policiers (JACOBS, 1959, 67)
K	Les prisonniers sont libérés (JACOBS, 1959, 68)
	La couronne est retrouvée (JACOBS, 1959, 68)

Le récit se présente comme suit :

$$\begin{array}{c}
 \text{J I} \\
 \text{A a B A C } \uparrow \text{A A A D E D E F G } \{ \text{H} \} \text{H J I} \\
 \text{M N} \\
 + \\
 \text{A B C } \uparrow \text{D E F Ex G K } \downarrow \text{Pr Ex U Rs K}
 \end{array}$$

"Les huit aventures qui constituent le cycle « Blake et Mortimer » présentent un remarquable condensé des sources d'inspirations et des mythologies essentielles de l'Aventure, du Mystère et de la Science-Fiction, à travers la littérature populaire et le cinéma, la spécificité de l'oeuvre

étant évidemment sa capacité de convoquer des thèmes classiques et d'en offrir des illustrations aussi originales que crédibles." (LENNE, 1988, 43)

De toute évidence, la morphologie du récit apparaît plus complexe que celle d'un conte ordinaire. Elle suit les méandres des chemins choisis par deux héros qui travaillent de concert à certains moments et se retrouvent séparés à d'autres moments. De plus, l'histoire se déroule en deux temps. Le premier est consacré au triomphe de la marque jaune ; le second voit le triomphe des deux héros. Cette histoire nous rappelle certaines difficultés rencontrées par Paul Radin lors de l'étude du cycle des Jumeaux entendu chez les Winnebagos.

"(...) si nous examinons les deux versions du point de vue du style, des motifs employés, des actions secondaires et de la caractérisation exacte des personnages, on voit apparaître de suite de nombreuses différences, même assez importantes." (JUNG & KERENIY & RADIN, 1958, 102)

Paul Radin explique ces différences par le talent littéraire considérable dont dispose le narrateur.

*"(...) son talent littéraire était considérable et il avait un style fluide qui se faisait valoir surtout lorsqu'il racontait des aventures personnelles ou des histoires, c'est-à-dire des *worak* et non des *waika*. Au fond, il était un *novateur*. Mais il n'introduisait des accentuations et des nuances nouvelles, voire parfois des transformations frappantes, que si la tradition le permettait." (JUNG & KERÉNYI & RADIN, 1958, 102)*

On peut déjà en déduire que Edgar-P. Jacobs est un *novateur* qui transcende la trame habituelle du récit. On pourrait étudier les traits communs avec le *roman policier*. Cette oeuvre semble de prime abord apparentée au *roman à énigme* (TODOROV, 1978, 11). À sa base, on trouve une dualité. L'oeuvre contient deux histoires : l'histoire du crime (JACOBS, 1959, 3-5) et l'histoire de l'enquête (JACOBS, 1959, 6-68). La première histoire est terminée avant que ne commence la seconde. Pourtant, à l'inverse des célèbres détectives de romans à énigme, les personnages de cette seconde histoire ne se contentent pas d'apprendre. Ils agissent et courent pas mal de risques (JACOBS, 1959, 25-67). L'oeuvre présente ainsi certaines caractéristiques du *roman noir* américain. Elle nous propose à la fois la *curiosité* et le *suspense* (TODOROV, 1978, 14). Elle s'apparente au *roman à suspense* (TODOROV, 1978, 17). Elle présente également certaines caractéristiques du *roman d'aventures* (la formule magique du Cheik Abdel Razek), du *roman de science-fiction* (l'onde mega) et du *roman d'espionnage* (Blake appartient aux services secrets britanniques). E. P. Jacobs s'inspire également des dialogues pleins d'emphase théâtrale de l'Opéra et du cinéma expressionniste (VAN KERCKHOVE, 1984, 21-23). De toute manière, l'oeuvre ne correspond pas totalement aux huit points relevés dans les vingt règles de S.S. Van Dine (TODOROV, 1978, 15-16) :

1. Le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins une victime	La BD présente deux détectives (Blake et Mortimer) et deux coupables (Olrík et Septimus)
2. Le coupable ne doit pas être un criminel professionnel ; ne doit pas être détective ; doit tuer pour des raisons personnelles	Olrík est un criminel professionnel, mais Septimus est professeur et agit pour des raisons personnelles (JACOBS, 1959, 61)
3. L'amour n'a pas de place dans le roman policier	L'amour n'a pas de place dans cette BD
4. Le coupable doit jouir d'une certaine importance	Septimus est un illustre professeur et Olrík est l'ancien colonel des armées de Basam-Damdu (cf. <i>Le secret de l'Espadon</i>)
5. Tout doit s'expliquer de façon rationnelle : le fantastique n'y est pas admis	le fantastique est présent sous forme pseudo-scientifique : l'onde <i>mega</i> , l' <i>énergie potentielle cellulaire</i> , la formule du Cheik Abdel Razek
6. Il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques	peu d'analyses psychologiques figurent dans la BD (JACOBS, 1959, 54, v. 13), mais l'analyse du caractère <i>paranoïaque</i> de Septimus est remarquable (JACOBS, 1959, 17-18) " <i>deux neuropsychiatres, le docteur Bataille et la docteresse Levnen, (...) m'affirmèrent et finirent par me convaincre que le docteur Septimus était l'exemple type du paranoïaque, et qu'ils considéraient la page n°17 de l'album comme un extraordinaire raccourci des symptômes de la maladie, constituant un véritable diagnostic cliniquement conforme à la réalité.</i> " (JACOBS, 1981, 128)
7. Il faut se conformer à l'homologie suivante : auteur : lecteur = coupable : détective	Cette homologie est respectée. Jacobs prête même ses traits à l'infâme Olrík (JACOBS, 1981, 104-105)
8. Il faut éviter les situations et les solutions banales	Situations et solutions ne sont guère banales.

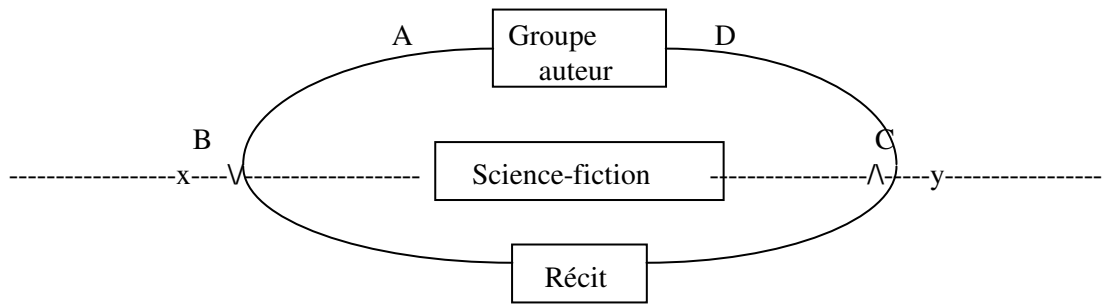
Pour Luc Routeau, la narration déployée dans *La marque jaune* de Jacobs fait appel à la structure formelle du *roman de science-fiction* pour révéler l'intemporalité du mythe.

"Pénétrant d'autant mieux le récit qu'il lui est apprêté, le mythe donne libre cours au désir d'éternité de valeurs qui se veulent permanentes. Dernier investissement de la croyance mythique, le récit octroie aux valeurs individuelles leur ultime et triomphante résurgence. Toutes les visions anticipatrices du récit jacobsien demeurent donc compensatoires, puisqu'elles résolvent une crise dont l'issue nécessaire s'ouvre sur une succession, non sur une régression." (ROUTEAU, 1976, 60)

Se basant sur les théories de L. Goldmann comme quoi la création culturelle individuelle n'est que la *transposition imaginaire* des structures mentales du groupe social auquel l'auteur appartient, Luc Routeau décortique l'oeuvre jacobsienne. Il montre que celle-ci est l'expression d'une succession critique de deux types de sociétés que réalisent les deux formes du fantastique et de la science-fiction. La forme fantastique laisse advenir les valeurs interindividuelles du Moyen-Age dans un monde acquis déjà aux valeurs individuelles. La science-fiction met aux prises ces dernières avec les valeurs économiques du capitalisme industriel monopolistique. C'est pourquoi les contenus science-fictionnels sont liés à la vision symbolique de ce qui menace et supplante les valeurs de l'économie libérale. Le récit ne progresse pas chez Jacobs, il revient à son point de départ en restaurant dans ses droits une réalité socio-économique dont il relate le dépassement et l'achèvement possible. Il épouse le schéma suivant :

Sociétés
bourgeoise libérale

Valeurs
individuelles



capitalisme

économiques

Le groupe d'appartenance de l'auteur, signalé dans le registre *bourgeoisie libérale*, produit un récit qui, pour partie, se développe dans la même sphère que le groupe (segments AB et CD) et offre un parcours extérieur à la sphère du groupe. En B, le récit franchit la limite *x-y* à partir de laquelle les éléments science-fictionnels vont intervenir. De B à C, le récit ne reproduit plus la conscience sociale, il la devance. Cette incursion du récit dans les régions sociales n'est pas innocente. Elle conforte dans ses droits la sphère sociale qui l'a émis. La science-fiction, comme symptôme d'une crise, est effacée avec le terme du récit (CD). L'objet science-fictionnel, le capitalisme et le Mal (Septimus) sont écrasés les uns dans les autres par le récit qui les résout sans distinction au non-être (ROUTEAU, 1976, 41-59).

1.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	<i>Récit (ou histoire) fictionnel à suspense.</i> Cette fiction connaît une multitude de ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i> affleurent quasiment à toutes les cases). Certains <i>récitatifs</i> sont intradiégétiques (51/6 à 53/3). Il s'agit d'une <i>diégétique mixte</i> .
École ?	<i>Ligne claire.</i> École de Bruxelles.
Rapport mimétique au temps ?	<i>Préfiguration</i> : s'inspire des expériences scientifiques réalisées sur le cerveau (JACOBS, 1981, 127), prend pour cadre la ville de Londres et met en scène les bijoux de la couronne à la suite de la retransmission télévisée du couronnement d'Elisabeth II (VAN KERCKHOVE, 1984, 3). <i>Configuration</i> : crée à partir de ces quelques éléments une histoire reposant sur la question suivante : "celui qui réussirait à forcer cet ultime refuge de la personnalité ne serait-il pas tenté de s'emparer des « commandes » et de se servir de l'homme comme d'un super-robot, infiniment plus efficace et plus docile que le plus sophistiqué des ordinateurs ?" (JACOBS, 1981, 127). Jacobs, tout en respectant fidèlement sa documentation, parvient à l'enrichir de valeurs qui sont les siennes et à l'intégrer dans son propre monde. Ainsi, les docks de l'East End deviennent monstrueux, véritables prolongements de la marque jaune. La statue inerte d'Horus redevient un dieu terrible. Les luxueux appartements dominant Hyde Park semblent fragiles et vulnérables face à l'immense silhouette noire de la marque jaune (VAN KERCKHOVE, 1984, 11-12).

	<i>Refiguration</i> : Pour le lecteur qui a vu comme moi Londres après avoir lu la BD, ce sont les souvenirs de <i>La marque jaune</i> qui se présentent à son esprit lorsqu'il déambule dans la capitale britannique (VAN KERCKHOVE, 1984, 312-15). Il m'arrive aussi de voir des traits de ressemblance entre des amis britanniques (<i>isn't it, John ?</i>) et le capitaine Blake.
Double temporalité au niveau du récit ?	<i>Analepse externe</i> (JACOBS, 1959, 51-53). <i>Analepse interne</i> (JACOBS, 1959, 55, v. 12) et (JACOBS, 1959, 62, v. 2-4). <i>Prolepse interne</i> (JACOBS, 1959, 34, v. 7). <i>Diachronie diégétique</i> . <i>Récit singulatif</i> .
Intention manifeste de l'auteur ?	Réaliser une fable dont la morale est que <i>la science véritable est au service de l'humanité, que son but est de travailler à l'avancement du progrès et non de servir la vanité, l'ambition ou la tyrannie d'un seul individu</i> (JACOBS, 1959, 68, v. 8).
Horizon d'attente du lecteur ?	Connaître un agréable passe-temps. Le lecteur s'attend à lire un récit de science-fiction combiné avec une énigme policière.
Aspects liés à l'oeuvre ?	<i>La marque jaune</i> est généralement considérée comme un chef-d'oeuvre légendaire (LE GALLO, 1984, 3), l'oeuvre maîtresse de E.-P. Jacobs, le coeur de l'oeuvre jacobsonne, le carrefour de son monde (VAN KERCKHOVE, 1984, 2). "La Marque jaune... À notre connaissance, aucun autre album de bande dessinée n'a eu jusqu'ici un tel impact, sur les continuateurs du genre et sur le public. (...) <i>Détail révélateur</i> : aujourd'hui encore, soit plus de trente ans après sa naissance, le célèbre signe est encore utilisé dans la publicité, marque bleue pour des cigarettes, marque verte pour un syndicat. Enfin, il s'est créé autour de cet album une sorte de vénération, de fétichisme, nourri depuis peu par la commercialisation de sérigraphies, boutons de manchettes, épingles de cravate, ligne de vêtements, badges et cartes à jouer... tous objets marqués du signe fatidique." (DUBOIS, 1989,39-40). En 1956, la firme de disques <i>Festival</i> réalisa une adaptation de <i>La marque jaune</i> par Jean Maurel avec Jean Topart, Roger Carel, etc. Ce disque reçoit le Grand Prix du Disque 1956. Une conférence a eu lieu sous le titre <i>Essai d'analyse sémiotique du concept folie dans la bande dessinée d'Hergé et de Jacobs</i> (<i>Feuillets psychiatriques</i> , vol. XI, fasc. 3, 1978).

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?

Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<i>Sujet/héros</i> : Blake et Mortimer. <i>Objets</i> : la Couronne, la liberté et l'identité de la marque jaune. <i>Destinateur</i> : Home Office et les citoyens. <i>Destinataires</i> : les prisonniers et les citoyens. <i>Adjuvants</i> : Kendall, Calvin, Macomber, Vernay, Nasir, Stone. <i>Opposants</i> : Septimus et Olrik.
Variations sonores ?	<i>Sons non affectés</i> (tous les <i>récitatifs</i> et les <i>voix off</i>) (JACOBS, 1959, 9, v. 12) et <i>affectés</i> (l'ensemble des phylactères) <i>Auricularisation interne</i> (JACOBS, 1959, 9, v. 4-5) et <i>auricularisation spectatorielle</i> [on n'entend pas le bruit des voitures (JACOBS, 1959, 6, v. 5) ou les bruits de pas d'un policier (JACOBS, 1959, 10, v. 1)]. <i>Voix on</i> (la plupart des phylactères) et <i>off</i> (JACOBS, 1959, 4, v. 8). Les <i>bruits</i> ont surtout une <i>fonction narrative</i> (JACOBS, 1959, 47, v.3-8).
Variations oculaire et cognitive ?	<i>Ocularisation zéro</i> utilitaire. <i>Focalisation interne</i> variable (le récit passe du point de vue de Blake à celui de Mortimer, et vice versa).
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale sinon au dos du livre.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<i>Enonciation off</i> (les <i>récitatifs</i> sont fort présents, il s'agit même d'une des caractéristiques de l'oeuvre jacobsonne (VAN KERCKHOVE, 1984, 28).

Degré de typographie ?	<i>Simulation typographique 1</i> en bas de casse : lisibilité et transparence. Le réalisme classique recherche un effet de réel au plan de l'histoire et du dessin. Cet effet passe par un certain « masquage » du code par normalisation (lignes régulières des phylactères, cases, mise en page standardisée...) et par une « neutralisation » du lettrage. Les lettres imitent l'apparence standardisée de la dactylographie. À l'« objectivité » du dessin répond l'« objectivité » de la typographie afin de renforcer la vraisemblance fictionnelle (MARION, 1993, 44).
Degré de traces ?	<i>Transparence degré 2</i> : effet de réel.
À quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Plan d'ensemble/masse</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 7). <i>Plan de demi-ensemble/foule</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 8). <i>Plan moyen/rapports très formels</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 1). <i>Plan américain/rapports formels</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 4). <i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 6). <i>Gros plan/intimité</i> (JACOBS, 1959, 11, v. 13). <i>Insert/forte intimité</i> (JACOBS, 1959, 10, v. 13). Comme nous pouvons le constater, E. P. Jacobs est capable d'utiliser tous les types de plans quasiment en une seule planche ((JACOBS, 1959, 11) selon la nécessité du récit.
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	<i>Regard je</i> (JACOBS, 1959, 10, v. 13) <i>Contre-regard</i> (JACOBS, 1959, 7, v. 10) <i>regard il</i> non oppositionnel de révérence (la plupart des vignettes) L'utilisation des regards <i>je</i> et des <i>contre-regards</i> interpelle le lecteur à des moments clés. Ils sont très peu fréquents. Les <i>regards il</i> de Septimus ne sont pas toujours orientés vers son interlocuteur. Ce sont des regards de côté. Ils dénotent le caractère méfiant du paranoïaque (JACOBS, 1959, 9, v. 6) (JACOBS, 1959, 19, v. 3) (JACOBS, 1959, 20, v. 7).
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration tournante</i> (axée sur Blake et Mortimer).
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égocentrisme) ?	<i>Sociocentrisme</i> : Francis-Percy Blake est le fils du colonel Aneurin-J. Blake et de lady Milicent Roche of Killarney, fille du juge de paix du comté de Glamorgan. Issu d'une respectable famille d'hommes de loi et d'officiers, Francis devient capitaine au <i>M15</i> , le contre-espionnage britannique. C'est le flegme britannique personnifié. Il est chargé par le Home Office de collaborer avec Scotland Yard (JACOBS, 1959, 7, v. 3). Il est membre du <i>centaur club</i> . Il deviendra plus tard colonel et recevra le titre de baronnet (JACOBS, 1981, 102-103). Philip-Edgar-Angus Mortimer est le fils d'un médecin-major de l'armée des Indes et de lady Eileen-Hunter of Pitlochry. Il obtient de nombreux diplômes scientifiques (Glasgow, M.I.T., Berkeley, Cambridge). Il devient un professeur de renommée mondiale. Il a reçu la Distinguished Service Order, la Victoria Cross et il lui a été conféré également le titre de baronnet (JACOBS, 1981, 100-101). Les deux héros ne sont manifestement pas des marginaux au ban de la société...
Identification ou distanciation ?	<i>Identification tournante</i> autour des deux héros (Blake et Mortimer [pp. 6 à 13], Blake [p. 14], Blake et Mortimer [pp. 15 et 16], Blake seul [pp. 16 à 21], Mortimer seul [pp. 22 à 24], Blake et Mortimer [pp. 24 à 32], Mortimer seul [pp. 33 et 34], Blake seul [pp. 35 à 42], Mortimer seul [pp. 44 à 54], Blake [p. 55], Mortimer [p. 57], Blake [pp. 57 et 58], Blake [pp. 62 et 63], Mortimer [p. 63], Blake [pp. 64-65], Mortimer [pp. 65-67], Blake [p. 67], Blake et Mortimer [p. 68]. L'auteur prend assez souvent une certaine <i>distance</i> par rapport à ses héros pour suivre l'un ou l'autre personnage : les gardes de <i>Wakefield Tower</i> [pp. 3-5], Septimus, Vernay et un policeman [pp. 9-10], le personnel du Daily Mail [pp. 13-14], Kendall et Calvin [p. 15], la marque jaune [pp. 25-28 + 42-43], Septimus [pp. 52-54 + 60-61 + 64], le chauffeur de taxi [pp. 59-60], Olrik et Septimus [pp. 66-67].
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration : fusion</i> et <i>distanciation : coopération</i> . L'identification n'est possible qu'à moitié, dans la mesure où les deux héros présentent déjà des caractères contradictoires (Blake l'introverti et Mortimer l'extraverti). Il s'agit plutôt d'une lutte entre les partisans du <i>Bien</i> contre les forces obscures du <i>Mal</i> .

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts?	<i>Oeuvre fermée.</i>
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> identité inconnue de M ---> identité connue de M couronne volée ---> couronne retrouvée victimes prisonnières --> victimes libérées</p> <p><i>Axes de communication :</i> Société (Home Office) -> l'identité de M, la couronne, la liberté -> Société, les prisonniers, l'ordre public</p> <p><i>Axes du désir :</i> Blake et Mortimer -> l'identité de M, la couronne, la liberté des prisonniers</p> <p><i>Axes du pouvoir</i> Vernay, Macomber, Calvin, Nasir, Kendall -> Blake et Mortimer < Septimus et Olrik</p> <p>Analyse morphologique (PROPP)</p> <p style="text-align: center;"> J I A a B A C ↑ A A A D E D E F G { H } H J I M N </p> <p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;"> A B C ↑ D E F Ex G K ↓ Pr Ex U Rs K </p> <p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Déjà-vu :</i> les romans à suspense, les récits d'aventure, les romans fantastiques et de science-fiction, la Quête du Graal, Jack l'éventreur, Dr Jekyll & Mr Hide, etc.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) <i>Livre-racine.</i></p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p><i>Le méga-monstrateur :</i> E.-P. Jacobs.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le monstrateur prographique :</i> Jacobs varie les cases en fonction de la mise en page. Sa mise en scène est souvent <i>baroque</i>, proche de celle d'un opéra. Le dessin est surchargé et les textes sont fort nombreux. • <i>Le monstrateur graphique :</i> très grande variation des angles, des plans et des cadres. Parfois, dominance du récit par rapport au tableau (<i>rhétorique</i>) (JACOBS, 1959, 8 + 22), mais beaucoup plus souvent dominance du tableau par rapport au récit (<i>décorative</i>) (JACOBS, 1959, 3-7; 9-21; 23-68). • <i>L'instance de graphiation :</i> E.-P. Jacobs joue sur l'utilisation du clair et de l'obscur, du jour et de la nuit, du beau et du mauvais temps (pluie et brume). Il utilise des à-plats, parfois ombrés. La teneur en trace est de degré 2. Elle est caractérisée par la transparence et une lisibilité filtrée. Le type de lettrage est caractérisé par une <i>simulation typographique 1</i> en bas de casse qui vise à la lisibilité et à la transparence. <p><i>Le narrateur graphique :</i> Jacobs est son propre scénariste. Ses récitatifs sont longs et fort nombreux. L'interaction narrative entre le dessin et le texte se fait par le biais du relais, de l'ancrage et de la suture.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<i>Décorative.</i>
Rapports entre les deux composantes ?	<i>Relais, ancrage et suture.</i> La conduite du récit reste dominée par une problématique d'ordre littéraire (d'où l'importance des <i>récitatifs</i>). La narration s'appuie sur une sorte de petit roman, dont le découpage graphique vient épouser la structure. C'est grâce à une série d' <i>opérateurs syntaxiques</i> que l'auteur saute d'un groupe de personnages à un autre. L'usage presque obsessionnel de la conjonction <i>mais</i> est l'un des signes les plus frappants ; on ne compte pas non plus les <i>tandis que</i> , les <i>cependant</i> et autres <i>à ce moment</i> . Les phrases s'interrompent sur des points de suspension pour se prolonger dans la vignette suivante. L' <i>ancrage</i> qui vise à fixer la chaîne flottante des signifiés et le <i>relais</i> par lequel la parole et l'image sont dans un rapport complémentaire sont constamment à l'oeuvre chez Jacobs. À ceux-ci s'ajoute la <i>suture</i> , par laquelle le texte vise à établir un pont entre deux images séparées (PEETERS, 1991, 86-87).

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instance imaginaire</i> (Septimus) (JACOBS, 1959, 51-53). <i>Instances abstraites et transcendantes</i> (les récitatifs). <i>Instances individuelles</i> (Blake, Mortimer, Septimus, Kendall, le chauffeur de taxi, Vernay, Calvin, etc.) (la majorité de ces instances est socialement bien placée => <i>sociocentrisme</i>).
Place attribuée au lecteur ?	Centration tournante liée aux deux héros + décentration liée au texte. Le rôle du lecteur est éventuellement de résoudre l'énigme avant la fin de l'album. Sa <i>place</i> serait alors celle d'un partenaire dans une partie dont l'auteur poserait les devinettes. "C'est à nous, lecteur, que son directement livrés billets manuscrits et coupures de presse. (...) C'est nous aussi que regarde de façon troublante tel oeil collé au judas d'une porte (...) Relevons encore dans ce même récit quelques « prises de vue » qui nous font substituer au personnage (...) Quelques passages également du texte narratif veillent à inclure le lecteur dans le monde qu'ils mettent en oeuvre. Toujours dans <i>La Marque jaune</i> , on lit (p. 42) : « Notre ami a reconnu le conducteur », ou bien encore : « Un personnage bien connu de nos lecteurs » (p.4)." (DUBOIS, 1989, 16).
Types de rapports ?	Subordination du lecteur à une vision très <i>british</i> des événements. Il y a cependant un échange qui se déroule au niveau de l'énigme.
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non participation dans la création. L'auteur est omniprésent dans sa création (les récitatifs). Le lecteur doit éventuellement résoudre l'énigme avant la fin de l'histoire.
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est un partenaire de jeu qui demeure soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Vision assez <i>conservatrice</i> : "l'anticipation n'a donc pas cours dans la réalité jacobsonienne, seulement dans ses récits. Le surgissement de l'objet science-fictionnel accompagne le maléfice, il est le mauvais augure de la réalité jacobsonienne : c'est lui qui provoque la crise récitative (...) On l'aura compris, le mythe se donne, dans l'univers du récit jacobsonien, l'espace-temps d'une validation. Il requiert que se défasse l'ordre mythique du monde pour mieux avoir à le restaurer. C'est pourquoi les mythes qui imposent la positivité de l'Occident contemporain appellent leur propre édification sur une disqualification mythique de l'autre en général. Si le récit suit bien la courbe d'un combat, il faut dire que son enjeu équivaut à la préservation des mythes reçus : ce qu'a priori le mythe valorise ou déprécie reçoit a posteriori la caution du récit. Les entités (sociales, idéologiques, politique...) frappées de bien ou de mal par le mythe doivent s'attendre, les premières, à l'exaltation, les secondes, à la dépréciation." (ROUTEAU, 1976, 44).

1.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	Le Londres invoqué est celui du début des années cinquante. L'oeuvre a été publiée dans le journal <i>Tintin</i> du 6/8/1953 au 10/11/1954. L'album est sorti en février 1956.	Il s'agit également d'une période indéterminée, dont la date n'est pas précisée. Notons que <i>l'affaire Wade</i> a lieu en 1922 (JACOBS, 1959, 22, v. 4) et qu'une <i>troisième guerre mondiale</i> a déjà eu lieu (<i>le secret de l'Espadon</i>). À ce propos, Claude Le Gallo signale une erreur chronologique sur la découverte d'Olrík amnésique par Septimus avant 1939 (LE GALLO, 1970, 2-3). Nous sommes donc bien dans un monde intemporel, ou plutôt dans une <i>autre dimension</i> .
Lieux	Le Londres dessiné par Jacobs est issu de la combinaison d'images relevées dans l'émission télévisée retransmettant le couronnement d'Elisabeth II le 2 juin 1953, des photos du <i>Paris-Match</i> de cette semaine-là, d'une photo du trésor royal prise en 1911, de photos figurant dans le <i>Picture Book of London</i> , Country Life Ltd, 1951, du guide <i>The Pictorial Story of the Tower London</i> , Pitkins, 1953, de statues égyptiennes figurant au musée du Louvre et de croquis et photos pris lors d'une visite à Londres en été 1949 (VAN KERKHOVE, 1984, 4-19) (RIVIÈRE, 1976, 27-29) Le Londres jacobson se colorise d'autres remugles, vécus dans les livres, les films, ailleurs. Le Londres quotidien disparaît derrière la nuit jacobsonienne qui donne à ces décors l'aspect d'une réalité de cinéma. C'est le Londres du Dr Fu-Manchu, de Sherlock Holmes, d'Hercule Poirot, d'Harry Dickson ou d'Alfred Hitchcock. Le décor, en sa feinte soumission au réel, se veut métaphore directe du sens souterrain donné à l'oeuvre dans son ensemble. Il s'agit d'une mise en abyme du récit en sa totalité. Jacobs ne transpose pas la photo en dessin. Comme les alchimistes, il transmue le document en oeuvre nouvelle. Tout en respectant littéralement la réalité historique, il l'enrichit de valeurs qui sont les siennes (VAN KERKHOVE, 1984, 4-19) (RIVIÈRE, 1976, 27-29).	Le Londres de E.-P. Jacobs se présente ainsi sous un jour clair (la <i>conscience</i>) et un jour sombre (le domaine de l'ombre, de <i>l'inconscient</i>). Dès le début, la ville sous la pluie est confrontée à son <i>ombre</i> . Un projet pour la couverture du journal <i>Tintin</i> du 6/8/1953 illustre bien cet aspect. On y voit une immense <i>ombre</i> qui recouvre la ville et nos deux héros (RIVIÈRE, 1976, 29) (LE GALLO, 1984, 85) Cette ombre est liée à <i>l'imagematernelle</i> . L'Ancien Testament traite les villes de Jérusalem et de Babel comme des femmes (Isaïe, II. 47, I). Nous retrouvons cette symbolique dans le mythe d'Ogyrès, roi qui régnait dans la Thèbes d'Egypte, dont la femme s'appelle comme la ville Thébé. Ogyrès est celui qui est uni à la ville, sa <i>mère</i> . C'est pourquoi le grand flot vint sous son règne. Le sens de ce mythe est relativement clair. C'est l'aspiration à retrouver la renaissance par retour au sein maternel. <i>"La ville est un symbole maternel, une femme qui renferme en elle ses habitants comme autant d'enfants (...) Le processus de la formation du symbole met à la place de la mère: ville, source, grotte, église, etc. Cette substitution vient de ce que la régression de la libido réanime des voies et des processus de l'enfance et surtout les rapports à la mère. Mais ce qui jadis était naturel, et utile pour l'enfant, représente pour l'adulte un danger spirituel exprimé par le symbole de l'inceste. Comme le tabou de l'inceste s'oppose à la libido, et la maintient en une voie régressive, elle peut se laisser transférer vers des analogies maternelles produites par l'inconscient.</i>

	<p>Sous sa plume, les docks de l'East End deviennent inquiétants. Les paysages se retrouvent plongés dans le <i>smog</i>. Les bâtiments et les trottoirs ruissellent de gouttes de pluie. Les statues inertes redeviennent des dieux terribles. Les uns et les autres prolongent le mystère de la marque jaune. Londres figure ainsi les instances <i>consciente</i> et <i>inconsciente</i>. Le royaume commun du <i>surmoi</i>, du <i>moi</i> et du <i>ça</i>.</p>	<p><i>La libido redevient progressive et même sur un plan conscient un peu plus élevé que le précédent. L'opportunité de cette translation est particulièrement claire quand c'est la ville qui prend la place de la mère. L'arrêt infantile (primaire ou secondaire) est pour l'adulte limitation et paralysie, alors que l'attachement à la ville stimule ses vertus de citoyen et lui facilite au moins une existence utile.</i>" (JUNG, 1967, 348 et 358)</p>
<p>Nombre de personnages</p>	<p>Au début de l'album : la ville et une série de gardes (JACOBS, 1959, 3). À la fin : <i>douze</i> (2x6) visages (JACOBS, 1959, 68, v. 8).</p> <p>Au début de l'enquête : <i>un</i> (Mortimer au milieu de la foule) (JACOBS, 1959, 6, v. 2). À la fin de l'enquête : <i>six</i> antagonistes (Blake, Mortimer, Kendall, Vernay, Calvin et Macomber) entourés de policiers et de prisonniers libérés (JACOBS, 1959, 68)</p> <p>Le Principe <i>unique</i> fait ainsi place à la dynamique du <i>six</i>.</p> <p>Le <i>six</i>, dans les contes de fées, est l'homme physique sans son élément sauveur, sans cette ultime partie de lui-même qui lui permet d'entrer en contact avec le divin. Dans les mythes, c'est le chiffre consacré à Vénus-Aphrodite, déesse de l'amour physique C'est encore de l'Hexaameron biblique, le nombre de la création, le nombre médiateur entre le Principe et la manifestation. Chez les Bambaras, il est le signe des jumeaux mâles (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 704)</p>	<p>Fonctions représentées par ces personnages :</p> <p>Au début de l'enquête, nous voyons d'abord Mortimer. Il s'agit d'un symbole unificateur chargé d'une énergie psychique extrêmement puissante. Il tend à concilier les contraires, à réaliser une synthèse entre les opposés. Le héros est capable d'assumer toute l'énergie du symbole unificateur pour accomplir en lui l'harmonie du conscient et de l'inconscient, pour réaliser l'équilibre dynamique des contraires réconciliés, la cohabitation de l'irrationnel et du rationnel, de l'intellect et de l'imaginaire, du réel et de l'idéal, du concret et de l'abstrait. La totalité s'unifie dans sa personne. En cela, il représente toutes les <i>fonctions</i> à la fois. C'est pourtant un homme de nature extravertie. Il porte la barbe. Il est professeur et relativement robuste. Ce sont dès lors les <i>fonctions pensée</i> et <i>sensation</i> qui se trouvent ainsi mises en exergue.</p> <p>À la fin, nous avons six personnages. Six hommes! Les <i>fonctions pensée</i> et <i>sensation</i> continuent de dominer. Le six réunit deux activités ternaires, soit :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blake, Mortimer et Kendall (les enquêteurs : la lumière) + Vernay, Calvin et Macomber (les prisonniers, habillés en noir : l'ombre) ; • Blake, Kendall et Calvin (la justice et l'ordre) + Mortimer, Vernay et Macomber (la science et l'information). <p>Ce double complexe peut pencher vers le bien, mais aussi vers le mal, vers la lumière ou vers l'ombre. L'équilibre demeure instable. Tôt ou tard, la dynamique devra se poursuivre. Six est le nombre des dons réciproques et des antagonismes. Il est une perfection en puissance, mais cette perfection virtuelle peut avorter et ce risque fait de six le nombre de l'épreuve entre le bien et le mal.</p>

	<p>Au début, comme à la fin, les personnages sont entourés par la foule. Il s'agit d'abord de la foule agitée de la gare. C'est ensuite la foule soulagée des policiers et des prisonniers libérés.</p>	<p>Au début, comme à la fin, les personnages sont entourés par la foule.</p> <p>"Le symbole de la foule, en particulier de la foule qui s'écoule et s'agite, je l'ai bien souvent constaté, est la traduction d'un grand mouvement de l'inconscient. Les symboles de cette sorte indiquent toujours une animation de l'inconscient et marquent le début d'une dissociation entre le moi et l'inconscient." (JUNG, 1967, 348). Bien que toujours présente, la foule est redevenue paisible. L'agitation semble se calmer, mais la possibilité d'un conflit interne demeure intacte.</p>
<p>Person- nages</p>	<p>Blake "est le flegme britannique personnifié. Comparé à son ami, il paraît froid et détaché, absolument maître de ses réactions.(...) Blake est tenace, persévérant, combatif, ne relâchant son effort que lorsque l'affaire qui l'occupe a trouvé sa solution (...) Blake est circonspect, réfléchi et prudent." (JACOBS, 1981, 102) E.-P. Jacobs s'est inspiré de son ami et collègue Jacques Laudy pour imaginer le personnage de Blake. Selon Lenne, il fait partie de la famille des <i>guerriers</i> (LENNE, 1988, 91-92). Pour Jean-Paul Dubois, il représente le <i>héros officiel, un peu aseptisé</i> (DUBOIS, 1989, 30). Il personnifie la <i>conscience morale</i>. Il englobe les fonctions d'interdiction et d'idéal. Il est le représentant de la tradition, de tous les jugements de valeurs qui subsistent à travers les générations.</p>	<p>Blake est un redresseur de torts, un <i>red horn</i> flegmatique et homme de tradition. Il représente l'introverti, <i>flesh</i>. Ces qualités semblent essentiellement liées à la <i>fonction sensation</i>. Malgré le <i>pressentiment (fonction intuition)</i> de Kendall et l'avertissement de Mortimer, il fait confiance à son "Walkie-Talkie" et au dispositif radio mis en place (JACOBS, 1959, 32, v. 9) pour se rendre au rendez-vous du mystérieux Mr. Smith.</p> <p>Par son caractère officiel, il s'associe aux instances du <i>surmoi</i>. Par son flegme et sa réserve, son rôle est effectivement assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du <i>moi</i> (Mortimer). Il s'est constitué par intériorisation des exigences et des interdits parentaux. Il est au service de sa <i>Majesté</i> (la <i>Mère</i>) et de l'<i>ordre public</i> (le <i>Père</i>).</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
	<p>Mortimer "De sa mère, le professeur tient en son tempérament imaginaire, malicieux et plein d'humour. De son père, il a le caractère indépendant et emporté, le respect des traditions et un léger penchant pour le bon whisky de malt (...) son insatiable curiosité supporte mal le cloisonnement de la spécialisation. (...) Franc, loyal, impulsif, dédaignant tout compromis, il est intransigeant sur tout ce qui touche à l'honneur et au bon droit. Evidemment il arrive que son caractère bouillant et sa façon de foncer droit devant lui le mettent parfois en bien mauvaise posture..." (JACOBS, 1981, 100) Ses traits sont inspirés de ceux du rédacteur en chef du journal <i>Tintin</i>, Jacques Van Melkebeke. Selon Lenne, il fait partie de la famille des <i>savants</i> (LENNE, 1988, 91-92). Pour Jean-Paul Dubois, il représente le héros officieux, haut en couleur (DUBOIS, 1989, 30). Il personnifie le moi. Il met en jeu une série de mécanismes de défense (l'Espadon). En fait, il représente davantage l'Idéal du Moi dans la mesure où il résulte de la convergence du narcissisme (dénoté par son caractère extraverti) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs (les valeurs qu'il défend). C'est une sous-structure particulière au sein du <i>surmoi</i>. C'est une formation intrapsychique autonome qui sert au Moi de référence pour apprécier ses réalisations effectives.</p> <p>Blake et Mortimer "Bien qu'offrant par leurs tempéraments différents un frappant contraste, leurs mutuelles qualités s'équilibrent et se complètent. Ils forment une équipe particulièrement dynamique et d'une rare efficacité." (JACOBS, 1981, 102). Blake et Mortimer sont dépositaires d'un certain nombre d'idéaux collectifs. Ils expriment la voix de la conscience dans sa fonction interdictrice. En cela, ils constituent une instance, le <i>surmoi</i>, formée par identification aux parents corrélativement au déclin de l'Oedipe, qui réunit les fonctions d'interdiction et d'idéal. Blake représente au sein du <i>surmoi</i> la conscience morale (liée au sentiment de culpabilité) et Mortimer la fonction d'idéal (liée au sentiment d'infériorité). "Le <i>surmoi</i> correspond à l'autorité et l'idéal du moi à la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité." (LAGACHE, 1958, 39)</p>	<p>Mortimer est à mi-chemin entre le <i>red horn</i> et le <i>hare</i> (tandis que Blake se rend au rendez-vous fixé par la marque jaune, Mortimer recherche un livre). Il représente l'extraverti, <i>stump</i>. En tant que professeur, il symbolise la fonction pensée. Ses recherches en bibliothèque en témoignent. C'est avant tout un scientifique. Ses diplômes en physique nucléaire en font également un chercheur qui ne néglige pas la recherche expérimentale (fonction sensation). C'est donc tout naturellement qu'il s'associe à Blake pour mener l'enquête.</p> <p>Blake et Mortimer constituent des <i>twins</i>. Bien qu'offrant par leurs tempéraments différents un frappant contraste, leurs mutuelles qualités s'équilibrent et se complètent. Ils constituent les deux facettes de la nature humaine. Blake, <i>flesh</i>, est conciliant, doux et sans initiative. Il représente la partie <i>introvertie</i>, dont la force principale réside dans sa faculté de réflexion. Mortimer, <i>stump</i>, est dynamique et toujours prêt à foncer. Il représente la partie <i>extravertie</i>, dont la force principale s'exprime par l'action et la réalisation de grands exploits. Ce sont les dignes successeurs de <i>Romulus</i> et <i>Remus</i> ou de <i>Castor</i> et <i>Pollux</i>. Leur complémentarité les rend quasiment invincibles. Ils pourraient abuser de leur pouvoir. D'ailleurs, le cycle des <i>twins</i> se termine souvent par le thème du sacrifice et de la mort d'au moins un des deux héros. Ce sacrifice est considéré comme nécessaire à la guérison de l'<i>hybris</i>, l'aveuglement de l'orgueil. Chez les <i>Winnebagos</i> et les <i>Navahos</i>, les jumeaux éprouvent eux-mêmes un tel effroi devant leur puissance qu'ils consentent finalement à vivre dans un état de repos permanent, où les deux aspects contradictoires de la nature humaine retrouvent leur équilibre. C'est ce qui semble être arrivé à nos deux personnages après leur dernière aventure dans <i>Les trois formules du professeur Sato</i>.</p>

<p>Personnages (suite)</p>	<p>Olrík "D'une valeur et d'un courage équivalant à ceux de son adversaire Mortimer (qu'il estime d'ailleurs en connaisseur!), il ne s'oppose à celui-ci que par la conception toute personnelle qu'il a de la société. En effet, fier, intelligent, désinvolte, dénué de scrupules, son machiavélisme n'a d'égale que son incommensurable ambition. Ne considérant que son intérêt personnel, il ne recule devant rien pour réaliser ses ténébreux projets." (JACOBS, 1981, 104-105). Sa nature orgueilleuse, son impitoyable lucidité et le sentiment de sa supériorité en font l'expression même du <i>Moi Idéal</i>. Celui-ci est, pour S. Freud, le processus par lequel le sujet se donne comme but de reconquérir l'état dit de toute-puissance du narcissisme infantile. Pour D. Lagache, "<i>Le Moi Idéal conçu comme un idéal narcissique de toute puissance ne se réduit pas à l'union du Moi avec le ça, mais comporte une identification primaire à un autre être, investi de la toute-puissance, c'est-à-dire à la mère.</i>" (LAGACHE, 1958, 43) Il sert de support à ce que D. Lagache a décrit sous le nom d'<i>identification héroïque</i>. Il se révèle encore par des admirations passionnées pour de grands personnages caractérisés par leur indépendance, leur ascendant et leur orgueil. Selon D. Lagache la formation du <i>moi idéal</i> a des implications sado-masochiques, notamment la négation de l'autre corrélative à l'affirmation de soi. Pour J. Lacan, le <i>moi idéal</i> est aussi une formation essentiellement narcissique trouvant son origine dans le stade du miroir (LACAN, 1958, 133-146). La lutte entre les trois hommes est, pour E.-P. Jacobs, l'expression d'un schématisme indispensable, à moins de doubler chaque personnage, d'un <i>Mr. Hyde</i>. (JACOBS, 1981, 105)</p>	<p>Olrík représente l'ombre, c'est-à-dire un complexe autonome regroupant les énergies psychiques négligées ou refoulées dans l'inconscient. Olrík manifeste les tendances qui n'ont pas eu la possibilité de s'exprimer ou, du moins, n'ont jamais été autorisées à mener une existence non inhibée au niveau de la conscience. Cette <i>ombre</i> toujours présente est destructrice. Olrík, l'ombre, tout droit sorti de l'inconscient, fait ainsi peur aux gens bien-pensants qui ne veulent rien savoir de leur nature cachée... Olrík possède intrinsèquement quelques-unes des qualités de Mortimer. C'est un aventurier intelligent et narcissique. En cela, cette <i>ombre</i> représente certains aspects liés à la <i>fonction pensée</i> et à la <i>fonction sensation</i>. "<i>L'homme moderne ne comprend pas à quel point son « rationalisme » (qui a détruit sa faculté de réagir à des symboles et à des idées numineux*) l'a mis à la merci de ce monde psychique souterrain.</i>" (JUNG, 1964a, 94)</p> <p>* <i>numineux</i> : ce qui est indicible, mystérieux (cf. annexe 3).</p>
-----------------------------------	--	---

<p>Personnages (suite)</p>	<p>Jonathan Septimus exerce la profession de psychiatre. C'est un personnage nerveux, constamment aux aguets. Sa nervosité le porte au débordement comme à l'abattement (JACOBS, 1959, 18, v. 1 + 11) (JACOBS, 1959, 54, v. 8-9 + 11) (JACOBS, 1959, 64, v. 14). Il n'est pas maître de lui, mais se trouve dominé par une force incontrôlée. De toute évidence, c'est un cérébral (<i>fonction pensée</i>). Le rictus de sa bouche dénote une certaine gêne. Son regard est mobile et fuyant. Il scrute en se dissimulant derrière les verres de ses lunettes et le rictus de sa bouche. Au malaise du regard succède l'inquiétude du nom.</p> <p>"(...) <i>si le prénom du docteur réfère directement à un contexte biblique, le nom se décompose en deux sèmes : sept et mus. Sont associés ici le nombre sept auquel la symbolique traditionnelle (judéo-chrétienne) réserve la signification du parfait, et la terminaison latino-germanique en « mus ». Les évocations médiévales de ce suffixe (cf. « Nostradamus ») renvoient à l'espace trouble de la connaissance occulte. Par son nom, Septimus s'apparente à la gnose, science latérale qui ne veut pas dire son nom (...). Septimus contracte en son nom la perfection et le savoir sacrilège qui, ayant percé le secret des choses, leur commande ; cette conjonction linguistique de la profanation et de la perfection inverse le symbole : si Septimus possède la perfection, c'est d'une perfection dans le Mal qu'il s'agit. Septimus, génie du Mal, a violé l'interdit naturel reconnu par le groupe. Par l'effet connoté de son nom, Septimus s'inscrit au paradigme des savants maudits (Cagliari, Mabuse...)"</i> (ROUTEAU, 1976, 52)</p> <p>Jacobs le signale lui-même. Deux neuropsychiatres, le D^r Bataille et la docteresse Levnen, considèrent le docteur Septimus comme l'exemple type du paranoïaque et la page 17 comme "un extraordinaire raccourci des symptômes de la maladie, constituant un véritable diagnostic cliniquement conforme à la réalité" (JACOBS, 1981, 128). C'est ainsi que dans le comportement de Septimus, on trouve l'étourdissement, les yeux écarquillés, la nervosité, l'éclat de rire subit, les brusques changements d'attitude, l'abattement et le délire paranoïaque (JACOBS, 1959, 17-18). Septimus, <i>paranoïaque</i>, craint qu'on ne démasque cette folie (JACOBS, 1959, 8 + 9 + 18 + 19 + 54).</p> <p>Vernay, Calvin, Macomber sont d'honorables gentlemen, piliers de la société et de l'ordre établi. Des <i>bien pensants</i>. Ces expressions du <i>surmoi</i> sont la cause du dérèglement paranoïaque de Septimus.</p>	<p>Septimus est un <i>paranoïaque</i> qui présente un double visage. Comme le <i>Malin</i>, il se caractérise par sa duplicité. Le dédoublement qui privilégie la belle apparence (<i>persona</i>) au détriment du fond menaçant de l'être. "Vous autres, pharisiens, vous nettoyez le dehors de la coupe et du plat ; et, au dedans, vous êtes remplis de rapacité et de méchanceté ! Insensés !" (Luc, 11, 39-40). Cette attitude semble ainsi ponctuer de façon thématique l'histoire de l'Occident comme la désignation réitérée du Mal. Le Mal commence à <i>deux</i>. Cette dualité est celle des oppositions. Le complexe autonome qu'il représente est lié à la <i>fonction pensée</i> poussée dans ses excès. Tout est analysable, tout est décorticable. Nul tabou pour cet intellect coupé de l'Esprit. Même le centre de sa réflexion, le cerveau humain, peut devenir l'objet d'expérience. Pour Septimus, l'homme est justifiable d'un même traitement que les objets. La marque jaune vole les objets, puis enlève des hommes. De même, Olrik devient un homme-robot, un objet aux mains de Septimus (Guinea-Pig = cobaye). La science n'est plus au service de l'homme, mais c'est l'homme qui est au service de la science. Psychiatre, le docteur opère <i>in vivo</i> sur le cerveau de l'homme. L'individu doit perdre son nom pour devenir un instrument.</p> <p>Calvin, Macomber et Vernay sont les représentants de la société civile. Ce sont les <i>symboles</i> de la fonction dominante (la <i>fonction pensée</i>) et de la <i>conscience collective</i>. Par leur attitude, ils provoquent la soif démente de vengeance de Septimus. "Lors de la publication du livre de Septimus, paru sous le pseudonyme de John Wade, Vernay se montra impitoyable (JACOBS, 1959, 51). Macomber écrivit une série d'articles qui couvraient l'auteur de ridicule. Or on le sait par l'exemplaire retrouvé dans les « laissés pour compte » des archives du Daily Mail : le chroniqueur n'avait pas ouvert le livre, « pas même coupé ! » (JACOBS, 1959, 33, v. 9). L'attitude du juge Calvin ne fut guère plus admirable, lui qui se permit de parler d'hérésie scientifique, jugement manifestement non motivé par une quelconque compétence dans le domaine. (...) Ils ont provoqué la mort de « l'honnête et courageux » éditeur Thornley, sont donc bien la cause du dérèglement paranoïaque de Septimus" (DUBOIS, 1989, 62-63). Ces représentants de la conscience collective et de la <i>fonction pensée</i>, par leurs jugements de valeur hâtifs (<i>fonction sentiment</i> teintée de <i>projections</i>), sont responsables des troubles qui perturbent Londres. Septimus est le fruit d'une <i>fonction sentiment</i> pervertie.</p>
-----------------------------------	--	--

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles	<p>La marque jaune. Les caractères d'écriture sont à l'image de Dieu. Ils sont d'origine sacrée. La marque est ainsi le signe visuel de l'activité divine, de la manifestation du Verbe, de la force agissante. Cette marque est la lettre grecque Mu. Cette lettre représente aussi le <i>continent perdu</i>, la terre engloutie dans le Pacifique. Cette terre inventée par l'évêque et Grand Inquisiteur Diego De Landa (XVI^e siècle) a suscité, comme l'Atlantide, beaucoup d'imaginaires et de quêtes. La lettre est jaune. "<i>Le jaune est la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours les cadres où l'on voudrait l'enserrer.</i>" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 425). Cette couleur est aussi celle des épis murs de l'été qui annoncent déjà l'automne. Elle est un prélude au déclin, à la vieillesse, à la mort. La lettre est encerclée. Le cercle est le signe de l'unité principielle, le symbole du temps. Il symbolise aussi une limite magique infranchissable. C'est le cercle du Pentacle.</p> <p>La couronne. Il s'agit de la couronne impériale portée par Elisabeth II lors du couronnement. C'est un symbole de dignité, de pouvoir et de royauté. Ce symbolisme de la couronne tient à trois facteurs principaux. Sa place au sommet de la tête lui fait partager les valeurs de la tête et des valeurs qui surmontent la tête elle-même, un don venu d'en haut. Sa forme circulaire indique la perfection et la participation à la nature céleste. Elle unit dans le <i>couronné</i> ce qui est au-dessous d'elle et ce qui est au-dessus. Enfin, sa matière (l'or et les diamants) précise la nature héroïque accomplie et celle de la récompense divine attribuée. La couronne d'or et l'auréole représentent une tentative d'identification à la divinité solaire et une exceptionnelle prise de pouvoir. Elle désigne toute supériorité, si éphémère et superficielle soit-elle (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 238-240).</p>	<p>La marque jaune. L'écriture est le média même de la fonction <i>pensée</i>. La lettre n'est cependant pas l'esprit. Seule, cette lettre est rigoriste. La lettre est Mu. Ce continent ignoré n'est autre que <i>l'inconscient</i>. Mu représente bien cette <i>force agissante de l'inconscient</i>. Elle est ici encerclée, mais le cercle est brisé. Il ne protège plus des forces qu'il renferme. L'ensemble est jaune. Le jaune représente les rayons du soleil, les rayons de la <i>libido</i> et manifeste la puissance des divinités de l'au-delà, des complexes autonomes qui surgissent de l'inconscient. Quand le jaune s'étale sur cette terre, il n'entraîne plus que la perversion des vertus de l'intelligence. C'est le soufre luciférien, image d'orgueil et de présomption, de l'intelligence qui ne veut s'alimenter qu'à elle-même. La marque jaune représente ainsi le débordement des forces obscures de l'inconscient liées aux excès de la <i>fonction pensée</i> et au ressac des <i>fonctions refoulées</i>.</p> <p>La couronne occupe normalement le sommet de la tête. Celle-ci est l'instance même de la <i>fonction pensée</i>. Le fait que la marque jaune dérobe cette couronne montre qu'elle détourne du même coup cette <i>fonction pensée</i> à son profit. Elle entraîne l'intellect dans les souterrains de <i>l'inconscient</i>. C.G. Jung voit également dans la couronne <i>irradiante</i> (JACOBS, 1959, 68, v. 6) le symbole par excellence du degré le plus élevé de l'évolution spirituelle (JUNG, 1967, 170 et 313). L'or qui la constitue évoque le <i>soleil</i> et toute sa symbolique liée à la <i>libido</i> : fécondité - richesse - chaleur - amour - lumière - connaissance - rayonnement. L'or ainsi dérobé par la marque jaune dénote une matérialisation du spirituel et de l'esthétique, une dégradation de l'immortel en mortel. Il devient exaltation impure des désirs. Le jaune s'oppose ici à l'or. Les diamants sont également un symbole majeur de la perfection. Ils représentent le sommet de la maturité. Ils symbolisent l'inaltérable. C'est également une image du <i>Soi</i>, assimilée à la <i>Pierre philosophale</i> des alchimistes ou à la <i>pierre angulaire</i> des bâtisseurs.</p>

Récits et péripéties

Le vol de la couronne (JACOBS, 1959, 3-8)

Au plan de l'objet

Le cadre de l'intrigue est celui de Londres, la ville de Sherlock Holmes, de Jack l'Éventreur et de Fu-Manchu, avec ses quais, son fog et Big Ben. C'est la ville des *Mystères* de Paul Féval, où sévissent le Comte Dracula et l'étrange Mr. Hyde.

La marque jaune commence comme un roman policier. La couronne impériale est dérobée sous les yeux des gardes abasourdis. Tout cela est du ressort de Scotland Yard et du Home Office qui sont respectivement représentés par l'inspecteur-chef Kendall et le capitaine Francis Blake. Cette scène se déroule dans la prestigieuse Tour de Londres. Charles-Olivier Carbonell rapproche cet événement du vol de La Joconde ou du vol, par les nazis, de la couronne de fer de Venceslas de Bohême (CARBONELL, 1975, 67). Ce vol nous rappelle également l'histoire d'un des premiers albums d'Hergé auxquels E.-P. Jacobs a collaboré : *Le sceptre d'Ottokar*. Ces divers objets possèdent une haute valeur sociétale.

En volant la couronne, la marque jaune met en péril le prestige moral de la nation. Au-delà du *moi*, c'est l'instance même du *surmoi* qui est ainsi mise en danger. Pour rappel, le *surmoi* constitue une instance séparée du *moi* qui domine celui-ci, comme le montrent les états de deuil pathologique ou de mélancolie dans lesquels le sujet se voit critiqué et déprécié. Cette instance s'oppose au *moi*, le juge et pour ainsi dire le prend pour **objet**.

C'est bien du *surmoi* dont il sera question dans ce livre. En effet, dès l'épisode suivant, nous retrouvons divers représentants de la société britannique dans le *Centaur Club* :

Leslie Macomber, rédacteur en chef du "Daily News, représente le quatrième pouvoir, celui de la presse ;

Sir Hugh Calvin, juge au Central Circuit Court, représente le troisième pouvoir, celui de la justice ;

Le Professeur Raymond Vernay, président de la British Médical Association, le Docteur Jonathan Septimus, attaché au Psychiatric Institute, et le professeur Philip Mortimer représentent à la fois le corps médical, l'université et la société civile ;

Le capitaine Francis Blake représente, quant à lui, les pouvoirs législatif et exécutif (il doit faire respecter la loi).

Ces divers notables de l'ordre et de la *civilisation* représentent bien différentes facettes du *surmoi*.

Au plan du sujet

La marque jaune apparaît au cœur même de la *City*. Son ombre se dessine au-dessus de *Wakefield Tower*, gardienne de la tradition britannique (JACOBS, 1959, 4, v. 9). Tel un fantôme, la marque jaune tourmente l'*establishment* britannique par la peur. Pour le projet de la couverture du journal *Tintin*, n° 31, du 6 août 1953, E.-P. Jacobs représente la Marque jaune sous la forme d'un spectre qui évoque l'*ombre* de Max Schrik dans le

Nosferatu de Murnau. La marque jaune est ainsi clairement associée à une image de *vampire*. Ce vampire n'est pas assoiffé de sang, mais de la couronne impériale, symbole de la royauté (*conscience collective*) et du pouvoir sur tout un peuple. La tradition veut que ceux qui ont été victimes des vampires deviennent vampires à leur tour. Dans ce cas-ci, c'est la royauté (c'est-à-dire la *conscience collective*) qui se retrouve à la fois vidée de son âme et contaminée. Le vampire met en péril la société britannique en lui prenant sa substance (la couronne). Il symbolise l'appétit de vivre, qui renaît chaque fois qu'on le croit apaisé et que l'on s'épuise à satisfaire en vain, tant qu'il n'est pas maîtrisé. En réalité, on transfère sur l'*autre* cette faim auto-destructrice. L'être se tourmente et se dévore lui-même. Tant qu'il ne se reconnaît pas responsable de ses échecs, il imagine et accuse cet *autre* représenté ici sous les traits ténébreux de la marque jaune. Celle-ci représente ainsi l'*ombre* refoulée dans notre inconscient. Cette ombre est une partie refoulée de nous-mêmes. Tant qu'elle ne sera pas reconnue et acceptée, elle sera projetée sur l'*autre*, notre *alter ego*, et continuera à hanter notre conscience.

Cette partie refoulée a trait ici à la *fonction pensée*. Ce n'est certes pas au sein de l'université que l'on rencontre pour la première fois le docteur Septimus, ce Méphistophélès des temps modernes. Mais le *Centaur club* n' a rien à envier à l'*Alma Mater*. Ses membres sont d'éminents intellectuels (Leslie Macomber, rédacteur en chef, et Sir Hugh Calvin, juge) et scientifiques (les professeurs Raymond Vernay et Philip Mortimer). Chacun de ces personnages combine au niveau de sa profession la fonction *pensée* avec une autre fonction. Ainsi Macomber, journaliste, représente l'association entre *fonction pensée* et *fonction intuition*. Le juge Calvin combine la *fonction pensée* à celle de jugement (*fonction sentiment*). Les professeurs, par leurs expérimentations, combinent la *fonction pensée* à la *fonction sensation*.

Au sein de cet aréopage, le docteur Septimus, lui-même, ne dépare nullement : il est psychiatre. C'est-à-dire qu'il a accompli de très longues études. Etrange créature que ce docteur Septimus, moitié ange et moitié démon ! C'est ce qui fait la grandeur de l'homme, disait Kierkegaard, car ni l'ange ni le démon ne connaissent l'angoisse. L'ange est déterminé par le bien, le démon par le mal. L'un et l'autre agissent selon leur nature et vivent en paix avec eux-mêmes. Il n'en est pas de même pour le docteur Septimus, qui a le redoutable privilège de pouvoir choisir et à qui son angoisse révèle précisément cette possibilité de choix. Comme Faust et Jekyll, Septimus est un docteur. Il est secondé par un personnage trouble. Comme Méphistophélès et Mr. Hyde, la marque jaune est un ténébreux personnage aux aspects *sataniques*.

Il faut bien distinguer ici l'*ombre* du *mal*. Pour rappel, l'*ombre* est le côté obscur, inconnu, non vécu ou refoulé du *complexe du moi*. C'est la personnification de certains aspects de l'individualité inconsciente qui pourraient être rattachés au *complexe du moi*, mais qui, pour des raisons variant selon les individus, ne le sont pas. Au début du *processus d'individuation*, c'est tout simplement l'inconscient dans son entier, formé d'éléments personnels et d'éléments communs à tous. Par la suite, et au fur et à mesure que la personne pénètre dans cette zone inconnue d'elle-même, elle découvre d'autres domaines psychiques, d'autres complexes autonomes qui se présentent sous diverses formes personnalisées (anima/us, vieux sage/grande mère, etc.). À ce moment-là, l'*ombre* se subdivise en deux complexes autonomes différents : l'*ombre individuelle* (liée à l'inconscient personnel de l'individu) et l'*ombre collective* de groupe, ou même d'humanité, personnifiée dans les systèmes religieux par les figures du « *diable* » ou

d'« *esprits sataniques* ». Lorsque des parties de notre *ombre personnelle* ne sont pas suffisamment intégrées, elles s'ouvrent à l'*ombre collective*. Cela a des conséquences éthiques autant que pratiques, car si nous ne tenons pas compte de l'existence d'une *ombre collective* de groupe, nous risquons d'en charger lourdement l'individu (von FRANZ, 1980, 11-18). C'est ici que le problème de l'*ombre collective* rejoint celui du *mal*.

La société humaine dans son ensemble manifeste une tendance éthique fondamentale. L'homme n'est pas indifférent devant ses actions et ses motivations. Il tend à porter sur elles un *jugement de valeur*. Pour C.G. Jung, le *surmoi* freudien coïncide plus ou moins avec ce qu'il appelle le *code moral collectif* qui, dans notre société, est inséparable de la tradition religieuse patriarcale judéo-chrétienne. La *réaction éthique de la psyché* n'est pas, pour C.G. Jung, identique au *surmoi* freudien. Les deux concepts peuvent même, dans certains cas, s'opposer.

En fait, d'après C. G. Jung, nous sommes sous l'influence de deux facteurs :

1. le *code moral collectif* qui varie de pays à pays, de culture à culture, et dicte notre conduite générale ;
2. un *besoin moral individuel* (éthique) qui ne coïncide pas forcément avec le premier.

Si les deux se recouvrent, il n'y a guère de difficultés. Le problème surgit lorsqu'apparaît une divergence entre la *morale collective* et le *sentiment éthique personnel*. À la suite de cette contradiction ou de l'opposition entre les deux attitudes, que l'on suive la morale admise ou son éthique personnelle, on se sent dans les deux cas coupable. Le *mal* apparaît alors comme quelque chose d'anormal et de démoniaque. C'est une sorte de phénomène naturel effrayant qui submerge l'individu (JUNG, 1983, 20-23) (von FRANZ, 1980, 191-204).

Si Olrik représente l'*ombre personnelle* de l'auteur (à qui il prête d'ailleurs ses traits recopiés dans le miroir), Septimus et sa créature, la marque jaune, représentent cette combinaison entre la *morale collective* et le *sentiment éthique personnel*. La première a pris le pas sur le second. Septimus maîtrise la marque jaune. Il y a malgré tout un conflit latent, le *mal*, qui doit se décanter. La combinaison des deux personnages représente ce *mal*.

L'individu doit trancher et il ne sait trop comment. Le fait que les matériaux collectifs et nos dispositions éthiques de base semblent se contredire permet seul à notre conscience d'être libre de ses choix. La nature humaine propose telle ou telle solution générale, « mais, *moi*, je sens que je dois agir autrement ». C'est le troisième terme qui est, dans ce cas, l'expression de *mon* individualité. À ce stade, le *mal* ne soulève plus un problème d'ordre éthique, mais seulement d'ordre pratique. Les questions liées à la morale et à la responsabilité personnelle n'existent plus à ce stade de développement de la personne. L'individu doit se contenter de sauver sa vie en restant fidèle à son être intérieur fondamental et à sa nature instinctive (von FRANZ, 1980, 191-204).

Les enlèvements (JACOBS, 1959, 7-24)

Au plan de l'objet

La marque jaune tient également à un mélange des genres : si la clé relève de la science-fiction, le mystère lui-même vient tout droit du *roman à énigmes* cher à Agatha Christie. Les disparitions successives de Vernay- Macomber-Calvin-Septimus rappellent le meurtre des *Dix petits Nègres*. La clé de l'énigme se trouve dans un livre, qui lui-même disparaît au coeur même de cette cathédrale du savoir qu'est la British Library. L'instance du *surmoi* liée aux aspects culturels tend ainsi à disparaître petit à petit. C'est toute une institution qui s'efface sous les traits de la *marque jaune* (JACOBS, 1959, 23, v. 10).

Cette marque s'imprime même sur le revers du Trench Coat de Blake (JACOBS, 1959, 11, v. 11). Elle *étiquette* les êtres de la même manière que le M (Murderer) de *M le Maudit* de Fritz Lang, ou encore *la lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne. Comme la machine de *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, elle inscrit sa loi à même le corps. Nul n'est épargné. Même le héros en est marqué. Cette lettre vient ainsi supplanter la *loi du Père*. Elle réduit les êtres à de simples *objets*. Comme Nathaniel Hawthorne, E.-P. Jacobs dévoile des rapports secrets entre les desseins des hommes et le jeu délicat d'une volonté de puissance souvent incompréhensible qui les domine et les modifie.

Au plan du sujet

Ces diverses disparitions confirment davantage qu'il s'agit bien d'une problématique liée à la *fonction pensée*. Le livre (JACOBS, 1959, 23) n'en est-il pas la plus belle expression, son moyen de communication par excellence. Ce livre fait place à la lettre (JACOBS, 1959, 23, v 10). La loi, toute la loi doit ainsi être prise à la lettre. Elle est contenue dans cette lettre qui représente, comme nous l'avons vu, le débordement des forces obscures de l'inconscient liées aux excès de la *fonction pensée pervertie* et au ressac des *fonctions refoulées*.

La visite de la marque jaune (JACOBS, 1959, 25-32)

Au plan de l'objet

Avec sa cape et son chapeau, la *marque jaune* s'introduit dans l'appartenant de Park Lane. Cette scène rappelle celle du *cabinet du Docteur Caligari*, lorsque le somnambule incarné par Conrad Veidt obéit mécaniquement aux ordres d'un autre médecin maléfique. Dans le film d'André de Toth *L'Homme au masque de cire* (*House of Wax*, 1953), la silhouette et le chapeau noir de Vincent Price évoquent également l'uniforme de la *marque jaune* (LENNE, 1988, 48). Malgré sa toute puissance (JACOBS, 1959, 27-28), la *marque jaune* est cependant troublée par le grand masque pharaonique et un Horus hiéracocéphale (JACOBS, 1959, 25-26). Ce n'est nullement un hasard. D'une part, Olrik a été frappé par la malédiction du Cheik Abdel Razek ("*par Horus demeure*"). D'autre part, tout pharaon est considéré comme l'incarnation vivante de Horus. Celui-ci a vengé son père Osiris en neutralisant la puissance maléfique de son oncle Seth.

Au plan du sujet

En se rendant au domicile de Blake et Mortimer, le *mal*, incarné par la Marque jaune, se fait de plus en plus pressant au niveau de la *conscience*. Le conflit *psychique* perturbe la *volonté* elle-même. Celle-ci doit trancher, sans trop savoir comment. Une lueur semble cependant surgir du visage pharaonique (JACOBS, 1959, 25, v. 10), ainsi que d'un Horus hiéracocéphale (JACOBS, 1959, 26, v. 4). Ces deux images de *sagesse* sont des expressions du *Soi*. C'est de celui-ci que doit venir la solution. Les deux héros, expression du *moi conscient*, ont beau se défendre comme ils peuvent (JACOBS, 1959, 27-28), ils ne pourront pas venir seuls à bout du *mal*. La *Volonté*, représentée ici par les *fonctions pensée* et *sensation*, devra recourir également aux deux autres fonctions, dont l'*intuition* "suggérée" par le *Soi* (JACOBS, 1959, 65, v. 9).

Le livre *The Mega Wave* (JACOBS, 1959, 33)

Au plan de l'objet

Il est banal de dire que le livre est le symbole de la science et de la sagesse. Il représente aussi l'univers, la société et la ville (cf. *Ulysse* de Joyce). Il contient la révélation, la manifestation et les réponses divines aux angoisses de l'homme (*Bible*, *Coran*, etc.). Il est le *Livre de Vie*. En tous les cas, le livre apparaît comme le symbole du secret divin, qui n'est livré qu'à l'initié (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 460). En cela, la quête du livre, à laquelle s'adonne Mortimer, est en quelque sorte une quête de la *Parole perdue*, de la *Sagesse* suprême devenue inaccessible au commun des mortels¹.

Au plan du sujet

En lui apportant *The Mega Wave*, Mr. Stone fait figure de *Vieux Sage*. Son nom même (*Pierre*) le rend propice à cet emploi. La pierre est aussi une expression du *Soi*. Le *Vieux Sage* éclaire le *moi* sur la voie à suivre.

Les pages du livre n'avaient pas même été coupées par le critique Macomber. L'intellect pense souvent pouvoir se passer des conseils avisés du *Soi* et reste plongé dans l'ignorance. C'est parce qu'il ne s'est pas donné la peine d'ouvrir le livre que Macomber s'est trompé à l'égard de Septimus. Ignorer les messages de l'inconscient (les rêves), c'est encourir de graves dangers.

Le rendez-vous (JACOBS, 1959, 34-43)

Au plan de l'objet

Blake s'engage dans le dédale des docks. Il est suivi des forces de police dirigées par l'inspecteur Kendall. Celles-ci représentent le *contrôle moral* et une part importante du *surmoi*. Les docks et ses hangars représentent le côté sombre de Londres. Ils illustrent clairement la part *inconsciente* de l'individu. D'ailleurs, ils sont plongés dans le brouillard. Ce qui dénote encore davantage le côté ténébreux que peut avoir l'*inconscient* lorsqu'on l'aborde.

¹ Mortimer est ainsi en quête d'une *gnose*.

Au plan du sujet

Tout naturellement, c'est en entamant ce voyage dans l'*inconscient* que le héros va être confronté avec son *ombre*. Malgré les feux des projecteurs (idées préconçues concernant l'*inconscient*) (JACOBS, 1959, 38-41) et les forces de police (le *contrôle moral*), l'*ombre* ne se laisse pas cerner aussi facilement.

"Tandis que l'ombre se laisse ranger jusqu'à un certain point, moyennant du discernement et de la bonne volonté, dans la personnalité consciente, il existe toutefois, comme le montre l'expérience, certains traits qui opposent une résistance acharnée au contrôle moral et s'avèrent pratiquement ininfluçables. Ces résistances sont généralement liées à des projections qui ne sont pas reconnues en tant que telles et dont l'identification représente une tâche morale dépassant la mesure habituelle. (JUNG, 1983, 21)

La confrontation à l'*ombre* signifie souvent un travail pénible qui peut s'étendre sur de longues années. La marque jaune rayonne d'un éclair aveuglant (JACOBS, 1959, 40, v. 6). Un examen plus précis des aspects obscurs et inférieurs formant l'*ombre* révèle que ceux-ci ont une nature *émotionnelle* et qu'ils revêtent une forme d'*obsession* ou de *possession*. Ces *émotions* peuvent aveugler la *conscience* de l'individu qui tombe sous leur coupe.

"L'émotion n'est pas une activité, mais un événement qui assaille l'individu. Des affects naissent généralement en des points de moindre adaptation et révèlent simultanément la raison de cette faiblesse, à savoir une certaine infériorité et l'existence d'un niveau plus bas de la personnalité. Sur ce plan profond où les émotions ne sont qu'à peine ou même nullement contrôlées, on se comporte plus ou moins à la manière d'un primitif qui est non seulement la victime passive de ses affects, mais qui manifeste en outre une remarquable inaptitude au jugement moral." (JUNG, 1983, 21)

La poursuite (JACOBS, 1959, 44-48)

Au plan de l'objet

Les scènes de poursuite dans la ville et dans les égouts rappellent celle accomplie par Orson Welles dans *Le Troisième Homme* de Carol Reed. Au potentiel mythologique du décor, va s'ajouter un élément jacobsien incontournable : les fameux souterrains.

Comme le remarque Gérard Lenne (1988, 55-56), il s'agit de son obsession majeure. Ainsi, dans *Le secret de L'Espadon*, la base secrète est construite sous le détroit d'Ormuz, tandis que les usines d'armement de l'Empire jaune sont situées sous l'Himalaya. Dans *Le mystère de la grande Pyramide*, Mortimer visite tour à tour le masataba au sous-sol de la maison du D^r Grossgrabenstein (*grande pierre tombale*) et les chambres secrètes de la Grande Pyramide. Dans *L'énigme de l'Atlantide*, celle-ci est engloutie dans une immense caverne souterraine. Dans *S.O.S. Météores*, la station 001 du réseau Cirrus se trouve sous le château de Troussalet. Dans *Le piège diabolique*, Mortimer commence son fantastique voyage dans une crypte pour découvrir un monde futur entièrement souterrain. Dans *L'affaire du Collier*, la bande d'Olrik niche dans les catacombes parisiens. Enfin, dans *Les 3 formules du Professeur Sato*, les installations du professeur sont aménagées sous sa villa de la baie de Sagami.

Cette fascination pour les souterrains et les égouts est probablement due à cette expérience pénible que le jeune Edgar a vécue à l'âge de deux ans. On imagine assez bien le traumatisme subi par un enfant de cet âge, ayant vécu une chute dans un puits. Il faut également noter que ces divers repaires sont aussi des terriers, à l'abri des regards indiscrets. L'enfance aime également se cacher à l'abri des regards. Le caché est aussi le profond, l'occulte. C'est le retour au sein maternel. La sécurité vécue au coeur même de la Baleine Jonas. L'attitude de E.-P. Jacobs est à mi-chemin entre la fascination et la répulsion. Une majorité de titres dans la saga jacobsonienne rappelle ce goût de l'inconnu (*secret, mystère, énigme, piège, affaire...*). Pour parvenir à dévoiler l'énigme, il y a un cheminement initiatique, semé d'embûches et d'épreuves. Avant d'accéder à la vérité, *Mortimer-Jacobs* doit vaincre sa répugnance en traversant les égouts et les puits nauséabonds de son enfance. Il doit plonger dans les ténèbres avant de violer le secret de la demeure interdite.

"On a souvent souligné son attirance persistante pour les gouffres, en cherchant parfois une explication du côté de l'inconscient. Le difficile Voyage au Centre de la Terre, par exemple, serait la rationalisation d'un phantasme de retour au sein maternel." (LENNE, 1988, 57)

Nous ne sommes pas éloignés des demeures souterraines chère à Jean Ray. À travers ces contes, et les aventures de Harry Dickson, le maître du fantastique jonglait également avec les labyrinthes souterrains et le dédale des rues pour découvrir, comme dans *Malpertuis*, les anciens dieux de l'Olympe. Comme le signale Paul Diel, le labyrinthe est construit par Dédale, symbole de l'intellect et de l'habileté. Il sert de repaire au Minotaure. Ce monstre à corps d'homme et à tête de taureau est l'aspect nocturne et terrible d'une antique représentation du dieu soleil (la *libido*). Le labyrinthe évoque le désespoir de ceux qui errent sans avoir entendu l'appel intérieur. Il représente alors la complication, les épreuves et les difficultés du parcours initiatique que tout individu doit suivre dans la recherche de *Soi*. Le sacrifice à faire au Minotaure...

Au plan du sujet

Ces anciens dieux de l'Olympe sont, pour James Hillman, l'expression même de ces complexes autonomes appelés archétypes.

"Les formes spécifiques de tourment et de comportement bizarre sont partie intégrante du mythe (...) Ces événements fantasmatiques et étrangers sont plutôt des expressions de moments appartenant à un mytheme et qui ne peuvent être exprimés ni vécus d'une autre manière.(...) Les grandes images sont de grandes passions ; les palais et cavernes de la memoria sont aussi les arènes de l'enfer. (...) Les images archétypiques dessinent nos émotions humaines, nos complexes trop humains d'où jaillit la souffrance d'être limité, chacun vivant l'expérience de l'humaine condition." (HILLMAN, 1977, 148-149)

En parcourant le dédale des rues et les labyrinthes souterrains, Mortimer est en quête de son double, de son *ombre*. Jacobs ne dit-il pas d'Olrik qu'il est d'une valeur et d'un courage équivalant à ceux de son adversaire Mortimer (JACOBS, 1981, 104) ? A travers ces labyrinthes, c'est lui-même qu'il recherche. L'essence même du labyrinthe, d'après Marcel Brion, est de circonscrire dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers et de retarder ainsi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre (BRION, 1953, 197). Le labyrinthe est le chemin sinueux qui mène au *Soi*.

"L'image du labyrinthe s'offre donc à nous comme emblématique du travail entier de l'Oeuvre, avec ses deux difficultés majeures : celle de la voie qu'il convient de suivre pour atteindre le centre - où se livre le rude combat des deux natures -, l'autre, du chemin que l'artiste doit tenir pour en sortir." (FULCANELLI, 1964, 63)

L'espace est limité, étroit même, car, finalement, le centre est en soi. Mais l'homme a pris l'habitude d'incroyables détours pour se connaître lui-même.

"(...) son association à la **caverne** le montre bien - le labyrinthe doit à la fois permettre l'accès au centre par une sorte de voyage initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés. En ce sens, on a rapproché le labyrinthe du **mandala**, qui comporte d'ailleurs parfois un aspect labyrinthique." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 440)

Sur le plan individuel, le *Minotaure* du labyrinthe, cet ancêtre de la *marque jaune*, représente les aspects néfastes de notre personnalité, les instincts réprimés et refoulés devenus des scrupules et des complexes paralysants.

"(...) là où nous pensions trouver un monstre, nous trouverons un dieu ; là où nous pensions tuer l'autre, c'est notre propre ego que nous sacrifierons ; là où nous pensions cheminer vers un monde extérieur, nous atteindrons le centre de notre propre existence ; là où nous pensions être seuls, nous serons avec le monde tout entier." (CAMPBELL, 1978, 30)

Le docteur Septimus (JACOBS, 1959, 49-54 + 60-61)

Au plan de l'objet

Le personnage de Septimus reprend la figure classique du savant fou. Il utilise son génie dévoyé pour semer le désordre et la terreur. Il y a du docteur Mabuse en ce personnage. Mais ce n'est pas le seul film expressionniste allemand qui est cité par E.-P. Jacobs. Nous avons vu qu'il était également interpellé par les *Faust* et autres *Nosferatu* de Murnau. Le *cabinet du D^r Calligari* ne le laisse pas non plus indifférent. En chacune de ces images, il fait appel à un esprit brillant dont l'art est au service de l'intellect.

Ignorant tout des sentiments et de l'amour, ces savants se sont livrés corps et âmes à leur science. Comme Hitler, ils hypnotisent par leurs propos et surtout par leur charisme (JACOBS, 1959, 48-49 + 52). Pour eux, l'homme doit être au service de celle-ci et nullement l'inverse (JACOBS, 1959, 60-61). Derrière ces savants, c'est l'ombre de *Dédale* ou plus encore de *Méphistophélès* qui plane...

"*Dédale, constructeur du Labyrinthe, symboliserait donc l'intellect perverti, la pensée affectivement aveuglée, qui, perdant sa qualité lucide, devient imagination exaltée et s'emprisonne dans sa propre construction, le subconscient.*" (DIEL, 1966, 47)

Le télécéphaloscope¹ est un phallus dont la fonction sentiment est absente. Son invention est une transposition du vieux thème fantastique des zombies. Ces cadavres réanimés et soumis à la volonté d'un maître hantent également la société haïtienne. Ce sont également les ombres de la nuit. Elles imposent leur loi au peuple terrorisé (cf. *White Zombie* de Victor Halperin). Ces zombies, dont fait partie Guinea Pig, la *marque jaune*, ce sont les êtres humains qui acceptent de servir, sans l'ombre d'un doute, les

¹ Le télécéphaloscope est la machine imaginée par le professeur Septimus pour diriger Guinea Pig, la *marque jaune*.

régimes totalitaires inventés par cette logique sans faille qu'est la raison pure et froide. Ce sont les gardiens des camps de concentration qui obéissent sans jamais émettre le moindre doute. Ils croient en l'infaillible savoir de leurs *maîtres* et sont prêts à les suivre jusque dans la mort (cf. les suicides collectifs au niveau des sectes). Ils sont habités par un *surmoi* surdéveloppé qui ne laisse guère de place à leur propre initiative. Ils deviennent de véritables *automates* ou *robots* qui n'auraient pas été programmés par les trois lois de la robotique (ASIMOV, 1950, 5).

Au plan du sujet

"Pendant des siècles, Dédale a représenté le type d'homme qui réunit en lui art et science : ce phénomène humain quasi diabolique , au singulier désintéressement, qui se situe au-delà des critères de la morale commune, ne connaissant d'autres lois que celles de son art, refusant celles de son temps. Il est le héros de la voie de l'intellect - loyal, courageux, et convaincu que la vérité, telle qu'il la conçoit, nous libérera tous." (CAMPBELL, 1978, 30)

La *fonction pensée*, coupée des autres fonctions, ne peut qu'engendrer les pires catastrophes. Max Horkheimer est là pour nous le rappeler. La raison s'est transformée en une simple faculté de coordination fonctionnelle entre les moyens et les fins existants, relevant du critère de l'efficacité et non plus du principe de la vérité. Ce n'est pas tant le sommeil de la raison qui engendre des monstres que la dialectique de la raison elle-même. Le culte de la science est l'expression d'un dogmatisme rationaliste. Celui-ci peut nous mener tout droit à la folie mégalomane des camps de concentration (HORKHEIMER, 1974).

Lysis

Épilogue (JACOBS, 1959, 65-68)

Au plan de l'objet

Comme le télécéphaloscope sert les forces du Mal, le mythe requiert l'effacement de l'objet en même temps que celui de son auteur (JACOBS, 1959, 67, v. 4). Comme la créature de Frankenstein, Guinea Pig se retourne contre son maître. Le monstre imaginé par Mary Shelley ne peut trouver sa place dans la société humaine et, dans sa détresse, se retourne contre le savant et ceux qui lui sont chers. Il les détruit tous et va ensuite se perdre dans le désert. Dans ce cas-ci, Septimus a sorti Olrik du désert (JACOBS, 1959, 52). Pourtant, Olrik se retourne contre son sauveur, car celui-ci lui a volé son libre arbitre. Comme Frankenstein et Faust, Septimus a percé le secret d'une connaissance qui n'était pas faite pour l'homme. Il avait créé sa Némésis méphistophélique. La lecture du texte fantastique est l'épouvante telle qu'elle naît du schéma freudien de l'angoisse, comme affect provoqué au retour du refoulé. L'épouvante a surgi, en effet, avec l'irruption dans la conscience de la marque jaune. Cette entité « supérieure », douée d'un pouvoir surhumain, manifeste la latence d'un donné oublié parce que refoulé, mais qui cherche à réintégrer la conscience. Le fait qu'il se présente comme procédant d'un retour (le revenant) pour une fin justicière (la vengeance) montre de quoi la marque jaune se fait médiatrice : les valeurs médiévales dégradées, refoulées, perdues, qui exercent dans l'espace qu'elles s'aménagent du texte fantastique leur transcendance désormais idéale, mais survivant encore dans la conscience du groupe.

Depuis le XIX^e siècle, la révolution industrielle étend ses conquêtes en surface et en profondeur. L'interdit faustien cède petit à petit la place à une confiance irréfléchie dans le progrès et en l'avènement inévitable d'un royaume d'Utopie par la science. Ce rêve est cependant dissipé par les deux guerres mondiales. Ces affreux holocaustes démontrent clairement que la science peut devenir l'ennemi de l'humanité. Le Savant Fou et Sacrilège est devenu, depuis la Première Guerre mondiale, un personnage apocalyptique de la science-fiction. Lorsque le Tchèque Karel Capek écrit sa pièce *R.U.R.* (Robots universels de Rossum) en 1921, les *robots* qu'il conçoit se révoltent et détruisent ce qui subsiste de l'humanité. Il faut attendre le début des années cinquante et le cycle des *robots* d'Isaac Asimov pour envisager des machines inoffensives et bienfaitantes. L'évolution technologique et les manipulations génétiques laissent cependant planer quelques doutes sur le bien-fondé de cette perspective.

"(...) maintenant que la science nous a aidés à triompher de la frayeur de l'inconnu dans la nature, nous sommes les esclaves de pressions sociales créées par nous-mêmes. Lorsqu'on nous invite à agir de manière indépendante, nous réclamons des modèles, des systèmes et des autorités. Si par Lumières et progrès intellectuel nous voulons dire libérer l'homme de la croyance superstitieuse en des forces mauvaises, aux démons et aux fées, au destin aveugle, bref, l'émanciper de toute peur, alors la dénonciation de ce qui est communément appelé la raison est le plus grand service que la raison puisse rendre." (HORKHEIMER, 1974, 193)

Au plan du sujet

Septimus mis à mort par Olrik figure ainsi les désirs terrestres psychiquement tués, perversément anéantis. C'est le *refoulement* des désirs de puissance. L'exaltation vaniteuse portée à son comble est ainsi détruite par ses propres fantasmes (la machine et sa créature). C'est la pensée rationnelle portée à son paroxysme qui finit par se donner elle-même la mort. Septimus symbolise l'excès de vanité et d'intellect dont il est devenu lui-même la proie. Comme *Phaéton*, le fils du dieu solaire *Hélios*, sa mégalomanie l'a conduit à sa perte. Coupé de l'esprit, l'intellect pur ne peut que se détruire. L'impétuosité de ses désirs indomptés est comme les chevaux ailés du char de Hélios, ou plus encore, comme les rayons solaires qui brûlent les ailes du pauvre Icare, ce fils de Dédale.

Conclusions au plan de l'objet du point de vue de l'auteur

Son accident, à l'âge de deux ans, n'est sûrement pas étranger à cette fascination-répulsion qu'il éprouve à l'égard de ces *puits* et du monde souterrain. Cette expérience l'a suffisamment marqué pour que l'on retrouve ce monde des ténèbres dans chacun de ses albums (LENNE, 1988, 55-56).

Il semble que *l'ombre* du docteur Faust plane également sur tout le cycle des aventures de Blake et Mortimer. Il ne faut pas oublier que c'est par son biais qu'il a entre autres découvert l'Opéra.

"Le premier que j'aie vu était « Faust ». Ça a été pour moi une révélation. Alors je me suis procuré le livret que j'ai lu, pourtant Dieu sait si ces lectures sont étranges, cela m'a amené à lire l'oeuvre de Goethe. Bien entendu, ce mythe de Faust me poursuit encore maintenant..." (RIVIÈRE, 1976, 7)

Cependant, comme Septimus, Faust est également un personnage double. Cette dualité au niveau de l'identité a manifestement marqué l'auteur. Ce n'est pas pour rien qu'il prête ses traits à l'infâme Olrik. C'est d'ailleurs le personnage de la saga auquel il s'identifie le plus (LENNE, 1988, 138).

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue collectif

E.-P. Jacobs fait sans cesse avorter les possibles apocalyptiques au profit de la narration. Au terme de chaque récit, les contenus science-fictionnels s'évanouissent, faisant place à l'ordre retrouvé du monde. Ainsi la fiction scientifique constitue le merveilleux de l'univers jacobsonien, c'est-à-dire un irréel récitatif que le réalisme expressionniste est chargé de faire passer pour la réalité elle-même. C'est l'objet science-fictionnel qui provoque la crise récitative. Il est l'intrus du texte qui risque de faire voler en éclats la *fausse quiétude* jacobsonienne. C'est pourquoi il doit être dissous. La science-fiction correspond donc à un moment négatif de la réalité. Les objets d'anticipation, dont l'apparition déclenche la panique, doivent disparaître pour que s'achève le récit et se réenclenche la réalité.

La marque jaune est également une brillante réussite *psychologique* qui frappe par le mélange harmonieux de genres maîtrisés enrichis d'apports conscients et inconscients.

Comme *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *La Marque jaune* nous présente un personnage dont tous ceux qui ont étudié les *dédoublés* de la personnalité s'accordent à dire qu'il est la transcription, dans le domaine de la fantaisie, de faits psychologiques incontestables. Ce dédoublement du D^r Septimus, il nous est déjà révélé par son nom. Il apparaît également sous le pseudonyme du docteur Wade (JACOBS, 1959, 22, v. 7), et enfin il est réellement double puisqu'il épouse les traits du docteur et de Guinea Pig.

"L'existence même des symptômes névrotiques prouve que le moi a été submergé. Tout retour des pulsions refoulées, toute formation ensuite de compromis trahissent un échec de la défense projetée, partant une défaite du moi. Le moi est vainqueur quand ses mesures de défense sont efficaces, c'est-à-dire quand il arrive, par elles, à limiter la production d'angoisse et de déplaisir, à assurer au sujet, même dans des circonstances difficiles, grâce à une modification des pulsions, une certaine dose de jouissance pulsionnelle. Ainsi s'établissent, dans la mesure du possible, d'harmonieuses relations entre le ça, le surmoi et les puissances du monde extérieur." (FREUD A., 1978, 163)

Septimus nous apprend aussi à nous méfier de ces doctes savants et démiurges qui croient que l'homme est au service de leur science ou de leur bon plaisir. Leurs aspirations peuvent devenir rapidement des camps de concentration où leur savoir est gardien de la toute puissance destructrice.

"Malheur à vous aussi, docteurs de la loi ! Vous chargez les hommes de fardeaux encombrants à porter, et, vous-mêmes, vous n'y mettez pas le doigt.(...) Malheur à vous, docteurs de la loi ! parce que vous avez enlevé la clef de la science. Vous n'y êtes point entrés vous-mêmes, et ceux qui voulaient y entrer, vous les en avez empêchés." (LUC, 11, 46 et 52)

Conclusions au plan du sujet d'un point individuel et collectif

Tel Méphistophélès, la marque jaune projette son ombre sur la haute tradition britannique. Sous ses traits, c'est une certaine *fonction pensée* qui règne sur la conscience collective. Or, nous savons, depuis le *mythe de la Caverne* de Platon, que les objets que nous voyons ne sont que les *ombres* d'un monde qui se déplace en arrière-fond. Au fond de la caverne, le monde des idées que nous percevons n'est qu'un monde d'illusions. Par le biais des fonctions *pensée* et *sensation*, nous ne connaissons qu'un leurre : le monde de la loi prise à la lettre et de la science sans âme. Nous tombons dans l'ostentation des *pharisiens* dont la stricte observance de la Thora suscita la réaction du Christ.

"Le sabbat a été fait pour l'homme et non l'homme pour le sabbat ; pour tout dire, le Fils de l'homme est maître, même du sabbat." (Marc, 2, 27-28)

Seul l'harmonieuse combinaison des quatre fonctions nous permet de percevoir clairement la réalité.

En suivant Blake et Mortimer à travers le dédale des rues londoniennes et le labyrinthe de ses égouts, E.-P. Jacobs nous présente en quelque sorte un *fil d'Ariane* pour nous apprendre à mieux nous connaître. *Ariane*, après tout, n'est-elle pas notre âme-araignée qui tisse la toile de notre propre psychisme. Ariane est également l'*aimant* qui attire vers l'*Absolum* (proche de l'*Absolu*), nom donné au labyrinthe de Cnossos en Crète et à la *Pierre philosophale* des anciens alchimistes (FULCANELLI, 1964, 64).

La transformation du *moi*, qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marque la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l'esprit sur l'intellect, de la connaissance sur le savoir aveugle mis au service d'un égoïsme pervers. Cependant, le schéma analysé par Routeau dans chacune des œuvres de Jacobs montre que le processus imaginé par l'auteur n'est pas en forme de spirale, mais reflète un éternel retour. Celui-ci prend la forme de l'*ouroboros* (le serpent qui se mord la queue) qui symbolise un cycle d'évolution refermée sur elle-même. La forme circulaire de l'image dénote également l'union du monde chthonien (*l'ombre* et *l'inconscient*), figuré par le serpent, et du monde céleste (*l'esprit* et *la conscience*) figuré par le cercle. Cette union des deux principes opposés (le ciel et la terre, le bien et le mal, le Yang et le Yin) note qu'une prise de conscience intellectuelle a eu lieu, mais que l'auteur, comme ses histoires, n'ont pas dépassé ce stade. L'évolution dynamique de la spirale n'est pas encore entamée. La fonction *pensée* se contente de comprendre le processus, sans pour autant l'entreprendre. Il n'y a pas d'*intégration*. Le serpent qui se mord la queue ne cesse de tourner sur lui-même et s'enferme dans son propre cycle, condamné à ne jamais dépasser ce cycle pour s'élever à un niveau supérieur. C'est la continuelle répétition qui trahit la prédominance d'une fondamentale *pulsion de mort*. Finalement, ces *éternels retours* de l'œuvre jacobienne constituent une forme de *catharsis* nécessaire à l'équilibre psychique de l'auteur et ... de son lecteur.

Chapitre II

Démons blancs et mère castatrice

Analyse et interprétation de *Tintin au Tibet* d'Hergé

HERGÉ

1960 *Tintin au Tibet*, Paris-Tournai, Casterman.

N.B. : Une première amplification de cet album a été réalisée par Lorraine Dupont. Nous nous inspirons d'une bonne partie de son article (DUPONT, 1990, 49-63) pour l'interprétation au plan du sujet. Jean-Marie Apostolidès (APOSTOLIDÈS, 1984, 217-235) et Serge Tisseron (TISSERON, 1985 et 1993) ont également interprété cette oeuvre d'un point de vue freudien. Nous utilisons le fruit de leurs réflexions pour l'interprétation au plan de l'objet. La confrontation de ces trois interprétations apporte également de nouveaux éclairages...

2.1. Biographie

Pour connaître un peu mieux la personnalité de Georges Rémi, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants :

AJAME, Pierre

1991 *Hergé. Préface de Dan Franck*, Paris, Gallimard.

ALLAER, Edith & BERTIN, Jacques

1989 *Hergé. Correspondance. Lettres choisies, présentées et annotées. Préface d'Olivier Todd*, Bruxelles, Duculot.

(A Suivre)

1983 Avril "Spécial Hergé", Paris-Tournai, Casterman, hors série.

BAETENS, Jan

1989 *Hergé écrivain*, Bruxelles, Labor, n° 19.

BOURDIL, Pierre-Yves

1990 *Hergé. Un livre : Tintin au Tibet. Une oeuvre*, deuxième édition, Bruxelles, Labor, n° 3.

GODDIN, Philippe

1986 *Hergé et Tintin reporters. Du petit vingtième au journal Tintin.*, Bruxelles, Lombard.

1990 *Hergé et les Bigotudos. Le roman d'une aventure*, Paris-Tournai, Casterman, bibl. de Moulinsart.

JACOBS, Edgar-Pierre

1981 *Un opéra de papier. Les mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 75-76.

PEETERS, Benoît

1981 *Hergé*, Bruxelles, éd. décembre.

1990 *Le monde d'Hergé*, nouvelle édition entièrement refondue, Paris-Tournai, Casterman, bibl. de Moulinsart.

SADOUL, Numa

1989 *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, Paris-Tournai, Casterman, bibl. de Moulinsart.

SMOLDEREN, Thierry & STERCKX, Pierre

1988 *Hergé. Portrait biographique. Postface de Michel Serres*, Paris-Tournai, Casterman, bibl. de Moulinsart.

SOUMOIS, Frédéric

1987 *Dossier Tintin. Sources, Version, Thèmes, Structures*, Bruxelles, Jacques Antoine.

TCHANG

1990 *Tchang. Au pays du Lotus Bleu*, Paris, Lignes, Librairie Séguier.

TINTIN, le journal des jeunes de 7 à 77 ans

1983 "spécial hommage à Hergé", Bruxelles, Lombard, 38^e année, n° 11bis.

TISSERON, Serge

1985 *Tintin chez le psychanalyste. Essai sur la création graphique et la mise en scène de ses enjeux dans l'oeuvre d'Hergé, Présentation par Didier Anzieu*, Paris, Aubier-Archimbaud, coll. « Ecrit sur parole ».

1987 *Les auteurs par la bande. Hergé*, Paris, Seghers.

1993 *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, Hors collection-Presses de la Cité.

VANDROMME, Pol

1994 *Le monde de Tintin. Préface de Roger Nimier*, Paris, La Table Ronde, coll. « La petite

Vermillon ».

Georges Rémi est né le 22 mai 1907, sous le signe des Gémeaux. De 1914 à 1925, il poursuit ses études, gribouille au bas des pages de ses cahiers, et devient boy-scout. Il invente l'histoire de Totor, chef de patrouille, pour une revue scoute. En 1925, il entre au journal *Le XX^e siècle* comme employé au service des abonnements. De retour de son service militaire en 1927, le directeur, l'abbé Wallez, lui confie la responsabilité du supplément jeunesse, *Le petit vingtième*. Il commence, en 1928, un feuilleton pour ce même *Petit vingtième*, *Les aventures de Flup, Nénesse, Poussette et Cochonnet*. Une année plus tard, il imagine l'histoire de *Tintin chez les Sovièts* qu'il poursuivra en 1931 par la visite de *Tintin en Amérique*.

Le grand succès que rencontre Tintin pousse Hergé à produire régulièrement les aventures du jeune reporter et de son chien Milou.

Hergé est un homme simple, naïf. En 1932, il se marie avec Germaine et mène avec elle une vie paisible. Cependant, sa rencontre avec Fanny en 1956 provoquera une crise. Le boy-scout qu'il est resté, fidèle à ses amis, prêt à rendre service, est écartelé entre la parole donnée, l'amitié et la pureté d'une part, et son amour pour cette nouvelle femme d'autre part. Il décide alors de se rendre à Zurich et rencontre le D^r Ricklin pour entreprendre une analyse. A Numa Sadoul, Hergé raconte l'événement :

"J'ai vu un médecin suisse, le professeur Ricklin, élève et disciple de C.G. Jung, qui m'a dit: « Je ne veux pas vous décourager, mais vous n'arriverez jamais au bout de votre travail. C'est une crise que vous devez assumer. Moi, à votre place, je stopperais tout de suite »... Je n'ai pas stoppé. Au contraire, je me suis accroché, en bon scout que j'avais été et dont la loi disait: « Un scout sourit et chante dans les difficultés! » Et je suis arrivé au bout de ma crise comme de mon travail. Mais le médecin m'avait dit: « Vous devez exorciser vos démons, vos démons blancs » ... Je ne rêvais que de blanc à cette époque. Et c'est tout cela, Tintin au Tibet. Mais ce fut évidemment très dur... Donc, tout cela vient du scoutisme encore!" (SADOUL, 1989, 58)

Normalement, le professeur Ricklin aurait dû s'abstenir. Un analyste doit éviter de donner des conseils. Il n'est pas à la place du patient. Heureusement, Hergé poursuit son travail. A partir de ce moment, l'oeuvre d'Hergé va gagner en profondeur. Après le Tibet en 1960, paraît en 1963 le seul album qui présente un personnage féminin d'importance, *Les bijoux de la Castafiore*. Dix ans après *Vol 714 pour Sidney, Tintin et les Picaros*, publié en 1976, marquera la fin de l'histoire. Quand Hergé mourra, après une semaine de coma, en 1983, il aura laissé vingt-deux épisodes des aventures du jeune reporter dans lequel il s'est tant reconnu. Dans ses entretiens avec Numa Sadoul, il ne cesse de le dire.

"Mais faire vivre Tintin, faire vivre Haddock, Tournesol, les Dupondt, tous les autres, je crois que je suis le seul à pouvoir le faire : Tintin (et tous les autres), c'est moi (...) Ce sont mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes!... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer, dans le sens de donner une âme." (SADOUL, 1989, 66)

2.2. Résumé de l'histoire

Hergé était entouré d'amis qui n'étaient pas sans évoquer certains personnages de Tintin. Sa rencontre avec le Chinois Tchang Tchong Jen a été si marquante que Tchang se retrouvera en tant que tel dans *Le lotus bleu* et plus tard dans *Tintin au Tibet*. Tchang était un étudiant chinois qui vivait à Bruxelles, il "était dessinateur, peintre, sculpteur, poète" et c'est lui qui a fait découvrir à Hergé

"la poésie chinoise, l'écriture chinoise: « le vent et l'os », le vent de l'inspiration et l'os de la fermeté graphique." (SADOUL, 1989, 54)

Toute l'histoire de *Tintin au Tibet* tourne autour de Tchang. Il s'agit d'une succession de *synchronicités*. Dans un rêve prémonitoire, Tintin voit son ami Tchang blessé, enseveli dans la neige, l'appeler au secours. Après ce rêve, Tintin reçoit un télégramme de Tchang lui annonçant sa venue en Europe. Il relit l'article du journal mentionnant l'accident d'avion et apprend que le jeune Chinois aurait disparu.

Ensuite le nom de Tchang est évoqué par une femme qui appelle son petit chien et par les éternuements d'une servante. Ces signes confirment Tintin dans sa décision de se rendre au Népal pour sauver son ami.

Les péripéties nous laissent croire que Tchang est mort, mais la détermination de son ami nous conduit jusqu'au Yéti, l'abominable homme des neiges, craint par les indigènes superstitieux. Dans une caverne, près des débris de l'avion, Tchang a laissé sa trace en gravant son nom dans la pierre. Une écharpe jaune flottant sur un rocher donne un autre indice à Tintin, qui, sûr de ses pistes, arrive dans une lamaserie où un moine en lévitation lui apprend que son ami est vivant. Il reprend la route, suivi de Haddock qui l'aidera à retrouver Tchang sauvé par le Yéti. Les lamas reconnaîtront le coeur pur de Tintin avant que ce dernier et ses amis quittent le Tibet sous l'oeil triste du Migou, nom tibétain de l'Homme des neiges.

Hergé a qualifié cette aventure de Tintin comme une sorte de chant dédié à l'Amitié (SADOUL, 1989, 69).

Son analyse avec Ricklin sert de contexte à cette oeuvre. Sans reconnaître les rêves de cette histoire comme les siens, Hergé utilise les rêves comme point de départ. Il dit:

"Je crois aux rêves prémonitoires (...) Même si cela ne m'est jamais arrivé à moi (...) Les rêves que l'on fait sont tellement vagues, tellement flous qu'il est difficile de les dessiner : on sent que c'est à peu près cela, mais dès qu'on veut leur donner une forme, ils vous échappent. C'est pourquoi il faut ajouter, supprimer, c'est-à-dire reconstruire le rêve." (SADOUL, 1989, 177-178)

Dans la suite de cet entretien avec Sadoul, Hergé raconte comment ses rêves de l'époque

"étaient presque toujours des rêves de blanc, ils étaient très angoissants."

Il raconte à nouveau la réaction de Ricklin, mais aussi sa détermination à continuer malgré lui, comme si, au dire de son interlocuteur,

"seule sa propre création lui tiendrait lieu de cure." (SADOUL, 1989, 180)

2.3. Analyse morphologique (PROPP)

Cette histoire a la morphologie d'un conte. Le premier récit se présente de la manière suivante :

a	Tintin rêve de son ami Tchang et apprend ensuite qu'il a disparu dans une catastrophe aérienne (HERGÉ, 1969, 1-5).
B	Il décide de retrouver Tchang au Népal (HERGÉ, 1960, 5, v. 8).
C↑	Il part accompagné du capitaine Haddock (HERGÉ, 1960, 6-13).
D	Ils cherchent un sherpa pour aller en montagne (HERGÉ, 1960, 13, v. 1-7).
E	Le sherpa Tharkey refuse tout d'abord (HERGÉ, 1960, 13, v. 8-10).
F	Grâce à Haddock, Tharkey finit par accepter (HERGÉ, 1960, 15, v. 4-5).
G	L'expédition se met en route vers la montagne (HERGÉ, 1960, 15-16).
H	Ils affrontent les difficultés de la montagne (HERGÉ, 1960, 17-35).
J	Une écharpe jaune est accrochée à la paroi (HERGÉ, 1960, 36).
I	Tintin l'aperçoit (HERGÉ, 1960, 36).
M	Tintin et Haddock doivent poursuivre seuls et échouent (HERGÉ, 1960, 37-47).
D	Ils sont recueillis dans un monastère (HERGÉ, 1960, 47).
E	Tintin est reconnu comme un <i>coeur pur</i> (HERGÉ, 1960, 50, v. 7).
F	Le moine lui fait part de ses visions (HERGÉ, 1960, 50, v. 10-12).
M	Ils doivent affronter le Yéti (HERGÉ, 1960, 51-52).
N	Ils sont confrontés au Yéti (HERGÉ, 1960, 54-55).
K	Tintin retrouve Tchang (HERGÉ, 1960, 56).
Pr	Le Yéti est de retour dans la grotte (HERGÉ, 1960, 57).
Rs	Tintin le met en déroute grâce au flash (HERGÉ, 1960, 57).
↓	Tintin, Haddock et Tchang reviennent vers la lamaserie (HERGÉ, 1960, 60).
T	Ils sont accueillis en grande pompe par le Grand Précieux (HERGÉ, 1960, 61) et la tendresse du Yéti est également reconnue (HERGÉ, 1960, 62).
W	Tintin et Tchang sont de nouveau ensemble (HERGÉ, 1960, 62).

Soit :

$$\begin{array}{c}
 \text{J I} \\
 \text{a B C } \uparrow \text{ D E F G } \{ \text{H M D E F } \} \text{ K Pr-Rs } \downarrow \text{ T W} \\
 \text{M N}
 \end{array}$$

Par rapport à la morphologie complète du conte merveilleux, il y a un dédoublement des fonctions *D E F M*, et les fonctions *O L Q Ex* et *U* n'apparaissent pas. Selon Propp, cette histoire peut être appelée un *conte merveilleux*.

2.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	<i>Récit (ou histoire) fictionnel.</i> Cette fiction ne connaît guère de ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i>) (pages et vignettes 2/4, 3/7, 6/11, 7/1-3-6, 10/1, 12/4, 14/8, 15/6, 16/10, 17/9, 18/12, 20/8-11, 22/1-3-4-9, 24/5, 28/2, 30/15, 31/13, 33/11, 34/3, 35/11, 37/11, 39/6, 41/8-10, 43/3, 46/9, 47/5, 50/4, 52/9, 53/8, 54/5, 58/4, 60/8, 62/1). Ces <i>récitatifs</i> servent de relais au niveau spatio-temporel. Certains <i>récitatifs</i> sont intradiégétiques. Tchang conte ses mésaventures (58/4 à 9 et 59/3 à 10). Il s'agit d'une <i>diègétique mixte</i> .
Style et école ?	<i>Ligne claire.</i> <i>École de Bruxelles.</i>
Rapport mimétique au temps ?	<i>Préfiguration</i> : Hergé s'inspire de ses rêves en blanc. Il pense par ailleurs à son ami Tchang dont il n'a plus de nouvelles. Il s'inspire des récits d'Alexandra David-Neel et Fosco Maraini (SADOUL, 1989, 177), du bouddhisme tibétain et du Tibet (SOUMOIS, 1987, 266). <i>Configuration</i> : crée à partir de ces quelques éléments une histoire située fin des années cinquante. <i>Refiguration</i> : renforce notre vision <i>spirituelle</i> du Tibet.
Double temporalité au niveau du récit ?	<i>Analepse mixte</i> (HERGÉ, 1960, 58-59). <i>Analepse interne</i> (HERGÉ, 1960, 49, v. 6-7). <i>Prolepse externe</i> : voir les divers <i>récitatifs</i> . <i>Diachronie</i> diégétique. <i>Récit singulatif</i> et parfois <i>récit itératif à l'imparfait</i> (HERGÉ, 1960, 49).
Intention manifeste de l'auteur ?	Hergé a qualifié cette aventure de Tintin comme une sorte de chant dédié à l'Amitié (SADOUL, 1989, 69). Il raconte également au D ^r Ricklin que " <i>seule sa propre création lui tiendrait lieu de cure.</i> " (SADOUL, 1989, 180)
Horizon d'attente du lecteur ?	Connaître un agréable passe-temps. Le lecteur s'attend à lire une aventure liée à l'actualité.
Aspects liés à l'oeuvre ?	En 1956, début de la liaison de Georges Rémy et de Fanny Vlamincq. La crise familiale et psychologique vécue à cette époque par Hergé perturbe l'auteur et remet en question ses <i>démons blancs</i> . Hergé se fait soigner auprès d'un psychanalyste jungien, le D ^r Ricklin (SADOUL, 1980, 31-58-177) (PEETERS, 1990, 212). <i>Tintin au Tibet</i> est l'oeuvre préférée d'Hergé parce que c'est celle où il a mis le plus de lui-même (PEETERS, 1990, 205).

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<i>Sujet/héros</i> : Tintin. <i>Objet</i> : Tchang. <i>Destinateur</i> : Tintin. <i>Destinataires</i> : Tintin et Tchang (leur amitié). <i>Adjuvants</i> : Haddock, Milou, Tharkey, le Grand Précieux, Foudre Bénie, le Yéti. <i>Opposants</i> : la montagne, le Yéti.
Variations sonores ?	<i>Sons non affectés</i> (HERGÉ, 1960, 61, v. 8) et <i>affectés</i> (HERGÉ, 1960, 21v. 14). <i>Auricularisation interne</i> . <i>Voix on et off</i> (HERGÉ, 1960, 33, v. 8). Les <i>bruits</i> ont surtout une <i>fonction narrative</i> (HERGÉ, 1960, 32, v.2-3).
Variations oculaire et cognitive ?	<i>Ocularisation zéro</i> utilitaire. <i>Focalisation interne fixe</i> (le récit est centré sur Tintin).
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<i>Énonciation off</i> (les récitatifs).
Degré de typographie ?	<i>Simulation typographique 1</i> en bas de casse : lisibilité, minimalisation du manuscrit + <i> cursivité manuscrite</i> (les récitatifs). Les lettres sont uniformisées dans un caractère cursif affecté de régularité typographique (MARION, 1993, 39).
Teneur en trace ?	<i>Transparence 1</i> : renforce l'identification et la disponibilité ludique.
A quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Plan d'ensemble/masse</i> (HERGÉ, 1960, 62, v. 1 et 7). <i>Plan de demi-ensemble/foule</i> (HERGÉ, 1960, 2, v.7). <i>Plan moyen/rapports très formels</i> (HERGÉ, 1960, 3, v.6). <i>Plan américain/rapports formels</i> (HERGÉ, 1960, 3, v. 5). <i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (HERGÉ, 1960, 3, v. 1-4). <i>Gros Plan/intimité</i> (HERGÉ, 1960, 21, v. 13). <i>Insert/forte intimité</i> (HERGÉ, 1960, 5, v. 2). Hergé utilise tous les types de plans en fonction du récit. Il favorise les plans moyens, américains et rapprochés.
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	<i>Regard je</i> (HERGÉ, 1960, couverture, au-dessus). <i>Contre-regard</i> (HERGÉ, 1960, 35, v. 12). <i>Regard il</i> non oppositionnel de révérence (la plupart des vignettes).
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration tournante</i> (axée sur Tintin, Haddock et Milou).
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égocentrisme) ?	<i>Sociocentrisme</i> : Tintin est un boy-scout. C'est un personnage socialement consacré. De Gaulle dira même de lui qu'il est le seul concurrent qu'il se reconnaisse. A la mort d'Hergé, toutes les personnes interrogées lors du JT de la RTBF se reconnaissaient en Tintin.
De quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Identification tournante</i> autour de trois personnages (Tintin [HERGÉ, 1960, 35, v.10-12], Haddock [HERGÉ, 1960, 35, v. 5-6] et Milou [HERGÉ, 1960, 45, v. 9-14]) qui vivent une même aventure.
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration</i> : <i>Fusion à l'un des trois caractères (Tintin, Milou, Haddock)</i> .

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts ?	<i>Oeuvre fermée.</i>
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> Tchang a disparu ---> Tchang est retrouvé. <i>Axe de communication :</i> Tintin -> Tchang -> Tintin et Tchang. <i>Axe du désir :</i> Tintin -> Tchang. <i>Axe du pouvoir :</i> Haddock, Milou, Tharkey, Le Grand Précieux, le Yéti -> Tintin <- la montagne et le Yéti.</p> <p>Analyse morphologique (PROPP)</p> <p style="text-align: center;"> J I a B C ↑ D E F G { H M D E F } K Pr-Rs ↓ T W M N</p> <p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Déjà-vu :</i> le mythe d'Icare, les nuages d'inconnaissance, l'abominable homme des neiges, King Kong, etc.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) <i>Livre-racine.</i></p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p><i>Le méga-monstrateur :</i> Hergé.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le monstrateur prographique :</i> la mise en case est fort dépouillée. Hergé ne dessine que les éléments essentiels au récit. Il varie aussi les cases en fonction du récit. • <i>Le monstrateur graphique :</i> Variation des angles, des plans et des cadres. Hergé perfectionne certains procédés antérieurs. Il fait se succéder trois images dont les décors sont liés entre eux par un rapport de continuité (HERGÉ, 1960, 35, v. 7-9). Il superpose aussi trois images allongées pour résumer une progression (HERGÉ, 1960, 15, v. 7-9). Sa mise en page se caractérise par une dominance du récit vis-à-vis du tableau (<i>rhétorique</i>). • <i>L'instance de graphiation :</i> utilisation des à-plats et dominance du blanc. Comme nous l'avons vu, Hergé privilégie la <i>simulation typographique 1</i> en bas de casse afin d'augmenter la lisibilité et la minimalisation du manuscrit. Il emploie une <i> cursivité manuscrite </i> pour les récitatifs. En utilisant une teneur en trace de <i>transparence 1</i>, Hergé renforce l'identification et la disponibilité ludique. <p><i>Le narrateur graphique :</i> Hergé est son propre scénariste. l'interaction narrative entre le dessin et les dialogues se fait par le biais du relais et de l'ancrage. Hergé distingue les dialogues des récitatifs par le biais d'une cursivité manuscrite. Les récitatifs ne sont guère nombreux. Présence d'un <i>narrateur second</i> (intradiégétique) en la personne de Tchang, pages et vignettes 58/4 à 9 et 59/3 à 10.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<i>Rhétorique</i>
Rapports entre les deux composantes ?	<i>Relais et ancrage.</i>

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instance réelle et imaginaire</i> (Tchang). <i>Instances abstraites et transcendantes</i> (les récitatifs). <i>Instances individuelles</i> (Tintin, Haddock, Milou).
Place attribuée au lecteur ?	Centration tournante liée à trois personnages (Tintin, Haddock, Milou).
Types de rapports ?	Subordination du lecteur à une vision liée à certaines valeurs spirituelles et humaines (amitié).
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Le lecteur ne participe guère à l'énonciation, sinon par le biais de son imagination qui peut s'intercaler entre les cases.
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Vision liée à une philosophie scoutie (la parole donnée) et quelque peu orientale (bouddhisme tibétain).

2.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	Après le 15/7/1958, date bien précisée par le cachet de la poste figurant sur l'enveloppe (HERGÉ, 1960, 3, v. 11). Les planches sont publiées dans le journal <i>Tintin</i> du 17/9/1958 au 25/10/1959. En 1950, la Chine populaire fait entrer ses troupes au Tibet. En 1956, Mao Tsö-tong lance sa formule des <i>cent fleurs</i> qui marque la recherche d'une voie chinoise vers le socialisme et doit s'accompagner d'un <i>grand bond en avant</i> de l'économie. De mauvaises récoltes contribuent à freiner le développement. En mars 1959, une révolte antichinoise est écrasée à Lhassa ; le Dalai-Lama s'enfuit.	Nous ne sommes nullement dans l'intemporel, mais le pays dans lequel se situe l'essentiel de l'histoire est un Etat dominé par l'intemporalité spirituelle. Le lieu choisi est un territoire autonome de la Chine. C'est également un haut lieu de la spiritualité bouddhiste. Le chef d'Etat, le Dalai-Lama, est de manière permanente la réincarnation d'un Bouddha. Les récits de voyage d'Alexandra David-Neel ont marqué l'imagination d'Hergé. L'Orient est à l'opposé de l'Europe. C'est le lieu de toutes les projections, de toutes les imaginations. Il représente notre <i>inconscient</i> .

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux	<p>Les Alpes sont la principale chaîne montagneuse d'Europe, partagée entre la France, la Suisse, l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie et la Croatie.</p> <p>Le Népal est un Etat d'Asie, situé dans l'Himalaya, entre le Tibet et l'Inde. Sa capitale, <i>Katmandou</i>, a été un lieu de pèlerinage pour la <i>Beat Generation</i> et les <i>hippies</i>. En 1960, le roi du Népal abandonne le parlementarisme et impose un régime personnel.</p> <p>Le Tibet est une région autonome de la Chine. La Chine est également le pays de Tchang Tchong-Jen, l'ami d'Hergé, dont celui-ci n'a plus de nouvelles.</p> <p><i>"Hergé tentait en vain de retrouver ma trace. Depuis la deuxième guerre mondiale, il n'avait plus aucune nouvelle de moi (...) Il interrogea ainsi des gens qui venaient de toutes les contrées de la Chine, du Nord au Sud, mais ne croisa jamais de Tibétain. C'est pour cela qu'il a pensé : « Si Tchang n'est nulle part ailleurs, c'est certainement qu'il se trouve sur cet immense plateau du Tibet. » Il s'est inspiré de ce rêve, de cet espoir créé par son imagination pour dessiner Tintin au Tibet." (TCHANG, 1990, 87-88)</i></p> <p>L'Himalaya est la plus haute chaîne de montagnes du monde, s'étendant en Asie dans le Pakistan, le Cachemire, l'Inde, le Tibet, le Népal, le Sikkim et le Bhoutan. L'Himalaya oriental est haché de profondes vallées transversales. Le Népal contient les plus hauts sommets, dont l'<i>Everest</i> (8.880 m). Les neiges éternelles apparaissent à partir de 4.500 m ; elles dominent des prairies et une zone où s'étagent des essences tropicales.</p> <p>La lamaserie est au Tibet un couvent de <i>lamas</i>, un haut lieu de spiritualité.</p>	<p>Les Alpes, en tant que montagnes, participent du symbolisme de la transcendance et de la manifestation. Elles sont une première rencontre du ciel et de la terre. La montagne exprime aussi les notions de stabilité, d'immutabilité et de pureté. La montagne symbolise également les qualités supérieures de l'âme, la fonction <i>surconsciente</i>¹ des forces vitales, l'opposition des principes en lutte qui constituent le monde, la terre et l'eau, ainsi que le destin de l'homme. Les <i>Alpes</i> sont en Europe. Elles représentent ici les hautes qualités de la <i>conscience</i>.</p> <p>New-Delhi et Katmandou sont des villes d'Asie. Elles représentent dans cette histoire des <i>lieux de passage</i> qui se révèlent difficiles à franchir. Ce sont des portes liées à la fois à la conscience (<i>villes</i>) et à l'inconscient (<i>d'Asie</i>). Il est toujours difficile d'entrer en contact avec les zones d'ombre de son <i>inconscient personnel</i>.</p> <p>L'Himalaya, en tant que plus haute chaîne de montagnes, participe davantage à la symbolique de la transcendance et de la manifestation. C'est l'<i>inconscient collectif</i>. Elle représente la montagne divine primordiale, la chaîne symbolique sacrée : Dieu-montagne-cité-temple-centre du monde dont parle le <i>psaume des fils de Coré</i>.</p> <p><i>"Le Seigneur est grand et digne de toute louange, Dans la cité de notre Dieu. Sa montagne sacrée, colline magnifique, Est une joie pour la terre entière. Le versant nord du mont Sion, C'est la cité du grand Roi.(...) O Dieu, nous rappelons le souvenir de votre miséricorde Au milieu de votre sanctuaire. Votre louange, ô Dieu, tout autant que votre nom Parvient jusqu'aux confins du monde."(Psaume, 47, 2-11) (Hébr. 48) (BIBLE, 1965, 590)</i></p> <p><i>"1. La montagne fait la jonction de la terre et du ciel ; 2. la montagne sainte est située au centre du monde ; elle est une image du monde ; 3. le temple est assimilé à cette montagne. " (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 514)</i></p>

¹ Pour Paul Diel, l'*esprit* est une voie évolutive destinée à adapter l'espèce humaine et chaque individu, non seulement aux nécessités urgentes (comme tente de le faire l'*intellect utilitaire*), mais au but lointain de la vie. L'*esprit* est une fonction plus clairvoyante que le *conscient*, une fonction *surconsciente*. Cette fonction *surconsciente* est en voie de formation évolutive. En raison de la difficulté de ce dépassement se constitue dans la psyché humaine une fonction parasitaire qui s'oppose à l'effort évolutif. Elle est caractérisée par la *régression* vers le fonctionnement *préconscient*. Ce fonctionnement parasitaire et

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Nombres	<p>Au début : <i>trois</i> (Tintin, Milou, Haddock).</p> <p>A la fin : <i>quatre</i> (Tintin, Milou, Haddock, Tchang).</p> <p>On commence par un processus dynamique (<i>trois</i>) pour terminer par un nouvel équilibre (<i>quatre</i>).</p>	<p><i>Quatre</i> évoque également la <i>quaternité</i>. C'est l'un des symboles importants du <i>Soi</i>.</p> <p>Fonctions représentées par ces personnages : Au début nous avons deux hommes et un chien.</p> <p>A la fin, nous avons trois hommes et un chien. Le chien est présent du début à la fin. Il représente un <i>psychopompe</i> qui guide l'homme dans la nuit. Il est l'intercesseur entre le monde <i>conscient</i> et celui de l'<i>inconscient</i>. Son flair évoque la fonction <i>intuition</i> et son animalité évoque les <i>pulsions instinctives</i>.</p> <p>Au Tibet, le chien est le signe de <i>l'appétit sensuel</i>, de la <i>sexualité</i> et de la <i>jalousie</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 188-192).</p> <p>Du début à la fin, il s'agit aussi d'un monde masculin dont les fonctions dominantes sont généralement les fonctions <i>sensation</i> et <i>pensée</i>.</p> <p>"Un monde masculin. Le monde masculin qui entoure le héros se voit aussi dans le guide qui l'accompagne dans sa recherche et dans les lamas qui l'accueillent. Le guide, à plusieurs reprises, enjoint Tintin de cesser ses recherches. Il peut évoquer à sa manière l'analyste, le D^r Ricklin, qui recommandait à Hergé de stopper son travail. Dans ce monde-là, il n'y a pas de femme,</p> <p style="text-align: center;">« c'est le règne de l'amitié virile, et elle n'a rien d'équivoque, cette amitié. » (SADOUL, 1989, 93)</p> <p><i>Mais cette amitié virile est l'un des traits importants qui font de Tintin un éternel adolescent.</i>" (DUPONT, 1990, 58)</p>

maladif constitue le *subconscient*. Pour Paul Diel, toutes les fonctions psychiques (*inconscientes, subconscientes, conscientes et surconscientes*) se laissent réduire au *désir* (DIEL, 1966, 26) (Annexe 4).

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages	<p>Tintin. "Tintin n'a pas changé tout au long de ses aventures; il est resté le jeune reporter intrépide qui, après ses exploits au Congo, a continué ses voyages. Hergé lui a donné une figure d'adolescent et, après soixante ans, il a conservé sa mine de boy-scout aux bonnes joues et à la huppe blonde, sans rides et sans reproches! En cela même il représente un éternel adolescent que nous suivons d'épisode en épisode, dans ses valeureux voyages. Entouré de Milou et de ses fidèles compagnons, il semble satisfait de son sort. Son amitié est accordée à tous ces hommes qui le complètent, mais jamais il n'a mûri au point de s'éprendre d'une femme. Les seuls personnages féminins que nous rencontrons au cours de ses aventures sont des femmes d'un certain âge, sans grand éclat, dont le meilleur exemple est la Castafiore." (DUPONT, 1990, 53-54)</p>	<p>Tintin. "En interprétant les rêves d'un homme dans le Séminaire sur les rêves (<i>Dream Seminar</i>), Jung a défini le symbolisme du puer : ce dernier apparaît alors sous la forme d'un enfant. Le terme est emprunté aux Métamorphoses d'Ovide et fait allusion au dieu-enfant des mystères d'Eleusis, dieu de la vie, de la mort et de la résurrection. Marie-Louise von Franz a longuement examiné cet archétype dans <i>Puer Aeternus</i>, livre qui n'est malheureusement pas traduit en français. Selon elle, l'éternel jeune homme se caractérise par un complexe maternel notoire. En s'attardant dans l'adolescence, il demeure dans une grande dépendance de la mère et éprouve alors des difficultés à s'engager dans la vie. A mon avis, M.-L. von Franz ne considère pas assez qu'à la mère est rattaché le père, qu'il soit présent ou absent, et que celui-ci joue un rôle important dans le développement de la masculinité de son fils (CORNEAU, 1989). Nous ne pouvons parler uniquement d'archétypes mais de personnes réelles qui influencent la destinée humaine. Les images introjectées donnent une teinte à la psychologie personnelle. Ainsi lorsque le père est négatif ou absent, le fils peut se retirer vers la mère compréhensive et faire alliance avec elle, ce mouvement déterminant parfois en lui les attitudes infantiles qui caractérisent le puer.</p> <p>Ainsi ce dernier peut-il apparaître comme le paresseux, incapable de s'investir à long terme dans une tâche spécifique. Désireux d'échapper à sa mère, on le retrouve souvent sur les routes; sans attaches, il est pèlerin, voyageur ou vagabond; il ne veut pas être 'pris' dans les situations. C'est peut-être pour cela qu'il est fasciné par les hauteurs: nouvel Icare, il escalade les montagnes, pratique le parapente ou l'aile delta, pilote des avions. En volant haut, il s'éloigne de la terre, en gardant son idéalisme, il ne s'engage pas dans la réalité.</p> <p>La léthargie qu'engendre le refuge autant dans la mère réelle que dans la Grande Mère archétypique fait aussi de l'éternel enfant un homme incapable de relations durables avec une femme. C'est un autre trait de ce type d'homme. Il est souvent homosexuel ou 'don juan'. C'est paradoxal, il est vrai, cependant homosexualité et don juanisme ne sont que deux facettes d'un même problème causé par un trop grand attachement à la mère. Comment le puer peut-il s'abandonner à une femme quand se dessine, à l'arrière-plan de la mère bienveillante et accueillante qui le console, l'image de la déesse 'toute-maternante'? En serrant une femme dans ses bras, il risque de découvrir un être humain ordinaire et non la Déesse qui le fascine. Aussi Don Juan voltige-t-il de femme en femme pour satisfaire son besoin de chaleur, sans s'attacher. Pour fuir les relations avec une femme qui le relierait avec la réalité, le puer peut s'allier avec des hommes, dans le sport, par exemple, ou dans le jeu - je pense ici à certains hommes qui ont des passions comme le modélisme, les collections de voitures, etc. - sans qu'il s'agisse nécessairement d'homosexualité.</p> <p>Les traits du puer ne sont pas seulement négatifs. D'une façon un peu caricaturale, M.-L. von Franz les fait ressortir ainsi: l'éternel jeune homme, à cause de son lien avec la mère, et par là avec l'inconscient, manifeste une certaine spiritualité. Il possède une grande ouverture à l'irrationnel et à l'ésotérisme. Parce qu'il n'est pas conventionnel - il peut parfois même être asocial -, il s'intéresse à ce qui sort des sentiers battus, il recherche les idées neuves, il est en quête de vérité. Il peut ainsi accomplir de grandes choses pour autant qu'elles ne le plongent pas dans la monotonie et la routine. En lui sommeille, en effet, le désir de sauver les autres et le monde, mais ce désir reste souvent une idée de grandeur qu'il ne peut réaliser à cause de sa passivité." (DUPONT, 1990, 51-53)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Haddock. "Des amis habituels de Tintin, seul Haddock est de ce voyage. Le vieux capitaine l'accompagne sur les sommets, en jurant, il est vrai, mais en toute fidélité. La figure d'Haddock est apparue en 1941 dans <i>Le crabe aux pinces d'or</i>. Alors veule, alcoolique, dominé par le lieutenant Thompson, il s'est bonifié au contact de Tintin. Quand il ne navigue plus, il sombre dans les paradis artificiels de l'alcool, s'évadant ainsi vers d'autres rives. La seule brutalité qu'on lui connaisse, c'est celle de ses célèbres jurons qui cachent un cœur tendre." (DUPONT, 1990, 57)</p> <p>Tintin et Haddock. "Tintin, c'est moi quand j'aimerais être héroïque, Les Dupondt, c'est moi quand je suis bête. Haddock, c'est moi quand j'ai besoin de m'extérioriser." (TISSERON, 1985, 61)</p> <p>Tournesol est le scientifique de l'histoire. C'est une figure de <i>Père</i>. Il n'intervient guère dans ce récit, sinon pour <i>gronder</i> Tintin (HERGÉ, 1960, 5) et Haddock (HERGÉ, 1960, 16).</p>	<p>Haddock. "Haddock est tout ce que Tintin n'est pas et, dans ce sens, apparaît comme son ombre. Mais plus encore, il représente le senex qui correspond au puer ; c'est-à-dire le vieil homme faisant pendant à l'éternel jeune garçon. Dans la mythologie, c'est souvent Cronos/Saturne qui incarne cette figure. Dans les contes et dans les rêves, le senex apparaît plutôt comme un homme froid et brutal qui compense l'attitude trop idéaliste de la conscience du puer (von FRANZ, 1981) (VITALE, 1978). Souvent même se profile avec lui l'ombre du gangster ou de l'escroc qui, incapable de travailler ou d'être en relation, se retire de tout sentiment pour obtenir ce qu'il veut. C'est avec cet allié-là que Tintin explore les sommets. Son visage marqué et buriné de vieux loup de mer avec son regard important évoque-t-il une figure paternelle? On pourrait être tenté d'énoncer cette hypothèse; d'autres l'ont fait. Cependant, dans aucun de ses entretiens, Hergé ne laisse entendre chose pareille. Il exprime plutôt que Haddock, comme les autres personnages, sont nés autour de Tintin, plus humains que lui. « Prenez le cas du capitaine Haddock, par exemple: celui-là s'accepte, ne réfléchit pas. Je me retrouve un peu en lui, parfois... » (SADOUL, 1989, 49) <i>Le vieux loup de mer apparaît autant comme l'ombre de Tintin que celle d'Hergé! Il est celui qui exprime la mauvaise humeur, voire la colère, celui qui préférerait son confort à l'appel des cimes, celui qui " carbure au whisky", en définitive celui qui montre un visage humain et réaliste dans l'histoire.</i>" (DUPONT, 1990, 57-58)</p> <p>Tintin et Haddock représentent des <i>Twins</i>. A l'extraversion du capitaine, qui exprime clairement ses <i>sentiments</i>, répond l'introversion du jeune reporter. Ces <i>twins</i> présentent les mêmes caractéristiques de le couple de Johan et Pirlouit. L'un a toutes les qualités, tandis que l'autre a tous les défauts.</p> <p>" A la fin de l'histoire, Tintin est reconnu comme <i>Coeur pur</i>: « Oui, car ce que tu as fait, peu d'hommes auraient osé l'entreprendre. Sois béni, Coeur pur, sois béni pour la ferveur de ton amitié, pour ton audace et ta ténacité. Et toi aussi, Tonnerre Grondant Haddock, sois béni, car malgré tout, tu as eu la foi qui transporte les montagnes... » <i>Coeur Pur, ce nom évoque pour moi cette pureté d'intention avec laquelle on accomplit les choses pour les accomplir, sans chercher rien d'autre, ni pouvoir, ni comme souvent honneurs. Cette pureté, Tintin l'avait, comme souvent elle est l'attribut du puer qui devient Sauveur. A côté de lui, Haddock, en Tonnerre Grondant, évoque ce que l'instinct peut réaliser s'il est bien dirigé. Lui aussi a cru à l'aventure.</i>" (DUPONT, 1990, 59-60)</p> <p>Jean-Pierre Cahen fait remarquer qu'il ne s'agit pas d'instinct, mais bien d'émotions. Haddock est un personnage bourré d'affects. Il est soumis à ses émotions. Comme <i>Tonnerre Grondant</i>, Haddock est bien l'ombre de Tintin, le héros au <i>Coeur Pur</i> (CAHEN, juillet - octobre 1994).</p> <p>Tournesol est une figure de <i>Vieux Sage</i>. C'est la voix de l'<i>intuition</i>. En effet, ce physicien, astrophysicien, radiesthésiste est également cultivateur de roses. Son esprit relie la terre à la lune. Il sent d'où viennent et vers quoi tendent les événements. Il ne classe pas, il combine les éléments. Par son nom même, <i>Tournesol</i>, il est capable de comprendre les volontés du <i>soleil</i> (le Soi).</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Milou est un chien. Proche de l'animalité, ce personnage représente les instances du ça liées aux <i>instincts</i> et aux <i>pulsions</i>.</p> <p>Tchang. Hergé était entouré d'amis qui n'étaient pas sans évoquer certains personnages de Tintin. Cependant sa rencontre avec le Chinois Tchang Tchong Jen a été si marquante que Tchang se retrouvera en tant que tel dans <i>Le lotus bleu</i> et plus tard dans <i>Tintin au Tibet</i>. Tchang était un étudiant chinois qui vivait à Bruxelles, il "était dessinateur, peintre, sculpteur, poète" et c' est lui qui a fait découvrir à Hergé</p> <p style="text-align: center;"><i>"la poésie chinoise, l'écriture chinoise: 'le vent et l'os', le vent de l'inspiration et l'os de la fermeté graphique qui ont été pour lui une révélation."</i> (SADOUL, 1989, 54)</p> <p>Toute l'histoire de <i>Tintin au Tibet</i> tourne autour de Tchang.</p> <p>Les lamas Ces prêtres du Bouddha sont considérés comme des <i>supérieurs</i>, des <i>maîtres vénérables</i> (le terme <i>lama</i> est identique au sanskrit <i>guru</i>).</p> <p>Ils représentent ici des instances du <i>surmoi</i>.</p>	<p>Milou reçoit avant l'apparition du capitaine les qualités liées à la <i>fonction sentiment</i>. Il ressemble d'ailleurs par certains côtés au capitaine Haddock. Il représente depuis <i>Le crabe aux pinces d'or</i> la <i>fonction sensation</i>.</p> <p><i>"La sensation est la fonction psychologique qui transmet le stimulus physique à la perception. Il faut bien la distinguer du sentiment, processus absolument différent, mais qui peut s'y associer sous forme de « tonalité affective »."</i> (JUNG, 1986, 463)</p> <p>La <i>sensation</i> est aussi un élément du <i>sentiment</i> auquel elle donne le caractère d'<i>affect</i> grâce à la perception des variations physiques (JUNG, 1986, 463).</p> <p>Tchang. <i>"Par ailleurs, le Tchang réel qui a joué un rôle si important dans la vie d'Hergé incarne le Tchang idéal que recherche Tintin. Il représente, me semble-t-il, les valeurs positives d'amitié et de fidélité, tout autant que les talents artistiques. S'il y a opposition Haddock-Tintin, il y en a une Haddock-Tchang, et ces opposés manifestent la dualité senex-puer, ou bien les deux jumeaux qui symbolisent le signe des Gémeaux sous lequel est né l'auteur."</i> (DUPONT, 1990, 58)</p> <p>Ce dernier point est d'ailleurs précisé par l'auteur dans ses entretiens avec Numa Sadoul :</p> <p><i>"Etant Gémeaux, j'ai peut-être tendance à comprendre davantage les choses et les gens, donc à comprendre les erreurs, les faiblesses, à être tolérant. En somme, je n'étais fait ni pour être un saint, ni pour être un héros!"</i> (SADOUL, 1989, 133)</p> <p>Les lamas sont des images du <i>Vieux Sage</i>.</p> <p><i>"La recherche intérieure qu'a faite Hergé a conduit Tintin chez les lamas tibétains. Ceux-ci ont une haute spiritualité, mais celle-ci est bien incarnée dans le quotidien. « Le grand Précieux » et ses moines ont favorisé le sauvetage de Tchang."</i> (DUPONT, 1990, 59)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Le Yéti "Qui est cet abominable homme des neiges? Craint par les autochtones, il est cependant connu d'eux comme il l'est d'Hergé qui s'est documenté à son sujet. C'est sous les traits d'un gorille semblable à King Kong que l'auteur l'a représenté. Grand, immense, on le reconnaît d'abord à ses traces dans la neige. Puis, Tintin l'aperçoit à travers ses jumelles avant de se confronter directement avec lui. Il est vu dans toute sa grandeur dans les huit dernières pages du récit. Ce qui est étonnant, lorsqu'on examine la bande dessinée, c'est la dimension que prennent les motifs. Une fois encore, Hergé brise le rythme habituel des illustrations pour attirer l'attention sur le monstre. Celui-ci apparaît comme un géant dans les bras duquel Tchang aura l'air, par la suite, d'un bébé. Tintin et Tchang, seuls, sans Haddock caché derrière le rocher, se trouvent nez-à-nez avec ce curieux personnage. Tout en cherchant à se défendre avec un piolet, c'est avec le flash de l'appareil-photo que Tintin le met en fuite." (DUPONT, 1990, 58-59).</p> <p>Pour Serge Tisseron, le Yéti représente un « père innocent et aimé d'affection réciproque » qui succède à la « fin du requin (c'est-à-dire du père coupable) dans Coke en stock » (TISSERON, 1985, 67).</p>	<p>Le Yéti est une ombre teintée d'imagos parentales (paternelle et maternelle). L'ombre représente au début tout l'inconscient personnel (dont le roman familial d'Hergé concernant le père) et collectif (dont les éléments liés aux fonctions féminines refoulées).</p> <p>"Six 'flash' photographiques et une prise de vue en gros plan du reporter mettent en évidence les prises de conscience que fait Hergé en créant cette péripétie. Il est confronté avec l'animal en lui, ce monde instinctif qui réclame aussi sa part et qui fait toujours si peur si on l'a laissé dans l'ombre.</p> <p>Dans l'histoire de Tintin au Tibet, nous trouvons une métaphore du déroulement de l'analyse d'Hergé. Propulsé à la recherche de son enfance, malgré la tempête intérieure, il voit se briser son idéalisme pour retrouver les valeurs spirituelles qu'il prise tant dans le domaine de l'instinct. Il peut considérer celui-ci non plus comme une bête dangereuse, mais comme un être semi-humain qui peut le porter. Dans l'avant-dernière vignette, Tchang dit :</p> <p>« Je souhaite qu'on ne le trouve jamais, car on le traiterait comme une bête sauvage. Et pourtant, je t'assure, Tintin, il a agi avec moi d'une telle façon que je me suis parfois demandé si ce n'était pas un être humain... ».</p> <p>En arrière-plan, Haddock, comme une conscience, dit « Qui sait? ». (...)</p> <p>La dernière séquence est mise en exergue par Hergé puisqu'elle est ovale. C'est une image tendre dans laquelle le Yéti regarde partir Tintin et sa caravane, avec quelque chose d'humain. Le Yéti n'est ni image paternelle comme le suggère Tisseron (TISSERON, 1985), ni l'image maternelle, me semble-t-il. Peut-être incarne-t-il ce monde de l'âme plus féminin et plus terrestre que celui de l'esprit, comme le décrit le quatorzième Dalaï Lama dans une lettre citée par James Hillman. L'âme y est décrite comme l'aspect lourd de l'être à laquelle sont associées la désolation et la dépression (HILLMAN, 1987). A ce moment de son évolution intérieure, Hergé, à travers son fils spirituel Tintin, fait une réconciliation avec le monde d'en-bas qu'il s'en va retrouver; l'esprit et l'âme se rencontrent. Il peut alors accepter son amour pour Fanny et quitter Germaine, en laissant derrière lui les débris de son idéal de fidélité." (DUPONT, 1990, 59-60)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles	<p>Les démons blancs occupent une place majeure au sein de cet album. Le blanc signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il a une valeur de limite. Il est couleur de <i>passage</i>. Pour Serge Tisseron,</p> <p><i>"le désert glacé du Tibet sert effectivement de décor aux évocations les plus dramatiques qu'Hergé nous ait proposées de l'angoisse de la séparation."</i> (TISSERON, 1985, 84)</p> <p>Cette permanence du blanc peut signifier l'arrêt de la vie et l'heure de la mort, comme il peut représenter un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible. C'est la couleur du candidat, de celui qui va changer de condition. C'est la couleur de l'aube, du silence avant toute naissance, avant tout commencement, c'est la couleur de la mort, c'est-à-dire de <i>l'entrée dans l'invisible</i>. Solaire, le blanc pourrait être le symbole de la conscience diurne épanouie, qui mord sur la réalité, mais Tintin est plutôt aveuglé par la tempête de neige. Le blanc est ici symbole d'aveuglement. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 98-99).</p> <p><i>"Effectivement cette oeuvre est l'exorcisme des démons blancs d'Hergé et la réconciliation avec le monde instinctif resté dans l'ombre. Des soixante pages que comporte l'album, trente évoquent la montagne, la neige et la tempête. Plus encore, en page 28, Hergé rompt avec son style habituel de quatre bandes horizontales de dessins par page pour mettre en évidence, sur deux bandes placées au centre, les débris de l'avion."</i> (DUPONT, 1990, 55)</p> <p>Les hauteurs sont un symbole d'ascension et de spiritualisation, d'assimilation progressive à ce que représente le ciel : une harmonie dans les hauteurs. La hauteur est pour Gaston Bachelard <i>"matériellement, dynamiquement, vitalement morale"</i> (BACHELARD, 1948, 75).</p>	<p>Les démons blancs.</p> <p><i>"La neige évoque l'hiver, le froid, mais aussi bien souvent la pureté et l'innocence. N'est-ce pas d'ailleurs ce que l'auteur associe lui-même au blanc qui le hante à cette période? Il dit à Sadoul : « J'ai accepté de n'être pas immaculé. » (SADOUL, 1989, 58) Etre immaculé, c'est être vierge, ne pas être touché ni sali par la vie. Mais « être touché » prend dans notre langage quotidien d'autres dimensions lorsque nous employons l'expression pour parler d'émotions. Et avoir des émotions, c'est avoir un corps et un coeur, c'est être humain au-delà des idéaux. C'est avoir prise avec le réel de l'amour quand il se présente à nous. La « collision des devoirs », la crucifixion que rencontre Georges Rémi dans son amour pour Fanny, l'oblige à traverser une tempête intérieure profonde qu'il dessine dans cet album. Mais le blanc se manifeste aussi d'autres manières ici. C'est sur les sommets les plus élevés du monde que se déroule cet épisode. Grimper, escalader sont des activités ascensionnelles symboliques de la recherche spirituelle. Souvent les hauteurs des rêves montrent que la personne vit trop haut soit dans son idéalisme, soit dans l'image d'elle-même. Nous avons vu que le puer a tendance à se retirer sur les hauteurs. Tintin, paradoxalement, et c'est toujours ainsi, doit grimper, aller plus haut, pour découvrir l'avion qui est aussi l'image de ce qui est en haut, permet à l'homme de s'identifier avec l'oiseau, avec le nuage, et de survoler le monde d'en bas. Les débris de l'avion représentent, selon moi, l'image capitale de cet épisode. Elle se trouve d'ailleurs à mi-parcours dans l'histoire. Tintin fait face aux restes de son idéalisme, il est à la recherche de sa face cachée qu'incarne Tchang venu de l'autre bout du monde, de l'autre côté de lui-même. C'est en traversant le blanc que le héros trouvera son ami dans la caverne."</i> (DUPONT, 1990, 55-56)</p> <p>Les hauteurs <i>"Le symbolisme de la hauteur des cimes appelle celui des vallées et des cavernes comme le masculin est attiré par la féminité. Les hauteurs ne sont pas sans évoquer ici le masculin, les rigueurs d'une exigeante morale que pourraient bien représenter les moines de la lamaserie. Encore une fois l'idéal est marqué, renforcé par les images. Mais c'est dans la caverne et auprès du Yéti que Tchang appelle Tintin qui, au début de ses recherches, retire, des débris de l'avion, un ourson en peluche. Il ne peut y avoir image plus parlante d'enfance!"</i> (DUPONT, 1990, 56)</p>

Récits et péripéties

Tintin en vacances (HERGÉ, 1960, 1-6)

Au plan de l'objet

Tintin et Milou descendent dans la vallée (HERGÉ, 1960, 1). Celle-ci se révèle fort accueillante. Elle offre le havre (la *matrice*) dont le capitaine apprécie pleinement la quiétude. A l'inverse, la montagne (le *Phallus*) présente tous les dangers (HERGÉ, 1960, 1, v. 7-9). L'annonce du journal ne fait que confirmer les propos du capitaine (HERGÉ, 1960, 2, v. 1-2).

Tintin reçoit une lettre (HERGÉ, 1960, 3, v. 11). L'enveloppe porte des traces du passé. D'abord envoyée 26, rue du Labrador, elle est adressée ensuite au château de Moulinsart pour arriver enfin à Vargèse. Le contenu de cette lettre concerne manifestement le *passé* du héros. C'est une lettre de Tchang (HERGÉ, 1960, 4, v. 1-3).

Avant l'annonce de l'accident, Tintin est tout heureux de l'arrivée de son ami (HERGÉ, 1960, 4). Le professeur Tournesol le rabroue, l'accusant d'avoir bu du champagne de grand matin. Le champagne renvoie au nectar ou à l'ambrosie, ces aliments d'immortalité qui s'apparentent au *liquide séminal*. A ce *liquide séminal*, on peut opposer le vin de la fête dionysiaque qui suggère également une perte de conscience. Le professeur fait preuve d'une extrême sévérité à l'égard de Tintin, comme si le *Père* avait intériorisé le rôle punitif des Dupondt. Un moment après, Tintin lit la mauvaise nouvelle. Exaspéré, il quitte la table sous l'opprobre du professeur qui lui conseille d'aller cuver son vin (HERGÉ, 1960, 5, v.9). Le *Père archaïque* est en même temps *culpabilisant* (APOSTOLIDÈS, 1984, 219).

Le rêve prémonitoire de Tintin (HERGÉ, 1960, 2) possède un contenu et une fonction archaïques. Tchang est le *jumeau* de Tintin. Il recouvre par là même plus d'un aspect de l'auteur. Hergé, né sous le signe des Gémeaux, est lui-même le fils d'un frère jumeau dont l'origine demeure entachée de mystères. La culpabilité est liée au *Père* (TISSERON, 1993, 47).

D'ailleurs, contrairement aux accusations portées par Tournesol, on ne trouve pas du *champagne* à la source de leur relation, mais du sang. Pour sceller leur amitié, Tintin et Tchang veulent se faire tirer le portrait. L'appareil photographique cache une mitrailleuse et Tintin se fait tirer dessus par le faux photographe. Tintin est blessé à l'épaule et Tchang soigne la plaie (HERGÉ, 1946a, 49, v. 12).

"C'est dire que leur attachement mutuel est fondé sur un sentiment plus indifférencié que celui naissant d'une relation homosexuelle, et que l'amour s'y mêle à la cruauté d'une façon inextricable. C'est la raison pour laquelle Tintin avait dû mettre rapidement fin à une situation de gémellité presque parfaite." (APOSTOLIDÈS, 1984, 226).

En introduisant Tchang au sein de la famille Jen-Ghié, Tintin renforce l'autorité paternelle de M. Wang. Ainsi, Tchang quitte le statut d'*enfant trouvé* pour acquérir celui d'*enfant adopté*.

"(...) le roman familial était reproduit de façon inversée, l'enfant ne se trouvant pas « adopté » par sa première famille, mais par l'autre, plus conforme à ses désirs de grandeur." (APOSTOLIDÈS, 1984, 226)

Les liens qui unissent Tintin à Tchang sont manifestement très forts. Ceci explique pourquoi Tintin, de prime abord, n'admet pas le bien-fondé des propos du capitaine Haddock.

"(...) pourquoi seriez-vous capable de le retrouver, vous, alors que des sherpas et des montagnards expérimentés n'y sont pas arrivés ?... Capitaine, je suis persuadé que Tchang est vivant. C'est peut-être stupide, mais c'est ainsi... Et comme je le crois vivant, je pars à sa recherche." (HERGÉ, 1960, 6, v. 8)

Durant cette aventure, Tintin va apprendre à connaître ses limites. Il entraîne une fois de plus son *alter ego* Haddock vers les hauteurs théologiques qui constituent son univers. Il invite son compagnon à « faire tintin », c'est-à-dire non seulement à se priver de whisky, mais surtout à l'imiter, à incarner le Bien absolu (APOSTOLIDÈS, 1984, 129-130).

Au plan du sujet

A la première case, Tintin et Milou descendent vers la vallée (HERGÉ, 1960, 1, v. 1-2). Avant d'entamer l'ascension, la *progression*, il est nécessaire de descendre en soi-même. Milou se plaint des cailloux pointus. Le héros, descendant de son piédestal, nous révèle les faiblesses de l'homme. C'est la descente aux enfers. Celle qui nous confronte aux ténèbres de notre *inconscient*. Ce chemin est abrupt et douloureux pour le chien. C'est l'*animalité* de l'homme qui est ici en jeu. Il sera question de *pulsions* et d'*instincts*.

Pendant qu'une vieille dame (la *Grande Mère*) tricote, Tintin et le capitaine jouent aux échecs (HERGÉ, 1960, 2, v.4-7). Le jeu d'échecs symbolise de prime abord la partie intellectuelle, la *fonction pensée*. L'échiquier est une figure du monde manifesté, tissé d'*ombre* et de lumière, où se déroule un combat entre pièces noires et pièces blanches, entre les Titans et les dieux, entre le *yin* et le *yang*. Le combat qui se déroule sur ce *mandala* est transposable à l'intérieur de l'homme. C'est un combat entre divers *complexes* psychiques auquel nous allons assister.

Haddock essaie de protéger sa *dame* en sacrifiant éventuellement son *fou*. Ce dernier est hors des murs de la raison, en dehors de la *conscience*. Derrière le mot *folie* se cache souvent le mot *transcendance*. Haddock, le *double* de Tintin, se voile la face sur lui-même afin de ne pas devoir quitter le sein *maternel*. Comme la plupart des gens, il préfère ne pas se connaître, rester le prisonnier de la *mère étouffante*, tout en demeurant ignorant des *ombres* qui l'habitent. Pendant ce temps, Tintin emprunte la *voie royale* qui nous relie à l'*inconscient* : il rêve! (HERGÉ, 1960, 2, v. 5-6)

Son rêve perturbe tout son petit monde. Seul Tournesol, cette image du *vieux Sage*, demeure impassible (HERGÉ, 1960, 2, v. 7). Les rêves peuvent engendrer d'énormes bouleversements au niveau psychique. C'est que les premières approches vis-à-vis de l'*inconscient* nous confrontent avec l'*ombre* elle-même.

Le rêve de Tintin est ici un *rêve prémonitoire*. Jung distingue la *fonction prospective du songe* de sa *fonction compensatrice*. La *fonction prospective* se présente sous la forme d'une anticipation, surgissant dans l'*inconscient*, de l'activité consciente future ; elle

évoque une ébauche préparatoire, un projet de plan exécutoire. Son contenu symbolique renferme, à l'occasion, la solution d'un conflit. Il serait injustifié de les qualifier de prophétiques. Il ne s'agit là que d'une anticipation de probabilités, combinaison qui peut concorder à l'occasion avec le cours réel des événements. Les pronostics de la fonction prospective du rêve sont souvent supérieurs aux conjectures conscientes du fait que le rêve résulte d'un brassage d'éléments subliminaux, d'une conjonction de toutes ces sensations, de tous ces sentiments et de toutes ces pensées qui ont échappé à la conscience. En outre, le rêve dispose encore de traces de souvenirs inconscients, qui ne sont plus en état d'influencer efficacement la vie consciente (JUNG, 1987, 219-220).

Alors qu'il n'y pensait plus depuis les années trente et le *Lotus Bleu*, Tintin rêve de Tchang et il reçoit une lettre de celui-ci (HERGÉ, 1960, 3-4). C'est ce qu'on peut appeler un hasard significatif ou une *synchronicité*. De tels phénomènes se produisent, par exemple, quand des phénomènes intérieurs (rêves, visions, prémonitions) semblent avoir une correspondance dans la réalité extérieure : l'image intérieure ou la prémonition s'est montrée "vraie". Ces coïncidences d'événements liés par le sens sont pensables comme pur hasard. Mais plus elles se multiplient et plus leur probabilité diminue. Ce qui revient à dire qu'elles ne peuvent plus passer pour simple hasard. Leur inexplicabilité ne provient pas de ce qu'on en ignore la cause, mais du fait que notre intellect est incapable de la penser. Ces manifestations semblent plutôt être en relation avec des processus archétypiques de l'inconscient (JUNG et PAULI, 1952, 26 et 105).

Tchang, l'autre *double* de Tintin, lui écrit qu'il se rend en Europe pour travailler chez son oncle *antiquaire* (HERGÉ, 1960, 4). La venue chez cet *antiquaire* montre que l'oeuvre porte sur un travail psychique en profondeur. Nous allons assister au *retour du refoulé*.

Tintin avait rencontré Tchang pour la première fois dans le *Lotus Bleu*. Le petit Chinois voyait alors dans tous les Européens des *diabes blancs* (HERGÉ, 1946a, 43, v. 7). Tintin et Tchang sont *l'ombre* l'un de l'autre. En tant que *doubles*, ils se révèlent mutuellement leurs projections et leurs aspects refoulés. Aux *diabes blancs* de Tchang vont répondre les *démons blancs* de Tintin.

Tintin rêve de Tchang. Celui-ci l'appelle. Tout à l'écoute de cette voix intérieure, Tintin suit son *intuition*. Il décide de partir à la conquête d'autres montagnes afin d'y retrouver Tchang (HERGÉ, 1960, 5). Dans le symbolisme de l'Himalaya, nous retrouvons le sens de la progression, de l'évolution humaine. Dans cette ascension, il se laisse guider par *l'enfant* qu'il porte en lui : le *puer aeternus* !

"Ainsi, ce guide est un enfant ; et l'enfance n'est-elle pas le symbole de l'état préalable à l'obtention de la connaissance ? Ce guide mène au Yéti, l'homme singe qui a enlevé Tchang et s'en est occupé comme une mère de son fils. Ce guide ne mène-t-il pas à la Grande Mère, fascinante et dangereuse avec laquelle le Moi doit entrer en conflit (s'arracher) pour pouvoir évoluer ?" (JAMBLINNE DE MEUX & JOORIS, 1986, 172)

Tintin à New-Delhi (HERGÉ, 1960, 6-9)

Au plan de l'objet

Tintin et le capitaine Haddock prennent l'avion pour se rendre à New-Delhi. L'avion appartient au domaine de l'air. Il fait partie du domaine des idées, de la *pensée* et de

l'esprit. La chute de l'avion de Tchang trahit une attitude trop intellectuelle ou trop spiritualiste. Elle reflète une tendance utopique qui se brise au contact de la réalité matérielle de l'existence. Il tombe parce qu'il a voulu atteindre des sommets. C'est le mythe d'Icare. Pour Paul Diel, Icare symbolise *l'imagination perverse*. C'est la déformation du psychisme caractérisée par l'exaltation *sentimentale* et *vaniteuse* envers *l'esprit*. Icare représente le *nerveux*. Sa tentative insensée est l'amalgame de la *démésure* et de la *témérité*, la double perversion du *jugement* et du *courage* (DIEL, 1966, 45-58). N'est-ce pas de ces deux maux dont meurt Saint-Exupéry lorsqu'il se tue en avion ?

Au plan du sujet

La chute d'un avion représente aussi la personnalité qui manque encore d'assises pour l'élévation. Cet accident relate un aspect du mythe d'Icare. Icare est le symbole de l'intellect devenu insensé. L'expérience est assumée, un nouveau départ aura lieu sur des bases nouvelles, tenant compte du monde d'en bas comme de celui d'en haut. New-Delhi, comme Katmandou, sont des lieux de passage. Ces villes asiatiques reflètent le passage lent et difficile de la conscience vers l'inconscient. Ces villes ne sont pas totalement étrangères, mais elles ne ressemblent déjà plus aux lieux connus de la conscience. C'est le passage obligé par les zones oubliées du préconscient et celles refoulées de l'inconscient personnel.

Tintin à Katmandou (HERGÉ, 1960, 10-15)

Tintin et le capitaine Haddock sont partis sans Tournesol. Comme le professeur ne saurait diriger d'une façon crédible l'expédition himalayenne, Hergé lui substitue le sherpa Tharkey. Celui-ci initiera les deux compères aux mystères de la montagne. Tharkey va atteindre en une seule histoire la dimension des *figures paternelles* consistantes. Il participe autant du *bâtard* que de *l'enfant trouvé*. Au début, il se montre comme le capitaine Haddock un *bâtard* typique, raisonnable, prudent, refusant de se lancer dans une pareille aventure (HERGÉ, 1960, 13-15). Par la suite, il accède aux valeurs absolues de *l'enfant trouvé*. Il continue d'accompagner Tintin, séduit par la générosité du garçon (HERGÉ, 1960, 41, v. 9).

Les cris du capitaine ameutent les habitants de la rue. Haddock est ensuite intrigué par des tapis de piments rouges. Il s'approche d'un groupe de gamins pour demander s'il peut manger ces fruits (HERGÉ, 1960, 11). Les *fantasmes de dévoration* sont présentés ici sous forme de jeu entre le capitaine et les enfants. Plus tard, il effraye réellement un gamin, à Charahbang, en lui montrant la langue et les dents (HERGÉ, 1960, 53-54). Le garçon s'enfuit en croyant avoir vu un ogre. Les gamins de Katmandou n'ont pas vraiment cette crainte. Comme le petit Poucet, ils ont recours à la ruse. Plutôt que de se laisser dévorer, ils font avaler à l'ogre Haddock des piments rouges crus.

De la plaine à l'avion (HERGÉ, 1960, 15-28)

Au plan de l'objet

Au début du voyage, le capitaine est en tête du groupe. Il a bu du whisky pour tenir le coup. Après quelques kilomètres, il s'endort en marchant et commence à rêver

(HERGÉ, 1960, 15-16). Le cauchemar qu'il fait diffère du rêve prémonitoire de Tintin. Il s'agit d'un songe dont la fonction est avant tout compensatrice. Dans ce cas, il faut envisager l'inconscient dans sa dépendance du conscient. Un ensemble d'éléments, à l'état de veille, n'ont pas atteint le seuil, pour des causes de refoulement, ou simplement parce qu'ils ne possédaient pas l'énergie nécessaire pour parvenir d'eux-mêmes jusqu'au conscient. Cette compensation représente une autorégulation fort appropriée de l'organisme psychique (JUNG, 1987, 219). Arrêtons-nous sur les quatre images de ce rêve. Dans la première image, le capitaine est en compagnie du professeur Tournesol sur une route droite, qui symbolise la *voie royale* qui mène à l'inconscient, c'est-à-dire le rêve lui-même. Comme dans les rêves de l'enfant trouvé, on remarque la présence d'un sens interdit : le bâtard intervient dans une scène qu'il n'a pas le droit de connaître. Il se met en travers de la route paternelle. Il est affublé d'un attirail qui évoque l'univers du spectacle. Le bâtard vit le monde comme un théâtre dont il ambitionne de devenir la vedette. Trois objets de couleur verte, pyramide et cônes, concrétisent la structure triangulaire. Haddock demande à Tournesol, le *Père*, la justification de sa présence sur son chemin. Haddock, délivré de Tournesol, se sent capable de guider seul Tintin. Le professeur pleure comme un gamin parce qu'il a perdu son parapluie. Celui-ci est un symbole viril dont le professeur ne se sépare jamais. Dans *L'affaire Tournesol*, Tryphon y avait même caché des plans. Le parapluie avait ensuite disparu et à la fin de cette histoire, il était retrouvé vide (HERGÉ, 1956, 60), mettant ainsi en scène le sacrifice du *Père*, sa castration. Haddock revit l'événement traumatique : le Père semble accuser le fils de l'avoir castré (APOSTOLIDÈS, 1984, 222-223).

Dans la seconde image, le capitaine se croit probablement coupable puisqu'il se retrouve avec une multitude de parapluies dont il affirme ignorer la provenance. A cette proclamation d'innocence, Tryphon réplique par une accusation : "*Vous mentez! C'est du piment rouge!...*". Cette phrase nous ramène au thème de l'ogre. Alors que le capitaine désire rivaliser avec le *Père* en possédant une multitude de parapluies (c'est-à-dire demeurer dans une situation oedipienne), Tryphon le renvoie à sa dimension orale en l'amadouant par le don d'un parapluie d'enfant, un *phallus* à la taille du rejeton (APOSTOLIDÈS, 1984, 223-224).

L'image trois nous ramène au jeu d'échecs. Ce jeu consiste à mettre mat le roi adverse, c'est-à-dire à anéantir la figure paternelle. Tournesol, roi des blancs, a repris la place du *Père*. Il a maintenant la taille d'un géant (image du père archaïque). Il a récupéré le lot de parapluies, et cette fois, c'est Haddock qui est habillé en mousaillon. Celui-ci reçoit un coup de parapluie sur la tête. La castration du fils est l'une des métaphores obsédantes de l'univers d'Hergé (HERGÉ, 1946b, 9, v. 5) (HERGÉ, 1947a, 21) (HERGÉ, 1949, 23, v. 3). Malgré ses succès, le *bâtard* se sent coupable de rivaliser avec le *Père*. Le choc du parapluie le remet à sa place. Il redevient le mousaillon qu'il n'a pas cessé d'être (APOSTOLIDÈS, 1984, 224-225).

Pendant toute l'escalade, Haddock s'en prend au Yéti. Au départ, il est incrédule (HERGÉ, 1960, 23, v. 1), puis sa bouteille de whisky ayant été fauchée, il commence à y croire (HERGÉ, 1960, 24-25). Il retrouve celle-ci vide et s'en prend verbalement à ce *vampire* (HERGÉ, 1960, 26), provoquant du même coup une avalanche qui *l'avale* partiellement. Le Yéti a en fait plus d'un trait en commun avec Haddock. Le capitaine devine cette *gémellité* secrète et transforme la quête en règlement de compte. Comme le

capitaine, le Yéti est un bâtard issu d'une double lignée (celle des hommes et celle des animaux) (TISSERON, 1985, 37-72).

"La façon générale dont Haddock comprend l'univers extérieur consiste à l'ingurgiter, et cette compréhension orale du monde est à l'origine de sa réputation d'ogre auprès des enfants. Le Yéti participe de cette même avidité orale. Si le capitaine avait désiré « boire Tintin » (HERGÉ, 1947b, 30 et 32), l'Homme des Neiges est accusé de « boire Tchang » (HERGÉ, 1960, 23, v.7-8)." (APOSTOLIDÈS, 1984, 231)

La scène où le monstre reçoit la tente qui le transforme en fantôme rappelle celle où Haddock reçoit sur la tête le masque d'une vache qui le transforme en Minotaure (HERGÉ, 1948, 15-16), ce monstre à qui Athènes offrait un tribut de chair humaine. Le Yéti est aussi friand de whisky et a l'odorat sensible (HERGÉ, 1960, 54, v. 12). Ses cris rappellent les injures du capitaine. Hergé présente même leurs grognements respectifs sous une même couleur rouge, qu'on associe à la fois à la colère (*voir rouge*) et au sang.

"Si Haddock ne mange de chair humaine que sous forme de piment rouge (ce qui l'oblige à recracher aussi vite), le Yéti s'est acquis de son côté une solide réputation d'omophage (il mange cru) et de cannibale. Archibald le traite justement de loup-garou (HERGÉ, 1960, 35, v. 5). (...) Dans la nosographie traditionnelle, le lycanthrope est un mélancolique - on dirait aujourd'hui un dépressif -, ce qui rapproche encore le Yéti du capitaine, ce dernier étant fréquemment en proie à la dépression. (...) S'il les dévore (Tharkey précise qu'il mange les yeux et les mains de ceux qu'il a tués), c'est pour s'incorporer leur force, pour leur ressembler davantage." (APOSTOLIDÈS, 1984, 232)

Tintin, enfin, confond le Yéti avec le capitaine (HERGÉ, 1960, 31). Il porte sur ce monstre toutes les images que le héros projetait sur Haddock lors de leur première rencontre.

Au plan du sujet

Le Yéti comme le capitaine peuvent être assimilés à la figure du *senex*. Leur aspect d'ogre les apparente aux *Pères archaïques* Ouranos et Cronos (SAUCIN, 1994a, 150-155).

Ils possèdent par ailleurs une même qualité, celle du cœur. L'un comme l'autre sont l'expression même de la *fonction sentiment*. Le Yéti est un être mi-homme, mi-animal. Il est en devenir. Sa fonction sentiment n'est pas encore bien maîtrisée. Elle s'exprime plutôt sous la forme d'affects. De même, le capitaine ne contrôle pas ses sentiments. Ils surgissent au niveau de la conscience sous la forme d'émotions et de colères. Le capitaine, ce marin susceptible, se mettant en rage facilement, est un être extraverti qui ne cache rien de ses sentiments. Sincère, spontané, il explose dans des colères tonitruantes et sans lendemain. C'est aussi un homme fidèle en amitié. Toujours de bonne volonté, sa maladresse dénote son incapacité à concilier pensée et action. Il fait preuve en toute occasion de la plus grande générosité.

Ses *bons sentiments*, aussi généreux soient-ils, projettent également leur *ombre*. Ils peuvent être étouffants. Lorsque le capitaine déborde de sentiments, il devient aussi impossible à vivre pour son entourage. La vie avec un pareil homme devient parfois irrespirable. C'est cet aspect qui est représenté par la figure de l'ogre. Le *père archaïque*

représente ici les *bons sentiments* dévastateurs, c'est-à-dire les *affects* qui dénotent une fonction sentiment mal contrôlée, voire même refoulée.

Tintin, le fils, le *puer*, est littéralement englouti sous les *sentiments* du capitaine, de même que son *double*, Tchang, est complètement noyé par l'affection du Yéti.

Autour de l'avion (HERGÉ, 1960, 28-37)

Jean-Marie Apostolidès note que la technique contemporaine abandonne peu à peu le trio des voyageurs : aucun appareil ne peut se poser dans le massif du Gosainthan. Il faut atteindre la carcasse de l'avion à pied. Les guides et porteurs expérimentés abandonnent l'expédition, sitôt qu'ils voient les traces de l'Homme des Neiges (HERGÉ, 1960, 25-27). Le trio est alors obligé de laisser une partie du chargement (HERGÉ, 1960, 27, v. 12). Ils finiront par être totalement dépourvus et soumis eux-aussi à la terrible étreinte de la montagne. L'ascension de la montagne se présente comme une ascèse qui ramène le héros à ses premières aventures (APOSTOLIDÈS, 1984, 227-228).

Tintin et le capitaine Haddock seuls (HERGÉ, 1960, 37-43)

Au plan de l'objet

Tharkey abandonne une première fois Tintin et Haddock. Ceux-ci sont pour la première fois face à face. Jusqu'ici, ils participaient à une *structure triangulaire*. Maintenant, ils forment un couple. S'ils ne craignent pas l'*indifférenciation gémellaire*, ils risquent en tous les cas la mort. Ainsi, bien que s'attachant l'un l'autre, le plus jeune guidant le plus âgé, Haddock fait une chute dont les conséquences peuvent être dramatiques pour tous les deux. Il constate une fois encore la solidité des liens qui l'attachent à Tintin. Même si Haddock se montre résolu à *larguer les amarres*, ils sont finalement sauvés par le retour de Tharkey qui reconstitue le *trio* (APOSTOLIDÈS, 1984, 221).

Au plan du sujet

Tintin et le capitaine sont encordés. La précipitation du capitaine lui fait lâcher prise (HERGÉ, 1960, 39, v. 10-12)

Dans le mythe de Cronos, celui-ci est dominé par la *mauvaise conscience*. Il a acquis l'existence au prix de la castration de son père et du violent déchirement de l'unité indifférenciée de ses parents. Dichotomie et opposition se font jour au niveau de la conscience. Le *moi* dominé par la *pensée* est coupé de la totalité du *Soi*. L'*intellect* est coupé de l'*Esprit*. Il y a tout à la fois *prise de conscience* et *mise à distance* de l'*ego* par rapport aux *autres*, ainsi que une *coupure* de la *conscience* par rapport à l'*inconscient*. C'est là le péché originel dont nous parlent la religion et la philosophie existentialiste. La *culpabilité* accompagne une certaine phase de tout le processus de transformation. La culpabilité est psychologiquement liée au châtimeur. Cronos est l'archétype de l'obstacle à vaincre, de la personne avec laquelle il faut régler ses comptes et dont il faut prendre la place. Ce n'est qu'à travers la culpabilité, qui émane de la séparation du bien et du mal, que la conscience morale peut se développer. Cronos, figure de la dépression, de la séparation, de la souffrance morale et de la culpabilité, représente le moment négatif et nécessaire du principe d'individuation. La nature duelle de cette figure peut être

considérée comme un processus qui commence dans le mal et finit dans le bien. La culpabilité va finalement lui révéler que le conflit est *en lui*, que si le sort exige de lui une dette, ce n'est qu'une dette à son propre égard. Cronos devient ainsi le dieu de l'agriculture. La faux, symbole de mort, devient outil qui moissonne le grain nourricier. Saturne est le pôle négatif, l'obscurité, la douleur et la mort qui permettent la remontée vers la lumière, la joie et la vie. Ce symbole est celui de la *mort transformatrice* ou *sacrifice*.

Haddock risque d'entraîner Tintin dans sa chute et décide de trancher le lien qui le retient à son ami. Heureusement Tharkey arrive pour les aider.

L'affection du *senex*, représenté par Haddock, risque d'entraîner à la mort le *puer* Tintin. Il faut l'intervention d'un tiers pour que le drame n'ait pas lieu.

Le *vieil homme* personnifie l'élan puissant de la *libido* vers la forme définie, ce que le *puer* craint comme la mort. Le *puer* et le *senex* projettent respectivement leur ombre l'un sur l'autre. Toute personnification archétypique a une ombre. Le conflit entre *puer* et *senex* ne peut être résolu que par l'intermédiaire de l'*anima*. Dans le mythe de Cronos, il est résolu par la transformation de Cronos en dieu de l'agriculture, fondateur et monarque de l'Age d'Or, Seigneur des Tartares et messager des esprits bienveillants.

La relation avec le principe féminin est fondamentale, car le *vieil homme* doit être dissous. Dans le processus de transformation, toute forme complétée doit se désintégrer et périr, tout pouvoir conquis doit être perdu, toute chose née doit mourir. Cronos règne alors sur les hommes de l'Age d'Or, ceux qui vivent sans soucis et sans besoin d'efforts, comme des dieux. Devenu l'ami des hommes et leur guide sur le sentier de la paix et de l'amour, le *vieux sage* révèle la richesse intérieure de l'homme et la justice parce que la sagesse représente la *capacité d'union* et d'*harmonie* entre les *oppositions* et les besoins humains (cf. annexe 4).

Dans ce cas-ci, c'est Tharkey, le *vieux sage*, qui va donner un coup de main au *puer* et au *senex*. Cette aide n'est pas suffisante. Le *vieux sage* n'est pas l'*anima*. C'est pourquoi la *Mère archaïque* (la Déesse Blanche) réclame encore son tribut.

Autour de la lamaserie (HERGÉ, 1960, 43-52)

Au plan de l'objet

La *Déesse Blanche* se fâche. Une avalanche engouffre tout sur son passage (HERGÉ, 1960, 44, v. 1-2). La *Mère nature* a une fois encore frappé. Foudre Bénie lévite et voit nos amis en danger de mort (HERGÉ, 1960, 44, v. 4-9). Foudre Bénie n'accède à l'au-delà que de brefs instants. Il ne profite pas de sa familiarité avec le divin pour en devenir le chef religieux. S'il possède quelques traits de l'*enfant trouvé*, ceux-ci sont coupés de sa personnalité quotidienne. Il possède également une autre qualité : il dédouble la dimension humaine des personnages en les rebaptisant. Il les réintroduit ainsi dans le monde religieux. Milou devient *Neige du matin*, Tintin est rebaptisé *Coeur Pur* et le capitaine *Tonnerre Grondant*.

Tharkey a le bras cassé (HERGÉ, 1960, 48, v. 8). Sa place au sein du trio était seulement provisoire. Une fois léguées ses connaissances à Tintin et Haddock, il quitte la cordée, laissant *la structure triangulaire* ouverte pour que Tchang y prenne sa place (APOSTOLIDÈS, 1984, 220).

"Le trio constitue en effet un remède à la gémellité. Celle-ci se trouve désormais condamnée à cause des dangers qu'elle porte avec elle, la situation en miroir, le narcissisme, l'homosexualité. Ainsi, Tchang ne retrouvera Tintin qu'en présence du capitaine." (APOSTOLIDÈS, 1984, 220)

Tharkey parti et Tournesol défaillant, ceux-ci seront relayés par le moine Foudre Bénie. Ce dernier possède la dimension religieuse dont Tintin est partiellement dépourvu. Ce moine est un simple d'esprit, sujet aux extases mystiques, à la lévitation, et possède le don de voyance.

"De même que Tintin avait perçu Tchang par télépathie, de même Foudre Bénie perçoit Tintin, puis Tchang, lorsqu'ils sont l'un et l'autre en danger de mort. Ces trois êtres constituent un trio marqué religieusement ; s'ils se parlent peu, ils communiquent entre eux d'une façon inaccessible aux autres hommes. Le nom du moine évoque le personnage de Rascar Capac, « celui-qui-déchaîne-le-feu-du-ciel » (HERGÉ, 1948, 28, v. 2), sauf qu'ici l'action de la foudre se révèle bénéfique." (APOSTOLIDÈS, 1984, 221)

Au plan du sujet

La lévitation de Foudre Bénie représente un mouvement vers la sainteté.

"Le niveau d'élévation dans l'espace, à peine au-dessus du sol ou en plein ciel, correspond au degré de vie intérieure, à la mesure suivant laquelle l'esprit transcende les conditions matérielles de l'existence." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 62)

Remarquons également que le Grand Précieux est assis au milieu d'un cercle de personnes (HERGÉ, 1960, 48, v. 7-11). Ce cercle est une première forme de *mandala*. Il représente le symbole de l'intégrité naturelle, la prise de conscience de cette intégrité.

Tchang enfin retrouvé (HERGÉ, 1960, 52-58)

Au plan de l'objet

Tintin retrouve enfin Tchang (HERGÉ, 1960, 56). Une fois de plus, il le sauve des éléments déchaînés. Cette fois, il ne s'agit plus de la furie des eaux (HERGÉ, 1946a, 42-43), mais bien du royaume de la Déesse Blanche. Ainsi, Tchang est-il chaque fois prisonnier d'une nature monstrueuse et irascible qui engloutit sa proie. La montagne ne représente pas seulement le *Phallus* du Père. Elle est surtout la *Montagne-Mère* dont Tchang constitue le tribut (APOSTOLIDÈS, 1984, 227).

Au plan du sujet

Pour sauver son *double*, Tintin accomplit la même régression que lui. Il quitte le confort de la ville et revit la situation de Tchang. Peu à peu, tout l'abandonne, le laissant presque seul face à la *Grande Mère*.

Tchang et le Yéti (HERGÉ, 1960, 58-60)

Au plan de l'objet

Le Yéti a enlevé Tchang (HERGÉ, 1960, 58). Hergé reprend un thème déjà élaboré dans *L'île noire*, celui du bon monstre. A cette occasion, il s'était inspiré du film *King Kong* de Cooper et Schoedsack, créé au cinéma cinq ans plus tôt, en 1933 (SOUMOIS, 1987, 125).

"Le côté ogre du monstre était également apparent chez Ranko. Les habitants de Kiltloch, qui ne l'avaient jamais vu, l'appelaient « la Bête », pour souligner son indifférenciation sexuelle." (APOSTOLIDÈS, 1984, 229)

Le Yéti est un être plus complexe que Ranko. Il est l'incarnation de la montagne et vit en harmonie avec elle. C'est un être double, moitié sauvage, moitié civilisé.

"(...) en tant que manifestation anthropomorphique de la Déesse Blanche, il met en jeu l'univers fantasmagorique des premiers mois du petit d'homme. Dans la mesure où il est un préhominien, la phylogenèse et la psychogenèse se condensent sur son personnage." (APOSTOLIDÈS, 1984, 230)

Ayant régressé du stade du *bâtard oedipien* à celui de *l'enfant trouvé*, Tchang se trouve confronté aux fantasmes de l'origine. Il risque d'être englouti au sein d'une nature toute-puissante et immaculée, toujours vierge parce que personne ne peut la maîtriser (APOSTOLIDÈS, 1984, 227).

Le monstre aime Tchang d'un amour aussi absolu que le capitaine aime son compagnon.

"Le héros pourrait également y lire la reproduction de sa relation originelle à Tchang, puisque celle-ci était placée sous le signe du sang. Il prendra conscience de la force du lien qui attache le Yéti à son ami seulement en le défaisant (...) L'Homme des neiges parvient à sublimer son désir cannibalique en un regard d'amour. Là où naguère il n'y avait qu'une bouche, on trouve maintenant deux organes aux fonctions séparées, la bouche et les yeux (...) le Migou devient homme en refusant de dévorer l'être qu'il aime. Dans une même pulsion orale, il sépare ce qui est bon à manger de ce qui est bon à aimer. Il accède au tabou cannibalique, après l'avoir transgressé si longtemps, c'est-à-dire à l'humanité." (APOSTOLIDÈS, 1984, 234-235)

A la place d'un univers indifférencié, le Yéti est maintenant capable d'imaginer un monde partagé en bien et en mal, un monde manichéen semblable à celui des premières aventures de Tintin. Ce dernier, par l'entremise de Tchang, découvre dans le regard de *l'Autre* (ce miroir) ce qu'il était naguère :

"(...) sa toute-puissance imaginaire, née d'une division sommaire de l'univers en bons et mauvais objets. Il découvre aussi les pièges de la gémellité et comprend que si l'unicité est un leurre, le couple produit un rapport monstrueux lorsqu'il est fondé sur un désir absolu, et que seule la relation triangulaire permet d'accéder à l'échange symbolique (...) Finalement, sous les masques successifs de Milou, Ranko, Haddock, dans le visage monstrueux du Migou, c'est son propre visage que Tintin découvre." (APOSTOLIDÈS, 1984, 235)

Au plan du sujet

Plongé dans le *chaos* primordial, dévoré par la neige et le froid, Tchang est confronté à l'image de l'ogre, à l'image des pères primordiaux *Ouranos* et *Cronos*. Il s'évanouit avant d'être complètement englouti (HERGÉ, 1960, 58, v. 7-9). Il se retrouve alors dans une *grotte* soumis au regard terrible du Yéti. La *Mère archaïque* (*Gaïa*) se prend d'affection pour lui et le sauve peu à peu du cannibalisme du *Père*. Le potentiel de transformation est également évident. Le conflit père-fils d'Ouranos-Cronos nous montre la dynamique essentielle de l'être en devenir. L'ancien engendre le nouveau. Cette continuité ne se déroule pas paisiblement parce que l'ancien ressent la transformation comme une menace et réagit.

Tchang s'évanouit. L'inhibition de la volonté est un autre aspect de la dépression saturnienne. Il n'y a pas d'extinction de la volonté, mais une impossibilité de se libérer des obstacles. C'est là l'état psychologique de celui qui est dévoré et enfoui comme les fils de Cronos. Comme l'eau se solidifie en glace, le froid et sec Saturne gèle le flot spontané de la volonté. Dans la phase dépressive de la *psychose maniaco-dépressive*, il semble que l'activité incessante de la phase *maniaque* soit intériorisée. Elle se manifeste sous forme d'une lucidité exagérée qui perçoit les aspects négatifs de l'existence et prévoit les chagrins et les détériorations comme l'inévitable développement du présent. L'inhibition saturnienne est le fruit d'un **excès de conscience**, d'une **lucidité dangereuse** qui paralyse chaque mouvement vers l'avant par sa vision d'un échec catastrophique. L'*anxiété* qui en dérive est une conséquence du fait que le sujet ne meurt pas, mais est *lucidement témoin de sa mort continue*. L'individu sent ainsi son corps en état de décomposition. Il est envahi de pensées relatives à sa nullité. Il ne vit plus et cependant ne veut pas mourir. *Il est destiné à jamais à se regarder mourir et se désintégrer*. L'inactivité mélancolique se joint à une **hyperactivité psychique** bloquée dans ses possibilités de manifestation. La crainte ou la sensation d'être dévoré par le *Père* s'explique par un blocage de l'aspiration à la transformation. C'est une expression archétypique spécifique d'un moment particulier dans le processus du *moi* vers la **différenciation**. A ce moment précis, les pouvoirs établis font obstacle au besoin que ressent l'enfant ou l'adolescent d'aller vers l'avant. Les *chances du passé*, fascinantes mais régressives et toutes liées au règne maternel, émergent de l'obscurité. Elles se présentent ici sous les traits du Yéti (HERGÉ, 1960, 58, v. 11).

Cet état psychologique indique une exagération de la conscience, de la lucidité mentale et du perfectionnisme dans l'accomplissement des choses. Le pouvoir auquel aspire le *puer* est déjà entre les mains d'un autre. Cronos montre son visage marqué par le savoir à celui qui n'en a pas. Le père et le fils voient, reflété dans l'un comme dans l'autre, ce qui les attend tous les deux : l'inévitable vieillesse et déchéance pour le jeune, l'usurpation de sa place et l'abandon pour le vieux (VITALE, 1978, 24-27) (SAUCIN, 1994a, 150-155).

Lysis

L'apogée (HERGÉ, 1960, 61-62)

Le Grand Précieux vient accueillir en grande pompe les héros.

"(...) lorsque le grand Précieux honore les héros, il le fait dans un style proche de l'Illiade. Son discours retrouve certaines expressions qu'Homère met dans la bouche de Priam, lorsque celui-ci vient réclamer à Achille le cadavre d'Hector¹. L'Himalaya constituant le toit du monde, il fallait que les héros griment jusque-là pour échapper un temps à l'univers Lampion dont les valeurs dominent partout ailleurs." (APOSTOLIDÈS, 1984, 228)

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue individuel

Pour Jean-Marie Apostolidès, Tintin traverse cette aventure comme un rêveur. Il n'entre pas directement dans la peau du héros tout-puissant et religieux qu'il était naguère. Il est obsédé par une idée fixe et n'en démord pas. Pour la première fois, il apparaît soucieux, tendu, replié sur lui-même.

"Le retour vers le passé s'accomplit comme une sorte de thérapie au cours de laquelle le héros fait le bilan et règle ses comptes." (APOSTOLIDÈS, 1984, 217)

Le retour vers le passé s'effectue par l'intermédiaire de plusieurs *doubles* rencontrés au cours de la quête, à commencer par Tchang, le presque jumeau inconscient de Tintin. Ce processus lui permettra de mieux comprendre ce qu'a été son passé, en même temps qu'il s'en délivrera en le vivant comme un rêve. Cette aventure constitue pour Tintin une sorte de *travail de deuil*, qui prend Tchang pour alibi, mais dont l'objet réel est l'enfant trouvé.

"(...) c'est une aventure consacrée à l'univers intime de l'enfant trouvé." (APOSTOLIDÈS, 1984, 217)

La création de *Tintin au Tibet* témoigne de l'ampleur des bouleversements dont Hergé a été le sujet. C'est le reflet exact de la crise morale que l'auteur a vécue fin des années cinquante : l'amitié, la fidélité, la pureté... (SADOUL, 1989, 57)

Hergé était marié depuis vingt-huit ans. Depuis 1956, il a une liaison avec Fanny Vlamynck, coloriste aux studios depuis 1952. Il sent qu'il est en train de trahir sa *parole* vis-à-vis de son épouse Germaine. Cet ancien scout le ressent comme un drame. Il en fait une véritable dépression. Pour s'en sortir, il va voir un médecin suisse, le professeur Ricklin, élève et disciple de C.G. Jung. Celui-ci lui conseille d'exorciser ses *démons blancs*. Hergé finira par accepter de n'être pas *immaculé*. S'acceptant avec ses défauts, il trouvera la vie plus agréable, plus simple et plus facile. Il sera davantage en contact avec le monde et ne sera plus aussi contracté que par le passé. Bien qu'il n'aime pas la médiocrité ni chez les êtres, ni dans les sentiments, ni même dans les objets, il se rend compte que de tout temps, le plus haut et le plus bas ont cohabité : il y aura toujours de grandes passions émergeant de sentiments médiocres (SADOUL, 1989, 57-60).

Pour Serge Tisseron, ce drame a également permis à l'auteur de négocier ses problèmes liés à *l'imgo paternelle* et à *l'imgo maternelle*.

"(...) de même que le questionnement lié au père précédait le questionnement lié à la mère, c'est seulement après avoir donné aux enjeux de la filiation paternelle tout leur poids affectif, dans *Tintin au Tibet*, qu'Hergé mettra enfin face à face le personnage chargé de le représenter lui-même avec l'unique héroïne de son oeuvre." (TISSERON, 1985, 85)

¹ HOMÈRE, 1954, 620, chant XXIV, v. 565-566 et HERGÉ, 1960, 61, v. 4.

Hergé a utilisé *Tintin* comme support de son questionnement sur un secret familial personnel. En 1893, son grand-père *Philippe Rémi* aurait épousé en mariage blanc sa grand-mère Marie Dewigne qui était déjà fille-mère. Celle-ci, femme de chambre chez la comtesse de Dudzeele, aurait eu en 1882 deux jumeaux (*Léon* et *Alexis*, le père de Georges) d'un personnage illustre et inconnu de la noblesse belge (TISSERON, 1985 et 1993). *Tintin* courait ainsi le monde en quête du *Nom-du-Père* et d'une éventuelle reconnaissance *royale* (TISSERON, 1985 et 1993). Comme lecteurs, nous sommes ainsi confrontés à une oeuvre apparentées aux accents tragiques du mythe d'Oedipe (TISSERON, 1993, 46) et du *roman familial* (ROBERT, 1972).

Hergé recourt au dessin pour résoudre ses problèmes psychiques.

"Alors que l'écriture, née sous l'égide de l'accomplissement oedipien, se fait naturellement porteuse des enjeux liés à celui-ci, le geste de dessiner, apparu dans le moment d'individuation du psychisme de l'enfant à partir du psychisme maternel (...) pourrait bien supporter de façon privilégiée la tentative de se libérer de représentations obsédantes initialement liées à l'inconscient parental." (TISSERON, 1985, 162)

Le dessin représente ainsi une approche privilégiée des conditions psychiques de la séparation telles que l'enfant se plaît à les supporter présentes chez ses parents pour rendre sa propre séparation possible.

"Le deuil que l'enfant doit faire d'eux (...) passe par le deuil qu'il doit faire de l'enfant idéal auquel il a tenté, inévitablement, de correspondre, au moment de son évolution où son identité était totalement dépendante des nécessités narcissiques de ses parents." (TISSERON, 1985, 164)

Hergé, en dessinant Tintin et Tchang, se libère de cet *enfant idéal*, porteur des fantasmes parentaux refoulés ou tus sur leur propre généalogie. Le dessin, qui à la différence du langage n'est pas infiltré par les règles des *processus secondaires*, est propre à refléter les constructions psychiques antérieures à l'apparition du langage. Par ailleurs, le papier de dessin constitue au même titre que le psychisme du nouveau-né une surface de projection libre de toute impression antérieure. Il pourrait ainsi constituer pour le dessinateur l'analogie de son propre appareil psychique infantile. Il peut ainsi reproduire l'impression faite sur son propre psychisme par les désirs inconscients parentaux. La reproduction s'y double d'une inversion des rôles. C'est la feuille qui est chargée de supporter l'*être enfant* du dessinateur, tandis que lui-même prend une position active. Ce papier lui permet ainsi de jouer un rôle de premier plan dans cette entreprise de libération des fantasmes parentaux. Au-delà des enjeux généraux de la séparation tels qu'ils sont mobilisés dans les activités créatrices, le dessin offre ainsi la possibilité de fonder un désir imaginaire actif de séparation par la représentation de la douleur maternelle de séparation (TISSERON, 1985, 164-169).

"Ainsi le choix privilégié d'un mode de symbolisation doit-il être considéré en relation avec la particularité du matériel psychique auquel l'auteur cherche à donner forme. Mais inversement, nous devons en retour prendre en considération les qualités propres de ce médium dans l'expression privilégiée de telle ou telle constellation fantasmatique." (TISSERON, 1985, 170)

Il n'est peut-être pas inutile d'insister encore sur le caractère *indissociable* des fantasmes propres à l'auteur et des fantasmes propres au genre. Hergé a choisi la bande dessinée (et non la peinture ou l'écriture) à un moment où le genre était loin d'être reconnu. Ce choix

devait bien correspondre pour lui au moyen d'expression privilégié du contenu fantasmatique qu'il visait à communiquer. L'oeuvre hergérienne pourrait bien poser la question d'une adéquation exceptionnelle entre le moyen d'expression utilisé et le thème abordé. Ainsi, le cadre qui délimite chaque dessin et la *ligne claire* qui entoure chaque personnage n'évoquent-ils pas la question de la *séparation* ? La complémentarité de l'image et du texte n'est-elle pas une tentative d'organiser un monde où message verbal et message mimogestuel ne se contredisent pas ? (TISSERON, 1985, 171-173)

"Hergé, en nous conviant à la recherche des conditions nécessaires à une séparation maternelle réussie et à une conciliation avec les différentes parties de soi-même, pourrait bien nous rendre claire la place de l'activité graphique dans cette quête, en même temps que l'impossibilité du dessinateur à y parvenir." (TISSERON, 1985, 173)

Tintin au Tibet a également engagé Hergé dans une voie plus philosophique, plus introspective. Dans sa dernière interview, il confie à Benoît Peeters que *"pour un homme de 75 ans, ce qui compte, c'est surtout la philosophie de la vie. Et bien entendu, de la mort."* (PEETERS, 1990, 208). Les ouvrages qui l'ont marqué en ce domaine sont *La psychothérapie orientale et occidentale* d'Alan Watts, *Le Tao Tö-King* de Lao Tseu et l'oeuvre de C. G. Jung.

"En fait, je m'intéresse à Jung depuis très longtemps, parce qu'il est extrêmement positif et qu'il jette une remarquable lumière sur l'âme humaine. Grâce à Jung, j'ai pu faire non pas une véritable auto-analyse, parce que c'est très compliqué et que cela prend trop de temps, mais une importante réflexion sur moi-même... C'est d'ailleurs Jung qui, indirectement, m'a ouvert la voie vers le taoïsme." (PEETERS, 1990, 208)

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue collectif

Du point de vue du lecteur, l'oeuvre d'Hergé nous apprend également quelque chose d'essentiel. A travers les personnages du Yéti et aussi de Bianca Castafiore (*fleur chaste* et *blanche* comme les *démons blancs* évoqués par la neige), il nous fait comprendre combien les figures menaçantes de *mère castratrice* doivent à la problématique du secret.

"La mère gardienne d'un secret indicible « castre » en quelque sorte son enfant dans sa possibilité d'exploration et de compréhension du monde. Son silence et sa confusion encouragent le repliement sur soi et la timidité de l'enfant, alimentés par la crainte d'ajouter à la souffrance maternelle." (TISSERON, 1993, 110)

En nous interrogeant sur les traces des constructions inconscientes d'Hergé dans son oeuvre, nous sommes confrontés à celles qui nous habitent à notre insu. Qui, en ce domaine, n'est pas habité par un *secret familial personnel* ?

"(...) j'ai, enfant, utilisé Tintin comme support de mon questionnement sur un secret familial personnel: un support neutre et objectif, totalement à l'écart de mes propres conflits, mais en même temps au coeur de la question qui me préoccupait. Ainsi, l'enfant confronté à un secret familial, puis l'adulte qu'il devient, tente-t-il bien souvent d'approcher ce qui lui est caché à travers les constructions de fiction qu'il rencontre... et que ses parents mettent parfois entre ses mains !" (TISSERON, 1993, 110-111)

Conclusions au plan du sujet d'un point de vue individuel et collectif

Du Yéti à la Castafiore

Comme Saint-Exupéry, Tintin est bloqué dans sa fonction de *puer aeternus* et ne peut rencontrer la femme. Tous les deux demeurent attachés à l'image de la mère et sont fascinés par les cimes. L'écrivain-aviateur mène sa quête dans les Andes, tandis que Tintin recherche son *imago maternelle-anima* dans les montagnes de l'Himalaya. Comme Perceval ne peut interroger le Roi-Pêcheur, Tintin est incapable de poser les questions au moment opportun (HERGÉ, 1960, 50-51), car il est trop pris dans l'image maternelle. Si chacun de ses personnages est une facette de l'auteur, on peut constater que, jusqu'à la fin, le féminin d'Hergé empruntera les traits de la Castafiore, de Peggy Alcazar ou même d'un oiseau de proie (HERGÉ, 1986, planche 1). La fonction sentiment est demeurée liée à l'image d'une mère castratrice (CAHEN, juillet - octobre 1994). L'anima demeure cachée derrière cette imago maternelle négative. Sa fonction sentiment est refoulée et ne peut s'exprimer qu'au travers d'affects mal dégrossis (dont le représentant n'est autre que cette autre facette exprimée par Haddock).

"Du Yéti dont Hergé dit qu'il l'a humanisé grâce à Fanny, l'auteur passe à un autre épisode, Les bijoux de la Castafiore. Ce n'est pas mon intention d'interpréter complètement cette nouvelle aventure. Cependant, le fait que la Castafiore y soit longuement mise en scène est fort intéressant pour nous. Bianca, de son prénom, est une cantatrice à laquelle sont allergiques les personnages d'Hergé. Caricature de la femme, elle est éprise de son image et a fait du fameux « Air des bijoux » de Gounod,

« son fétiche, sa marque de fabrique, sa parure et son portrait mythique: ses bijoux sont pour elle des émanations de son destin, sa raison d'exister. » (SADOUL, 1989, 248)

Ce sont justement les bijoux qui sont au centre de cet album car ils ont été volés.

L'histoire s'ouvre sur la rencontre que font Tintin et Haddock d'une petite fille qui pleure, une petite romanichelle qui s'est perdue et que les héros vont ramener à ses parents. Étonnante image féminine, après le Yéti, que celle d'une fillette. Quelque chose a tourné dans la psyché d'Hergé au point qu'Haddock va offrir l'hospitalité de son parc à des Romanichels! Bien sûr, la petite sera soupçonnée du vol des bijoux; mais l'intrigue policière à laquelle se plaît ici l'auteur nous conduit vers une pie qui s'était emparée de l'émeraude si précieuse!

Dans cet épisode, la Castafiore est prétendument promise à Haddock alors que c'est, en son for intérieur, Tournesol qui en est amoureux. Celui-ci a en effet créé une rose blanche qu'il veut dédier à Bianca dont le nom signifie « blanche ». Cette dernière est, pour lui, sa « chaste fleur » (castafiore). Cependant rien ne s'exprime de l'amour de Tournesol pour elle. Le personnage qui ressemble le plus à Tintin ne sait pas exprimer les sentiments. La Castafiore représente une figure inadéquate du féminin; par son chant, elle peut symboliser le sentiment puisque la musique en est l'une des meilleures expressions, comme l'a affirmé Jung dans le Séminaire sur les rêves. Mais son chant est envahissant et son narcissisme patent. Comment peut-elle incarner adéquatement la dimension relationnelle du féminin?

Et que représentent les bijoux? Tisseron affirme qu'ils symbolisent la sexualité de la Castafiore. Je ne peux pas être d'accord, car l'assureur Lampion ne parvient jamais à les assurer. Ne symboliseraient-ils pas plutôt les valeurs véhiculées par l'anima, une sorte de conception du monde, qui ne sont pas assurées et qui sont à la merci du tout venant? Même une pie voleuse peut les porter dans son nid à la cime d'un arbre, déjouant toutes les hypothèses policières. Une cime encore une fois! Et c'est à l'arbre que doit grimper Tintin pour retrouver les valeurs qui avaient disparu!

Dans le développement de Tintin, cet épisode le plus travaillé représente la résolution d'un conflit. Bien que l'image du féminin qu'incarnent la Castafiore nantie d'Irma, sa suivante et son ombre, et, à un niveau moindre, la fillette, soit inadéquate, il n'en reste pas moins que ces figures d'anima créent un pont entre le puer et le senex. A. Vitale affirme que le conflit entre senex et puer ne peut être résolu que par l'anima (VITALE, 1978, 35). Il me semble que cet épisode écrit trois ans après l'analyse montre qu'Hergé a progressé, que le Tintin qui est le fils qu'il n'a pas, son fils intérieur, est plus conscient de son côté chaste et blanc. L'âme lourde figurée par le Yéti a pris les traits humains et féminins de la Castafiore.

En conclusion

Les quelques traits que j'ai relevés ici, surtout dans Tintin au Tibet et dans Les bijoux de la Castafiore, nous montrent qu'Hergé a décrit admirablement une figure d'éternel adolescent. Il n'y a pas trace de la mère, il est vrai. Hergé en parle très peu. Cependant il nous dit que son enfance a été terne. Lors du soixantième anniversaire de Tintin, nous avons pu voir et entendre M^{me} Rémi; gageons que la mère a joué un important rôle dans la vie du fils. Tintin n'a d'autre attache que ses fidèles compagnons. Comme un enfant divin, il semble n'avoir ni père ni mère. Avec sa caméra en bandoulière et Milou sur les talons, il parcourt le monde et escalade les plus hauts sommets en quête d'idéal et d'amitié. Il a quelque chose de mercuriel.

Il m'est arrivé de le rencontrer au détour de quelques analyses en tant que figure du voyageur. Pour un adolescent de 14 ans, il représentait le jeune homme autonome capable de quitter sa mère. Il est vrai que son intrépidité et son courage sont bien positifs. A côté des images violentes que nous servent des BD plus récentes, Tintin, avec son éternelle enfance, garde son charme. Ce héros moderne a pu susciter le développement psychique d'un garçon d'aujourd'hui comme il a stimulé, encouragé et enchanté tant de jeunes de 7 à 77 ans, et cela depuis soixante ans.

Grâce à son analyse avec Ricklin, Hergé a une parenté jungienne. Saluons au passage sa créativité et sa ténacité. Merci Hergé, merci Tintin. " (DUPONT, 1990, 60-63)

Dessin et archétypes

Carl Gustav Jung associe le dessin à la *fonction sentiment* (JUNG, 1973, 49). Il souligne d'ailleurs à maintes reprises l'importance du dessin dans le processus thérapeutique. C'est ainsi qu'il dessinait très souvent ses rêves et de nombreux mandalas. Rien d'étonnant dès lors que le trait d'Hergé nous révèle le secret perdu dans le refoulement d'un âge psychique placé sous la domination d'instances tutélaires, divinités solaire et lunaire encore identifiées avec des instances paternelles et maternelles (TISSERON, 1985, 174).

Chapitre III

La routine et le champignon

Analyse et interprétation de *Panade à Champignac* de Franquin

FRANQUIN, André

1976 *Les aventures de Spirou et Fantasio, Panade à Champignac*, n° 19, Marcinelle, Dupuis.

3.1. Biographie

Pour de plus amples renseignements, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants :

BOYON, Christian

1993 « La méthode d'amplification appliquée à l'analyse d'une bande dessinée : *Panade à Champignac* de Franquin » in SAUCIN, 1993, 100-117.

FRANQUIN, André, GILLAIN, Joseph et VANDOOREN, Philippe

1969 *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, éd. Marabout, coll. « Marabout service », n° 120.

GOUPIL, Jacky

1987 *Livre d'or Franquin. Gaston, Spirou et les autres...*, Paris, éd. Vents d'Ouest.

SAUCIN, Joël

1993 *Sémiologie et documentation II*, syllabus, Bruxelles, IHECS.

SADOUL, Numa

1986 *Et Franquin créa « La Gaffe » !*, Bruxelles, Distri B.D. - Schlirf Book.

SCHTROUMPFS, LES CAHIERS DE LA BANDE DESSINÉE

1980 *André Franquin*, Grenoble, Glénat, n°s 47-48.

André Franquin est né à Etterbeek le 3 janvier 1924. Après sa scolarité au collège St-Boniface à Bruxelles (école où Hergé passa également ses humanités), Franquin entre en 1943 à l'école St-Luc de Saint-Gilles. Celle-ci ferme ses portes en 1944. Remarqué par Eddy Paape, André Franquin devient alors animateur au studio C.B.A. Outre Eddy Paape, il y côtoie des illustrateurs comme Morris ou Peyo. Le studio fait faillite fin 1945. Morris lui présente Jijé et Franquin rejoint les éditions Dupuis. En 1946, après Rob-Vel et Jijé, Franquin hérite de *Spirou et Fantasio*, la série vedette du journal *Spirou*. La carrière de Franquin est lancée. Très vite son génie éclate. Son sens extraordinaire de la narration, son dessin nerveux et d'une rare élégance feront le succès de la série. Il s'impose rapidement comme l'un des plus incontestables chefs de file de l'école de Marcinelle. Dans la série *Spirou et Fantasio*, il créera divers personnages dont le Marsupilami, le Comte de Champignac, Zorglub, Zantafio ou le maire de Champignac qui sont autant de "caractères" dignes d'une "commedia dell'arte" typiquement francophone. En 1957, il invente Gaston Lagaffe. Celui-ci est l'un des premiers héros atypiques de la bande dessinée. Les expressions langagières de ce contre-héros ("*Bof !*", "*M'enfin !*") se répandent dans toute la société.

Inquiet, peu confiant dans son génie, André Franquin connaît quelques dépressions nerveuses et doute souvent de son travail. Il abandonne la série de *Spirou* pour se consacrer d'abord à *Gaston*, puis à d'autres séries telles que *Cauchemarrant*, les *Idées noires* et *Le Marsupilami*. En 1977, avec Yvan Delporte, il crée *Le trombone illustré*, supplément autonome du journal *Spirou*. Franquin corédige, avec Yvan Delporte et Raymond Macherot, les scénarios d'*Isabelle* illustrés par Will et *Les aventures d'Arnest Ringard*, dessinées par Frédéric Jannin. En 1986, il conçoit *la Mitre railleuse* et en 1987, assisté par Batem, pour la réalisation graphique, et par Greg, puis Yann pour la

partie écriture, il reprend *Le Marsupilami*. Cette série paraît dès lors aux éditions Marsu-Productions. Deux ans plus tard, il conçoit *La chronique des Tifous*. Ces deux dernières séries font l'objet de courts-métrages d'animations.

3.2. Résumé de l'histoire

Panade à Champignac est le dernier album des aventures de Spirou et Fantasio conçu par Franquin. Il s'agit d'un récit burlesque, voire même d'une parodie des aventures de Spirou et Fantasio. Ceux-ci, accompagnés du Marsupilami et de l'écureuil Spip, rendent une visite amicale au Comte de Champignac - pour permettre à Fantasio de changer un peu d'air, les gaffes de Gaston devenant insupportables. Ils tombent nez-à-"biberon" (si je puis dire) avec Zorclub, en train de jouer à quatre pattes, dans un parc à bébé, au milieu du salon du Château de Champignac. Le Comte explique que "*Mentalement, Zorclub est à présent un bébé de huit mois parfaitement normal!...*" (FRANQUIN, 1976, 12, v.8). Les circonstances qui donnent lieu à cette situation trouvent leur réponse par l'image à la fin de l'aventure *L'Ombre du Z* où nous pouvons observer Zorclub "*victime d'une de ses propres armes*" (FRANQUIN, 1976, 10, v.4). La suite des événements fait bien vite oublier les considérations historiques pour se focaliser sur une poursuite trépidante, causée par l'humeur explosive du Marsupilami. Cette poursuite met en scène nos héros, un landau contenant "bébé Zorclub" et une Mercedes conduite par un ancien "*zorglhomme nostalgique*"¹. Zorclub, à bord de son landau, dévale tout seul les routes et les champs en pente jusqu'au village voisin, Chanterelles s/Bois. Ensuite, le zorglhomme s'empare de Zorclub. Spirou et Fantasio poursuivent la Mercedes conduite par le kidnappeur. La poursuite se termine dans une maison abandonnée. Entre temps, plusieurs personnes ont été victimes de la terrible "*zorglonde*"². A la fin, tous les protagonistes de l'histoire sont victimes de l'arme fatale. Heureusement, Le Comte s'est immunisé contre ses effets et peut soigner tout son petit monde.

3.3. Analyse morphologique (PROPP)

3.3.1. Morphologie des récits

A ₁	Méfait	Le camionneur se moque de la voiture de Spirou (FRANQUIN, 1976, 3, v. 2).
H ₁	Combat	Le Marsupilami frappe le camionneur (FRANQUIN, 1976, 3, v. 3).
K ₁	Réparation	Le camionneur demeure groggy pendant que Spirou poursuit sa route (FRANQUIN, 1976, 3, v. 4).
a	Manque	Fantasio manque de calme (FRANQUIN, 1976, 3-4).
D ₁	Préparation pour objet	Spirou demande à Gaston de ranger le matériel (FRANQUIN, 1976, 4, v. 6).
E ₁	Réaction aux exigences	Gaston range son matériel (FRANQUIN, 1976, 4, v. 7-8).
F ₁	Objet magique reçu	Fantasio tombe dans un trou créé par Gaston (FRANQUIN, 1976, 5, v. 1).
G ₁	Déplacement	Spirou décide d'emmenner Fantasio (FRANQUIN, 1976, 5, v. 8-9).
C _{↑1}	Départ	Spirou et Fantasio partent pour Champignac (FRANQUIN, 1976, 6-7).
K ₂	Réparation du manque	A la campagne, Fantasio paraît plus détendu (FRANQUIN, 1976, 7, v. 4-7).

¹ Gendarme devenu zombie sous l'action de la "zorglonde"; les zorglhommes formèrent l'armée de Zorclub dans les albums précités.

² Arme inventée par Zorclub, basée sur l'émission d'ondes radio, qui, selon la dose, paralyse la victime ou détruit sa personnalité.

A ₂	Méfait	"Ça ne tourne plus très rond chez le Comte". Zorclub est devenu un bébé (FRANQUIN, 1976, 7, v. 8).
B ₁	L'envoi des héros	Les ricanements du Maire et des Champignaciens envoient nos héros au château (FRANQUIN, 1976, 8, v. 1-3).
C _{↑2}	Départ	Nos héros partent vers le château (FRANQUIN, 1976, 7, v. 4).
D ₂	Transmission du savoir	Nos héros sont intrigués par les cris de Zorclub et le comportement de Champignac (FRANQUIN, 1976, 8-11).
E ₂	Réaction aux exigences	Ils aident Champignac dans sa besogne (FRANQUIN, 1976, 11).
F ₂	Savoir reçu	Champignac leur explique la situation (FRANQUIN, 1976, 12-13).
G ₂	Déplacement	Spirou et Fantasio décident de rester pour aider le Comte (FRANQUIN, 1976, 13-14).
H ₂	Combat	Un match poursuite s'engage entre le zorclub et nos héros pour rattraper Zorclub (FRANQUIN, 1976, 14-21).
J	Marques posées	Le zorclub et Zorclub (les bosses), le Marsupilami (la morsure), nos héros et les Champignaciens (la zorclub) reçoivent chacun une marque (FRANQUIN, 1976, 14-37).
I	Marques reçues	
M ₁	Tâche à accomplir	Nos héros doivent retrouver la trace de Zorclub (FRANQUIN, 1976, 25).
Pr	Poursuite	Nos héros engagent la poursuite vis-à-vis du zorclub (FRANQUIN, 1976, 7, v. 4-7).
Ex	Découverte du faux héros	Le zorclub est démasqué (FRANQUIN, 1976, 35, v. 3).
N ₁	Tâche difficile accomplie	Nos héros retrouvent Zorclub (FRANQUIN, 1976, 35).
A ₃	Nouveau méfait	Tous sont paralysés (FRANQUIN, 1976, 35, v. 11).
B ₂	L'envoi du Comte	Le Comte découvre Spip paralysé (FRANQUIN, 1976, 36, v. 10).
C _{↑3}	Départ du Comte	Il suit le Marsupilami (FRANQUIN, 1976, 35, v. 12).
D ₃	Transmission du savoir	Il questionne les villageois (FRANQUIN, 1976, 36, v. 1-2).
E ₃	Réaction aux exigences	Il parcourt laborieusement le chemin (FRANQUIN, 1976, 37, v. 3).
F ₃	Savoir reçu	Il retrouve nos héros (FRANQUIN, 1976, 37, v. 4).
G ₃	Déplacement	Il les ramène au château (FRANQUIN, 1976, 37, v. 5).
M ₂	Tâche difficile demandée	Il doit faire face à une décharge de zorclub (FRANQUIN, 1976, 37, v. 8).
N ₂	Accomplissement	Grâce aux appareils protecteurs, il peut réagir (FRANQUIN, 1976, 38, v. 1).
K ₃	Réparation du méfait	Il guérit les victimes de la zorclub (FRANQUIN, 1976, 38, v. 3-7).
K ₄	Réparation du méfait	Zorclub redevient adulte (FRANQUIN, 1976, 39, v. 1-2).
T	Transfiguration	Le Comte et Zorclub retrouvent leurs chères études, tandis que Spirou et Fantasio apprécient le calme revenu (FRANQUIN, 1976, 39, 5-6).
U	Punition	Le zorclub devient le jardinier du château (FRANQUIN, 1976, 39, v. 7).
W	Mariage	Les deux couples (Le Comte + Zorclub et Spirou + Fantasio) sont à nouveau réunis par leurs préoccupations respectives (FRANQUIN, 1976, 39, v. 7).

Soit :

$$\begin{aligned}
 & \mathbf{A_1 H_1 K_1} \\
 & \quad + \\
 & \mathbf{a D_1 E_1 F_1 G_1 C_{\uparrow 1} K_2} \\
 & \quad + \\
 & \mathbf{A_2 B_1 C_{\uparrow 2} D_2 E_2 F_2 G_2 H_2 J I M_1 P r E x N_1 + A_3 B_2 C_{\uparrow 3} D_3 E_3 F_3 G_3 H_3 M_2 N_2 K_3 + K_4 T U W} \\
 & \quad \underbrace{\hspace{10em}} \\
 & \quad \mathbf{R_s}
 \end{aligned}$$

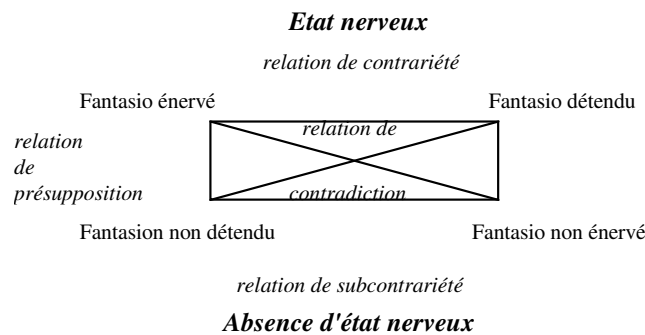
Les deux premiers récits possèdent de manière simplifiée une morphologie proche des contes. Le troisième récit est beaucoup plus complexe. Rs est remplacé par un dernier

suspens. En finale, ce récit présente néanmoins la morphologie complète d'un conte. Les divers récits s'imbriquent les uns dans les autres tels des poupées russes.

3.3.2. Le carré sémiotique

Le premier récit montre qu'un animal (le Marsupilami) peut créer des perturbations au niveau de l'état psychique d'un individu (le camionneur). Le somatique (l'animalité) exerce un certain pouvoir sur le psychisme. Les deux autres récits vont développer cette idée.

En effet, les deux carrés sémiotiques (GREIMAS, 1981) liés aux deux récits principaux représentent le fonctionnement qui engendre le message de l'oeuvre. Ils organisent diverses relations entre les unités minimales. Si nous séparons ces deux carrés par une ligne représentant la frontière entre la rédaction et la campagne, nous constatons que ces deux récits établissent un parallélisme entre l'état de nervosité et l'état psychique, entre l'état conscient et l'état inconscient.

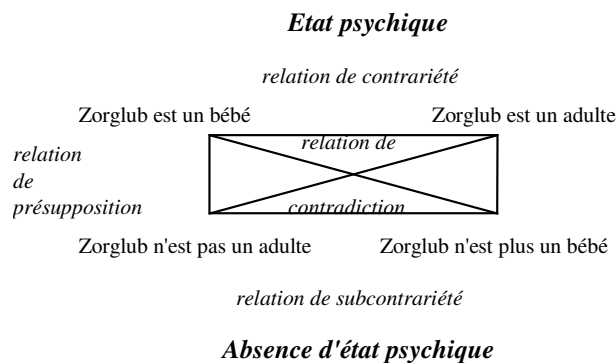


A la rédaction

A la campagne

Conscience

Inconscient



3.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	Récit (ou histoire) fictionnel humoristique. Il s'agit manifestement d'un <i>récit burlesque</i> et d'une <i>parodie</i> . Cette fiction ne connaît guère de ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i>) (pages et vignettes 7/2, 10/3-4, 16/1, 16/11, 26/5, 37/3, 37/5, 37/9, 38/4, 39/5). Ces <i>récitatifs</i> servent de relais au niveau spatio-temporel, sauf ceux des pages 10 et 37 qui sortent de la diégèse pour s'adresser directement au lecteur par un rappel historique ou un clin d'oeil. Les autres <i>récitatifs</i> sont intradiégétiques. Il s'agit d'une diégétique mixte .
Style et école ?	<i>Ligne claire.</i> <i>École de Marcinelle.</i>
Rapport mimétique au temps ?	Préfiguration : Franquin s'inspire des sentiments de supériorité et d'infériorité qui animent les camionneurs et les chauffeurs de voiture. Il s'inspire également de la vie stressante qui existe dans les rédactions et les bureaux. Enfin, il s'inspire de la manière d'élever un nourrisson dans les sociétés occidentales. Les deux cadres de vie utilisés sont ceux de la ville et de la campagne belge. Il utilise quelques métaphores habituelles relatives à ces situations. Configuration : Il amplifie ces quelques éléments pour les tourner en dérision, en prenant les métaphores au sens littéral (MARION, 1994, 9-35). Refiguration : renforce une vision ironique sur l'état de stress au volant (1 ^{er} récit), au travail (2 ^e récit), et à la maison (3 ^e récit).
Double temporalité au niveau du récit ?	Analepse externe par le <i>flash-back</i> et la <i>voix off</i> (FRANQUIN, 1976, 10, v. 3-4) et par le biais des mots (FRANQUIN, 1976, 12, v. 6-7). Prolepse interne par le biais des mots dans les <i>récitatifs</i> (FRANQUIN, 1976, 14, v. 7). Utilisation de la <i>scène</i> , du <i>sommaire</i> (FRANQUIN, 1976, 14, v. 3-4) et de l' <i>ellipse</i> (chaque case peut être considérée en soi comme une ellipse d'un moment). Diachronie diégétique et une synchronie (FRANQUIN, 1976, 6, v. 8-9). Récit singulatif .
Intention manifeste de l'auteur ?	"(...) <i>le dernier album (Panade à Champignac) est finalement un cri de colère ! Je voulais faire une dernière histoire de Spirou parce qu'on me la réclamait à cors et à cri, et je me suis embarqué dans « Panade à Champignac ». J'avais dit à mon éditeur que ce serait la dernière. (...) Finalement, c'est l'histoire de « Spirou » la moins naïve car nous nous y sommes moqués de pas mal de choses. (...) Je me suis beaucoup amusé à faire « Panade à Champignac ».</i> " (LETURGIE, 1980, 9)
Horizon d'attente du lecteur ?	Connaître un agréable passe-temps. Le lecteur s'attend à rire.
Aspects liés à l'oeuvre ?	L'histoire est réalisée et diffusée dans le journal <i>Spirou</i> fin 1967, début 1968. Cette période se situe entre les événements de Berkeley et ceux de mai 68. Sa dérision est manifestement liée à l'air du temps. Il s'agit de la dernière histoire de "Spirou" racontée par Franquin. Par le biais de machines ultramodernes, Franquin voulait pousser le gadget au maximum. Son éditeur préférait des albums tels que <i>Le nid du Marsupilami</i> . Le désaccord entre l'éditeur et l'auteur a engendré un certain ras-le-bol chez ce dernier à l'égard de la série. Il a dès lors voulu d'autres histoires plus proches de son tempérament (LETURGIE, 1980, 9).

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	Par rapport aux albums précédents, les personnages sont ici tournés en dérision. Zorglub, le savant, est transformé en nourrisson. Le Comte, un autre savant, se métamorphose en vieille nourrisse, et les héros eux-mêmes sont impuissants au point d'en être paralysés (FRANQUIN, 1976, 37). Au niveau du 3 ^e récit, la structure actantielle se présente comme suit : <i>Sujet/héros</i> : Spirou et Fantasio. <i>Objets</i> : la guérison de Zorglub et la tranquillité à Champignac. <i>Destinateurs</i> : Le maire, les Champignaciens et le Comte. <i>Destinataires</i> : Zorglub et le Comte. <i>Adjuvants</i> : le Comte, le Marsupilami et Spip. <i>Opposants</i> : le zorglhomme et le Marsupilami.
Variations sonores ?	<i>Sons non affectés</i> (FRANQUIN, 1976, 4, v. 9) (FRANQUIN, 1976, 8, v. 9) et <i>affectés</i> (presque toutes les cases). <i>Auricularisation interne</i> . <i>Voix on et off</i> (FRANQUIN, 1976, 10, v. 3-4). Les <i>bruits</i> ont surtout une <i>fonction narrative</i> (FRANQUIN, 1976, 4, v. 9).
Variations oculaire et cognitive ?	<i>Ocularisation zéro utilitaire</i> . <i>Focalisation interne variable</i> (le récit est centré sur Spirou, ou Spip, ou d'autres personnages tels que le zorglhomme).
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<i>Enonciation off</i> : les récitatifs et certaines voix off (FRANQUIN, 1976, 10, v. 3-4) ou notes en bas de page (FRANQUIN, 1976, 37) qui créent une certaine complicité entre l'auteur et son lecteur.
Degré de typographie ?	<i>Simulation typographique 2</i> en capitales italiques : lisibilité filtrée et vivification manuscrite.
Degré de traces ?	<i>Transparence 1</i> : renforce l'identification et la disponibilité ludique.
A quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Plan de demi-ensemble/foule</i> (FRANQUIN, 1976, 37, v. 8). <i>Plan moyen/rapports très formels</i> (beaucoup d'exemples). <i>Plan américain/rapports formels</i> (FRANQUIN, 1976, 36, v. 10). <i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (FRANQUIN, 1976, 37, v. 6). <i>Gros plan/intimité</i> (FRANQUIN, 1976, 35, v.9-10). Franquin n'utilise ni le <i>plan d'ensemble</i> ni <i>l'insert</i> . Il utilise essentiellement le plan moyen qui lui permet de montrer ses personnages en mouvement.
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	<i>Regard je</i> (FRANQUIN, 1976, 6, v. 8). <i>Contre-regard</i> (FRANQUIN, 1976, 9, v. 10). <i>Regard il</i> non oppositionnel de révérence (la plupart des vignettes).
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration tournante</i> (axée sur Spirou, Fantasio, Gaston, Spip, le Comte, le zorglhomme).
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égo-centrisme) ?	<i>Sociocentrisme</i> : Spirou et ses compagnons sont socialement bien intégrés dans la société. Seul Gaston, cet antihéros, fait quelque peu bande à part.
De quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Identification tournante</i> par rapport à Spirou, Spip, Gaston et Fantasio.
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration et décentration</i> : les divers personnages auxquels le lecteur peut s'identifier ont des caractères différents. Entre Gaston le gaffeur, Spip l'égo-centrique, Fantasio le râleur et Spirou le héros sans peur et sans reproche, aucun point ne semble être commun sinon la bonhomie et la gentillesse...

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts ?	<i>Oeuvre fermée.</i> Jusqu'à la fin, le lecteur se laisse guider par la course folle menée par Spirou et Fantasio. La double finale crée cependant un effet de <i>distanciation</i> qui se termine par une note d'optimisme de Spirou (" <i>Et voilà le calme revenu sur Champignac</i> ") et une réponse acerbe de Fantasio (" <i>ouais, pourvu que ça dure...</i> "). Cette réponse laisse le lecteur présumer d'autres mésaventures.
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> Un camionneur contemple une voiture --> le camionneur reste groggy. Fantasio est énervé par Gaston --> Fantasio prend des vacances. Zorglub est retombé en enfance --> Zorglub est redevenu un adulte.</p> <p><i>Axes de communication :</i> Spirou --> le calme --> Fantasio. Champignac --> la guérison de Zorglub --> Zorglub. Le maire et les Champignaciens --> le calme --> Champignaciens+Zorglub.</p> <p><i>Axes du désir :</i> Spirou --> calme. Spirou et Fantasio --> guérison et calme.</p> <p><i>Axes du pouvoir :</i> Prunelle, Lebrac -> Spirou <- Gaston. Champignac, Spip, le Marsupilami -> Spirou et Fantasio <- zorglhomme et le Marsupilami.</p> <p>Analyse morphologique (PROPP) <i>récit 1 :</i> A H K <i>récit 2 :</i> a D E F G C ↑ K <i>récit 3 :</i> A B C ↑ D E F G H J I M Pr Ex N + A B C ↑ D E F G H M N K + K T U W</p> <p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Le déjà-vu :</i> les oeuvres burlesques des Marx Brothers ou de Jerry Lewis. <i>Le nouveau :</i> un savant transformé en nourrisson.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) <i>Livre-racine.</i></p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p><i>Le méga-monstrateur :</i> Franquin.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le monstrateur prographique :</i> Au niveau de la mise en case, Franquin utilise peu de récitatifs. Les phylactères sont nombreux. Il utilise également certains phylactères pour évoquer les pensées de ses personnages. Les personnages sont souvent pris en pied ; • <i>Le monstrateur graphique :</i> Variation des angles, des plans et des cadres. La grandeur des cases varie en fonction du récit. La mise en page se caractérise par une dominance du récit à l'égard du tableau (<i>rhétorique</i>) ; • <i>L'instance de graphiation :</i> Les couleurs sont des à-plats et le style de dessin appartient à la ligne claire. La teneur en trace est caractérisée par une <i>transparence de degré 1</i>. Pour les textes, Franquin utilise une <i>simulation typographique 2</i> en capitales italiques. <p><i>Le narrateur graphique :</i> Franquin est son propre scénariste. Il lui arrive parfois de se faire aider par Greg, Peyo ou Jidéhem. Dans tous les cas, les planches sont réalisées en fonction de leur parution hebdomadaire. La dernière case de chaque planche se termine par une énigme. L'interaction entre le dessin et le texte se fait par le biais de l'ancrage et du relais.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<i>Rhétorique.</i>
Rapports entre les deux composantes ?	Le dessin et le texte servent tour à tour de <i>relais et d'ancrage</i> . Le dessin est cependant au service du récit, même si certaines cases présentent des gags purement visuels. Ces gags ont toujours un lien avec le récit.

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	L'auteur recourt essentiellement aux <i>Instances imaginaires</i> (les divers personnages, dont Spip) et fait appel par deux fois à une <i>Instance abstraite et transcendante</i> (les récitatifs pages 10 et 37) pour rappeler des événements antérieurs et faire un clin d'oeil complice au lecteur.
Place attribuée au lecteur ?	Le lecteur suit l'histoire selon les divers points de vue proposés. Chaque point de vue est présenté de manière loufoque, burlesque, voire ironique.
Types de rapports ?	Le lecteur est engagé dans un rapport complice avec l'auteur. C'est cependant ce dernier qui dirige magistralement la manoeuvre.
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non-participation dans la création, mais entre les cases, le récit fait appel à l'imaginaire du lecteur.
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Vision dérisoire et assez burlesque des choses. Aucune des actions n'est réellement prise au sérieux. La circulation des savoirs est cependant unilatérale. Le sens part uniquement de l'auteur vers le lecteur.

3.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	D'après le design des voitures, l'histoire se déroule fin des années soixante.	Période indéterminée, date non précisée. C'est aussi l'intemporel propre au psychisme et à l'inconscient.
Lieux	<p>Le carrefour représente la croisée des chemins. C'est le centre du monde pour celui qui s'y trouve placé. "<i>Lieux épiphoniques (lieux des apparitions et des révélations) par excellence, les carrefours sont hantés par les génies, généralement redoutables, que l'homme a intérêt à se concilier.</i>" C'est aussi l'endroit où l'on peut, préservé par l'anonymat, se débarrasser des forces résiduelles, négatives, inutilisables, dangereuses pour la collectivité. Le carrefour est également le lieu de rencontre avec le destin (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 135-137).</p> <p>Le carrefour est aussi le lieu de la collectivité, l'<i>agora</i>. Il symbolise cette union sociale, organisée, soumise à des règles strictes, qui est censée apaiser les inquiétudes fondamentales de l'être et donner la paix. Cette paix sociale ne semble guère suffisante, puisque le camionneur reste éberlué, groggy, malgré l'ordre établi, représenté par Longtarin.</p>	<p>Le carrefour représente aussi chaque être qui est le siège où se croisent et se combattent les divers aspects de la personne. Dans la mythologie grecque, la déesse des carrefours s'appelait Hécate. Cette déesse aux trois visages était la maîtresse des trois mondes : le Ciel (<i>Surmoi</i>) (<i>Surconscient</i>), la Terre (<i>Moi</i>) (<i>Conscient</i>) et les Enfers (<i>ça</i>) (<i>inconscient</i>). Elle condense tout l'inconnu, que symbolise le carrefour. Cette image du carrefour est également attribuée à Hermès qui symbolise, selon Jung, la fonction médiatrice entre les univers différents. Enfin, le carrefour représente également l'arrivée devant l'inconnu. Celui-ci engendre l'inquiétude. "<i>Dans les rêves, il trahit le souhait d'une rencontre importante, solennelle, en quelque sorte sacrée ; il peut aussi révéler le sentiment qu'on se trouve à la croisée des chemins et qu'une orientation nouvelle, décisive est à prendre.</i>" Nous devons y choisir, pour nous et en nous, entre le ciel, la terre et les enfers. "<i>Dans la véritable aventure humaine, l'aventure intérieure, au carrefour, on ne retrouve jamais que soi : on a espéré une réponse définitive, il n'y a que de nouvelles routes, de nouvelles épreuves, de nouvelles marches qui s'ouvrent.</i>" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 137-138).</p>

<p>Lieux (suite)</p>	<p>La rédaction est également un lieu de travail. Elle symbolise aussi cette union sociale, organisée, soumise à des règles strictes. C'est le lieu de la coopération et de la réalisation en commun. C'est un lieu d'écriture et de réflexion.</p> <p>Champignac et Chanterelles-sous-bois sont deux villages, symboles champêtres de la stabilité, proches de la nature. Ce sont des lieux de quiétude et de calme. Leurs noms sont liés tout à la fois à une idée <i>champêtre, bucolique</i> et aux <i>champignons</i>. Ces derniers sont un symbole de longévité et une image du Ciel primordial. Toutes les croyances font également du champignon le symbole de la vie régénérée par la fermentation, la décomposition organique, c'est-à-dire la mort (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 160-161).</p> <p>Le château de Champignac est inspiré d'un château qui existe réellement (LETURGIE, 1980, 13). C'est une demeure solide et d'accès difficile. Il est situé sur les hauteurs du village, à l'intérieur d'un parc. Il donne une impression de sécurité. C'est un symbole de protection. Sa situation même l'isole quelque peu au milieu des champs. Ce qu'il enferme est séparé du reste du monde. Il représente également un symbole de <i>transcendance</i>. Ce que protège le château, c'est la transcendance du spirituel. Il abrite le Comte et ses pouvoirs mystérieux et insaisissables. Il symbolise la <i>conjonction des désirs</i>. Le château est rose. Cette couleur associe la <i>pureté</i> du blanc à la <i>vitalité</i> du rouge.</p>	<p>La rédaction, comme "temple" de l'écriture et de la réflexion, représente l'intellect, la <i>conscience</i> soumise soumise entièrement à la <i>fonction pensée</i>. Celle-ci semble néanmoins fort agitée, ou du moins perturbée...</p> <p>Champignac et Chanterelles-sous-bois représentent également le corps, dont les sens sont les portes, et dont le Comte qui y réside est le <i>Soi</i>, ou la <i>nature propre</i>. Ces villages représentent aussi le cœur (la <i>fonction sentiment</i>), centre de l'être. Le village est également un symbole de la <i>mère</i>, avec son double aspect de protection et de limite. Le village s'apparente, comme la ville, au <i>principe féminin</i>. De même que Champignac contient ses habitants, la femme porte en elle ses enfants.</p> <p>Le château de Champignac représente ici la demeure du <i>vieux sage</i> (image archétypique du <i>Soi</i>). C'est un reflet de l'état psychique de l'être humain. Il paraît plus délabré que d'habitude (FRANQUIN, 1976, 8, v. 8). Cela signifie que l'état psychique est quelque peu défaillant. Néanmoins, la couleur rose du château associe la <i>vitalité</i> de la <i>libido</i> à la <i>pureté</i> des <i>sentiments</i>. Le gris de sa toiture est une couleur faite en égales parties de noir et de blanc. Cette couleur combine et harmonise les opposés, elle les rend complémentaires. Ainsi, la toiture elle-même, symbole de la tête et de l'esprit, reflète l'harmonie et l'équilibre nés de la complémentarité des opposés. Même si l'état psychique est actuellement atteint, il n'en demeure pas moins équilibré.</p>
-----------------------------	---	--

<p>Nombre de personnages</p>	<p>Au début de l'histoire : <i> cinq</i> (le camionneur, Spirou, le Marsupilami, Spip et Longtarin). Outre l'animalité (Spip et le Marsupilami), nous retrouvons également la force physique (le camionneur) et la force publique (Longtarin) qui entourent le journaliste (Spirou).</p> <p>À la fin de l'histoire : <i> sept</i> (Spirou, Fantasio, Spip, le Marsupilami, Le Comte, Zorglub et le zorglhomme).</p> <p>Le camionneur et Longtarin sont remplacés par Fantasio, le Comte, Zorglub et le zorglhomme. L'ordre (Longtarin) laisse la place au savoir (Le Comte et Zorglub). L'éberlué (le camionneur) laisse sa place à un autre éberlué (le zorglhomme) et à un sceptique (Fantasio).</p> <p>1^{er} récit (FRANQUIN, 1976, 3, v. 1-4) : Début : <i> cinq</i> (le camionneur, Spirou, le Marsupilami, Spip et Longtarin) ; Fin : <i> cinq</i> (idem).</p> <p>La situation reste inchangée. Tandis que Spirou et le Marsupilami s'éloignent, le camionneur reste groggy et éberlué. Il se fait apostropher par le gendarme Longtarin. <i> Cinq</i> est signe d'union. C'est la somme du premier nombre pair (2 : Longtarin et le camionneur) et du premier nombre impair (3 : Spirou, Spip et le Marsupilami). C'est le symbole de l'homme, membres écartés. C'est aussi le symbole de l'ordre et de la perfection. C'est une <i> quintessence</i> qui unit l'animalité à l'homme.</p> <p>2^e récit (FRANQUIN, 1976, 3, v. 5) (FRANQUIN, 1976, 7, v. 4) : au début, <i> trois</i> (Spirou, le Marsupilami, Spip) ; à la fin, <i> cinq</i> (Spirou, le Marsupilami, Spip, Fantasio et une vache).</p> <p>On passe de 3 (symbole sexuel, ordre social [le sacré, la guerre, et le travail], et processus dynamique dénotant un déséquilibre) à 5 (signe d'union, d'équilibre et d'harmonie).</p> <p>3^e récit (FRANQUIN, 1976, 7, v. 5) (FRANQUIN, 1976, 39, v. 7) : au début, <i> sept</i> (Spirou, le Marsupilami, Spip, Fantasio et trois cochons) ; à la fin, <i> sept</i> (Spirou, le Marsupilami, Spip, Fantasio, Le Comte, Zorglub et le zorglhomme).</p>	<p>Au début de l'histoire, nous avons trois hommes (un journaliste, un policier et un camionneur) et deux animaux. Ce sont les fonctions "masculines" (<i> pensée</i> et <i> sensation</i>) et la fonction <i> intuition</i>, ainsi que les <i> pulsions</i> et les <i> instincts</i> qui se trouvent ainsi représentés.</p> <p>À la fin de l'histoire, nous retrouvons les deux mêmes animaux (<i> instincts</i> et <i> pulsions</i>) et cinq hommes, dont deux savants et deux journalistes (<i> fonctions pensée, sensation et intuition</i>).</p> <p>1^{er} récit (FRANQUIN, 1976, 3, v. 1-4) : Au début nous avons cinq personnages. <i> Cinq</i> est un symbole d'union. Il manifeste ici l'union entre la force de l'homme et sa nature pulsionnelle, instinctive. Mais cette union est bien précaire. L'un des cinq personnages demeure éberlué et se fait sermonner par l'autorité.</p> <p>2^e récit (FRANQUIN, 1976, 3-7) : Psychiquement, <i> trois</i> exprime un ordre intellectuel et spirituel. Il synthétise la tri-unité de l'être vivant, l'union entre les trois instances psychiques ou humaines (Conscient, Préconscient, inconscient) (Surmoi, moi, ça) (Moi, Inconscient personnel et inconscient collectif) (Ame, esprit, corps). <i> Cinq</i> représente à la fois les cinq sens et la totalité du monde sensible. C'est le signe de la vie manifestée. Il symbolise la manifestation de l'homme, au terme de l'évolution biologique et spirituelle.</p> <p>3^e récit (FRANQUIN, 1976, 7-39) : "<i> Sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. (...) Il symbolise la totalité de l'espace et la totalité du temps (...) la totalité de l'univers en mouvement. (...) Sept comporte cependant une anxiété par le fait qu'il indique le passage du connu à l'inconnu : un cycle s'est accompli, quel sera le suivant ?</i>" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 682-683). Sept indique aussi le repos. Par ce nombre, l'homme est invité à cesser le travail et à se tourner vers le Soi. Dans les contes et légendes, ce nombre exprime les sept états de la matière, les sept degrés de la conscience et les sept étapes de l'évolution (LOEFFER, 1949, 197-198) : conscience du corps physique. Les désirs sont apaisés de façon élémentaire et brutale ; conscience de l'émotion. Les pulsions se compliquent de sentiment et d'imagination ; conscience de l'intelligence. Le sujet classe, ordonne, raisonne ; conscience de l'intuition. Les relations avec l'inconscient se perçoivent ; conscience de la spiritualité. Détachement de la vie matérielle ; conscience de la volonté qui fait passer le savoir dans l'action ; conscience de la vie qui dirige toute activité.</p>
-------------------------------------	--	---

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages	<p><i>Spirou</i> est à l'origine groom du Moustique-Hôtel. Il devient ensuite reporter au <i>Moustique</i>, puis à <i>Spirou</i>. Type même du héros modèle, Spirou n'a pas de défauts. Il est sobre. C'est un non-fumeur. Il est la droiture même. Vif comme l'écureuil, dont il a emprunté le nom carolorégien, c'est également un "<i>gentil garnement</i>" dont la nature voyageuse le porte aux quatre coins du monde. Voué à la justice et à ses semblables, son adolescence mêle héroïsme et reportage, réflexion et don- quichottisme. Soucieux des valeurs morales, il est intelligent, lucide, courageux et maître de lui. Il s'apparente à des héros tels que Tintin ou Johan. Il représente <i>l'idéal du moi</i>.</p> <p><i>Fantasio</i> est un ancien détective, devenu reporter au <i>Moustique</i>, puis à <i>Spirou</i>. Très anticonformiste à ses débuts, son côté gaffeur se tempère dès l'arrivée de Gaston. Fantastique, fantaisiste, boute-entraîn et casse-cou au début, il devient ensuite le garde-fou de Spirou et de Gaston. Son insouciance s'est envolée devant les responsabilités professionnelles. Cet inventeur de talent est devenu grincheux et irritable. Grognon mais dévoué, casanier mais épris d'aventure, son caractère est tiraillé entre la générosité et l'égoïsme. Il s'apparente à des seconds tels que Haddock, Obélix ou Pirlouit. Il représente davantage le <i>moi</i> ou, parfois, le <i>moi idéal</i>.</p> <p><i>Spirou et Fantasio</i> sont deux personnages complémentaires. Autant Spirou est une ébauche d'être humain sans aucun défaut, autant Fantasio représente l'homme avec tous ses défauts, mais aussi toutes ses qualités. Fantasio subit les aventures désirées par Spirou. Autant Spirou recherche le mouvement, autant Fantasio préfère rester tranquillement chez lui. Sous ce rapport, Fantasio est d'ailleurs assez proche de Spip dont il a pris la place.</p> <p><i>Spip</i> est un écureuil. C'est le compagnon inséparable de Spirou. C'est également un contestataire dans l'âme. Ce pantouflard peureux et égocentrique préfère les siestes et les noisettes aux aventures. Parfois, il fait preuve de courage, voire même d'initiative. Il est également le <i>fabuliste</i> moralisateur et épiqueur de cette histoire.</p>	<p><i>Spirou</i> est le type même du héros. C'est avant tout un <i>red horn</i> qui n'est guère assujéti à ses affects. N'exprimant guère ses sentiments, il est plutôt de nature <i>introvertie</i>. Ce groom journaliste a développé ses fonctions <i>pensée</i> et <i>intuition</i>. Le fait qu'il soit au service de la veuve et de l'orphelin montre qu'il n'est pas non plus <i>insensible</i> aux malheurs de son prochain. Enfin, il n'hésite guère à faire le coup de poing quand il le faut. Eternel adolescent, c'est également un <i>puer aeternus</i> qui possède les mêmes qualités que celles décrites pour son collègue Tintin.</p> <p><i>Fantasio</i> est également un héros. Cet inventeur serait plutôt un <i>hare</i>. A l'inverse de son compagnon, il est souvent sujet à l'un ou l'autre de ses affects. Cet aspect lui a déjà joué pas mal de tours et nuit manifestement à son intuition. Même si, à l'inverse de ses coreligionnaires Haddock ou Pirlouit, il n'est pas un acharné de la bonne table, il ne refuse pas de temps à autre de savourer une bonne pipe. Il n'a pas non plus peur de se lancer dans la bagarre quand il le faut. C'est un <i>extraverti</i> qui montre constamment l'état de ses sentiments. Ceux-ci sont souvent de nature ronchon, voire même grincheuse.</p> <p><i>Spirou et Fantasio</i> forment des <i>twins</i>. Ils se complètent par leur type psychologique, mais aussi par leurs fonctions.</p> <p><i>Spip</i> est un animal possédant beaucoup de qualités et de défauts humains. Par certains côtés, Fantasio ressemble quelque peu à cet <i>égocentrique</i> constitué d'<i>envies</i> et de <i>ressentiments</i>. Spip est l'expression même des <i>affects</i> et des divers <i>instincts</i> et <i>pulsions</i> que l'on retrouve en l'homme. C'est aussi l'expression de tous les sentiments refoulés auxquels le lecteur peut s'identifier.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Le Comte est un savant, chimiste, physicien, biologiste, mathématicien, mycologue. Il aime l'humanité dans son ensemble. C'est un pacifiste convaincu. Inventeur fécond, les champignons sont à l'origine de la plupart de ses découvertes. Non violent et antimilitariste, il représente l'instance du <i>surmoi</i> ;</p> <p>Zorglub est un ancien condisciple du Comte. C'est un savant raté qui en veut à la terre entière de ne pas connaître son génie. Son désir fanatique de vengeance et une panoplie de secrets scientifiques volés lui ont permis de créer un empire paramilitaire et mégalomane. Ce n'est pas réellement un méchant, mais un énorme gaffeur qui veut devenir maître du monde. Il dirige, grâce à la zorglonde, une armée de zombies, les zorghommes, recrutés dans toutes les gendarmeries. Il a cimenté cet édifice par une langue secrète, la zorglangue, dialecte basé sur la prononciation inversée des lettres des mots. Il se donne des allures de grand-méchant-loup. Son incapacité se manifeste par les pires bêtises. Sa soif de puissance et sa puérile vanité sont les fruits du déséquilibre d'une âme déchirée en quête de son accomplissement. En réalité, c'est un sensible qui possède un fond généreux. Il souffre d'être incompris et mal-aimé. Victime de ses propres armes, il devient gâteux. Il sera guéri par le Comte, entouré de chaleur et de tendresse. Il ne lui en fallait pas davantage pour se débarrasser de ses complexes et atteindre enfin sa <i>maturité affective</i> (SADOUL, 1980, 29-32) (GOUPIL, 1987, 19).</p> <p>Gaston Lagaffe est un gaffeur qui provoque les pires catastrophes par la moindre de ses initiatives. Gaston est également un tendre qui adore les animaux. C'est un écologiste avant la lettre et un anticonformiste. Même si l'idée de départ est de contribuer au bien-être général, le résultat de ses inventions partage toujours son entourage entre l'envie du meurtre et une profonde dépression. Gaston marie les qualités et la distraction du Comte avec les bêtises et la maladresse de Zorglub.</p>	<p>Le Comte représente le <i>vieux sage</i>. Il fait cadeau à ses amis de son immense savoir et du fruit de ses inventions. Ce spécialiste des champignons est pourtant un énorme distrait, souvent victime de ses propres expériences. Ce qui caractérise ce solitaire, c'est son infinie bonté.</p> <p>Zorglub représente en général le <i>senex</i>. Aussi génial que maladroit, il n'est pas un méchant irrécupérable. Il est agi par le ressentiment et la rancune, plus que par le désir de puissance. Ce mégalomane représente l'image du <i>Soi</i> pervertie, brimée, refoulée en ses plus noirs instincts. Il est le reflet d'une psyché dont les névroses engendrent le ressentiment et l'inefficacité. Dans cet album, Zorglub prête plutôt ses traits au <i>puer</i>. L'adulte est devenu un nourrisson. Il connaît manifestement une régression importante. C'est le <i>puer</i> dans son aspect <i>puéril</i> qui est ainsi représenté. Cet aspect <i>puéril</i> ne peut néanmoins pas être dissocié du <i>senex</i>. Cet aspect <i>puéril</i> peut cependant s'avérer profitable pour le renouveau de l'individu. Ces deux savants et inventeurs émanent du même archétype, celui de l'être doué de pouvoirs paranormaux, disposant d'attaches avec les puissances naturelles et surnaturelles. Ce sont des représentations complémentaires du <i>Soi</i>. Zorglub, le savant fou, est le pendant du Comte, le bon sorcier. Après des années d'antagonisme, Zorglub et le Comte se rejoignent finalement pour se fondre au creuset commun du rêve. En tant que mythes, ces deux personnages sont proches du héros, mais ils échappent au piège de l'inhumain dans lequel s'enlise Spirou. Ils possèdent, en partage avec Fantasio, la chaleur et la faillibilité humaines (SADOUL, 1980, 29-32) (GOUPIL, 1987, 19).</p> <p>Gaston Lagaffe est un savant mélange de <i>trickster</i> et de <i>hare</i>. Il est tour à tour <i>fripon</i>, <i>bouffon</i> et <i>génial</i>. Sa nature exprime les <i>potentialités</i> inexploitées de l'<i>ombre</i>. Une <i>ombre</i> qui ne serait plus totalement refoulée, mais dont certains aspects, tout en étant encore rejetés, affleuraient la conscience. Ses tours et son génie potentiel sont tolérés ou acceptés. Gaston perturbe le héros Fantasio, le rend nerveux, voire même déprimé. Il le remet en question. Comme les affects et la tension nerveuse, Gaston <i>pompe</i> littéralement l'<i>énergie psychique</i> du héros. Par ses contrariétés, Gaston exprime la nécessité de se remettre en question. De prendre distance par rapport à ses actes. Une cure de repos s'avère ainsi nécessaire, voire même profitable. Elle permettra de renouveler l'énergie psychique nécessaire au renouvellement de la personnalité.</p>

<p>Personnages (suite)</p>	<p>Le Marsupilami est un animal fantastique comme la Licorne ou le Griffon. Ce n'est pas, comme Spip, un moraliste ou un contestataire. Impulsif, joueur, affectueux et fantaisiste, il aime plaisanter. Il lui arrive de tomber dans de violentes colères. Sa force extraordinaire en fait un combattant redoutable. Sa queue, longue de sept mètres, se révèle un outil formidable. Sensible, cet animal a mis son intelligence au service du bien.</p> <p>Longtarin est un agent de police qui aime couper les cheveux en quatre. Il est sournois et chipoteur. Son activité principale est de surveiller et de subir Gaston. Particulièrement pointilleux sur le stationnement et la signalisation routière, il n'hésite pas à sortir son carnet de contraventions à la moindre incartade. Très classique dans sa fonction, il est une caricature du flic moyen qui arpente la chaussée. C'est une expression assez figée du <i>surmoi</i>.</p> <p>Prunelle est le successeur de Fantasio à la rédaction de <i>Spirou</i>. Nerveux, il a hérité des dépressions de son prédécesseur. Il est également obsédé par le <i>timing</i>, le courrier en retard et les contrats à faire signer. C'est une image de l'homme du devoir. Une expression du <i>surmoi</i>.</p> <p>Lebrac est le dessinateur coqueluche des secrétaires de la rédaction. Victime des gaffes de Gaston, il adopte une attitude plus blasée face aux catastrophes. Il lui arrive même de participer en douce à leur élaboration.</p> <p>Le camionneur est un personnage massif et sûr de lui. A bord de son camion, il se sent fort et puissant. Il aime plaisanter au détriment des plus faibles que lui.</p> <p>Le zorglhomme est un nostalgique de la vie militaire. Il regrette le temps où il était dirigé par Zorglub. Ce "<i>petit homme</i>" ne s'épanouit que dans la masse uniforme. Il constitue en quelque sorte le terreau du fascisme. Il représente un <i>surmoi</i> trop développé, qui s'est constitué, comme héritier du complexe d'Oedipe, par intériorisation des exigences et des interdits parentaux. Sa fonction critique est totalement soumise à la loi du Père et s'exerce sans discernement à l'égard de son <i>moi</i>. Le sujet souffre de compulsions et d'interdits et se conduit comme s'il était dominé par un <i>sentiment de culpabilité</i> dont il ignore tout. L'image du Père, représentée par Zorglub, prend pour le sujet valeur de modèle et fonction de juge.</p>	<p>Le Marsupilami est un animal qui exprime, par sa nature fantastique, une série d'aspirations. Il véhicule des rêves inexprimés, des chimères et des désirs latents. Ceux-ci sont liés à la fois aux <i>instincts</i> et aux <i>pulsions</i>. "<i>Marsupilami est l'HOMME tel que le souhaiterait le généreux Franquin. Animal irréel, invraisemblable, il est la figure terminée de l'être humain, l'humain débarrassé de ses tares. Sans remonter à la référence nietzschéenne, Marsupilami est un mythe vivant : le mythe dualiste du « presque humain » et du « trop humain ». En lui, les extrêmes se réconcilient ; il comble les lacunes de l'Homme, les effaçant par l'instinct (...) le charme par quoi s'opère la fusion des contraires, ce n'est pas seulement l'incroyable faculté d'adaptation de cet animal-humain. C'est d'abord le RIRE, réellement le propre du marsupilami ! Le JEU est son fait, au sens philosophique, la marque de sa haute humanité. Farceur et prompt à la gaieté, PROFONDEMENT gai.</i>" (SADOUL, 1980, 33-34). Le Marsupilami est l'image même du <i>trickster</i> telle qu'elle est décrite par les Winnebagos dans leurs propos recueillis par le professeur Radin et Sam Blowsnake (JUNG, KERÉNYI, RADIN, 1958, 12-146). Il fait fi de la morale et du sens du devoir. Par ses côtés blagueurs, il montre que les instincts peuvent jouer des mauvais tours au <i>moi conscient trop rigide</i> s'il ne prend pas en compte sa nature biologique. En cela, il exprime la sagesse instinctive...</p> <p>Longtarin représente certains aspects de l'<i>ombre</i> liés à l'éducation et au respect des normes. Ainsi, présente-t-il le caractère figé de certains éléments assimilés durant l'enfance.</p> <p>Prunelle est une image archétypique de l'<i>autre</i>. Il accentue certaines caractéristiques de Fantasio. Comme ce dernier, il est préoccupé avant tout de son devoir. C'est pourquoi il est devenu nerveux et grincheux. Il lui sera de plus en plus difficile de sourire aux blagues exercées par le <i>trickster</i> de service : Gaston.</p> <p>Lebrac est une autre image archétypique de l'<i>autre</i>. A l'inverse de Prunelle, Lebrac présente la manière saine de se comporter face aux inventions de Gaston.</p> <p>Le camionneur souffre d'un <i>complexe de supériorité</i> à l'égard des autres usagers de la route. Mettant toute son intelligence dans sa force physique, il risque de connaître quelques déboires.</p> <p>Le zorglhomme est l'expression même de cette fonction qui vise à interdire l'accomplissement et la prise de conscience des désirs. Cette <i>ombre</i> qui se manifeste sous forme de <i>zombie</i> opère une censure sous forme de <i>névrose obsessionnelle</i>.</p>
-----------------------------------	--	--

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles	<p><i>Le bébé</i> est un symbole d'innocence. C'est l'état antérieur à la faute. Il représente l'état édénique. Il est un symbole de simplicité naturelle, de spontanéité. Paisible, sans intention ni arrière-pensée, il représente l'état préalable à l'obtention de la connaissance. Zorglub doit passer par cet état pour effacer ses erreurs mégalomaniaques. "Si vous ne changez et ne devenez comme de petits enfants, vous n'entrerez point dans le royaume des cieux." (MATTHIEU, 18, 3)</p> <p><i>La zorglonde</i> est une onde radio qui détruit la personnalité. Grâce à elle, Zorglub a pu se constituer une armée de zombies, les zorglhommes, recrutés dans toutes les gendarmeries. Elle symbolise en quelque sorte la <i>libido sexuelle</i> et une certaine <i>volonté de puissance</i> qui l'accompagne. C'est par elle que Zorglub fera montre de sa puissance et de sa virilité. Il manifestera ainsi sa <i>pulsion sexuelle</i> par un jeu de représentations ou fantasmes qui viennent la spécifier. N'oublions pas que du point de vue dynamique, Freud voit dans la <i>pulsion sexuelle</i> l'objet privilégié du refoulement dans l'inconscient. Il lui fait jouer un rôle majeur dans le conflit psychique. Si elle devient, sous le nom de <i>pulsion de vie</i>, une force qui tend à la constitution et au maintien des unités vitales, lorsqu'elle fonctionne selon le principe de la décharge totale, elle devient la <i>pulsion de mort</i>.</p>	<p><i>Le bébé</i> manifeste des attitudes puérides. Cet état indique, dans l'évolution psychologique d'un adulte, une période de régression. La <i>régression</i> exprime le retour à des étapes dépassées de son développement (stades libidinaux, relations d'objet, etc.). "Au sens formel, la <i>régression</i> désigne le passage à des modes d'expression et de comportement d'un niveau inférieur du point de vue de la complexité, de la structuration et de la différenciation." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 400) Cette image peut également indiquer une victoire sur la complexité et l'anxiété. Elle marque la conquête de la paix intérieure et de la confiance en soi.</p> <p><i>La zorglonde</i> est l'expression même de la <i>libido</i> chez Zorglub. <i>Libido</i> est pris par Cicéron en un sens très large : "Le vouloir est le désir raisonnable ; mais ce qui est incité contre la raison et trop véhémentement, cela est la libido ou cupidité effrénée, que l'on rencontre chez tous les fous." (CICÉRON cité par JUNG, 1967, 234) A la place de la théorie sexuelle des <i>Trois essais</i> de Freud, Jung considère que le terme <i>libido</i> exprime un désir, une impulsion que n'entrave aucune instance morale ou autre. "La libido est un « appetitus » dans son état naturel. Dans l'histoire de l'évolution, ce sont les besoins corporels, comme la faim, la soif, le sommeil, la sexualité, ou les états émotionnels, les affects, qui constituent l'essence de la libido." (JUNG, 1967, 242) Jung entend par <i>libido</i> l'énergie psychique. Celle-ci est l'intensité du processus psychique, sa <i>valeur psychologique</i>. Elle correspond à la force déterminante dudit processus, qui se manifeste par des effets définis ou "rendements psychiques". <i>Libido</i> désigne des intensités ou des valeurs (JUNG, 1986, 456).</p>

Récits et péripéties

La couverture (BOYON, 1993, 5-14)

Au plan de l'objet

Spirou, Fantasio, Spip et le Marsupilami sont poursuivis par une vieille Mercedes rouge. L'action se passe en face du château de Champignac. Un mur vétuste sépare cette action du château. La voiture vient de la gauche. Spirou et Fantasio courent vers la droite et restent sur la route tandis que les deux animaux se précipitent vers le bas à gauche, à travers une pelouse. Au premier plan, au centre, se trouve un champignon.

Au plan du sujet

Nous avons en tout cinq personnages et trois éléments : d'une part, Spirou, Fantasio, Spip, le Marsupilami et le zorglhomme, d'autre part, le château, le mur et le champignon.

Cinq représente la quintessence. Il est signe d'union, d'harmonie et d'équilibre. Il est encore symbole de l'homme (la tête et les quatre membres écartés). Il représente aussi les cinq sens : la totalité du monde sensible. C'est le nombre de l'existence matérielle et objective, le signe de la vie manifestée (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 199-202).

Ce chiffre est subdivisé en deux parties principales : le zorglhomme représente l'*unité* primordiale de l'inconscient. Celle de l'*ombre* qui menace les *quatre* héros. Ces derniers constituent une *quaternité* qui se divise en deux groupes à la suite de la confrontation avec l'*ombre*. Chacun de ces quatre personnages possède une fonction dominante différente des trois autres.

Spirou, le *red horn*, représente le *type pensée*. C'est le personnage qui incarne la raison. Il garde très souvent son sang-froid, même dans les situations les plus périlleuses. Son action, alerte (costume rouge), est rationnelle.

Fantasio est un *hare* fort sensible, très soumis à ses affects. Bien qu'il ne soit guère capable de maîtriser ses émotions, il incarne le *type sentiment*. Son action, rêveuse (costume bleu), est avant tout "sentie". Comme nous l'avons vu, ces deux personnages constituent des *twins*. Leurs fonctions dominantes sont à la fois opposées et complémentaires. Ils représentent les deux *fonctions rationnelles* de la quaternité. Leur *persona* est nuancée par leur couleur. Le rouge est l'opposé du bleu. Spirou, le calme, est tonifié par le rouge, tandis que Fantasio, le nerveux, est calmé par le bleu. L'aspect fantasque de Fantasio plonge très souvent les deux héros dans des aventures invraisemblables. Heureusement, vif et espiègle comme l'écureuil, Spirou triomphe de toutes les épreuves de force grâce à son intelligence. C'est grâce à son sang-froid qu'il parvient à sortir Fantasio du pétrin dans lequel son impulsion l'a entraîné.

Spip, par son appétit de la vie et des noisettes, représente le *type sensation*. Ses réactions psychiques, comme ses réactions physiques, sont toujours dictées par les vibrations ressenties par ses sens. Sa gourmandise n'a d'égale que son aspiration à la paresse. Comme sa robe brune, Spip est très terre à terre. Il demeure fort lié aux stades oral (gourmandise) et anal (peurs archaïques). Par ses remarques acerbes, il joue un rôle moqueur proche du *trickster*.

Le Marsupilami représente le *type intuitif*. Il est la part la plus proche de l'auteur, les trois autres personnages ayant été créés par Rob-Vel et Jijé. En ajoutant ce quatrième élément au trio de base, Franquin constitue une *quaternité* dont la structure est comparable à celle décrite par Jung : "*une quaternité a souvent la structure 3+1, en ce sens que l'un de ses termes occupe une position exceptionnelle ou possède une nature différente de celle des autres.*" (JUNG, 1953, 399). Cet animal imaginaire pressent, plus qu'il ne sent, les événements. Il réagit toujours sur le vif. Son action, parfois trop vive (couleur jaune), est "spontanée". Plus que Spip le moralisateur, le Marsupilami, par ses

actions, se moque de l'attitude "responsable" des êtres humains. En lui, nulle *persona*, nul déguisement ne sont nécessaires. Il pressent que tout se terminera pour le mieux dans le meilleur des mondes. Sa prescience, il la tire tout à la fois de sa nature instinctive et de son intelligence intuitive. Il possède la fraîcheur de l'enfance et l'ironie du *trickster*.

Sur la couverture, cette quaternité de base est divisée en deux par un conflit inconscient (*l'ombre*). Cette division annonce les déséquilibres inconscients que nous verrons plus loin. Les deux paires représentent divers dédoublements aboutissant chacun à un conflit. Ainsi, les héros (*conscience*) subissent le joug du zorghomme (*l'inconscient*). De même, le *moi conscient* (Spirou et Fantasio) se sépare de sa partie *instinctive* (les deux animaux). Spip et le Marsupilami se dirigent vers la gauche, *l'irrationnel*, tandis que les deux héros courent vers la droite, le *rationnel*. Les fonctions *sensation* et *intuition* appartiennent au domaine de *l'irrationnel*, tandis que les fonctions *pensée* et *sentiment* sont de l'ordre du *rationnel*. Ces fonctions sont coupées les unes des autres.

Spirou et la voiture sont rouges. Ils sont situés respectivement à l'extrême droite et à l'extrême gauche de l'image. Le rouge représente à la fois la colère et la vaillance, la cruauté et la vertu, la guerre et la passion. Cette couleur est celle du feu et du sang. Elle désigne l'action, interne ou externe, éclatante ou mystérieuse. Ces deux taches rouges de part et d'autre de l'image expriment une tension. Pour l'auteur, il s'agit d'un cri de colère. Franquin éprouve un certain ras-le-bol et n'est pas loin de la dépression nerveuse. Il poursuit malgré tout son travail contraint et obligé (LETURGIE, 1980, 9). Le rôle de *l'ombre* est ainsi de déloger un *moi* embourbé dans sa routine depuis trop longtemps sous peine d'être victime d'un accident fâcheux. Les ennuis représentés par cette *ombre* avancent plus rapidement que ne le permettent les jambes de Spirou et Fantasio. Le *moi* risque d'être vite rattrapé par les ennuis. *L'ombre* représente tout à la fois le stress, la colère contenue et l'angoisse. La fuite ne sert à rien. Seul le dialogue avec *l'ombre* est susceptible de faire avancer les choses. C'est-à-dire qu'au lieu de nier l'évidence, il vaut mieux reconnaître et accepter cet état de choses et prendre les mesures qui s'imposent *inconsciemment*.

En cela, Spip et le Marsupilami ne font que montrer la voie à suivre. Il faut sortir des sentiers battus. Il faut abandonner la routine et suivre *l'école buissonnière*.

Une autre échappatoire aurait été possible si un mur ne se dressait pas entre le château de Champignac et les deux héros. Le château, symbole de protection, représente la demeure du Comte de Champignac, le *vieux sage*. Celui-ci est une image archétypique du *Soi*. Le mur, symbole de la séparation, représente la communication coupée entre la *conscience* et *l'inconscient*. Dès lors, nos héros (images du *moi*) n'ont plus qu'à suivre le chemin de traverse proposé par les deux animaux (la nature instinctive). Au lieu de suivre des raisonnements fallacieux et des sentiments contradictoires, le *moi* doit suivre ce que lui dictent ses sensations et son intuition afin de se libérer des contraintes imposées par un chemin trop strict.

Le champignon au premier plan, au milieu de l'image, est à l'intersection entre la gauche (verte comme la nature et l'espoir) et la droite (grise comme la *routine* et le désespoir). Il représente le point de scission. Comme nous l'avons déjà vu, le champignon est le symbole de la vie régénérée par la fermentation, c'est-à-dire par la mort. Il est également une image liée au Comte de Champignac, le *vieux sage*. Enfin, le champignon peut être

véneux. Il représente effectivement une amanite tue-mouches qui, sans être mortelle, peut provoquer de graves ennuis. Cette amanite est l'axe central d'un *psychisme* divisé en deux parties conflictuelles (*conscient-inconscient, raison-instinct, fonctions rationnelles-fonctions irrationnelles*) qui va *empoisonner* la vie des divers personnages figurant dans cette histoire.

"L'ingestion du champignon véneux produit des tremblements, suivis d'une hyperexcitation entrecoupée de rires et d'invectives. De nombreuses hallucinations auditives et visuelles interviennent dans cette phase, immédiatement suivie d'un état d'immobilité totale et de prostration." (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1990, II, 118)

Tous subiront, symboliquement, les symptômes d'un empoisonnement par ingestion de la fameuse zorglonde. Tous, sauf le Marsupilami, dont l'intuition et l'instinct vont le préserver de telle mésaventure.

Péripéties

Premier récit : rencontre avec le camionneur (FRANQUIN, 1976, 3, v. 1-4)

Au plan de l'objet

Spirou et le camionneur attendent à un carrefour pour pouvoir passer. La permission doit leur être accordée par l'agent de la circulation (*image du surmoi*). La voiture de Spirou est manifestement très petite par rapport au camion. Nous sommes confrontés aux *complexes d'infériorité et de supériorité* chers à Adler. De prime abord, le héros (instance du *moi*) se sent démuni par rapport au poids lourd. Finalement, par le biais du *ça* (le Marsupilami), il se débarrasse d'un *surmoi* trop encombrant et reçoit l'autorisation de poursuivre sa route de la part de Longtarin (autre image du *surmoi*).

Au plan du sujet

Spirou et le camionneur attendent à un carrefour pour pouvoir passer. La permission doit leur être accordée par Longtarin (*image de l'ombre* liée aux contraintes sociales). De prime abord, le héros (*image de l'idéal du moi*) se sent démuni par rapport au poids lourd (*ombre personnelle*). Finalement, par le biais du Marsupilami (*image* liée aux *instincts* et à l'*intuition*), il se débarrasse de cette *ombre* trop encombrante et n'est plus dès lors freiné par cette autre partie de *l'ombre collective* représentée par l'agent de la circulation.

Deuxième récit : à la rédaction (FRANQUIN, 1976, 3-7)

Au plan de l'objet

Spirou retrouve Fantasio à la rédaction du journal. Fantasio est fort énervé. Il est même à bout de nerfs. Gaston, par une série d'*actes manqués*, a entamé sérieusement l'instance du *moi* incarnée par Fantasio. Ce dernier ne peut assumer deux rôles à la fois ("*secrétaire de rédaction et clown dans ce cirque*") (FRANQUIN, 1976, 4, v. 5). Par son empressement à bien faire, Gaston laisse tomber de la cire sur le plancher (FRANQUIN, 1976, 4, v. 7-8). Celle-ci perce un trou dans lequel tombe Fantasio (FRANQUIN, 1976, 5, v. 1). C'est littéralement la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Après ce dernier

incident, Fantasio *tombe* dans la *dépression*. Il en perd son pantalon (FRANQUIN, 1976, 5, v. 6), c'est-à-dire qu'il doit bien s'avouer vaincu. Il doit se rendre à la raison, exprimée par Spirou (FRANQUIN, 1976, 5, v. 8-9). Par ses contrariétés, Gaston exprime la nécessité de se remettre en question. De prendre distance par rapport à ses actes (FRANQUIN, 1976, 6). Une cure de repos s'avère ainsi nécessaire, voire même profitable. Elle permettra de raviver l'énergie psychique nécessaire au renouvellement de la personnalité (FRANQUIN, 1976, 7, v. 4-5). Cette cure n'est cependant pas suffisante, il faut encore intégrer (digérer) les contradictions représentées par Gaston. C'est l'objet du troisième récit.

Au plan du sujet

Gaston Lagaffe tient du *trickster* et du *hare*. Son côté *fripon* le rend proche de l'*ombre*. Une *ombre* à la fois collective et personnelle. Gaston est un bouffon. Comme les bouffons, Gaston est une parodie de la personne, du *moi*, révélatrice de la dualité de chaque être et de sa propre face bouffonne. Il représente l'autre face de la réalité, celle que la situation acquise fait oublier et qui se rappelle à l'attention. L'une des caractéristiques du bouffon est d'exprimer sur le ton de la plaisanterie les choses les plus graves. Il incarne la *conscience ironique*. S'il se montre obéissant (FRANQUIN, 1976, 4, v. 6-7), c'est en ridiculisant l'autorité représentée par Fantasio ou M. Dupuis (FRANQUIN, 1976, 5, v. 1) (FRANQUIN, 1976, 7, v. 3), par un excès d'empressement (FRANQUIN, 1976, 4, v. 7-8) (FRANQUIN, 1976, 7, v. 1). Il rappelle à la conscience ses travers et ses fautes, tout en s'inclinant obséquieusement. Au-delà des apparences comiques, on perçoit la conscience déchirée. *Double* de Fantasio, Gaston est un facteur de progrès et d'équilibre, surtout quand il désarçonne, car il oblige à chercher l'harmonie intérieure à un niveau d'intégration supérieur. Comme Pirlouit, Gaston n'est pas seulement un personnage comique, il est l'expression de la multiplicité intime de la personne et de ses discordances cachées. Gaston est l'expression des affects qui *pompent* littéralement l'*énergie psychique* de Fantasio, le *moi conscient*. Les travers représentés par Gaston ne s'éliminent pas par la violence, ni par un ridicule accru. Tout ce qu'il représente doit être intégré dans un ordre psychique nouveau, plus compréhensif, plus humain.

Troisième récit : à Champignac (FRANQUIN, 1976, 7- 39)

Le prélude (FRANQUIN, 1976, 7-8)

Au plan de l'objet

Le libraire, le maire et le chauffeur de *Poupon sec* pensent que le Comte est devenu fou (FRANQUIN, 1976, 7-8). La collectivité est inquiète. Elle est prête à rejeter le *vieux fou*, la partie gênante d'elle-même. C'est l'indice d'une faiblesse morale, d'une involution spirituelle. La société n'est plus capable de s'assumer totalement. Elle tend à travestir en fous ses membres marginaux. Elle ne s'aperçoit pas que c'est une part d'elle-même qu'elle renie, en essayant de rejeter l'*autre*.

Au plan du sujet

La *conscience collective*, représentée par le maire et ses administrés, a tendance à *refouler* le problème psychique auquel l'ensemble des individus sont confrontés. Elle essaie d'en rejeter la faute sur un facteur extérieur, représenté ici par le vieux Comte.

Champignac et Zorglub, la nourrisse et son bébé (FRANQUIN, 1976, 9-13)

Au plan de l'objet

Le troisième récit repose sur l'infantilisation impressionnante de Zorglub. Franquin nous tient en haleine par le réalisme désopilant de son dessin qui nous montre le comportement d'un enfant de huit mois sous les traits de l'ancien dictateur (FRANQUIN, 1976, 10, v. 1). Ce charmant bambin est l'un des deux détonateurs principaux, avec le Marsupilami, de la réaction en chaîne qui va suivre.

Zorglub représente ici le *moi idéal*. Cette formation intrapsychique, distincte de l'*idéal du moi*, représente un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile. Numberg fait du *moi idéal* une formation génétiquement antérieure au *surmoi*. Le *moi* encore inorganisé, qui se sent uni au *ça*, correspond à une condition idéale. Au cours de son développement, le sujet laisserait derrière lui cet *idéal narcissique* et aspirerait à y retourner, ce qui se produit surtout, mais pas exclusivement, dans les psychoses. Ce *moi idéal* se révèle également par des admirations passionnées pour de grands personnages caractérisés par leur indépendance, leur orgueil et leur ascendant. Au niveau de ce récit, cet aspect est pris en charge par le zorglhomme. La formation du *moi idéal* a des implications sadomasochistes, notamment la négation de l'autre corrélative à l'affirmation de soi. Freud place, à l'origine de la formation des instances idéales de la personnalité, le processus d'idéalisation par lequel le sujet se donne pour but de reconquérir l'état de toute-puissance du narcissisme infantile (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 255-256).

Champignac, instance du *surmoi*, s'occupe du poupon. Il endosse le rôle maternel généralement dévolu à l'instance du *ça* (instinct maternel). La *régression* de Zorglub est manifestement liée à une prédominance du *surmoi*. Freud voit dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux, diverses fonctions du *surmoi*. Celui-ci se constitue par intériorisation des exigences et des interdits parentaux. Le *surmoi* est une fonction critique qui s'est séparée du *moi* et paraît dominer celui-ci. La clinique et la théorie psychanalytique reconnaissent la part prise par cette fonction qui vise à interdire l'accomplissement et la prise de conscience des *désirs*. Le *surmoi* englobe les fonctions d'interdiction et d'idéal. Selon Freud, la *formation* du *surmoi* est corrélative du déclin du complexe d'Oedipe. L'enfant, renonçant à la satisfaction de ses désirs oedipiens frappés d'interdit, transforme son investissement sur les parents en identification aux parents. Il intériorise l'interdiction. Si c'est le renoncement aux désirs oedipiens amoureux et hostiles qui est en principe à la base de la formation du *surmoi*, celui-ci se voit enrichi, selon Freud, par les apports ultérieurs des *exigences sociales* et *culturelles*. La régression de Zorglub est liée à ces exigences sociales (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 471-472).

L'établissement du *surmoi* est un cas d'identification réussie avec l'instance parentale. Celle-ci n'est pas à proprement parler l'image des parents eux-mêmes, mais bien l'image du *surmoi* de ceux-ci. Le *surmoi* de l'individu s'emplit du même contenu, devient le représentant de la tradition, de tous les jugements de valeurs qui subsistent ainsi à travers les générations. La clinique psychanalytique montre que le *surmoi* fonctionne sur un mode "réaliste" comme une instance autonome (*mauvais objet interne*, *grosse voix*, etc.). Cette instance autonome sera ici représentée par ce *mauvais objet* qu'est la zorglonde (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 473).

Au plan du sujet

Le Comte représente le *vieux sage*. Il est devenu la nourrisse de Zorclub. Le problème psychique est si profond que seul le *Soi* peut encore intervenir. Le *Soi* représente l'ensemble du psychisme. Pour se dégager de cette régression, toutes les énergies psychiques seront nécessaires. *Zorclub* représente en général le *senex*, c'est-à-dire l'image perversie du *Soi*. Ce *senex* s'est mué en *puer*. Comme Cronos-Saturne, Zorclub représente les deux pôles antagonistes. Saturne, dans la mythologie, correspond au soleil nocturne. Il représente le solstice d'hiver, le lieu des ténèbres et de la mort. La planète la plus éloignée du soleil symbolise l'obscurité, la mélancolie, l'abandon et la crainte. En termes de conscience, cela correspond à un état de submersion chaotique. En astrologie, la *transformation* prend place dans la maison de Saturne. Comme pour Zorclub, la planète du sinistre *senex* est aussi la maison du plus sage entre tous où Hermès Trismégiste révèle à l'adepte la sagesse. Si dans le processus de transformation alchimique, le premier stade, dominé par Saturne, correspond au démembrement et à la mortification, les cendres qui restent après la calcination des métaux vils sont aussi la précieuse substance, le sédiment à partir duquel sera créé l'or. Le pauvre cerveau de Zorclub, calciné par la zorglonde (FRANQUIN, 1976, 10, v. 4), représente mentalement celui d'un bébé de huit mois (FRANQUIN, 1976, 12, v. 6-8). C'est ce bambin, ce *puer* issu du *senex*, qui représente le sédiment à partir duquel va se régénérer le psychisme. Voilà pourquoi sa régression est liée à certains aspects du *senex*. C'est le *senex* dans son aspect *puénil* qui est ainsi représenté. Cet aspect *puénil* ne peut néanmoins pas être dissocié du *puer* dans son aspect régénérateur (VITALE, 1978, 20).

Le Comte de Champignac et Zorclub sont deux images du vieil homme. Ils correspondent à l'image du *père* qui représente l'énergie psychique qui pousse l'individu à réaliser sa destinée. Ils représentent aussi la nature duelle du *vieux sage*, image de la sagesse et de la persévérance spirituelle, de la capacité du renoncement, de l'austérité et de la concentration. Ils symbolisent la transformation possible en vue d'un mouvement positif des valeurs psychiques et sociales (VITALE, 1978, 21).

Le mythe grec de Cronos se réfère à un aspect du développement endopsychique : la relation père-fils. Toute l'histoire de Cronos semble guidée par le leitmotiv de la quête et de la défense de sa propre individualité. Le risque fondamental que court Cronos est celui de la mort. Il en va de même pour Zorclub. Si le Comte ne s'occupe pas de lui, l'ancien dictateur demeurera un légume tout le restant de sa vie (FRANQUIN, 1976, 12, v. 6). Dans les deux cas, la menace de mort intervient dans la relation père-fils. Le fils est amené à tuer le père pour se défendre. Cependant, à l'inverse de Cronos, Zorclub est d'abord un adulte, puis un enfant. Néanmoins, Zorclub ne tue pas le Comte. De même, Zeus ne tue pas son père Cronos. Père et fils devront finalement s'entendre. Ce conflit nous montre la dynamique essentielle de l'être en devenir. L'ancien engendre le nouveau. Cette continuité ne se déroule pas paisiblement parce que certains aspects du psychisme ressentent la transformation comme une menace et réagissent. Résistances et tâtonnements se succèdent. Voilà pourquoi certains résultats des recherches du Comte vont à vau-l'eau et engendrent des êtres hybrides (FRANQUIN, 1976, 13, v. 3-5).

Le zorglhomme, image du zombie (FRANQUIN, 1976, 14- 21)

Au plan de l'objet

Le ***zorglhomme*** est un ancien gendarme. Par ses anciennes fonctions, il est lié à l'instance du *surmoi*. Pour rappel, il représente un *surmoi* trop développé, qui s'est constitué par intériorisation des exigences et des interdits parentaux. Sa fonction critique est totalement soumise à la loi du Père et s'exerce sans discernement à l'égard de son *moi*. Le sujet souffre de compulsions et d'interdits et se conduit comme s'il était dominé par un *sentiment de culpabilité* dont il ignore tout. L'image du Père, représentée par Zorglub, prend pour le sujet valeur de modèle et fonction de juge. Ce "*petit homme*", selon les termes de Wilhelm Reich, ne s'épanouit que dans la masse uniforme. Il représente également l'un des aspects du *moi idéal*. Pour Mélanie Klein, l'excessive sévérité du *surmoi* serait à l'origine des conduites asociales et criminelles (JACCARD, 1974, 183). Elle constitue également, pour Wilhelm Reich, le terreau du fascisme (REICH, 1972). Wilhelm Reich voit dans le fascisme l'expression de la structurelle caractéristique irrationnelle propre à l'individu moyen dont les besoins et les pulsions primaires, biologiques, ont été réprimés. Pour lui, le fascisme s'explique par le désir orgastique insatisfait des masses. En cela, le zorglhomme est également l'expression de la *pulsion de mort* qui s'oppose à l'épanouissement de la vie.

Au plan du sujet

Le ***zorglhomme*** est lié à la fonction *pensée*. C'est également une *ombre* de nature collective. Elle est l'expression même de cette fonction collective dominante qui vise à interdire l'accomplissement et la prise de conscience des désirs. Cette *ombre* qui se manifeste sous forme de *zombie* opère une censure sous forme de *névrose obsessionnelle*. Le *moi* est littéralement *vampirisé* par cette *ombre*. De fait, les zombies sont des morts-vivants vidés de leur substance et dépourvus de toute volonté. Ce mort-vivant annonce également le renouvellement et la renaissance. Il désigne de fait la fin absolue d'un état antérieur. Il indique ce qui disparaît dans l'inéluctable évolution des choses. Toute régénération psychique traverse une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle. En ce sens, le zorglhomme a une valeur psychologique : il délivre des forces négatives et régressives, il dématérialise et libère les forces ascensionnelles de l'esprit. Si l'être qu'il frappe ne vit qu'au niveau matériel ou bestial, il sombre dans les pires tourments. S'il vit au contraire à un niveau psychique supérieur, il lui dévoile de nouvelles perspectives. Tout en représentant le pôle négatif de l'inconscient, le zorglhomme n'en demeure pas moins nécessaire pour faire bouger les choses.

La course effrénée (FRANQUIN, 1976, 21-37)

Au plan de l'objet

En mordant dans la queue du Marsupilami, Zorglub parvient à irriter celui-ci. La morsure de Zorglub représente le caractère irritant du *moi idéal* soumis à l'excessive sévérité du *surmoi*. La *pulsion sexuelle*, représentée par la queue du Marsupilami, est atteinte. D'un grand coup de patte, le Marsupilami envoie au diable le landau contenant le chérubin. L'*instinct* ne peut subir davantage cette morsure sociale. Il réagit vigoureusement. Les divers personnages sont dès lors entraînés dans un match poursuite

effréné. C'est toute la *personnalité* qui se trouve ainsi impliquée. Une fois encore, les instances morales sont ridiculisées. Le commissaire demande à Zorclub son nom. Celui-ci lui répond par le babil enfantin. Le commissaire l'accepte comme réponse en y voyant un nom étranger (FRANQUIN, 1976, 28). Outre le caractère xénophobe qui est ainsi souligné, nous remarquons que le *nom du Père*, qui sert d'identité au *moi*, dégénère en gazouillis. Le zorglhomme, puis Zorclub lui-même, asperge de zorglonde l'ensemble du corps social. Pour reprendre un titre célèbre, nous pouvons dire que nous avons affaire à *la société bloquée*.

Au plan du sujet

A la suite des inhibitions subies, la fonction *intuition* et la partie instinctive de l'individu, représentées par le Marsupilami, réagissent violemment. Cette fois, les diverses instances psychiques sont concernées. Les aspects introvertis (les diverses images archétypiques) et extravertis (le bureau de police) sont impliqués dans le processus. De même que les membres sociaux, chaque complexe psychique se retrouve finalement coincé.

Point culminant de l'action et lysis ou une fin en trois temps

Au plan de l'objet

Tout au long de l'album, le nombre des victimes des la zorglonde va en grandissant. Nous atteignons ainsi le point culminant de l'action page 35 : les héros eux-mêmes sont frappés. Cette image pourrait déjà servir de *fin*, s'il n'y avait le secret espoir d'un *deus ex machina* de la part du *vieux sage* de Champignac.

Page 37, le jardin du château de Champignac est jonché de victimes figées dans diverses positions. Le Comte les a rassemblées pour leur rendre le mouvement. Au centre, le Marsupilami joue avec la zorglonde et paralyse le Comte. Tout semble figé à perpétuité. Chaque personnage, à l'exception du Marsupilami, est touché par l'onde maléfique. Cela semble bien être la *fin*.

"(...) *pas un scénariste au monde qui puisse tirer l'auteur de la situation où il s'est fourré ! Ce coup-ci, c'est bien la fin.*" (FRANQUIN, 1976, 37)

Sur le plan de l'histoire elle-même, tout l'intérêt de cette bande dessinée, excepté le léger malaise que l'on peut ressentir à la vue de Zorclub - pour ce qu'il peut représenter : un homme adulte en couche-culotte -, réside dans ces "*préludes*" à la véritable fin.

Ces préludes sont deux fausses conclusions que nous pourrions qualifier d'*apocalyptiques*, surtout le deuxième. En effet, tous les personnages, à l'exception du Marsupilami, sont victimes de la "zorglonde" et sont donc condamnés à rester immobilisés à perpétuité. En outre, on peut lire le mot "FIN" au bas de la page 37 (FRANQUIN, 1976, 37).

Pourtant, lorsqu'on prend la peine de tourner la page, on aperçoit le Comte de Champignac, qui s'était au préalable immunisé contre les terribles ondes, qui reprend le mouvement et qui se met aussitôt à traiter toutes les autres victimes humaines ou animales, pour, en fin de compte, aboutir à la fin réelle (FRANQUIN, 1976, 39).

L'instance du *moi* parvient finalement à surmonter les problèmes sociaux et moraux en endiguant le pouvoir paralysant du *surmoi*. Il abandonne son caractère *infantile* pour assumer complètement les responsabilités de l'adulte.

Au plan du sujet

Seize personnages figurent au sein de la première fin. *Seize* représente la quaternité supérieure (4 x 4). Image du *Soi*, cette quaternité est totalement paralysée. Le psychisme demeure figé. Le nombre *seize* indique également l'accomplissement de la puissance matérielle. Comme tel, il prend aussi une signification morale périlleuse, par une exaltation d'orgueil, une volonté de puissance non contrôlée. Jacob Boëhme désigne par ce nombre l'*abîme*, opposé au *Nirvana*. Il devient la multiplication pour l'être des cycles de vicissitude et de renaissance (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 680).

Le psychisme est embourbé dans des problèmes matériels et moraux. Il n'arrête pas de ressasser les mêmes états d'âme. Seule l'écoute de son *inconscient* peut le débarrasser de ces problèmes. Si quinze personnages demeurent figés, le Marsupilami, l'intuition liée à l'instinct, reste vigilante.

Heureusement, le *vieux sage* a pris les précautions nécessaires et peut guérir chacun de son immobilisme. Il aura fallu cependant que chaque personnage meure un peu à lui-même pour pouvoir être régénéré, et ce, y compris Zorglub qui, soumis pendant deux heures à une dose massive de zorglonde, redevient adulte. L'auteur ne connaît plus aucune régression. Il redevient un adulte à part entière. Chacun de ses personnages est une partie psychique de lui-même. En les ressuscitant, en les régénérant, il retrouve suffisamment de forces pour reprendre goût à la vie.

Ce n'est que lorsque le Comte, *image archétypique du vieux sage* et symbole d'une raison supérieure, intervient que la métaphore d'une régénération peut engendrer une *fin* plus nuancée.

Si nous nous limitons aux deux dernières pages de *Panade à Champignac*, le dénouement demeure assez classique ; Spirou l'exprime d'ailleurs en ces termes : "*Et voilà le calme revenu à Champignac*" (FRANQUIN, 1976, 39, v.7). Tous les personnages du récit sont sains et saufs.

Lors de la dernière case, nous retrouvons, comme sur la couverture, Spirou, Fantasio, Spip, le Marsupilami, le zorglhomme, le château et le champignon. La Mercedes rouge est remplacée par un tuyau d'arrosage rouge. Le Comte et Zorglub sont venus s'ajouter à ces huit éléments. Nous avons en tout *sept* personnages.

"*Sept* indique le sens d'un **changement** après **un cycle accompli** et **d'un renouvellement positif**. (...) *Sept* comporte cependant une anxiété par le fait qu'il indique le passage du connu à l'inconnu : un cycle s'est accompli, quel sera le suivant ?" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 682-683)

Conclusions au plan de l'objet du point de vue de l'auteur

L'auteur patauge dans des problèmes impossibles. A la fois, il se sent condamné à poursuivre la série et il se sent miné par celle-ci (LETURGIE, 1980, 9-10). C'est cette série qui lui a fait connaître la gloire et le succès. Par ailleurs, il est littéralement "vampirisé" par ces personnages empruntés à Rob-Vel et Jijé.

Instinctivement, l'auteur a envie de se débarrasser de tout ce fatras. En gelant définitivement la situation en page 37, il met fin à ses ennuis et à la série. Si cette

solution est bénéfique pour l'auteur, elle n'est cependant pas acceptable pour son employeur. C'est pourquoi il a besoin de recourir à un subterfuge pour désenclaver la situation.

André Franquin aimerait jouir de l'insouciance et de l'esprit créateur de Gaston ou du Marsupilami (*principe de plaisir*), mais les contraintes professionnelles et sociales (*principe de réalité*) ne lui permettent pas.

"Je voulais pousser le gadget au maximum, mais je n'ai pas pu le faire. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à lâcher un peu de lest, et le dernier album (Panade à Champignac) est finalement un cri de colère !" (LETURGIE, 1980, 9)

Depuis vingt ans, André Franquin dessine les aventures de Spirou.

"J'ai mis longtemps à me rendre compte que j'en avais ras le bol. J'étais aussi ancré dans mes habitudes. Tout à coup, je n'ai plus eu envie de dessiner "Spirou" ! C'est devenu très angoissant parce que les lecteurs en redemandaient, l'éditeur aussi... Je me sentais obligé de faire du "Spirou", et mon travail devenait de plus en plus laborieux. Je recommençais sans cesse mes dessins, je gommais, je redessinais, et j'ai fait une dépression. L'histoire a dû être interrompue dans le journal. Un beau jour, j'ai dit à ma femme : "JE VAIS DIRE A DUPUIS QUE JE NE FAIS PLUS CE SPIROU QUI M'EMMERDE" et toute une montagne de difficultés a disparu pour se rematérialiser dans les bras de l'éditeur atterré." (LETURGIE, 1980, 10)

En abandonnant la série, André Franquin subira une longue dépression. Celle-ci s'exprimera au travers des oeuvres telles que *Cauchemarrant* et les *Idées noires*. Ce renoncement était malgré tout nécessaire, voire même salutaire pour l'auteur. Les désagréments rencontrés lors de sa maladie furent le contrecoup de plusieurs années d'inhibition et de refoulement.

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue collectif

La couverture, comme les trois récits, nous racontent en crescendo la même problématique. Il s'agit à chaque fois d'une menace qui pèse lourdement sur nos héros. Sur la couverture, comme dans les deux premiers récits, nos héros parviennent à prendre la fuite afin de se préserver. Manifestement, cette *éloge de la fuite* est passagère (LABORIT, 1976). Les exigences personnelles (exprimées par Gaston et le Marsupilami) ne peuvent se satisfaire des contraintes sociales et professionnelles subies (le camionneur, le zorglhomme, Longtarin, le Commissaire, le sentiment de responsabilité de Fantasio, M. Dupuis). Finalement, nos héros sont rattrapés par leurs problèmes. Ils se retrouvent figés. Ainsi, la personnalité est entièrement inhibée par les divers interdits rencontrés. Ces interdits font partie intégrante de la personnalité par le biais du *surmoi* et du *moi idéal*. En ne plaçant ses espoirs que dans la transformation, par ailleurs indispensable, de son environnement socio-économique (le passage de la ville et de sa rédaction au village de Champignac), l'homme ne résout qu'imparfaitement le problème de son aliénation. Seule la connaissance de ses déterminismes lui permet la transformation de sa structure mentale, sans laquelle toutes les révolutions restent vaines (LABORIT, 1970).

Conclusions au plan du sujet du point de vue de l'auteur

Comme le zorglhomme, André Franquin se sent devenir petit à petit un zombie. Comme Zorglub, il se sent dans la peau d'un enfant qui n'ose pas désobéir à M. Dupuis, cette *image du père*. Finalement, comme Spirou et Fantasio, et l'ensemble des personnages, il se retrouve complètement coincé. Comme Hergé, Franquin était devenu prisonnier de son personnage, de sa *persona*. Il étouffait littéralement sous le masque. Pour respirer, il fallait qu'il abandonne ce fatras de contraintes qui pesaient sur lui. Mais cette décision, il était le seul à pouvoir la prendre, malgré tous les sacrifices que cela a dû lui coûter.

Conclusions au plan du sujet du point de vue collectif

Le présage d'un renouvellement de la psyché, avancé par la couverture, s'accomplit finalement dans la dernière vignette. Au centre de celle-ci, nous retrouvons notre *quaternité* de base à nouveau unifiée. Entre elle et le duo Champignac-Zorglub, on retrouve le champignon, qui, cette fois, unit plus qu'il ne sépare. Le Comte y fait d'ailleurs une référence indirecte. Spirou, l'*image idéale du moi*, regarde avec confiance vers la gauche. Son regard est cette fois tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers l'*inconscient*. C'est d'ailleurs vers ce même *inconscient* que les deux figures du *senex* se dirigent. Le zorglhomme, l'*ombre*, est à présent au premier plan, à l'extrême droite de l'image. Cela signifie que cette partie d'*ombre* est reconnue et prise en compte par la *conscience*. Elle est surveillée par le regard sceptique de Fantasio, l'autre *image du moi*.

Cette personnalité détruite désignait une psyché embourbée dans une routine. Se trouvant ainsi conscientisée et effectuant des travaux de jardinage, cette *ombre* est reconnue et acceptée. L'énergie psychique qu'elle mobilisait est maintenant employée à des fins utiles. Par ce biais, nous assistons à une renaissance, une résurrection. Le cycle est accompli.

En résumé, nous pouvons dire, tant dans le chef de l'auteur que dans celui du lecteur, que cette oeuvre est un récit métaphorique, sous forme de parodie, qui représente le danger d'un assujettissement à une routine trop contraignante et abrutissante due à certaines obligations sociales et professionnelles. Cette routine risque de figer l'individu, comme le masque (la *persona*) peut étouffer sont détenteur. Le dernier récit montre que l'auteur se fait à l'idée de mettre fin une bonne fois pour toute aux occupations liées à cette série. Il le fera en tenant compte des contraintes extérieures. Cette prise de conscience permet une régénération psychique, par l'intermédiaire d'une mort figurative qui aboutit à une certaine harmonie entre le *moi conscient* et le *Soi* grâce à l'apport de la partie instinctive et intuitive.

Chapitre IV

Le Roi neurasthénique et la femme-objet

Analyse et interprétation du *Pays maudit* de Peyo

PEYO

1978 *Johan et Pirlouit. Le Pays maudit*, 1^{ère} éd. : 1964, Marcinelle-Charleroi, Dupuis.

4.1. Biographie

Pierre Culliford (1928-1992), alias Peyo, a débuté en 1952 dans l'hebdomadaire *Spirou* avec les aventures de Johan et Pirlouit, créées en 1947 pour le quotidien *La Dernière Heure*. Il est également l'auteur d'autres séries, dont les Schtroumpfs, Poussy le chat, Benoît Brisefer, et Jacky et Célestin. Peyo est également un écrivain et ses contes furent quelques fois publiés dans le même hebdomadaire.

"Peyo connaît parfaitement le moyen de tenir ses lecteurs en suspens jusqu'au moment où la montagne accouchera de sa souris. La montée est réaliste, colorée, vivante, naturelle. Rien ne laisse présager une chute-pirouette; rien ne permet de prévoir que le réel tient à si peu de choses." (SADOUL, 1971, 11)

Ainsi, Pirlouit fabrique la *Pierre Philosophale* dans le *Sortilège de Maltrochu* (pp. 4 à 7) et parvient à changer... l'or en plomb.

"Quatre planches très vraisemblables nous laissent croire que les choses se passent normalement, puis l'épilogue, tel un grain de sable dans le mécanisme, vient mettre bas l'édifice tant solidement établi" (SADOUL, 1971, 12)

Numa Sadoul en déduit que Peyo pratique au niveau de l'humour un "*Fantastique descendant*", à l'inverse d'un Franquin qui élabore une "*destruction ascensionnelle de la réalité*".

Création de la série en 1947 dans le quotidien *La Dernière Heure*, où elle se poursuit jusqu'en 1949. Ensuite, parution dans le journal *Le Soir*. Enfin, publication régulière dans *Spirou* depuis le numéro 752 de 1952. Chaque aventure est publiée en album aux éditions Dupuis. Il y a en tout treize albums parus :

- Le Châtiment de Basenhau (1954) ;
- Le Maître de Roucybeuf (1954) ;
- Le Lutin du bois aux roches (1955) ;
- La Pierre de lune (1956) ;
- Le Serment des Vikings (1957) ;
- La Source des dieux (1957) ;
- La Flèche noire (1959) ;
- Le Sire de Montrésor (1959) ;
- La Flûte à six schtroumpfs (1960) ;
- La Guerre des sept fontaines (1961) ;
- L'Anneau des Castellac (1962) ;
- Le Pays maudit (1964) ;
- Le Sortilège de Maltrochu (1970).

Depuis la mort de Peyo, un quatorzième album est paru aux éditions du Lombard. Il est l'oeuvre d'Alain Maury, pour les dessins, d'Yvan Delporte et de Thierry Culliford (le fils de Peyo), pour le scénario, de Nine et du Studio Leonardo, pour les couleurs.

- La Horde du Corbeau (1994).

"Les thèmes peuvent toujours être résumés en quelques mots. Ils proviennent en droite ligne des romans ((ou des films) de chevalerie et, pour une part moindre, des contes de fées. Citons, parmi les principaux, le renversement d'un usurpateur et le rétablissement corrélatif de l'autorité légitime (L'Anneau de Castellac, Le Sire de Montrésor, Le Serment des Vikings), l'aide à une communauté en danger ou maintenue sous un joug tyrannique (Le Pays maudit, La Source des dieux), la conjuration d'un maléfice (La Guerre des sept fontaines, Le Sortilège de Maltrochu) ou encore la lutte contre un bandit (La Flûte à six schtroumpfs, La Pierre de lune) ou contre une bande de brigands (La Flèche noire)." (GROENSTEEN, 1983c, 29)

Comme le remarque Thierry Groensteen, les aventures de Johan et Pirlouit procèdent d'une série de conventions graphiques et narratives.

"La plupart des "méchants" sont affublés d'un nom évocateur : Gracauchon, Courtecorne, De Basse-Fosse ou Maltrochu. Un ensemble de conventions graphiques les distingue des héros et de leurs alliés. La barbe noire, correspondant physique de la noirceur de l'âme (et antithèse de la barbe blanche et patriarcale qui caractérise tant le roi que le Grand Schtroumpf), figure au premier rang d'entre elles. Le décor lui-même traduit mimétiquement la bonté ou les vices du maître des lieux : on s'en convaincra en comparant le château de Boisjoly avec celui de Maltrochu. Nous avons donc affaire à un univers d'ordre, aisément décodable parce que entièrement prévisible." (GROENSTEEN, 1983c, 29)

"Aventures médiévales de la meilleure veine. Une inspiration ample et fantaisiste, un grand "souffle" dans un merveilleux style graphique plutôt humoristique. Les scénarii sont riches d'invention, de féerie, de magie, d'émotion et de drôlerie, même et surtout lorsqu'ils s'abreuvent aux sources traditionnelles des grands récits moyenâgeux. Le dessin est léger, fluide, très souvent joli, mais d'une force étonnante lorsque l'on songe qu'il ne s'agit pas d'une série réaliste. PEYO est un délicieux poète, un rêveur qui sait visualiser son monde imaginaire. Dans la série complémentaire des Schtroumpfs, ou dans Benoît Brisefer, il déploie le même envoûtant "lyrisme comique" dont Johan porte la marque indélébile. C'est une oeuvre précise, aérienne et intelligente dont on sort le coeur léger, plein de visions ensorceleuses, comme au sortir de ces contes qui berçaient notre enfance." (SADOUL, 1971, 202)

4.2. Résumé de l'histoire

Le roi ne s'intéresse plus à rien. Tout l'ennuie. Même les farces de Pirlouit ou le vin merveilleux préparé par la vieille sorcière Rachel ne parviennent pas à le dérider. Arrive un soir une troupe de saltimbanques. Ceux-ci essaient à leur tour de distraire le roi sans trop de résultats. Ce n'est qu'au moment où le chef de la troupe montre un Schtroumpf en cage que le roi n'a plus l'air morose.

Johan et Pirlouit se précipitent sur le Schtroumpf et celui-ci conte sa mésaventure. Un "schtroumpf qui schtroumpfe du schtroumpf" semble avoir occasionné quelques ennuis au village des petits lutins. Johan se propose de voler à leur secours.

Le roi, emballé, décide d'accompagner Johan et Pirlouit, malgré les mises en garde des deux compères. Le lendemain matin, équipé d'une armure et chevauchant un char à boeufs, il s'apprête à partir. Johan lui conseille de mettre une tenue plus légère et de seller un cheval. Finalement, ils partent tous les quatre (Johan, Pirlouit, le roi et le Schtroumpf) vers la demeure de l'enchanteur Homnibus afin de lui demander d'être transportés au Pays maudit.

Malheureusement, Homnibus a attrapé un rhume et ne peut les hypnotiser. Les quatre voyageurs devront dès lors franchir par eux-mêmes des forêts impénétrables, des marais, un désert et des montagnes gigantesques. Cependant, pour les aider, Homnibus leur fournit un bâton magique qui fait jaillir une source lorsqu'on prononce le mot "Alakazam". Pirlouit essaie derechef le bâton dans la maison d'Homnibus et inonde du même coup celle-ci.

Après cet incident, nos compagnons entament leur périple. Ils franchissent les divers obstacles et parviennent finalement au Pays maudit. Là, ils constatent que le village des Schtroumpfs est entièrement détruit. A ce moment-là surgit un dragon qui capture le roi et l'entraîne vers une grotte où l'attend son maître Monulf.

Celui-ci charge Fafnir le dragon de lui ramener Johan et Pirlouit. Fafnir repart vers le village, tandis que nos deux héros s'approchent de la grotte. Ils y découvrent Monulf en train de faire travailler les Schtroumpfs. Ceux-ci sont obligés de rechercher des diamants, sinon Monulf tuera le Grand Schtroumpf. Johan et Pirlouit s'occupent de délivrer le roi et le Grand Schtroumpf et capturent en même temps Monulf. Cependant, Fafnir est de retour et garde l'entrée de la grotte. Johan a l'idée d'utiliser du pavot pour endormir le dragon.

À cause de sa carapace, ils ne parviennent pas à tuer le dragon. Avant qu'il ne se réveille, le Grand Schtroumpf s'aventure avec le bâton magique dans la gorge du dragon et en fait jaillir une source. Dès lors, le dragon ne crache plus que de l'eau. Apprivoisé, le dragon aide à la reconstruction du village. Pour les remercier, le Grand Schtroumpf offre les diamants au roi et à ses deux compagnons. L'heure du départ a sonné.

Nos trois héros décident de ramener Monulf et de rentrer en volant sur le dos de Fafnir. Malheureusement la charge est trop lourde et ils doivent abandonner les diamants. Ils traversent en quelques coups d'ailes les diverses étapes de leur long calvaire et rejoignent au coucher du soleil la troupe de saltimbanques qui avaient recueilli le Schtroumpf. Johan leur confie Fafnir qui, grâce aux nombreux tours appris de Pirlouit, deviendra une bien belle attraction.

Finalement, ils s'en retournent au château où ils enferment Monulf, tandis que Pirlouit joue une fois encore avec le bâton magique, inondant du même coup le palais.

4.3. Analyse morphologique (PROPP)

4.3.1 Morphologie des récits

Cette histoire, constituée d'un double récit, possède une même morphologie que celle d'un *conte merveilleux*.

a	Manque	Le roi s'ennuie (PEYO, 1978, 3).
B	Envoi	L'envoi du héros (B), le départ en vue de la quête (C↑) sont suggérés
C↑	Départ	par le retour de Johan (PEYO, 1978, 3, v. 4).
D	Préparation pour objet	La préparation de la transmission de l'objet magique (D) et la mise de
F	Objet magique reçu	L'objet magique à la disposition du héros (F) sont également suggérés par le fait que Johan ramène un vin merveilleux fabriqué par Rachel (PEYO, 1978, 5, v. 1 et 2).
M	La demande d'accomplir des tâches difficiles	Johan et Pirlouit doivent déridier le Roi (PEYO, 1978, 5-9) et doivent libérer le petit Schtroumpf (PEYO, 1978, 11).
N	L'accomplissement des tâches difficiles	Johan donne deux écus au Schtroumpf pour qu'il puisse racheter sa liberté (PEYO, 1978, 11, v. 8 et 9).
K	La réparation du manque	Le Schtroumpf est libéré (PEYO, 1978, 11, v. 12). La vue du Schtroumpf et la perspective d'un voyage rendent le Roi joyeux (PEYO, 1978, 11-12)

A	Le méfait	Le village des Schtroumpfs a été détruit (PEYO, 1978, 12).
B	Envoi	Le roi désire partir tout de suite avec Johan et Pirlouit (PEYO, 1978, 13).
C↑	Départ	Nos héros partent vers le Pays maudit (PEYO, 1978, 15).
D	Préparation pour objet	Homnibus est malade et ne peut endormir nos héros (PEYO, 1978, 19, v. 6).
E	Réaction aux exigences	Johan accepte de se rendre à pied au Pays maudit (PEYO, 1978, 19, v. 7).
F	Objet magique reçu	Homnibus leur confie un bâton magique pour les aider durant le voyage (PEYO, 1978, 20, v. 2 et 3).
G	Déplacement	Nos héros doivent traverser une forêt, un marécage, un désert et des montagnes (PEYO, 1978, 20-30).
H	Combat	Le combat contre le dragon (PEYO, 1978, 32-34) + le combat du Roi contre Monulf (PEYO, 1978, 38) + le combat de Pirlouit contre Monulf (PEYO, 1978, 44) + le combat de Johan contre Monulf (PEYO, 1978, 45-46).
Pr	Le héros est poursuivi	Pirlouit et Johan sont poursuivis par le dragon (PEYO, 1978, 32-34).
Rs	Le secours pendant la poursuite	Le dragon se coince entre deux arbres et ne peut plus poursuivre Johan (PEYO, 1978, 34).
J	Marque posée	Le dragon brûle le derrière de Pirlouit (PEYO, 1978, 32, v. 8) + Monulf fouette la main et le derrière du Roi (PEYO, 1978, v. 6 et 7) + Monulf assomme Pirlouit (PEYO, 1978, 44, v. 1 et 2) + Monulf frappe Johan au visage (PEYO, 1978, 46, v. 5).
I	Marque reçue	
M	Tâche difficile demandée	Nos héros doivent quitter la grotte dont la sortie est gardée par le dragon Fafnir (PEYO, 1978, 47-51).
N	Accomplissement	Nos héros endorment le dragon à l'aide d'un breuvage et le Grand Schtroumpf éteint la fournaise à l'intérieur du dragon grâce au bâton magique (PEYO, 1978, 51-57).
K	Réparation du méfait	Le village est reconstruit (PEYO, 1978, 58).
↓	Retour	Nos héros reviennent grâce à Fafnir (PEYO, 1978, 60).
O	Le héros arrive incognito	Chevauchant le dragon, nos héros ne sont pas reconnus par les saltimbanques (PEYO, 1978, 61, v. 1-3).
L	Prétentions mensongères	Fafnir ne peut plus faire de mal à une mouche, il est devenu aussi docile qu'un chien (PEYO, 1978, 61, v. 4-5).
Q	Découverte du vrai héros	Nos héros sont reconnus par les saltimbanques (PEYO, 1978, v.5).
T	Transfiguration	Johan, Pirlouit et le Roi sont heureux d'être de retour. Le Roi n'est plus du tout morose (PEYO, 1978, 62, v.2-3).
U	Punition	Monulf va connaître la paille humide des cachots (PEYO, 1978, 62, v.2).

Soit :

a B C ↑ D F M N K (PEYO, 1978, 3-12)

+

H Pr-Rs

A B C ↑ D E F G { J I } K ↓ O L Q T U (PEYO, 1978, 13-62)
M N

Le premier récit possède la morphologie succincte d'un conte merveilleux. D'ailleurs, la libération du Schtroumpf pourrait être considérée comme une première mise à l'épreuve de la part du donateur (les Schtroumpfs) afin de fournir un moyen efficace pour égayer le Roi. Le second récit est quasiment complet. Les seules différences par rapport à la morphologie du conte merveilleux décrite par Propp, c'est le déplacement de la

poursuite et du Secours (Pr-Rs) juste après le combat (H) et l'absence de découverte du faux héros (Ex) et du mariage (W°).

Certaines fonctions peuvent changer de place et d'autres peuvent ne pas apparaître. Cependant, selon Propp, on peut appeler cette histoire de Johan et Pirlouit un *conte merveilleux*. Le développement des deux récits d'un manque et/ou d'un méfait passe par les fonctions intermédiaires pour aboutir aux fonctions (K et U) utilisées comme dénouement.

Cette aventure de Johan et Pirlouit s'apparente également à l'*aventure composite* du héros mythologique (Mythe 1 de CAMPBELL) (SAUCIN, 1994b, 71-72).

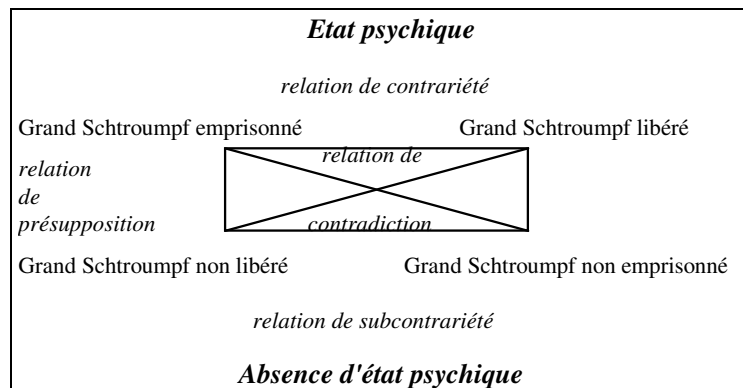
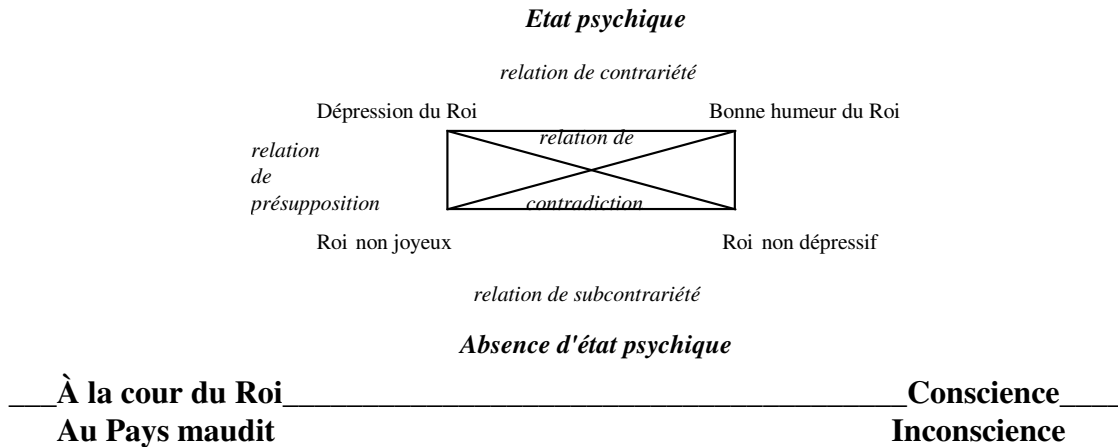
	1. Première étape : le <i>départ</i> :
α	1.1. <i>L'appel de l'aventure</i> : le Schtroumpf prisonnier leur demande d'aller au Pays maudit : "Oui! Il faut absolument que vous schtroumpfiez là-bas!" (PEYO, 1978, 12, v. 9) ;
χ	1.2. <i>L'aide surnaturelle</i> : Johan et Pirlouit reçoivent un bâton magique de l'enchanteur Homnibus (PEYO, 1978, 20) ;
δ	1.3. <i>Le passage du Premier Seuil</i> : la traversée de la forêt, des marécages, du désert, et des montagnes (PEYO, 1978, 21-30).
	2. La seconde étape : l' <i>initiation avec ses épreuves et ses victoires</i> :
φ	2.1. <i>Le Chemin des épreuves</i> ou l'aspect dangereux des dieux : la rencontre avec Fafnir (PEYO, 1978, 32-36) ;
ε	2.2. <i>Le Ventre de la Baleine</i> ou la plongée dans l'obscur royaume : Johan et Pirlouit entrent et demeurent dans la grotte (PEYO, 1978, 39-50) ;
φ	2.3. <i>L'Apothéose</i> : Johan triomphe de Monulf (PEYO, 1978, 46) ;
ι	2.4. <i>La Réunion au Père</i> : Johan libère le Grand Schtroumpf (PEYO, 1978, 47) ;
ε	2.5. <i>Le Ventre de la Baleine bis</i> ou la seconde plongée dans l'obscur royaume : le Grand Schtroumpf entre dans le ventre du dragon (PEYO, 1978, 55) ;
φ	2.6. <i>L'Apothéose bis</i> : le Grand Schtroumpf éteint la fournaise dans la gueule du dragon (PEYO, 1978, 57) ;
κ	2.7. <i>Le Don Suprême</i> : Johan et Pirlouit reconstruisent le village et reçoivent comme récompense les diamants (PEYO, 1978, 58).
	3. La troisième étape : le <i>retour du héros et sa réintégration dans la société</i> :
λ	3.1. <i>Le Refus du Retour</i> : Fafnir ne parvient pas à transporter nos héros et les sacs de diamants (PEYO, 1978, 59) ;
μ	3.2. <i>La Fuite Magique</i> : Johan et Pirlouit traversent les divers paysages sur le dos du dragon Fafnir (PEYO, 1978, 60) ;
ν	3.3. <i>La Délivrance venue de l'Extérieur</i> : des saltimbanques les débarrassent de la présence encombrante de Fafnir (PEYO, 1978, 61) (ν) ;
ο	3.4. <i>Le Passage du Seuil au Retour</i> ou le retour au monde de tous les jours : Johan et Pirlouit reviennent au château et de nouveau Pirlouit commet des bêtises (PEYO, 1978, 62).

Soit :

$$\alpha\chi\delta + \phi\varepsilon\varphi\iota\varepsilon\varphi\kappa + \lambda\mu\nu\omicron$$

4.3.2. Le carré sémiotique (GREIMAS, 1981)

En partant de la structure générale des deux récits (structures élémentaires de la signification formant les axes sémantiques de l'oeuvre). Ces deux axes peuvent se complexifier en *carrés sémiotiques*. Ces carrés sont une représentation du fonctionnement qui engendre le message de l'oeuvre. Ils organisent diverses relations entre les unités minimales. Si nous séparons ces deux carrés par une ligne représentant la frontière entre le royaume (ou la conscience) et le Pays maudit (ou l'inconscient), nous constatons que ces deux récits sont parfaitement parallèles.



4.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	<p><i>Récit (ou histoire) fictionnel humoristique.</i></p> <p>Cette fiction ne connaît guère de ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i>) (pages et vignettes 7/1, 7/10, 8/1, 13/7, 14/1, 16/8, 20/1, 21/6, 22/1, 24/9, 26/1, 28/1, 29/1-3, 30/17, 31/1, 37/1, 38/8, 48/1, 49/10, 50/4, 60/5-8, 62/5).</p> <p>Il s'agit d'une <i>diégétique mixte</i>. Elle est un mélange d'images et de textes et tient à la fois du <i>récit scriptural</i> et du <i>récit scénique</i>. L'auteur disparaît derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique. Les légendes sont utilisées pour marquer le temps ["<i>Quelques jours plus tard (...)</i>" "<i>Peu après (...)</i>" (PEYO, 1978, 7, v. 1 et 10)] ou pour évoquer rapidement les épreuves auxquelles les personnages sont confrontés ["<i>Mais pour passer les montagnes de cristal, il leur faut escalader des parois abruptes (...)</i>" "<i>Franchir d'insondables précipices (...)</i>" "<i>S'aventurer sur des glaciers (...)</i>" "<i>Ils échappent, par miracle, à une terrible avalanche (...)</i>" "<i>Un peu plus tard, ils sont pris dans une tempête de neige (...)</i>" "<i>Ils passent une nuit atroce dans une anfractuosité de glace (...)</i>" "<i>Enfin, après bien des efforts (...)</i>" (PEYO, 1978, 30, v. 1-7)]. Il s'agit avant tout d'une <i>histoire</i> dont la <i>monstration</i> l'emporte sur la <i>narration</i>.</p>
Style et �cole ?	<p><i>Ligne claire.</i></p> <p><i>�cole de Marcinelle.</i></p> <p>Bien que la bande dessinée soit à la fois <i>digitale</i> et <i>analogique</i>, le style adopté est celui de la <i>ligne claire</i>. Tous les traits concernent la narration. Ils sont schématiques, graphiques, d�limitatoires, proches du digital et de l'écriture. Ce style manipule, domine et analyse plus qu'il ne reproduit la réalité.</p>
Rapport mimétique au temps ?	<p><i>Préfiguration</i> : Peyo s'inspire des contes de fées, de l'imagerie moyen �geuse et des dessins animés de Walt Disney (bien que la période ait existé, elle est fortement inspirée d'un monde imaginaire).</p> <p><i>Configuration</i> : il restitue un moyen âge d'opérette ou plutôt de conte.</p> <p><i>Refiguration</i> : l'imaginaire enfantin se nourrit de cet imaginaire pour se représenter le moyen âge.</p>
Double temporalité au niveau du récit ?	<p>Ni <i>analepse (retour en arrière)</i>, ni <i>prolepse (saut en avant)</i>, si ce n'est au niveau des dialogues (le petit Schtroumpf raconte ce qui s'est passé (PEYO, 1978, 12, v.6) ou par la visualisation dans la boule de cristal (PEYO, 1978, 18, v. 8-11)).</p> <p><i>Diachronie (succession)</i> :</p> <p><i>Prographique</i> (même champ) [les lucioles (PEYO, 1978, 25, v. 1) (Fafnir qui vole (PEYO, 1978, 39, v. 1)] et <i>diégétique</i> [Monulf et Johan marchent au même moment dans deux cases successives (PEYO, 1978, 44, v. 3-4)].</p> <p><i>Scène, sommaire</i> [le vol de Fafnir lors du retour (PEYO, 1978, 60, v. 5-8)].</p> <p><i>Ellipse</i> (PEYO, 1978, 30, v. 7) et (PEYO, 1978, 31, v.1).</p> <p><i>Récit singulatif.</i></p>
Intention manifeste de l'auteur ?	<p>Divertir et amuser. Peyo situe ses histoires dans un moyen âge de fantaisie, proche des contes de fées, tout en gommant les aspects trop effrayants ou immoraux afin de ne pas choquer les jeunes lecteurs (GROENSTEEN, 1983, 11).</p>
Horizon d'attente du lecteur ?	<p>Les bandes dessinées de Peyo constituent un agréable passe-temps destiné à de jeunes lecteurs. Le lecteur s'attend à lire une fable moyenâgeuse peuplée de chimères et de gentils lutins.</p>

Aspects liés à l'oeuvre ?	<p><i>Au niveau de l'auteur</i> Né en 1928 d'une mère belge et d'un père anglais, Pierre Culliford travaille à la sortie de la guerre dans un studio d'animation, puis pour plusieurs agences de publicité. Il entame les aventures de Johan dans le supplément pour la jeunesse du quotidien libéral bruxellois <i>La Dernière Heure</i> en 1947. Elles se poursuivront ensuite dans un autre journal bruxellois, <i>Le Soir</i>, puis dans l'hebdomadaire catholique <i>Spirou</i> (GROENSTEEN, 1983, 7-9). Lors de son entretien avec Thierry Groensteen, Peyo avouera que "(...) <i>des différentes séries que j'ai créées, c'est à Johan et Pirlouit que je suis resté le plus attaché.</i>" (GROENSTEEN, 1982, 11).</p> <p><i>Au niveau du lecteur</i> Peyo s'adresse avant tout à un public d'enfants et de jeunes adolescents. Des adultes, nostalgiques de l'âge d'or de la bande dessinée, s'intéressent également à son oeuvre. Le lecteur éprouve le plaisir d'y reconnaître des structures connues proches de celles des contes d'antan.</p> <p><i>Au niveau du livre</i> Humour et gentillesse. <i>Le Pays maudit</i> est le douzième album de la série et l'un des plus achevés. Dans son <i>Guide de la bande dessinée</i>, Philippe Bronson en conseille la lecture, considérant qu'il s'agit d'une oeuvre majeure de Peyo (BRONSON, 1984, 173).</p>
---------------------------	---

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<p><i>Sujet/héros : Johan & Pirlouit.</i> <i>Objet : bonheur et liberté.</i> <i>Destinateur : Roi et Schtroumpfs.</i> <i>Destinataire : Roi et Schtroumpfs.</i> <i>Adjuvant : Roi, Sénéchal, Rachel, petit Schtroumpf, Homnibus, Fafnir.</i> <i>Opposant : Fafnir et Monulf.</i> L'auteur s'amuse des contradictions. Le vilain dragon devient un gentil toutou capable de faire le beau (PEYO, 1978, 61) ; la baguette magique ne possède pas que des qualités (PEYO, 1978, 62), etc.</p>
Variations sonores ?	<p><i>Non affectés</i> (les récitatifs). <i>Affectés :</i> À double présence concordante ; À double présence discordante (PEYO, 1978, 31, v. 10) (PEYO, 1978, 38, v. 9) (PEYO, 1978, 39, v. 8). <i>Simple présence silencieuse</i> (PEYO, 1978, 39, v. 11). <i>Interne primaire/secondaire.</i> <i>Voix on</i> personnalisées. <i>Voix off</i> personnalisées/impersonnelles (les récitatifs). Les sons ont une <i>fonction narrative</i>. Ils possèdent également des <i>valeurs informative, expressive, structurelle et conative</i> (PEYO, 1978, 38, v. 9). Les voix figurant dans les phylactères sont essentiellement de l'ordre du <i>dialogue</i>. Le texte figurant dans les récitatifs est essentiellement <i>informatif</i> ou <i>narratif</i> (de l'ordre du <i>relais</i>). Le texte est utilisé une seule fois au niveau du <i>témoignage</i> pour évoquer des événements passés (PEYO, 1978, 42, v. 1-2). Les bruits (<i>onomatopées</i>) ont une fonction essentiellement <i>narrative</i>. En dehors des <i>récitatifs</i>, Peyo fait appel aux <i>voix off</i> ou au <i>son hors champ</i> pour créer un certain suspens (PEYO, 1978, 3, v. 7) (PEYO, 1978, 7, v. 6) (PEYO, 1978, 10, v. 2) (PEYO, 1978, 15, v. 9) (PEYO, 1978, 31, v. 9) (PEYO, 1978, 42, v. 9) (PEYO, 1978, 45, v.1). Généralement, il y a <i>concordance</i> entre le texte et l'image.</p>
Variations oculaire et cognitive ?	<p><i>Zéro</i> indifférenciée, spectatorielle, modalisée, utilitaire. <i>Non focalisé.</i> Peyo recourt essentiellement à l'<i>auricularisation interne, spectatorielle</i> et à l'<i>ocularisation zéro indifférenciée et utilitaire</i>. Il s'agit d'un récit <i>non focalisé</i>.</p>
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	Présence graphique et scripturale peu marquée. Énonciation off : les récitatifs.

Degré de typographie ?	<i>Simulation typographique 2.</i> Peyo utilise une typographie 2 (caractère manuscrit plus graphique) conservant un certain degré de transparence qui engendre une vivification manuscrite et une lisibilité <i>filtrée</i> . Franquin et Peyo ont choisi des lettrages de forme intermédiaire : utilisation de caractères d'imprimerie, dont la facture manuscrite apparaît assez clairement. Elle n'y est pas dissimulée comme chez Hergé (MARION, 1993, 39).
Degré de traces ?	<i>Transparence 1.</i> La <i>transparence 1</i> de la ligne claire offre une disponibilité ludique et sert de miroir pour l'identification.
À quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Plan de demi-ensemble/foule</i> (PEYO, 1978, 62, v. 6). <i>Plan moyen/rapports très formels</i> (PEYO, 1978, 62, v. 1-4). <i>Plan américain/rapports formels</i> (PEYO, 1978, 58, v. 4). <i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (PEYO, 1978, 62, v. 5). Peyo recourt au <i>plan de demi-ensemble</i> et au <i>plan moyen</i> pour les actions (PEYO, 1978, 30 + 32-34 + 38). Ces plans favorisent les rapports très formels. Il utilise le <i>plan moyen</i> , le <i>plan américain</i> et le <i>plan rapproché</i> pour les dialogues (PEYO, 1978, 3-30). Ceux-ci suscitent le sentiment de rapports plus personnels. Il emploie très rarement le <i>plan d'ensemble</i> (PEYO, 1978, 30, v.7) ou le <i>gros plan</i> (PEYO, 1978, 51, v.6-9). Il n'utilise pas l' <i>insert</i> .
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	Peyo n'utilise jamais les <i>regards je</i> ou les <i>contre-regards</i> . Seuls, les regards de Benoît Brisefer et de Poussy, au dos de la couverture, interpellent directement le lecteur et peuvent être assimilés à des <i>regards je</i> . Tous les regards dans l'histoire proprement dite sont intradiégétiques.
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration</i> L'identification aux deux principaux personnages engendre de prime abord une <i>imitation</i> , une <i>centration</i> et une certaine <i>régression</i> . Notons, d'une part, que ces deux personnages ont des attitudes contradictoires, voire même antagonistes (sobriété et sagesse de Johan face à l'exubérance et l'espièglerie de Pirlouit) ; d'autre part, les mauvais sont présentés en fin de compte comme des êtres pitoyables, victimes des mauvais tours de Pirlouit, ou deviennent des personnages sympathiques, comme c'est le cas pour Fafnir le dragon.
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le <i>moi</i> spectatorial (facteur d'égoïsme) ?	<i>Sociocentrisme</i> , avec une touche d' <i>égoïsme</i> . Les <i>héros</i> sont <i>classiques</i> , mais par certains de ses aspects, Pirlouit annonce l' <i>anti-héros</i> .
De quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	Le lecteur s'identifie tour à tour à l'insipide et incolore Johan, ce jeune héros sans peur et sans reproche, et à l'espiègle Pirlouit aux multiples défauts. L'effet de <i>distanciation</i> est ainsi obtenu par le caractère totalement contradictoire des deux héros. Ceux-ci ont cependant un certain nombre de valeurs communes (voler au secours des plus faibles).
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration : Fusion.</i>

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts ?	<i>Oeuvre fermée.</i> Cette histoire de Peyo possède une trame linéaire. Il s'agit d'une oeuvre univoque et fermée. C'est essentiellement un livre-racine.
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> <i>Etat dépressif du Roi -----> Etat joyeux du Roi</i> <i>Le village est détruit -----> le village est reconstruit</i> <i>Le Grand Schtroumpf est prisonnier -> le Grand Schtroumpf est libéré</i></p> <p><i>Axes de communication :</i> Rachel, Sénéchal, Johan -> joie et satisfaction -> le Roi le Schtroumpf et le Roi -> village des Schtroumpfs -> les Schtroumpfs liberté du Grand Schtroumpf</p> <p><i>Axes du désir :</i> Johan et Pirlouit -> joie et satisfaction Johan et Pirlouit -> reconstruire le village et libérer le Grand Schtroumpf</p> <p><i>Axes du pouvoir</i> Rachel, le Schtroumpf-> Johan et Pirlouit <-l'ennui, les saltimbanques Homnibus, le Roi, ->Johan et Pirlouit <- ennui, Fafnir, Monulf le Grand Schtroumpf</p> <p>Analyse morphologique (PROPP) <i>Récit 1</i> a B C ↑ D F M N K <i>Récit 2</i></p> <p style="text-align: center;">H Pr-Rs</p> <p style="text-align: center;">A B C ↑ D E F G { J I } K ↓ O L Q T U M N</p> <p><i>Mythe 1 (CAMPBELL)</i> α χ δ + φ ε φ ι ε φ κ + λ μ ν ο</p> <p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Déjà-vu :</i> la Quête du Graal, la Quête de l'Eldorado, la Quête de la Toison d'Or, etc.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) <i>Livre-racine.</i></p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p><i>Le méga-monstrateur :</i> Peyo.</p> <ul style="list-style-type: none"> Le <i>monstrateur graphique</i> réalise une mise en case assez dépouillée. Il y a peu de décors. Les <i>récitatifs</i> sont rares, sauf pages 30 et 60. Le <i>monstrateur graphique</i> effectue peu de modulations sur la variation des angles, des plans et des cadres. Peyo réalise une mise en page <i>conventionnelle</i> (PEYO, 1978, 39) ou <i>rhétorique</i> (PEYO, 1978, 38). L'<i>instance de graphiation</i> utilise des à-plats. La teneur en trace est de <i>transparence 1</i> et la typographie est une <i>simulation typographique 2</i>. <p><i>Le narrateur graphique :</i> Peyo est son propre scénariste. Au niveau narratif, il ne joue guère sur la <i>teneur en trace</i> (aplats uniformes). Ses <i>récitatifs</i> se trouvent dans des cadres souvent colorés en jaune et se distinguent des <i>phylactères</i> par l'usage de caractères italiques. Le <i>narrateur graphique</i> sépare ainsi très clairement les différentes parties. Les liaisons narratives s'opèrent par le biais de l'ancrage et du relais.</p> <p>Présence d'un <i>narrateur second</i> (intradicié) en la personne d'un Schtroumpf pages 41 et 42.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<p><i>Conventionnelle</i> (PEYO, 1978, 39) et <i>Rhétorique</i> (PEYO, 1978, 38). Il s'agit d'un <i>message didactique</i> (épopée) où les images ne font qu'illustrer le sens <i>univoque</i> du verbe.</p>
Rapports entre les deux composantes ?	Le récit prédomine sur le dessin. <i>Relais et ancrage.</i>

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instance imaginaire</i> (Johan et Pirlouit). <i>Instance abstraite et transcendante</i> (les récitatifs). Instance imaginaire dont les rapports sociaux sont liés à une féodalité bon enfant, voire paternaliste.
Place attribuée au lecteur ?	Centration autour des deux héros.
Types de rapports ?	Le lecteur est dans une situation de subordination.
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non participation dans la création, mais le récit fait appel à l'imaginaire du lecteur.
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Pas de co-construction, sinon dans les blancs laissés entre les cases. Centration impérative.

4.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	Comme Walt Disney, Peyo a jugé utile de gommer " <i>ce qui pouvait choquer les jeunes spectateurs</i> " dans les contes de fées dont il s'inspirait (GROENSTEEN, 1983b, 11).	Période indéterminée, date non précisée. L'histoire de Johan et Pirlouit se situe en un moyen âge de fantaisie proche de celui des contes de fées : dans le nulle part de l'inconscient collectif.
Lieux	<p>Le château Les deux héros et leurs comparses vivent en un château, le château du roi, où l'aventure débute, se clôt ou fait halte momentanément.</p> <p>"La FAMILLE appartient au château, lieu fermé avec ses règlements, ses incidents, ses visages familiers et son atmosphère tellement vivante. Nous en connaissons les couloirs, les grandes salles, les murailles et le pont-levis. Les cuisines royales n'ont plus de secrets pour nous tant est fameuse la gourmandise de Pirlouit!" (SADOUL, 1971, 17)</p> <p>Numa Sadoul constate que dans de nombreuses séries la demeure n'est pas celle du héros, mais d'un comparse. Ainsi le château n'appartient pas à Johan et Pirlouit, mais bien au roi.</p> <p>"La chose souligne une prédominance et le retrait des HEROS vis-à-vis du monde qui les entoure." (SADOUL, 1971, 60)</p> <p>Notre château renferme un roi maussade et triste qui se languit d'on ne sait trop quoi. A l'inverse du château de la Bête, celui-ci n'est pas noir. Il demeure éclairé et le roi n'y est pas une âme solitaire qui erre sans fin entre ses murs sombres.</p> <p>"La maison du roi est donc ainsi à la fois une image du cosmos humain et un reflet du ciel sur la terre." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 480).</p>	<p>Le château Dans son chapitre sur la "<i>maison onirique</i>", Gaston Bachelard montre l'importance des localisations artistiques qui figurent la secrète retraite de nos rêves et notre aspiration au repos (BACHELARD, 1948). Dans les contes de fées, le château est généralement situé sur les hauteurs ou dans la clairière d'une forêt. Dans ce cas-ci, il se situe au centre d'une grande clairière. Il donne une impression de sécurité. Il est manifestement un symbole de protection. Ce qu'il enferme semble séparé du reste du monde, prend un aspect lointain, aussi inaccessible que désirable. Aussi figure-t-il également parmi les symboles de transcendance.</p> <p>"Ce que protège le château, c'est la transcendance du spirituel. Il est censé abriter un pouvoir mystérieux et insaisissable (...) c'est dans les châteaux que sont endormies les belles jeunes filles ou que languissent les princes charmants (...) Le château symbolise la conjonction des désirs." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 170)</p> <p>Ce n'est certes pas le château de blancheur ou de lumière des mystiques, mais plutôt un château de couleur grise. Il dénote en cela une <i>mémoire confuse</i> et un <i>désir indéterminé</i>. Il "<i>symbolise la conscience, le désir allumé, le projet mis en oeuvre.</i>" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 170)</p> <p>Dans le cas qui nous occupe, le château reflète la stagnation, le manque de participation et le fait que le sens de la vie soit perdu. Il est cependant une image possible du <i>Soi</i> et symbolise dès lors le potentiel d'évolution et la promesse d'une réalisation.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux	<p>Les autres demeures : D'autres demeures jouent également un grand rôle dans les aventures de Johan et Pirlouit. Ce sont la chaumière d'Homnibus, celles du village des Schtroumpfs, ou encore d'autres châteaux et auberges rencontrés en cours de chemin.</p> <p><i>"Il est significatif que les MAISONS soient à la fois éloignées de tout et repliées sur elles-mêmes, à la fois closes et ouvertes sur l'air pur. Cela procède d'une étrange alchimie, les extrêmes permutés, la transmutation des espaces (...) c'est toujours le même univers fermé, propice à l'intimité, à la rêverie et au bercement jaloux de la quiétude."</i> (SADOUL, 1971, 18) La maison correspond à l'élément Terre. Elle peut également symboliser le corps humain.</p> <p><i>"L'identification du corps lui-même à la maison est courante dans le Bouddhisme (...) dans la conception irlandaise de l'habitation, la maison symbolise l'attitude et la position des hommes vis-à-vis des puissances souveraines de l'Autre Monde."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 479-480)</p> <p>Le Pays maudit : Rappelons la distinction faite par Thierry Groensteen entre ces demeures accueillantes et celles des méchants et notons la définition qu'il nous donne du Pays maudit.</p> <p>L'ordre est <i>"symbolisé par le château du roi, havre mythique équivalent au Moulinsart Hergéen. Selon un schéma classique, chaque récit s'organise autour de l'opposition entre ce lieu clos, autarcique et sûr - le foyer - et le monde extérieur en proie à l'agitation, au bruit et à la fureur, théâtre de l'aventure et sphère de l'inattendu. (A ces deux lieux antagonistes est venu, sur le tard, s'en ajouter une troisième : le "Pays maudit". Mais celui-ci appartient de plein droit à la géographie de l'imaginaire : c'est l'ailleurs par excellence, l'endroit "où nul chemin ne conduit", si ce n'est celui du rêve)." (GROENSTEEN, 1983c, 29).</i></p>	<p>Les autres demeures : Dans les contes et constamment dans nos rêves, la maison est souvent au centre de l'histoire, elle est l'image de l'univers. Elle peut également symboliser les parties conscientes et inconscientes de la psyché.</p> <p>Selon Bachelard, la maison possède un double sens. D'une part, elle signifie l'être intérieur. Sa cave, ses étages et son grenier symbolisent divers états de l'âme. La cave correspond à l'inconscient, le rez-de-chaussée à la conscience et le grenier à l'élévation spirituelle (BACHELARD, 1942, 18). D'autre part, elle peut également représenter un symbole féminin, un refuge, une protection, le sein maternel (BACHELARD, 1948, 14).</p> <p>La psychanalyse reprend cette double idée. Les pièces représentées correspondent à divers niveaux de la psyché. L'extérieur figure la persona, le masque, l'apparence de l'homme. Le toit symbolise la tête et l'esprit, le contrôle de la conscience. Les caves marquent les niveaux de l'inconscient et des instincts. La cuisine symbolise le lieu des transformations psychiques, un moment de l'évolution intérieure. En tant qu'élément enveloppant, la maison symbolise également la matrice.</p> <p>Le Pays maudit : Le voyage vers le Pays maudit dénote ainsi le passage vers le pays des rêves, celui de l'inconscient. Pour s'y rendre, nul besoin de bagages ni d'armures (PEYO, 1978, 14-15), mais bien de la volonté et de la ténacité, afin de traverser les obstacles réputés <i>"infranchissables"</i> (PEYO, 1978, 21-30). Qui s'aventure dans le domaine de l'inconscient ne sait trop par où l'aborder. De plus, cet inconscient contient une masse de souvenirs oubliés, d'idées pénibles, d'expériences douloureuses refoulées et des <i>"contenus qui ne sont pas encore mûrs pour la conscience"</i> (JUNG, 1986, 447). Chaque obstacle est évoqué par un paysage et symbolise une étape importante quant à la découverte de son inconscient. Ces paysages constituent un lien, un pont, entre la conscience (représentée par le royaume) et l'inconscient collectif (représenté par le Pays maudit). Chaque paysage dénote dès lors une épreuve relativement pénible liée au subconscient ou inconscient personnel du sujet.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux (suite)	<p>La forêt : Dans la plupart des contes, dragons, sorcières, lutins ou ogres habitent au coeur d'une forêt. Le héros ou l'héroïne s'y égarant avant de rejoindre le château (la sécurité). C'est en son coeur que séjourne le château de la Bête (<i>La Belle et la Bête</i>), la maison des sept nains (<i>Blanche-Neige</i>), la chaumière de l'ogre (<i>Le petit Poucet</i>) ou la maison en pain d'épice de la sorcière (<i>Hänsel et Gretel</i>). C'est dans la forêt que le petit chaperon rouge rencontre le loup. C'est aussi dans la forêt que Thésée affronte le Minotaure, symbole des passions et des vices qui empêchent toute évolution psychique. Comme toutes les puissantes manifestations de la vie, la forêt cache un mystère ambivalent, générateur à la fois d'angoisse et de sérénité. Par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'entrée dans le monde ténébreux de l'inconscient.</p> <p><i>"Les terreurs de la forêt, comme les terreurs paniques, seraient inspirées, selon Jung, par la crainte des révélations de l'inconscient"</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 360).</p> <p>L'arbre, en tant que symbole de vie, symbolise le lien entre la terre où il plonge ses racines et la voûte du ciel qu'il touche de sa cime (OGAM, 1948, 12, 185-197). Ainsi, par analogie, il symbolise aussi le passage de l'état de conscience (le royaume) vers l'inconscient (le Pays maudit).</p>	<p>La forêt : Tout d'abord, la forêt impénétrable. Celle-ci constitue la première étape à franchir. Ce passage nécessite de débroussailler le terrain. Entamer un travail au niveau de l'inconscient n'est pas chose aisée. Beaucoup aimeraient entreprendre ce voyage, mais bien peu entament réellement une analyse. Ainsi, la forêt demeure pour le regard touffue et inexpugnable. Dans les rêves, la forêt "<i>figure la vie inconsciente et invisible du dehors; elle renferme, tout comme la forêt primitive, des êtres multiples, paisibles ou dangereux, et en elle peut se rassembler ce qui un jour sortira dans le champ cultivé et clair de notre conscience</i>" (AEPPLI, 1962, 214).</p> <p><i>"Il existe une analogie entre la forêt, lieu d'enseignement symbolique pour celui qui sait comprendre le langage des arbres et le labyrinthe, celui des passions et des instincts dans lequel l'homme se perd et qu'il doit maîtriser pour retrouver l'orée, l'issue, la lumière (...) Lieu mystérieux ou secret où l'on n'ose s'aventurer, la forêt profonde, avec sa végétation envahissante, symbolise les puissances actives de l'inconscient. Les animaux sauvages ou féroces qu'elle renferme symbolisent des instincts et des forces animales."</i> (JULIEN, 1989, 144)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux (suite)	<p>Les marais : Les marais, ces eaux stagnantes, évoquent tour à tour l'immobilité et la paresse. Dans le <i>Yi King</i>, le marécage est symbolisé par l'hexagramme <i>touei</i>, qui redouble le signe de l'eau stagnante. Il évoque à la fois la concorde et la satisfaction, sources de prospérité (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 485).</p> <p>"Quand on a pénétré dans quelque chose, on se réjouit. C'est pourquoi vient ensuite l'hexagramme : <i>LE JOYEUX</i>. Le joyeux signifie se réjouir (...) La persévérance est avantageuse." (WILHELM & PERROT, 1973, 761-762)</p> <p>Le marais figure également une série d'épreuves initiatiques discriminatoires, préalables au cheminement vers le <i>centre caché</i>. D'ailleurs, le passage près de la mare se présente dans un conte peule comme une phase de l'initiation (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 485).</p> <p>Gaston Bachelard voit dans les eaux dormantes "la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous" (BACHELARD, 1942, 91).</p>	<p>Les marais : "La psychanalyse fait de la mare, du marais, un des symboles de l'inconscient et de la mère, le lieu des germinations invisibles." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 485)</p> <p>Pour Paul Diel, "l'eau symbolise la purification du désir jusqu'à sa forme la plus sublime, la bonté. L'eau est le symbole de la purification du caractère." (DIEL, 1966, 38) Pour cet auteur, les <i>eaux stagnantes</i> symbolisent le subconscient, l'eau gelée, la froideur, "la stagnation psychique, l'âme morte" (DIEL, 1966, 39).</p> <p>Dans la Grèce antique, le marais jouait le même rôle que le labyrinthe (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 485). Celui-ci "doit à la fois permettre l'accès au centre par une sorte de voyage initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés. En ce sens, on a rapproché le labyrinthe du mandala qui comporte d'ailleurs parfois un aspect labyrinthique." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 440)</p>
	<p>Le désert : Terre aride, désolée, sans habitants, le désert semble être un monde éloigné de Dieu. "Peuplé de démons" (<i>Matthieu 12</i>, 43; <i>Luc 8</i>, 29), c'est le lieu du châtement d'Israël (<i>Deutéronome 29</i>, 5) et de la tentation du Christ (<i>Marc</i>, 1, 12 s.).</p> <p>Ce dernier épisode nous rappelle que le désert est aussi le lieu propice aux révélations, le lieu où Dieu révèle la suprématie de sa Grâce.</p> <p>"Le séjour d'Israël au désert est regardé par les prophètes (<i>Osée 2</i>, 16; <i>13</i>, 5 s.) comme le temps où le peuple devait s'en remettre entièrement à la seule grâce de Dieu (cf. <i>Manne</i>)" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 275).</p> <p>Les anachorètes se retirent au désert comme <i>ermîtes</i> (en grec, <i>érèmos</i> signifie 'désert') pour y affronter leur nature et celle du monde avec la seule aide de Dieu.</p>	<p>Le désert : "Le désert comporte deux sens symboliques essentiels: c'est l'indifférenciation principielle, ou c'est l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 275)</p> <p>"Là, tout semble voué à la consommation, l'extermination (...) l'eau, synonyme de vie, s'est épuisée. Pour le rêveur, c'est une période désertique avec toutes les dangereuses manifestations qui accompagnent la solitude: hallucinations auditives et visuelles dénotant la perte totale du contact de la vie" (AEPPLI, 1962, 213).</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux (suite)	<p>Les montagnes : S'étant abreuvés au pied des montagnes, nos quatre amis poursuivent leur calvaire.</p> <p><i>"Le symbolisme de la montagne est multiple: il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendence; en tant qu'elle est le centre des hiérophanies atmosphériques et de nombreuses théophanies, elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 512)</i></p> <p>Associée au glacier, la montagne évoque également les notions d'immuabilité et de pureté.</p> <p>Après bien des efforts, tel Moïse à l'approche de la Terre promise, nos quatre personnages peuvent enfin contempler le Pays maudit et se rendre vers le village des Schtroumpfs.</p> <p>Le village des Schtroumpfs est, au coeur du Pays maudit, un havre de paix et de tranquillité. Il n'est guère facile de trouver le chemin qui y conduit. Dès lors, il représente pour les Schtroumpfs les mêmes notions de foyer et de sécurité que le château pour Johan et Pirlouit. Ces maisons en forme de champignon symbolisent la longévité.</p> <p><i>"La cosmologie taïe fait du champignon, en raison de la forme en dôme de son chapeau, une image du Ciel primordial (...) Pour certains peuples bantous du Congo central, le champignon serait également un symbole de l'âme." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 160-161)</i></p> <p>Toutes ces croyances font du champignon le symbole de la vie régénérée par la fermentation et la décomposition organique.</p> <p>Ces architectures demeurent cependant fragiles, surtout lorsqu'elles reçoivent la visite de Gargamel ou encore de Monulf. La destruction du village dénote ainsi un malaise au niveau de l'âme, au coeur même du Pays maudit, non loin de la grotte de Monulf.</p>	<p>Les montagnes : <i>Moïse</i> reçut les Tables de la Loi au sommet du <i>Sinaï</i>. Les <i>Sien</i>, les Immortels taoïstes, s'élevaient au Ciel des cimes du mont <i>K'ouen-Louen</i>. Les <i>dieux grecs</i> demeuraient au sommet de l'<i>Olympe</i>. Après le sermon sur la montagne (<i>Matthieu, 5, 1 s</i>) et la montée du calvaire, l'ascension a lieu sur le mont des Oliviers (<i>Luc, 24, 50; Actes 1, 12</i>). <i>St Jean de la Croix</i> décrit les étapes de la vie mystique comme une ascension. Comme <i>Elie (1, Rois 18, 42)</i>, <i>Ste Thérèse d'Avila</i> évoque la montée du Carmel. <i>"Dans tous les continents et dans chaque pays, des monts sont signalés comme le séjour des dieux." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 514)</i></p> <p>L'ascension de la montagne révèle la nature propre de l'homme, sa vérité profonde, et ce qui se passe au-delà de la montagne conduit à la connaissance de Soi. Pour les Chinois, c'est par le mont <i>P'ou-tcheou</i> que l'on pénètre dans le monde inférieur, l'<i>inconscient</i>, ce Pays maudit. Son escalade représente l'élévation intérieure.</p> <p>Le village des Schtroumpfs : Symbole de la mère, de la puissance maternelle enveloppante et protectrice, cette ville miniature représente, selon Jung, "le symbole de la totalité parfaite, capable de s'imposer par sa propre puissance en face de toutes les influences désagrégeantes; le symbole de l'existence éternelle, telle la Jérusalem céleste, qui incarne la plénitude des cieux, un état durable hors des atteintes du temps." (JUNG, 1987, 313)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Lieux (suite)	<p>La grotte privée de lumière est considérée comme la porte du monde souterrain, la caverne, l'ancre du mystère. Les participants aux rites initiatiques pouvaient y renaître à une vie nouvelle après avoir laissé dans l'ancre leurs passions et instincts élémentaires (JULIEN, 1989, 152).</p>	<p>La grotte symbolise également la régression, le retour au sein maternel pour y être régénéré et retrouver un souffle nouveau (JULIEN, 1989, 152).</p> <p>Cet archétype maternel (JUNG, 1967, 229 et 358) est un des symboles du processus de la transformation psychique et de la renaissance interne (AEPPLI, 1962, 256).</p> <p><i>"Le processus de la formation du symbole met à la place de la mère : ville, source, grotte, (...) Cette substitution vient de ce que la régression de la libido réanime des voies et des processus de l'enfance et surtout les rapports avec la mère"</i> (JUNG, 1967, 358).</p> <p>La descente au fond des grottes s'apparente ainsi à un retour aux origines, à une plongée dans l'inconscient.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Nombre de personnages	<p>Le premier récit commence sur l'image d'un serviteur déconfit qui porte un plateau de victuailles.</p> <p>Il se termine sur une image reprenant quatre personnages dont le Roi, qui a retrouvé sa gaieté et qui veut accompagner Johan, Pirlouit et le Schtroumpf.</p> <p>Dans le deuxième récit, nous constatons qu'il y a quatre personnages qui quittent le château et traversent à pied les diverses épreuves (Johan, Pirlouit, le Roi et le Schtroumpf). Lors de leur retour au royaume, ils survolent les difficultés grâce à Fafnir et se retrouvent à cinq (Johan, Pirlouit, le roi, Monulf et Fafnir). Seuls quatre personnages rentrent au château (Johan, Pirlouit, le roi et Monulf). Monulf a donc pris la place du petit Schtroumpf dans la quaternité.</p>	<p>Au début du premier récit, nous avons un seul homme. Le un représente l'homme actif, associé à l'oeuvre de création. Ici, le personnage est dépité. L'énergie psychique dont il est chargé semble manquer de tonus.</p> <p>À la fin, les quatre personnages représentent une <i>quaternité</i>. Celle-ci est essentiellement <i>masculine</i>. Ce sont essentiellement les fonctions <i>pensée</i> et <i>sensation</i> qui se manifestent. L'<i>intuition</i> semble de prime abord absente. Ils ne parviennent pas à comprendre la phrase prononcée par le Schtroumpf.</p> <p>Au début du deuxième récit, nous avons quatre hommes. <i>Quatre</i> est un symbole totalisateur, un signe d'équilibre. Mais cet équilibre est bien précaire. L'un des quatre personnages est un Schtroumpf, c'est-à-dire un élément de l'inconscient. Ces quatre personnages représentent le pouvoir et l'ordre.</p> <p>À la fin, il reste encore <i>quatre</i> personnages. Nous avons le représentant du pouvoir (le Roi), et deux représentants de l'ordre (Johan et Pirlouit). La <i>partie indéterminée de l'inconscient</i> (le Schtroumpf) a été remplacée par une <i>figure d'ombre</i> (Monulf). Monulf est ramené au château pour y être emprisonné. Ceci nous dévoile une première signification. Cette partie d'ombre est donc ramenée à la conscience et se trouve maîtrisée.</p> <p>Comme nous le verrons par la suite, les quatre personnages restant peuvent être combinés deux à deux : d'une part, Johan, le héros, et Pirlouit, son ombre trickstérienne, d'autre part, le Roi, représentant la dominante du conscient collectif, et Monulf, l'ombre de cette conscience collective. D'un côté, les contraires s'associent et coopèrent (pôle positif), de l'autre, les contraires s'opposent (pôle négatif). La quaternité, symbole de totalité, est constituée de cette double tendance.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages	<p>Le roi : Dans la société médiévale, le roi est un symbole, situé entre les dieux et les hommes. Il est le garant de l'harmonie qui ne peut exister sans lui. <i>Synthèse de la société entière</i>, il est le responsable, le premier et le dernier, le chef et le serviteur (JULIEN, 1989, 334-335).</p> <p>En Chine, le roi est le centre de l'Empire, l'intermédiaire entre le ciel et les hommes et le régulateur cosmique et social. Une fonction identique lui est attribuée en Inde où il fait tourner la Roue du monde. Responsable de la justice et de la paix, le roi assure l'harmonie et l'équilibre du monde (JULIEN, 1989, 335).</p> <p><i>"Le Roi (al-Malik) est, selon l'Islam, un Nom divin correspondant essentiellement à la fonction du jugement.</i></p> <p><i>Par analogie avec la qualité centrale et régulatrice de la fonction royale, Shabestarî compare le microcosme humain à un royaume dont le coeur est le roi. Si l'âme n'est pas capable d'y exercer la justice, l'esprit s'effondre, tandis que le corps est ruiné. Le traité chinois de la Fleur d'or évoque de la même manière l'ordonnance du Pouvoir impérial au centre, dans le coeur céleste, lieu de la concentration de l'esprit."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 650)</p> <p>Selon les mêmes auteurs, le roi celtique assure la prospérité de ses sujets et la fête royale est Lugnasad, Fête de Lug. Ce dernier est un dieu conçu comme médiateur entre le ciel et la terre. Par son rôle de balancier et de distributeur, son existence est indispensable à la cohérence sociale.</p> <p>Le roi, dans l'album qui nous occupe, tient une place privilégiée. Il s'agit d'un monarque absolu, mais débonnaire, qui sait s'entourer de précieux conseillers. <i>"Le Pays maudit est l'épisode qui le définit et celui dans lequel il retient l'attention : s'ennuyant, il décide d'accompagner Johan et Pirlouit au Pays maudit. Par jeu, par caprice, sans mesurer la difficulté du voyage, sans tenir compte de son grand âge, pour son bon plaisir. Alors il se révèle en ses défauts mais également en son humanité : versatile, paresseux, rouspéteur, gourmand, un tantinet radoteur (...) A l'occasion, Johan et Pirlouit ne lui cachent pas leur façon de penser : c'est une vertu de ce monarque que d'accepter sans en prendre ombrage les remontrances de ses fidèles."</i> (SADOUL, 1971, 103-104)</p>	<p>Le roi : <i>"Le roi est aussi conçu comme une projection du moi supérieur, un idéal à réaliser. Il n'a plus dès lors aucune signification historique et cosmique; il devient une valeur éthique et psychologique. Son image concentre sur elle les désirs d'autonomie, de gouvernement de soi-même, de connaissance intégrale, de conscience. En ce sens, le roi est, avec le héros, le saint, le père, le sage, l'archétype de la perfection humaine et il mobilise toutes les énergies spirituelles pour se réaliser."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 651) On trouve une étude approfondie sur le sens du roi dans le chapitre "Rex et Regina" de <i>Mysterium Conjunctionis</i> (JUNG, 1980-1982, vol. II, chap. I). Pour Jung, le Roi a généralement des qualités magiques du Mana (JUNG, 1964c, 223 et ss.). Il incarne un principe divin dont dépend entièrement le bien-être psychique et physique du pays.</p> <p><i>"Il est ce principe divin sous une forme visible, sa corporification, son lieu : "l'esprit totémique" de la tribu vit dans le corps du roi. Ces différentes caractéristiques nous amènent à le considérer comme un symbole du Soi, puisque d'après notre définition, celui-ci est le centre du système d'auto-régulation de la psyché d'où dépend l'équilibre et donc le bien-être de l'individu."</i> (von FRANZ, 1987, 68)</p> <p>Comprenons bien ce qui précède, <i>"le roi n'est pas le Soi, mais seulement le symbole manifesté et donc temporel de cet archétype"</i> (von FRANZ, 1980, 47).</p> <p>Le roi est donc un symbole du <i>Soi</i> devenu une représentation centrale dominante dans une civilisation donnée. Ce symbole qui a pris forme et contours dans la conscience collective humaine finit, après un certain temps, par s'user et opposer de la résistance au renouvellement, en raison d'une certaine inertie de la conscience. Il représente la dominante du conscient collectif de l'époque.</p> <p><i>"Allergique à l'art de Pirlouit, qui fut son bouffon, il n'affectionne rien plus que la paix, les joyeuses fêtes et le bien-être autour de lui. Très "éclairé", ce souverain est aimé de ses sujets, même s'il ne regarde que de loin les affaires du royaume"</i> (SADOUL, 1971, 103-104).</p> <p>Le roi qui nous est ainsi présenté représente une caricature de l'image archétypique. Dans cette histoire, il est en plus dessaisi de son énergie.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Johan est une épure, une esquisse d'être humain. Les traits de son visage sont immuables, à peine ébauchés, sans relief expressif. A l'inverse du visage de Pirlouit, dont la mobilité des traits exprime la mobilité du caractère et la richesse des sentiments. Numa Sadoul constate que l'origine des héros de papier est très souvent incertaine ou inconnue.</p> <p>"Orphelin, ou né d'une quelconque "génération spontanée", le personnage est ouvert au vent du large. Nulle justification ne peut encombrer son destin; il est libre "comme l'air", comme l'air il secrète sa propre vie de chaque instant, naissance simultanée qui le perpétue." (SADOUL, 1971, 26)</p> <p>Par leurs actions, ces héros de papier nous font voyager en nous entraînant aux lointaines frontières de la réalité.</p> <p>"Par le biais de ces adolescents incroyablement adultes, nous échappons à la pesanteur du démonstratif et du narratif, nous oublions l'actualité qui les suscite."(SADOUL, 1971, 26)</p> <p>"Afin de gommer toute sexualisation des personnages, toute évocation de sexualisation, les auteurs doivent peindre une humanité sans sève ni chair, sans ardeur juvénile. L'adolescence dessinée est presque toujours facteur d'érotisation." (SADOUL, 1971, 31)</p> <p>Comme ses collègues Tintin ou Spirou, Johan est un être parfait, soucieux de perfection, irréprochable. Raisonnement, lucidité, maîtrise de soi, courage, ardeur font de lui un exemple. Ses qualités morales sont difficilement égalables et sa vertu dépasse l'entendement. Nul vice ne l'assaille.</p> <p>"En tant que modèle pour la jeunesse, il se doit de cacher ses "mauvaises tendances", n'offrir de lui que la face brillante de l'individu." (SADOUL, 1971, 35)</p> <p>C'est que la plupart des séries sont censées s'adresser à la jeunesse.</p> <p>"Johan, page et conseiller privé du roi, est un redresseur de torts dans l'esprit de la Chevalerie médiévale. C'est la lointaine projection des chevaliers-reporters (...) La vertu et la justice sont ses principes. Il arbore simplement sa tenue de jeune homme, aventureux, tunique courte sur collants invariables, l'indispensable épée au côté. On peut souvent le voir chevaucher sa monture, une cape laissant derrière son dos un sillage aérien." (SADOUL, 1971, 29)</p>	<p>Johan, le héros est également une image archétypique contenue dans l'inconscient collectif.</p> <p>"L'existence des héros se justifie dans la mesure où il y a un BIEN luttant contre un MAL. Leur raison d'être est ce fossilisant manichéisme (...) Les héros, (...) arbitres et finalement alliés du BIEN, finissent par s'identifier complètement à celui-ci. Ce sont les héritiers de l'archétype BIEN destinés sans détours à s'opposer aux héritiers de l'archétype MAL." (SADOUL, 1971, 36-37) Souvent, ces héros de papier tiennent encore du puer aeternus. "Quel âge ont donc les héros? Ils n'ont pas d'âge, (...) ils sont de la pâte d'éternité (...) tous sont des "moins de vingt ans" (SADOUL, 1971, 31).</p> <p>Comme type de héros, Johan est manifestement un red horn. Agile et habile, le regard intelligent, souriant, mais fermé, c'est un guerrier au service du roi, de la veuve et de l'orphelin. Son épée symbolise l'audace. Son costume multicolore symbolise l'activité multiple. Il incarne la Raison et la Sagesse. "Il est la personnification du moi, principe conscient, point de départ de toute initiative, et représente les potentialités du psychisme prêtes à se dévoiler." (WIRTH, 1978, 119). Par ses périple dans le monde de l'imagination, il nous invite à découvrir la vérité cachée derrière les apparences. Ainsi, comme le bateleur des Tarots, il symbolise aussi le commencement, l'initiative, l'autonomie, le discernement, l'habileté, la finesse diplomatique. Il se fait guide. Le héros des mythes, contes et légendes "est l'homme ou la femme qui a réussi à dépasser ses limitations historiques et géographiques et à atteindre des formes d'une portée universelle, des formes qui correspondent à la véritable condition de l'homme." (CAMPBELL, 1978, 26)</p> <p>En tant que guerrier, Johan n'a de prime abord aucun droit au sacerdoce ou à la royauté. C'est un page.</p> <p>"Il représente la force pure qui (...) a besoin d'être dirigée par l'autorité spirituelle." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 398)</p> <p>Le héros n'a pas le droit de refuser un défi. Une autre utilité du héros est d'être aussi en quelque sorte le substitut du roi au combat, car le roi doit assister à la bataille, mais sans se battre (OGAM, 1948, 12, 209-234).</p> <p>"Le propre du héros est d'être doué d'une force physique peu commune, d'une adresse extraordinaire (...) et d'un courage à toute épreuve. L'intelligence lui est quelquefois accordée par surcroît" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 398).</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Pirlouit : "Mes amis disent que c'est le personnage qui me ressemble le plus, et je l'admets volontiers. Inconsciemment, je l'ai doté de mes principaux traits de caractère" (GROENSTEEN, 1983b, 11). Alors que nous accomplissons ensemble notre service militaire, le fils de Peyo, Thierry Culliford, me déclara un jour que Pirlouit, c'était lui. En fait, ils étaient nés vers la même période, et son père, dans les premiers temps, se serait inspiré des maladresses de son garçon pour dessiner ce personnage. Connaissant le caractère jovial de Peyo et de son fils, on peut affirmer que le personnage de Pirlouit a amplement bénéficié de ces deux modèles.</p> <p>"Pirlouit rompt avec l'opposition manichéenne entre les forces du Bien et les forces du Mal (...) Peyo, tout en proposant Pirlouit à la compréhension et à la sympathie du lecteur, s'est plu à le doter d'attributs proprement sataniques, depuis la chèvre qui lui sert de monture jusqu'au petit bonnet écarlate qui émerge de ses cheveux comme une corne." (GROENSTEEN, 1983c, 29)</p> <p>Ce personnage a le génie domestique.</p> <p>"Son royaume, c'est la chambre où il peut jouer de la musique et faire des expériences. Ce sont les corridors et les escaliers où il peut faire des niches au Sénéchal et à dame Barbe. Et ce sont, bien entendu, les cuisines, pour lesquelles il éprouve une irrésistible attirance. Le plus sinistre recoin s'éclaire, s'anime et s'ouvre à la vie sous l'impulsion de sa force dynamisante." (GROENSTEEN, 1983c, 30)</p> <p>Pirlouit seconde Johan dans leurs aventures. En réalité, il en est la véritable vedette. Avec le roi, il est le plus humain et le plus dynamique acteur de cette histoire.</p> <p>Cependant, "dès que nos héros quittent le château, l'énergie de Pirlouit se gaspille en facéties et perd sa fonction motrice, l'initiative de l'action revenant à Johan. Désormais, Pirlouit agit plutôt comme force réfrénante: il ne pense qu'à manger, se plaint de tout, a le mal de mer, se trompe de chemin, etc." (GROENSTEEN, 1983c, 30)</p> <p>Il y a de l'enfance tonitruante qui s'affirme dans Pirlouit. Plus qu'un nom, Pirlouit sonne joyeux et fort dans la bouche de son possesseur. IL "hurle son nom pour témoigner de son propre génie. C'est un péan, PIRLOUIT, le rire inassouvi de la terrible jeunesse." (SADOUL, 1971, 44)</p>	<p>Pirlouit, le trickster : ses qualités et défauts en font un magnifique Trickster que la faim rend maussade au bout de dix minutes. "Râleur, vaniteux, gaffeur, irrespectueux, égocentrique et gourmand, bavard et souvent fin, généreux et sensible, anarchiste, gentil, jaloux, exclusif et libre, Pirlouit est, avec Obélix et le capitaine Haddock, l'un des plus purs représentants de la catégorie, par ses tares et ses élans grandioses" (SADOUL, 1971, 46).</p> <p>Par delà le lutin, Pirlouit est avant tout un bouffon, un clown. Le clown "symbolise l'inversion des propriétés royales, dans ses accoutrements, ses paroles, ses attitudes. A la majesté se substituent la drôlerie et l'irrévérence; à la souveraineté l'absence de toute autorité; à la crainte le rire; (...) aux cérémonies les plus sacrées le ridicule; à la mort la moquerie. Il est comme l'envers de la médaille, le contraire de la royauté : la parodie incarnée." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 207) Et de fait, le bouffon est "une parodie de la personne, du moi, révélatrice de la dualité de chaque être." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 113) Il représente l'autre face de la réalité, celle que la situation acquise fait oublier. Il exprime d'un ton grave des choses anodines et d'un ton de plaisanterie les choses les plus graves.</p> <p>"Il incarne la conscience ironique" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 113) Au-delà de ses apparences comiques, on perçoit la conscience déchirée. Double de soi-même, il est un facteur de progrès et d'équilibre, car il oblige à chercher l'harmonie intérieure à un niveau d'intégration supérieur.</p> <p>"Il n'est pas simplement un personnage comique, il est l'expression de la multiplicité intime de la personne et de ses discordances cachées." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 113)</p> <p>Le premier mouvement face au bouffon, c'est de s'en désolidariser, de le prendre comme bouc émissaire. Lorsque "la société ou la personne n'est pas capable de s'assumer totalement, elle immole en victime la partie gênante d'elle-même (...) Le bouffon rejeté ou condamné symbolise un arrêt dans l'évolution ascendante." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 113)</p> <p>Le fait que Pirlouit ne soit ni condamné à mort, ni sacrifié, mais au contraire soit accueilli au château, est l'indice d'une force morale. Tout ce qu'il représente est intégré dans un ordre nouveau, plus compréhensif, plus humain.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Pirlouit (suite)</p> <p>"Le caractère du personnage est résumé dans son nom à l'euphonie triomphante : impertinence, sensibilité, fantaisie, un rien de mordant, un brin d'indiscrétion, comme un éclat de rire strident ou un cri de guerre." (SADOUL, 1971, 44)</p> <p>Petit, juvénile, malicieux et diabolique, il semait déjà le trouble dans la contrée avant de devenir le bouffon du roi.</p> <p>Pirlouit "s'attaque aux moulins-à-vent de l'ordre établi par les "grands"! L'enfance est pure et vive en lui." (SADOUL, 1971, 45)</p> <p>Voici comment Peyo en parle à Numa Sadoul :</p> <p>"Il est certain que Pirlouit est devenu plus important que Johan, parce qu'il a plus de personnalité. Chose étrange, ce sont surtout les défauts des personnages secondaires qui les rendent plus attachants que les héros aux qualités morales exemplaires (...) Pirlouit a énormément de défauts. Il est menteur, colérique, râleur, gourmand, buveur, paillard (bien que je ne puisse le montrer!) et j'en oublie. Il est un peu hypocrite, également (...) Je vous avoue que, de tous les personnages que j'ai inventés, c'est celui que je préfère." (SADOUL, 1971, 45-46)</p>	<p>Pirlouit, le trickster (suite)</p> <p>Il devient dès lors le Mat des Tarots, la supraconscience de ce petit monde. "Symbole de l'inconscient, de l'irresponsabilité et de l'abandon aux impulsions irraisonnées" (JULIEN, 1989, 222). Ses idées extravagantes s'expriment dans ce bâton mal équilibré qui lui est confié au début de l'histoire, tandis que son manque de retenue transparaît dans ses chaussures qui pendent. Dans les cartes de Tarot, le Mat n'a pas de numéro. Il se place hors jeu. Le chef orné d'un bonnet rouge l'assimile aux fous, mais sa chemise blanche, couleur de secret et d'initiation, en fait un Maître pour le philosophe hermétiste. Ses pieds chaussés de rouge prennent fermement appui sur un sol bien réel, et non sur un support imaginaire. Il marche, il n'erre pas, il avance.</p> <p>"Le mat, selon la symbolique des nombres, veut dire la limite de la parole, l'au-delà de la somme qui n'est autre que le vide, la présence dépassée qui devient absence, le savoir ultime qui devient ignorance, disponibilité." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 492)</p> <p>Il marche de l'avant sur les terres vierges de la connaissance, au-delà de la cité des hommes. "Il est mobile et symbolise un passage de l'évolution" (MARTEAU, 1977, 93)</p> <p>Le mat représente "celui qui revient à chaque naissance avec l'oubli de ce qu'il a été et l'ignorance de ce qu'il sera. C'est cette insouciance qui lui permet de franchir allègrement les étapes qui le conduiront vers la perfection." (MARTEAU, 1977, 94)</p> <p>En résumé, Pirlouit, en tant que trickster, bouffon, lutin, clown et Mat, représente l'enfant marchant sur le chemin de l'évolution avec insouciance et sans arrêt, portant le poids de ses acquis bons ou mauvais, stimulé par le tintement des pensées, des soucis de l'instant ou des instincts inférieurs, jusqu'au moment où il aura su réaliser l'équilibre qui émerge dans l'adulte.</p>

	Plan de l'objet et plan du sujet
<p>Personnages (suite)</p>	<p>Johan et Pirlouit, les Twins</p> <p>"Les HEROS sont des EXEMPLES, et les SECONDS des ILLUSTRATIONS." (SADOUL, 1971, 64)</p> <p>"Obélix, Fantasio (...) et Pirlouit resteront des adultes-enfants jusque dans le sérieux. Voilà pourquoi le dualisme HEROS-SECOND est une sorte de détonateur. L'histoire les peint côte à côte au combat, mais dans le même temps leurs rapports sont un étrange affrontement." (SADOUL, 1971, 33)</p> <p>Johan, le red horn, et Pirlouit, le trickster, sont indissociables et se soutiennent mutuellement. Johan donne le bon exemple. Tous les défauts sont attribués à son comparse, qui, pour cette raison, s'avère plus pittoresque.</p> <p>C'est bien le rôle de l'ombre et c'est pour cela que Pirlouit est indissociable de Johan. Ensemble, ils constituent une personnalité. C'est par l'échange et le contact humain que Pirlouit et Johan s'ébauchent mutuellement. Chacun est indispensable à la survie du partenaire. A la fois opposés et complémentaires, ils s'enrichissent l'un l'autre par leurs attitudes distinctes et leur vision des choses quelque peu antagoniste.</p> <p>"Le SECOND est l'autre face du HEROS, son reflet passablement déformé, humanisé, passablement "maudit", il est le contrepoint IMPARFAIT de ces figures trop humaines pour l'être pleinement." (SADOUL, 1971, 52)</p> <p>En quelque sorte, Pirlouit est l'ombre du héros. Le fait que Johan accepte sa collaboration révèle que l'ombre est bien intégrée.</p> <p>Quelles sont les circonstances psychologiques qui amènent l'image du héros à se scinder en une figure lumineuse et son compagnon obscur.</p> <p>"Cette scission indique que le contenu en train de se rapprocher du moi n'est que partiellement acceptable pour la conscience. Devenir conscient de quelque chose présuppose un choix de la part de l'ego. En général, un seul aspect du contenu inconscient peut être retenu à la fois, les autres étant rejetés : l'ombre du héros est donc cet aspect de l'archétype qui a été rejeté par le conscient collectif." (von FRANZ, 1987, 140)</p> <p>Par sa taille et son entrée en scène dans la série, Johan est manifestement l'aîné. Ce jeune homme a déjà la maturité d'un adulte. Par sa petite taille et son esprit espiègle, Pirlouit est plus jeune de caractère. Il écoute les sages propos de son "grand frère" et accepte de suivre "<i>spatialement</i>" son exemple.</p> <p>Compagnon inséparable de Johan, Pirlouit dénote un caractère enfantin, passant de l'enthousiasme le plus délirant à la mauvaise humeur la plus sombre. Il est le double, l'ombre de Johan. Il représente tous les petits travers et les défauts propres à l'homme que Johan ne peut afficher. Pour rappel, chaque personnage d'une bande dessinée est l'ombre de tous les autres et exprime une fonction compensatrice.</p>

	Plan de l'objet et plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Homnibus et le Grand Schtroumpf, les vieux sages</p> <p>L'enchanteur Homnibus est un adepte de la magie "<i>blanche</i>". Alchimiste, hypnotiseur et créateur de philtres, il s'avère parfois grincheux, susceptible et malhabile. Ce vieil homme est habituellement un personnage bienveillant qui apparaît quand le héros en difficulté a besoin d'aide et de conseils.</p> <p><i>"Il symbolise la concentration de la puissance mentale et de la réflexion dirigée; plus important encore, il introduit une pensée spontanément objective (...) il ne représente que la moitié de la nature du vieil homme archétypique tel qu'il apparaît, par exemple, dans l'aspect double de Merlin¹."</i> (von FRANZ, 1987, 178)</p> <p>Par ses méthodes, il participe déjà au monde de l'inconscient. Il en est le passeur. C'est grâce à son hypnokinésie qu'il envoie d'habitude Johan et Pirlouit au Pays maudit. Comme Charon, le nocher infernal, il est représenté par un vieillard barbu au visage triste.</p> <p>Malheureusement, accablé d'une grippe, il ne peut accomplir ce tour de passe-passe et lit à peine en sa boule de cristal la tragédie qui se déroule au Pays maudit. Vu la faiblesse de ses moyens, il fait don d'un bâton magique à nos héros. Grâce au Grand Schtroumpf, ce bâton jouera un rôle très important dans le dénouement de l'histoire.</p> <p>En quelque sorte, le vieux sage du monde conscient se fait aider par son homologue inconscient. Aux savoirs et techniques de l'alchimiste viennent s'adjoindre les connaissances et la magie du lutin.</p> <p>Comme l'affirme le professeur C.A. Meier, cité par Roland Cahen :</p> <p><i>"(...) la synthèse de l'activité psychique consciente et de l'activité psychique inconsciente constitue l'essence même du travail mental créateur."</i> (CAHEN, 1967, 121)</p> <p>Ces deux figures du vieux sage intègrent la double facette des twins. Ils sont aussi vivants que Pirlouit, le trickster, dont ils possèdent certains défauts, et donnent malgré tout le bon exemple à la manière de Johan, le red horn. Ils représentent à la fois le destin et l'affirmation du libre arbitre des hommes. Chacun possède une barbe blanche bien fournie. Le blanc est couleur de passage et agit comme le silence absolu. C'est le blanc virginal, avant toute naissance, qui exprime à la fois l'entrée dans l'invisible et la pureté. Chez les Celtes, les druides étaient vêtus de blanc. C'est tour à tour la couleur initiatrice et la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration (<i>Marc, 9, 2-5</i>). Enfin, le blanc de la barbe est aussi la couleur essentielle de la Sagesse, venue des origines.</p> <p>Comme dans <i>le sortilège de Maltrochu</i>, Johan et Pirlouit recourent ainsi aux connaissances du Grand Schtroumpf pour compléter le savoir du vieil enchanteur.</p> <p>Au-delà du vieux sage, le Grand Schtroumpf est également une figure du Père. Comme tel, il règne sur la petite communauté en monarque absolu et éclairé. Il se distingue de la normalité ambiante par ses habits rouges et son âge canonique.</p> <p>Le rouge de ses habits répond aux habits pourpres du roi. C'est l'emblème du pouvoir suprême. Cette couleur exprime le principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat. C'est la couleur du feu et du sang, jetant comme un soleil ses rayons sur toute chose avec une irréductible puissance. <i>"C'est la couleur de la Science, de la Connaissance ésotérique"</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 659). C'est aussi la couleur des passions, de l'amour et de l'immortalité.</p>

1 Sur *Merlin*, voir von FRANZ M.-L., 1988, 304-324.

	Plan de l'objet et plan du sujet
Person- nages (suite)	<p>Le Vieux Schtroumpf (suite) Comme La Force, l'arcane 11 du <i>Tarot</i>, ces habits rouges sont portés sur la robe bleue de la peau. Le bleu est la plus profonde des couleurs, la plus immatérielle, et aussi la plus froide. C'est la couleur de l'<i>oiseau bleu</i> du bonheur.</p> <p><i>"Les mouvements et les sons, comme les formes, disparaissent dans le bleu, s'y noient, s'y évanouissent comme un oiseau dans le ciel. Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est le chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 102)</p> <p>C'est le bleu du miroir, celui du rêve et de l'inconscient. En allemand, <i>être bleu</i> signifie <i>être ivre, perdre conscience</i>.</p> <p>Alors que le rouge est aussi la couleur de l'être mêlé aux obscurités du monde, <i>"le bleu et le blanc, couleurs mariales, expriment le détachement des valeurs de ce monde et l'envoi de l'âme libérée vers Dieu."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 103)</p> <p>L'amalgame des couleurs exprime ainsi cette ambivalence liée aux plus profondes des pulsions humaines : action et passion, libération et oppression, sagesse et désirs. Ce sont les couleurs de la révolution française, celles des hommes libres et égaux.</p> <p>Ainsi, le vieux sage échappe au piège de l'inhumain dans lequel s'enlise le héros. Il partage avec le SECOND <i>"un immense potentiel dynamique, la vraisemblance et la chaleur, de profondes racines qui sont les nôtres (...)"</i> (SADOUL, 1971, 66).</p> <p>Par son savoir, son génie, et ses pouvoirs magiques, il fait en sorte que l'histoire ne saurait se passer de ses services. Parfois même, celle-ci n'aurait pas lieu s'il n'intervenait au moment décisif. C'est précisément en cela qu'il représente le destin. C'est le <i>"deus ex machina"</i> du drame qui se joue. Il n'en agit pas moins en vertu de ses propres facultés.</p> <p><i>"(...) il est la force même de la VOLONTE (...) le PUISSANT AMI est la résurrection d'un MYTHE, le "reflet" extraordinairement précis d'un éternel archétype : c'est l'homme doué de pouvoirs paranormaux, disposant d'attaches avec les puissances naturelles, la vieille chimère du MAGE et du SURHOMME, le DEMI-DIEU ou l'ORACLE oeuvrant dans le sens du Bien."</i> (SADOUL, 1971, 65)</p> <p>Le vieux sage <i>"se contente d'agir pour la bonne cause, simplement, modestement surtout, sans tirer semble-t-il la moindre vanité de son état, sans paraître éprouver le plus petit sentiment de supériorité."</i> (SADOUL, 1971, 66)</p>

	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Les Schtroumpfs</p> <p><i>"Je me suis alors souvenu de ma passion, quand j'étais gosse, pour les farfadets, les lutins, tout ce petit peuple souvent maléfique. J'ai cherché à fabriquer un petit être. Je ne voulais pas que ce soit un humain. Je ne pouvais donc le faire jaune, il aurait eu l'air chinois, ni vert, on aurait pensé à un Martien, ni(...) Après avoir éliminé un arc-en-ciel de couleurs, j'ai fait les Schtroumpfs bleus."</i> (SPIROU Magaziiiine, 1993, IV)</p> <p><i>"(...) les Schtroumpfs ne sont pas des nains, mais de petits êtres fantastiques de la famille des farfadets entièrement issus de mon imagination."</i> (LECHAT, 1992, 19)</p> <p>L'univers des Schtroumpfs appartient donc aux mondes féeriques. Ces petits personnages s'apparentent aux nutons, farfadets, elfes, Cabires, gnomes, lutins, Nibelungen ou trolls (nanisme et maisons-champignons) et à l'animalité des mythologies anciennes (la petite queue). Enfin, leur peau bleue exprime leur non-humanité.</p> <p>L'organisation sociale des Schtroumpfs repose sur une structure féodale, à la fois patriarcale et bon enfant. Ce monde à l'organisation simple est <i>"régé par la loi du Père, maître et protecteur"</i> (LECIGNE, 1983, 31)</p> <p><i>"L'hypergemellité des Schtroumpfs correspond à un état rêvé de l'enfance, d'avant la déchirure du Moi, d'avant le stade du miroir, où l'identique est un gage de fusion avec soi-même et avec le Père, usurpant ici le rôle de la figure maternelle."</i> (LECIGNE, 1983, 33)</p> <p>Ce sont des êtres liés aux divinités chthoniennes. Ils symbolisent les forces obscures qui sont en nous, les pulsions primitives. <i>"Ils personnifient les manifestations incontrôlées de l'inconscient."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 523)</p> <p>Miroirs, caricatures de nous-mêmes, ils nous sortent les quatre vérités et sont alors à rapprocher de l'image du fol ou du bouffon.</p> <p>Ils partagent toute la malice de l'inconscient et font preuve d'une logique dépassant le raisonnement, une logique douée de toute la force de l'instinct et de l'intuition. Initiés aux secrets des arrières-pensées et des alcôves, où leur petite taille leur permet de se glisser, ils sont des êtres de mystère et leurs paroles aiguës reflètent la clairvoyance.</p> <p>S'ils semblent avoir renoncé à l'amour, ils demeurent cependant liés à la nature dont ils connaissent les secrets. Ils symbolisent ainsi la période pré-adolescente et la découverte de la sexualité. Ils représentent l'enfance prépubertaire durant laquelle la sexualité demeure latente (BETTELHEIM, 1976, 351).</p> <p>Ils participent des puissances telluriques et symbolisent aussi la fonction psychique inférieure, négligée ou sous-développée (JULIEN, 1989, 235).</p> <p>Le premier Schtroumpf qui apparaît dans cette histoire se trouve prisonnier dans une cage. Traité comme un animal domestique, ce Schtroumpf symbolise alors les substituts d'un inconscient que l'on soigne pour mieux l'endormir ou que l'on traite et dont on s'amuse, comme s'il était extérieur à nous-mêmes.</p>

	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Monulf, l'ombre De noir vêtu, Monulf est le prototype même du méchant. Lâche, veule, il essaie de prendre en traître ses adversaires ou s'attaque à plus petits que lui. Il s'avère mesquin et lâche, mais profite de la moindre inattention pour déjouer ses adversaires. Bref, la parfaite canaille aux cheveux noirs, aux sourcils bien marqués et au nez crochu. Aussi petit que Pirlouit, il en deviendra vite le souffre-douleur.</p> <p>Ces attributs sataniques de ce petit diable l'associent au mensonge et aux "<i>forces inconscientes qui influencent la conscience et font régresser l'individu vers le mal physique et moral, provoquant la désintégration de sa personnalité (...)</i>" (JULIEN, 1989, 105).</p> <p>Il symbolise les imperfections inévitables du royaume de l'ombre et représente les névroses et les complexes, "<i>c'est-à-dire des thèmes affectifs refoulés, susceptibles de provoquer des troubles permanents</i>" au niveau psychique (JULIEN, 1989, 106).</p> <p><i>"L'ombre mauvaise a une valeur positive et une qualité luciférienne de porteuse de lumière. C'est une force stimulante de l'inconscient, qui n'est mauvaise qu'aussi longtemps que sa fonction est incomprise et qui s'efface dès que le héros a gagné"</i> (von FRANZ, 1987, 152)</p> <p>En obligeant les Schtroumpfs à travailler afin de l'enrichir, il détourne les pulsions primitives de l'inconscient en les soumettant à son égoïsme radical et à sa cupidité. Sa tyrannie est représentative de nos instincts innés que sont l'orgueil, la paresse, la colère, la gourmandise, l'envie, l'avarice et la luxure.</p> <p>Il détourne ainsi la fonction psychique inférieure pour satisfaire ses appétits de lucre et ébranle l'équilibre psychique tout entier en menaçant de rôtir le Grand Schtroumpf.</p> <p>La quête du <i>Soi</i> est ainsi détournée en quête de pouvoir. Fort de son fouet, "<i>symbole du pouvoir judiciaire et de son droit d'infliger des châtements</i>" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 364), il terrorise la petite communauté.</p> <p>Fafnir, le dragon Peu de dragons sont aussi surprenants que Fafnir. Dès le premier regard (PEYO, 1978, 32-33), il affiche un air coquin. Faire peur à Johan et ses amis l'amuse et manifestement, il prend beaucoup de plaisir à griller l'arbre dans lequel Pirlouit s'est sauvé. C'est un dragon franchement fripon (PEYO, 1978, 37) et rigolo. Toutes les occasions sont bonnes pour "<i>prendre son pied</i>" et jouer des tours pendables aux autres (PEYO, 1978, 42). Naturellement, une fois dompté, ce trickster animal se liera d'amitié avec Pirlouit dont il apprendra quelques tours (PEYO, 1978, 61-62). Il symbolise le côté instinctif de l'histoire, mais un instinct qu'il faut domestiquer, neutraliser pour qu'il puisse jouer un rôle positif exprimé dans la reconstruction du village.</p> <p>Fafnir est avant tout un animal. Ce dernier exprime comme archétype les divers aspects cachés ou ignorés de la personnalité. Il figure les passions ou les instincts souvent refoulés dont l'influence insoupçonnée met en péril l'équilibre de la personne. Bref, il dévoile la "<i>bête</i>" qui se terre en chacun de nous. L'animal indique généralement que la conscience n'a pas encore intégré les contenus qu'il exprime, mais note la possibilité éventuelle d'amener ceux-ci au niveau de la conscience. Il demeure une certaine incompatibilité sur le plan conscient qui ne permet pas à de tels contenus de passer le seuil de la conscience, en raison de certains préjugés qui les condamnent à demeurer au niveau animal (.../...).</p>

	Plan de l'objet et plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Fafnir, le dragon (suite)</p> <p>Comme dragon, Fafnir symbolise d'abord l'esprit du mal. Comme dans les légendes chrétiennes et les récits de Chevalerie (terrassé par saint Michel, saint Georges, sainte Marthe), il illustre le combat entre le mal et le bien. C'est un saurien ailé, au regard foudroyant, unissant l'air, le feu et la terre. En Chine, le dragon <i>yang</i> exprime la force masculine.</p> <p><i>"Image archaïque des énergies les plus primitives, le dragon représente l'inconscient aussi longtemps que nous ne possédons pas de pont accédant à ce dernier, où les passions, les complexes inconscients, les désirs refoulés mènent une vie archaïque. Celui qui s'explique à fond avec les puissances du psychisme, qui lutte avec le dragon, peut récupérer une partie des énergies inconscientes qu'il peut utiliser pour maîtriser sa vie."</i> (JULIEN, 1989, 111)</p> <p>Pour Ernest Aeppli, <i>"la lutte avec le dragon est également un symbole désignant le fait de devenir véritablement adulte; il peut se faire que le dragon qu'il s'agit de vaincre désigne plus particulièrement la mère dont l'amour puissant et tyrannique retient les enfants de force."</i> (AEPPLI, 1962, 290)</p> <p>Le dragon est ainsi un symbole de l'aspect "<i>dévorant</i>" de l'attachement qui lie la personne à sa mère (HENDERSON, 1964, 125). Il faut que le sujet trouve un moyen de libérer l'énergie psychique demeurée fixée à la relation mère-fils, afin de parvenir à établir des rapports d'adulte avec les femmes et la société des adultes dans son ensemble. La lutte entre le héros et le dragon est l'expression symbolique de ce processus de maturation (HENDERSON, 1964, 125-126).</p> <p>Ce n'est que pour celui qui s'explique avec les puissances du psychisme que la lutte avec le dragon s'avère victorieuse. <i>"Alors une partie des énergies inconscientes est conquise par l'homme et peut lui servir à créer, à maîtriser puissamment la vie. Alors il aura gagné le trésor que gardent les dragons (...) il aura délivré l'âme, cette vierge que le dragon tenait prisonnière."</i> (AEPPLI, 1962, 290)</p> <p>La puissance du dragon est, selon Tchouang-tseu, la résolution des contraires. En crachant du feu, il est associé à la foudre, et en amenant la pluie, il est associé à l'eau (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 289). Ainsi, Fafnir évoque à son tour cette résolution des contraires. Il sert d'abord le mal représenté par Monulf. Une fois domestiqué, grâce au mariage de l'eau et du feu, il reconstruit le village des Schtroumpfs et devient un joyeux compagnon de Pirlouit. Cette ombre se fait ainsi Trickster.</p>

	Plan du sujet
Personnages (suite)	<p>Les divers aspects de l'ombre</p> <p>Si l'on résume les aspects de l'ombre tels qu'ils apparaissent dans cette histoire, nous voyons qu'ils se présentent essentiellement sous la forme de deux personnages : Fafnir et Monulf; un des doubles est animal et devient finalement bienveillant, l'autre humain et reste malveillant. Tous deux n'ont achevé de jouer leurs rôles respectifs que lorsque le dragon a reconstruit le village des Schtroumpfs.</p> <p>Il ressort de cela que cet animal représente une poussée instinctive qui a besoin d'être intégrée. Une pulsion animale qui contient une qualité inhérente et cachée du héros. Le dragon est à la fois une image de la "<i>Mauvaise Mère</i>" et un aspect instinctif complémentaire, dont l'assimilation permet la réalisation de lui-même en tant qu'adulte.</p> <p>Nous avons également vu que chaque personnage est également l'ombre des autres. Soit parce qu'ils représentent d'autres fonctions psychiques, soit parce qu'ils marquent une certaine tendance non encore totalement assimilée par la conscience. C'est le cas de Pirlouit, qui, en tant que trickster, dénote une partie infantile du héros.</p> <p><i>"L'expression « assimilation de l'ombre » s'applique aux aspects infantiles, primitifs et sous-développés de notre nature, tels que les dépeignent les images de l'enfant, du dragon, ou du mauvais. Mais il existe des germes mortels qui peuvent détruire l'être humain et auxquels il est nécessaire de résister; il faut, de temps à autre, agir durement et ne pas accepter tout ce qui monte de l'inconscient."</i> (von FRANZ, 1987, 158)</p> <p>C'est la raison pour laquelle Monulf finit dans un cachot sordide, alors que Fafnir est confié à la troupe des saltimbanques.</p>

Exposition du problème

"Nous arrivons ensuite à l'exposition du problème.(...) Il arrive toujours des ennuis au début de l'histoire, pour la bonne raison que sans cela il n'y aurait pas d'histoire!(...) Il convient donc de cerner d'aussi près que possible le trouble psychologique dont il s'agit et d'essayer de comprendre sa nature." (von FRANZ, 1987, 54)

Dans le cas qui nous occupe, deux problèmes semblent évoqués de prime abord:

- Le premier est la morosité, le cafard, l'ennui, le dégoût, la tristesse du roi. Plus rien ne l'intéresse. Déprimé, il est manifestement devenu neurasthénique. Tout l'ennuie! Il se sent malheureux et va jusqu'à croire que personne ne l'aime (PEYO, 1978, 3-8).
- Le second est à première vue moins clair. Les Schtroumpfs semblent en danger. "*Le grand Schtroumpf a été schtroumpfé par un vilain schtroumpf qui a un schtroumpf qui schtroumpfe du schtroumpf! Tous les Schtroumpfs ont dû se schtroumpfer en schtroumpfant, schtroumpfés par le schtroumpf qui schtroumpfe du schtroumpf!*" (PEYO, 1978, 12, case 6)

Finalement, nous verrons que ces deux problèmes sont liés.

Récits et péripéties

*Au plan de l'objet et au plan du sujet*¹

Nul élément extérieur ne peut égayer le roi (PEYO, 1978, 3-11)

Le roi est déprimé, car il se sent inutile. De fait, il ne gouverne pas et ne remplit pas sa fonction.

Les événements extérieurs ne semblent pas avoir le moindre effet sur son moral. Aucune tentative ne parvient à distraire sa majesté :

- le roi a touché à peine à son repas. Lui, qui d'habitude a si bon appétit, n'a pas honoré son plat préféré (PEYO, 1978, 3) ;
- les calembours et grimaces de Pirlouit ne le font plus rire. Manger, chasser, organiser des tournois, tout l'ennuie (PEYO, 1978, 4) ;
- le "*vin merveilleux*", fabriqué par la vieille sorcière Rachel, aurait dû lui rendre la gaieté et la joie de vivre. Ses qualités merveilleuses devraient en faire un baume qui panserait toute plaie... "*Mais malheur à l'humain qui goûterait à l'ambrosie sans y être invité : il risque le châtement de Tantale (...)*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 22). Alors que le roi devrait rire, ce nectar le rend encore plus triste que d'habitude au point qu'il pense que tout le monde lui en veut et que personne ne l'aime (PEYO, 1982, 6) ;
- la troupe de saltimbanques, composée de jongleurs, acrobates, chanteurs et animaux savants, ne parvient pas à dérider sa majesté. La chanson du joyeux troubadour n'a pas plus d'effet que la triste complainte du pauvre petit prince qui fut chassé par sa marâtre, une nuit de Noël (PEYO, 1978, 8-10).

Seul, le Schtroumpf en cage l'interpelle. Le bonheur de ce Schtroumpf qui recouvre la liberté le fait enfin sourire (PEYO, 1978, 11).

Le Schtroumpf personnifie les manifestations incontrôlées de l'inconscient. A l'inverse des autres éléments, il n'est pas extérieur au roi. Ce n'est pas un habitant de son royaume. Le Schtroumpf vient du Pays maudit, c'est-à-dire de l'inconscient. Les premières pages de l'album nous révèlent en fait qu'aucun remède extérieur à l'homme ne peut le guérir de sa déprime. C'est en lui-même qu'il doit trouver le remède. C'est au cœur même de son inconscient qu'il doit nécessairement puiser de nouvelles sources d'énergie pour se revigorer.

Les préparatifs et le départ du roi (PEYO, 1978, 12-16)

Pour la première fois, le roi décide d'accompagner Johan et Pirlouit dans leurs aventures. Lui si morose, s'emballe soudain et veut partir de suite malgré l'heure tardive. Il a un but pour lequel il se sent enfin utile (PEYO, 1978, 12-13).

Généralement, le héros est "*le substitut du roi au combat, car le roi doit assister à la bataille, mais sans se battre.*" (OGAM, 1948, 12, 209-234) Dans ce cas-ci, le roi accompagne nos héros.

"Ça me changera enfin de cette vie monotone que je mène ici." (PEYO, 1978, 13, case 2)

Cette phrase n'est qu'un prétexte. Comme on l'a vu, aucun élément extérieur ne l'avait jusqu'à présent motivé à partir. C'est bien le fait de se rendre au Pays maudit qui l'attire :

¹ Comme pour les personnages, nous n'avons pas jugé utile de scinder pour les péripéties les deux types d'interprétation, étant donné qu'ils se combinent ici de manière fort étroite.

le voyage vers l'inconscient. D'ailleurs, seul le sommeil, cette porte vers le rêve, aura raison de cette ardeur nouvelle (PEYO, 1978, 13, case 9).

Bref, l'introspection est un voyage qu'il faut accomplir soi-même. On peut éventuellement se faire aider par un thérapeute pour mieux comprendre les événements, mais c'est toujours par soi-même et par sa propre interprétation du problème que l'on peut s'en sortir.

Le lendemain matin, le roi endosse une armure et fait préparer un chariot à boeufs pour transporter ses bagages. Mais comme lui confirme Johan, "*il vaut mieux mettre une tenue plus légère pour voyager*" (PEYO, 1978, 14, case 8). De fait, **l'introspection** s'accomplit sans armes ni bagages. Pour aller à la découverte de son inconscient, il n'est pas utile d'être armé jusqu'aux dents. C'est un voyage qui se réalise en étant dépouillé de tout.

Page 16, le roi désire se restaurer. Il se voit confronté au refus de Johan et de Pirlouit. Quand on connaît l'appétit de Pirlouit, le lecteur a de quoi être surpris par sa mauvaise humeur et son "**non!**". En fait, dès l'introspection entamée, rien ne doit vous distraire du but à atteindre. Ni repas, ni vins. L'état actuel du roi et de son inconscient (le Pays maudit) réclame l'urgence. C'est le sens du refus de Johan et de Pirlouit face aux appétits du roi.

Chez Homnibus (PEYO, 1978, 17-20)

Arrivé chez l'enchanteur Homnibus, le roi souffre de courbatures, tandis qu'Homnibus lui-même a attrapé un mauvais rhume. Les deux vieillards s'échangent leurs recettes pour se soigner. Ils en oublient l'objet de ce voyage. Difficile d'entamer une introspection sans l'associer aussitôt à une maladie somatique (PEYO, 1978, 17). Les courbatures (les aspects physiologiques) ne sont jamais qu'un effet d'une cause plus profonde. Dans ce cas-ci, ne se pencher que sur les problèmes somatiques apparents, c'est oublier la cause première qui suscita ce voyage: un problème psychique au niveau de l'inconscient.

Nos compères essaient de comprendre ensuite ce que peut signifier "*un schtroumpf qui schtroumpfe du schtroumpf*". L'interprétation intellectuelle, hors contexte, ne donne aucun résultat. Toute approche digitale (syntaxique ou syntagmatique) s'avère inopérante (PEYO, 1978, 18, cases 1 à 5). Pour comprendre le drame, Homnibus doit faire appel à sa boule de cristal. Seule l'image (l'analogique) permet une meilleure compréhension du problème. Elle reflète la symbolique chargée d'énergie. Cette image n'est cependant pas suffisante. Certes, le village des Schtroumpfs est détruit et le Grand Schtroumpf se trouve enchaîné, mais le sens de la phrase n'est toujours pas révélé (PEYO, 1978, 18, cases 6 à 11). Cette page 18, à elle seule, est une anthologie des limites rationnelles de l'interprétation. Les fonctions de pensée (linguistique) et d'intuition (la boule de cristal) ne suffisent pas. Il faudra recourir également aux deux autres fonctions.

Homnibus, ce vieux sage au niveau de la conscience, ne peut rien faire de plus. Il a atteint ses limites. Il ne peut ni poursuivre son interprétation des événements (PEYO, 1978, 19, cases 1 à 4), ni servir de passeur vers l'inconscient. Ce double travail doit être accompli par nos amis eux-mêmes. C'est par leurs propres moyens qu'ils devront se rendre au Pays maudit (PEYO, 1978, 19, cases 5 à 10). Ceci confirme qu'aucun élément extérieur ne peut résoudre les problèmes psychiques du roi.

Homnibus aurait peut-être pu tenter quelque chose à la longue ("*Attendez que je sois guéri(...)*") (PEYO, 1978, 19, 8^e case), mais la situation au niveau de l'inconscient se révèle critique et ne peut souffrir aucun retard ("*Et pendant ce temps, Dieu sait ce qui arrivera aux Schtroumpfs!(...)*") (PEYO, 1978, 19, 9^e case).

Homnibus fournit cependant un remède pour aider nos amis au cours du voyage. Il leur donne un bâton magique qui permet de faire jaillir une source. Ce bâton doit être cependant utilisé avec parcimonie, car il n'existe pas de moyen pour arrêter ses effets (PEYO, 1978, 20).

Les difficultés du voyage (PEYO, 1978, 21-30)

Nos quatre compagnons doivent se rendre à pied vers le Pays maudit, laissant leurs montures chez Homnibus (PEYO, 1978, 20, cases 8 et 9). Une fois encore, l'introspection ne peut s'accomplir que démunie. "*Les pieds se rapportent aux possibilités de **progression**, au mouvement de la vie (...)*" (JULIEN, 1989, 291).

Partir à pied est l'essence même de la démarche initiatique. C'est de cette façon que s'accomplissaient les pèlerinages.

Ils rencontrent tout d'abord des forêts impénétrables, de plus en plus touffues, qui les obligent finalement à ramper (PEYO, 1978, 22, cases 1 et 2).

Comme nous l'avons vu, la forêt symbolise l'entrée dans le monde ténébreux de l'inconscient. Cette première étape à franchir nécessite de débroussailler le terrain et d'entamer un travail au niveau le plus bas, à même le sol.

Ils rencontrent ensuite des marais qu'ils ne peuvent contourner (PEYO, 1978, 22). Ces eaux stagnantes symbolisent à la fois le subconscient, la stagnation psychique et la nécessité de se purifier au niveau du désir. C'est une mort en profondeur à laquelle nous assistons (PEYO, 1978, 23-24). Johan risque de s'y noyer. Grâce aux efforts de ses compagnons, il parvient à se sauver d'extrême justesse. "*La persévérance est avantageuse.*" (WILHELM & PERROT, 1973, 762)

Les quatre personnages mettent un jour et une nuit pour traverser les marais (PEYO, 1978, 22-26). Or, en diurne, la mare évoque également une patrie bien gardée dont le village (des Schtroumpfs) demeure interdit, alors qu'en nocturne, la mare défendue par des **feux follets** symbolise l'égoïsme et l'avarice qui empêchent de partager son bien avec ses proches (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 344). Notons qu'au niveau des rites initiatiques, "*la purification par le feu est complémentaire de la purification par l'eau*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 344). En traversant ainsi les marais, nos héros se purifient par le feu et par l'eau. C'est encore sous la pluie purificatrice qu'ils atteignent le désert (PEYO, 1978, 27).

Le marais figure donc bien une série d'épreuves initiatiques discriminatoires, préalable au cheminement vers le *centre caché*.

Ils doivent ensuite traverser le désert (PEYO, 1978, 27-29). Rappelons ce qu'en dit Ernest Aeppli : "*l'eau, synonyme de vie, s'est épuisée. Pour le rêveur, c'est une période désertique (...) dénotant la perte totale du contact de la vie (...)*" (AEPPLI, 1962, 213). Remarquons de suite que nos héros n'endurent guère les tentations de saint Antoine et souffrent de soif et d'épuisement.

Pirlouit, tel Moïse au désert (*Exode*, 17, 1-6), frappe le sol de son bâton magique afin d'en faire jaillir une source providentielle. Malheureusement, celle-ci s'avère salée. Amère découverte: Homnibus n'est pas Dieu. Homnibus symbolise la plus haute pensée au niveau de la conscience. Celle-ci semble malheureusement démunie face aux problèmes de l'inconscient.

Le sel s'oppose à la fertilité. "*Ici la terre salée signifie la **terre aride**, durcie (...) l'eau salée est donc une eau d'amertume, elle s'oppose à l'eau claire fertilisante.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 681)

S'étant abreuvés aux pieds des montagnes, nos quatre amis poursuivent leur **calvaire**. Ils doivent franchir les montagnes de cristal (PEYO, 1982, 29-30).

La montagne est le lieu de rencontre du ciel et de la terre. C'est la dernière épreuve. Il s'agit cette fois d'une ascension. Celle par laquelle nos quatre amis peuvent enfin accéder au Pays maudit (l'inconscient collectif).

L'ascension de la *montagne de cristal* révèle la nature propre de chaque personnage, sa vérité profonde. Johan ouvre le chemin (PEYO, 1978, 30, cases 1, 2 et 5), le roi est toujours aussi plaintif (cases 1 et 2), tandis que Pirlouit n'arrête pas de rouspéter (cases 1 et 3). Le **red horn** montre bel et bien l'exemple et les deux autres le suivent. Finalement, malgré les précipices, les glaciers, les avalanches et la tempête de neige, ils passent la montagne et arrivent au Pays maudit, à la connaissance de Soi.

Le village détruit (PEYO, 1978, 31)

Pirlouit abandonne le bâton magique. Ce dernier s'est révélé inutile durant tout ce voyage initiatique (PEYO, 1978, 31).

Arrivés au village des Schtroumpfs, ils revoient les mêmes scènes de désolation entr'aperçues dans la boule de cristal (PEYO, 1978, 31, case 4). Ils peuvent mieux appréhender l'état de la situation grâce à leur fonction sensitive.

La rencontre avec le dragon (PEYO, 1978, 32-36)

Les quatre compagnons sont confrontés au dragon. Celui-ci s'en prend tout d'abord à Pirlouit en boutant le feu sur l'arbre où le **trickster** s'est réfugié.

Notons au passage les paroles d'angoisse prononcées à ce moment par Pirlouit. "*Au secours! A moi! il va me dévorer! Je ne veux pas! Maman!*" (PEYO, 1978, 33, case 1)

La Mère est associée à cette crainte d'être dévoré. Or, en tant que trickster, Pirlouit symbolise le premier stade de l'enfance. En outre, le dragon "*désigne plus particulièrement la mère dont l'amour puissant et tyrannique retient les enfants de force.*" (AEPPLI, 1962, 290) Cette scène manifeste de la part de l'enfant le refus d'être dévoré par la **mauvaise mère**, symbolisée par le dragon.

En boutant le feu à l'arbre, le dragon montre bien sa volonté de nuire. "*Le feu symbolise les passions (notamment l'amour et la colère)*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 343). La troisième vignette de la page 33 nous présente Pirlouit accroché à une branche d'arbre, comme un marmot dans les bras de sa mère. L'amour d'une mère peut être étouffant.

"(...) le feu se prête également à figurer l'intellect en tant qu'oublieux de l'esprit (...) bref toutes les formes de régression psychique (...)" (DIEL, 1966, 37-38)

N'oublions pas que le roi était en dépression. Il souffrait de neurasthénie. Un symptôme de la dépression est ce retour à l'état de fœtus. Bref, la conscience régresse pour retrouver l'état fusionnel avec la mère. Cette régression ne permet aucun développement psychique et peut être mortel pour l'individu.

Les autres symboles

Nous étudierons ensuite les symboles dans l'ordre où ils se présentent.

Le vin merveilleux (PEYO, 1978, 5-6)

Le "vin merveilleux", fabriqué par la vieille sorcière Rachel, devait rendre au Roi la gaieté et la joie de vivre. Cependant, ce nectar le rend davantage triste. Pourtant, le vin est "le breuvage de vie ou d'immortalité" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 804). C'est aussi un symbole de **connaissance** et d'**initiation**. Dans la tradition biblique, il est également symbole de joie (*Psaumes 104*, 15; *Ecclésiaste 9*, 7). C'est par le vin, porteur de joie, que Dionysos enivrait ses fidèles. "Le vin apparaît dans les rêves comme un élément psychique (...) en rapport avec une vie intérieure positive" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 806). S'il engendre l'amertume et la tristesse, c'est tout simplement parce que la *vie intérieure* est ressentie de façon négative. Nul amour ne semble réjouir le cœur. Dès lors, le Roi a le *vin triste*. Il éprouve manifestement un problème d'ordre interne, lié à son inconscient.

La boule de cristal (PEYO, 1978, 18-19)

La boule de cristal associe la sphère au cristal, deux symboles du Soi, et permet de apparaître ou disparaître des visions. Ceci n'est pas sans rappeler le **fort-da** (absent-présent) freudien.

Dans le cas présent, la boule de cristal permet d'avoir un premier contact avec l'inconscient. Elle représente les vertus de la fonction intuitive dans la mesure où elle permet de prédire les événements. De voir d'où ça vient et vers quoi ça va.

Le bâton magique (PEYO, 1978, 20 et suivantes)

Le bâton est avant tout un insigne du pouvoir. Ici, il devient un instrument magique investi d'un pouvoir occulte, un réservoir de puissance, de **Mana** qu'il transmet par contact ou par les effluves s'échappant de sa pointe. Il évoque tour à tour le bâton de Moïse (*Exode*, 17, 1 à 6), la baguette des fées (*Cendrillon, La Belle au Bois dormant*), et le balai des sorcières (MARQUES-RIVIERE, 1938, 205).

Le bâton est également un attribut de la divinité solaire créatrice, un symbole phallique du père, incarnant la **force** et la **puissance viriles** (JULIEN, 1989, 51).

Pirlouit, comme Moïse, fait jaillir l'eau, mais ses compagnons ne peuvent s'y abreuver (PEYO, 1978, 28). La force et la puissance viriles s'avèrent dans ce cas-ci impuissantes, ou du moins insuffisantes.

Le bâton retrouvera toute sa force dans les mains du Grand Schtroumpf, ce vieux sage. Le dragon, entre-temps, s'est endormi. La **mauvaise mère** plongée dans le sommeil, la virilité reprend ses droits et peut finalement triompher de celle-ci.

Les inondations (PEYO, 1978, 20 et 62)

"L'eau est l'essence du pouvoir passif ou féminin ; l'humidité est le plus fécond des éléments, base de la création." (JULIEN, 1989, 113)

Les eaux "symbolisent l'harmonie des sentiments et la noblesse de la sensibilité." (BACHELARD, 1942, 175)

L'eau est également symbole de l'inconscient.

"Les eaux qui montent représentent le risque de se noyer dans l'inconscient et de se perdre dans ses propres émotions." (von FRANZ, 1964, 217)

Pour Ernest Aeppli, "(...) une inondation peut aussi provenir des profondeurs de l'âme" (AEPPLI, 1962, 129), et dénonce " (...) le danger présenté par un sentiment devenu trop

envahissant." (JULIEN, 1989, 115) "(...) *le rêveur court le danger d'être inondé par l'inconscient. Une telle inondation peut s'étendre et envahir tout notre paysage psychique. Partout où un sentiment est devenu trop puissant, sa démesure et son caractère dangereux peuvent être figurés par l'inondation.*" (AEPPLI, 1962, 204)

En inondant la maison de l'enchanteur Homnibus (PEYO, 1978, 20), Pirlouit montre bien que la fonction féminine du sentiment n'est pas encore domptée. Les montées de l'inconscient noient la demeure.

Tandis qu'au château, symbole du *Soi*, l'inondation montre que le sentiment est finalement intégré, même si sa démesure peut encore engendrer des catastrophes (PEYO, 1978, 62). L'instance du *moi* en a finalement pris conscience. Le dragon a été domestiqué. C'est d'ailleurs par une inondation que le feu s'est éteint dans sa gorge. La force du sentiment a été retournée contre elle-même. Le risque demeure cependant de se noyer dans les émotions et de rester rivé, par émerveillement, au Pays maudit, au pays de l'inconscient.

Les feux follets (PEYO, 1978, 25)

Les feux follets évoquent des petits esprits un peu fous, déraisonnables, étourdis. Ils s'apparentent aux petits lutins ou farfadets agiles, rapides et insaisissables (ROBERT, 1993, 942).

Les feux follets symbolisent les esprits, l'intellect sous sa forme évolutive.

"Les rêves de feu ne sont jamais insignifiants ; ils touchent à de grandes puissances psychiques (...) témoignent d'une vie intense et puissante, mais indiquent aussi le péril..." (JULIEN, 1989, 137)

Chez les montagnards du Viêt-nam du Sud, l'âme des héros immortels se manifeste sous l'aspect d'une luciole (DANIELOU, 1961).

Leur luminosité évoque également "(...) *l'expression d'énergies (spirituelle ou vitale) rendues disponibles. Elle est un symbole du Soi, centre de la personnalité, traduction d'un état d'âme dépassant la sujétion au Moi individuel.*" (JULIEN, 1989, 201)

Dans le cas présent, les feux follets sont interprétés par le Roi comme étant les âmes des damnés, alors que pour Johan, il s'agit d'un simple phénomène naturel (dû à une exhalaison de gaz ou à l'électricité atmosphérique) (PEYO, 1978, 25).

Ce passage est un magnifique exemple de la différence entre un **signe** et un **symbole**. Le **signe** est directement lié à son objet. Il se révèle relativement univoque, étant donné le petit nombre de signifiés. Le **symbole** renvoie à une série de signifiés, de représentations mentales. Pour en déterminer la signification, il est nécessaire de recourir à l'**interprétation** en fonction de la situation et du contexte. C'est la relation directe entre ces "*feux follets*" et nos héros qui nous permet de comprendre qu'il s'agit bien d'un simple phénomène naturel. Dans d'autres histoires, ces feux follets auraient pu représenter effectivement l'âme des damnés, ou encore des farfadets. C'est toute la différence entre le monde réel et celui de notre imagination...

La pluie (PEYO, 1978, 27)

"La pluie est universellement considérée comme le symbole des influences célestes reçues par la terre (...) elle est l'agent fécondateur du sol." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 607)

La pluie représente aussi les influences spirituelles et la fertilité de l'esprit. Elle représente dès lors la grâce et la sagesse, la fin des tensions.

"Elle peut être considérée comme sperme ou semence" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 608).

Le fait que le Roi déteste la pluie (PEYO, 1978, 27, 8^e case) peut signifier qu'il n'apprécie guère les aspects virils de sa fonction.

Le soleil, la chaleur (PEYO, 1978, 28)

"Le soleil est chez beaucoup de peuples une manifestation de la divinité (...)" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 705).

Le soleil possède cette fonction ambivalente de **psychopompe** meurtrier et de **hiérophante** initiatique (ELIADE, 1975, 124).

Il est la source de la lumière, de la chaleur et de la vie. La lumière et la pluie "*sont également les aspects yang et yin du rayonnement vivifiant.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 706)

Sous un autre aspect, "*il est aussi le destructeur, le principe de sécheresse - à laquelle s'oppose la pluie fécondante.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 706)

Enfin, le soleil est aussi le symbole "*de la région du psychisme instaurée par l'influence paternelle avec le rôle du dressage, de l'éducation, de la conscience, de la discipline, de la morale.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 709) En ce sens, c'est sous les feux du soleil que les quatre personnages endurent les plus dures épreuves et font preuve, grâce à leur volonté et leur autodiscipline, de bravoure.

"Le soleil aiguise la conscience des limites, c'est la lumière de la connaissance et le foyer d'énergie." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 709)

"La chaleur s'associe physiquement à la lumière, comme l'amour à la connaissance intuitive, la vie organique à l'activité de l'esprit." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 159)

La chaleur permet à l'Un de naître du chaos primordial. Cette incubation reflète la concentration de l'esprit dans le cœur, en vue d'une nouvelle naissance. "*La chaleur est à cet égard principe de renaissance et de régénération, ainsi que de communion (...)* Aussi Jung en fait-il une image de la libido. *La chaleur fait mûrir, biologiquement et spirituellement.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 159)

Ainsi, après avoir reçu du soleil l'illumination matérielle et spirituelle, après avoir mûri spirituellement sous la chaleur du désert, nos quatre amis peuvent affronter la montagne.

L'eau salée (PEYO, 1978, 28)

Dans le désert, Pirlouit fait jaillir une source d'eau salée grâce à son bâton magique. Outre le caractère aride du sol, le sel symbolise également une série d'autres aspects.

"Le grain de sel, mêlé à l'eau et qui fond en elle, est un symbole tantrique de la résorption du moi dans le Soi universel." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 680)

De fait, nos quatre amis s'approchent du Pays maudit. Ils quittent petit à petit l'inconscient personnel pour se fondre dans l'inconscient collectif.

Le sel est également évoqué lors du baptême : "*sel de la sagesse, il est par là même le symbole de la nourriture spirituelle*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 680). Le caractère pénitentiel qu'on lui attribue est secondaire.

"La consommation en commun du sel a parfois la valeur d'une communion, d'un lien de fraternité." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 680)

Formé de cristaux cubiques, le sel est, d'un point de vue hermétique, la résultante et l'équilibre des propriétés de ses composants. Ainsi, le sel symbolise aussi l'incorruptibilité, le lien étroit qui unit les quatre amis. L'alliance du sel désigne ainsi une alliance que Dieu ne peut briser (*Nombres*, 18, 11; *Chron.*, 13, 5).

Le sel est à la fois conservateur des aliments et destructeur par corrosion. Nous assistons aux transmutations physiques comme aux transmutations morales et spirituelles. Nos quatre héros se sont éveillés sous le soleil du désert et au contact du sel, ils se sont purifiés au *sel de la sagesse*.

Le fouet (PEYO, 1978, 37 et suivantes)

"Le fouet est communément un symbole de foudre (...) un symbole de l'énergie créatrice."
(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 364)

Cette énergie est ici au service du lucre et des intérêts bassement matériels. Au risque de tuer tout épanouissement psychique de l'individu, les Schtroumpfs, ces petites mains, se voient obligés d'obéir au doigt et à l'oeil.

C'est grâce également à son fouet que Monulf, face au Roi, tourne la situation à son avantage et oblige ce dernier à entrer dans la grotte. La conscience elle-même est ainsi sous la coupe de cette énergie au service du lucre. Face à cette force, le Roi ne peut que régresser, c'est-à-dire rentrer dans la matrice symbolisée par la grotte.

Les diamants (PEYO, 1978, 40, 44-45, 58)

Le diamant est un symbole du *Soi* dans ce qu'il a d'incorruptible et d'éternel (von FRANZ, 1964, 217; 1980, 337), c'est un symbole de la **puissance spirituelle invincible**, de la **perfection** et de l'**achèvement** (JULIEN, 1989, 107).

Pierre angulaire et diamant sont tous deux désignés en allemand par le mot **Eckstein** (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 278).

Sa dureté sans égale fait de cette pierre le symbole de la solidité, de la fermeté, de l'impérissable. L'acquisition du *Soi* se révèle définitive, inaltérable.

Nos héros ne peuvent cependant pas emporter avec eux pour le retour vers le château les diamants qui devront ainsi rester au Pays maudit.

Le pavot (PEYO, 1978, 49-51)

"Le pavot que l'on offre à Déméter symbolise la terre, mais représente aussi la force de sommeil et d'oubli qui s'empare des hommes après la mort et avant la renaissance." (MAGNIEN, 1950, 136)

La terre est le lieu où s'opèrent les transmutations (mort, oubli, résurgence). La plante de pavot symbolise à la fois la mort et la résurrection, l'oubli et l'extase (JULIEN, 1989, 282). Notons qu'ici Fafnir a pris la place de Déméter, déesse de la fécondité terrestre. Ceci renforce l'idée que le dragon est bien une image de la **mauvaise mère**.

La gueule du dragon (PEYO, 1978, 55)

La gueule est le symbole chthonien de la bouche d'ombre. Elle est l'entrée comme la sortie des initiations, des digestions. On dit de l'initié caché dans sa retraite qu'il a été dévoré par un monstre (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 389).

Dans ce symbolisme de la gueule, le dragon Fafnir est frère du *Leviathan*, de la *baleine de Jonas*, ou du monstre *Quetzalcoatl*. Le vert extérieur et le rouge à l'intérieur peuvent

être considérés comme le **symbolisant** et le **symbolisé**. *Gueule* signifie d'ailleurs 'rouge' dans le langage héraldique.

Le sens caché se trouve donc dans la gueule du monstre.

Jung rattache l'image de la baleine avalant le héros à la symbolique du dragon, monstre qui avale et recrache sa proie, après l'avoir transfigurée (JUNG, 1967, 407, 417, 422, 578).

"Cette image d'origine mythique solaire représente le héros englouti dans le dragon. Le monstre vaincu, le héros conquiert une éternelle jeunesse. Le voyage aux enfers accompli, il remonte le pays des morts et de la prison nocturne." (DAVY, 1940-1946, 225)

Finalement, de sa gueule sortira de l'eau et non plus du feu, signe de **transformation** et de **germination**.

La transmutation du feu en eau (PEYO, 1978, 55-57)

Le feu symbolise les passions, l'esprit et la connaissance intuitive. Il est purificateur et régénérateur. La maîtrise du feu et son aspect destructeur sont des fonctions diaboliques, instrument de démiurge et de démon. Il brûle, dévore, détruit. La gorge incandescente du dragon évoque les enfers.

Purificatrice et régénératrice, l'eau l'est également. Mais le feu se distingue de celle-ci en ce qu'il symbolise *"la purification par la compréhension (...); l'eau symbolise la purification du désir jusqu'à sa forme la plus sublime, la bonté."* (DIEL, 1966, 37-38)

Les eaux représentent l'infinité des possibles. Elles contiennent toutes les promesses de développement. Elles permettent de *"(...) se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence."* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 295)

"L'eau lustrale, que les druides employaient pour chasser les maléfices, était l'eau dans laquelle on éteignait un tison ardent tiré du foyer des sacrifices." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 299)

*"Le Feu, dans les rites initiatiques de **mort et renaissance**, s'associe à son principe antagoniste l'Eau."* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 344).

Ainsi, la purification par le feu est complémentaire de la purification par l'eau, sur le plan du microcosme (Fafnir crache du feu, puis de l'eau) et sur le plan du macrocosme (après la sécheresse du désert, l'eau du ruisseau).

L'eau permet d'éteindre le foyer incandescent qui sommeillait dans la gorge du dragon. Une fois le feu éteint, les énergies qui alimentaient les passions débridées peuvent enfin servir à reconstruire le psychisme profond de l'individu, symbolisé par le village des Schtroumpfs.

Monulf et le roi (PEYO, 1978, 37-38)

Dès la première case, Monulf évoque la raison principale de ses actes: devenir riche. Fafnir lui ramène le Roi. Le fait que ce dernier lui affirme être venu libérer le Grand Schtroumpf le fait éclater de rire (PEYO, 1978, 37, 7^e case). C'est que pour atteindre le vieux sage, il faut d'abord se confronter à l'ombre et la chose n'est certes pas aisée.

Apprenant que le Roi est accompagné, Monulf charge Fafnir d'aller chercher les deux autres (PEYO, 1978, 37, cases 9 et 10).

Resté seul avec le Roi, ce dernier se fait menaçant et sort une dague. Celle-ci symbolise à la fois "*le principe actif modifiant la matière passive (...) et le pouvoir d'éloigner les influences maléfiques.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 241) Pour Freud, elle représente un symbole phallique.

Le Roi, qui est **une projection du moi supérieur**, représente également **la fonction de jugement**. En utilisant sa dague, il "*remplit une fonction, non seulement génératrice, mais équilibrante sur le plan des structures de l'homme et de l'ordre du monde.*" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 593) Mais Monulf, grâce à son fouet, a vite fait de le mettre au pas et le fait entrer dans la grotte (PEYO, 1978, 38, cases 3 à 7). Le combat du Roi avec l'**Ombre** s'achève par une victoire totale de celle-ci.

Les secrets de la grotte (PEYO, 1978, 39-42)

Ayant suivi du regard le parcours emprunté par Fafnir, Johan et Pirlouit arrivent à leur tour à la grotte. Ils y découvrent Monulf en train de sermonner les Schtroumpfs. Il menace ces derniers de faire rôtir le Grand Schtroumpf si ce soir il n'a pas une pleine bourse de pierres précieuses (PEYO, 1978, 40, cases 1 à 5). Monulf parti, Johan et Pirlouit se manifestent à leurs amis. Les Schtroumpfs n'arrêtent pas de vilipender Monulf et son horrible dragon. Par le biais de ces jugements de valeur, Pirlouit vient enfin de comprendre ce que signifiait "*le schtroumpf qui schtroumpfe du schtroumpf*" : "*le dragon qui crache du feu*". Le sens est enfin dévoilé (PEYO, 1978, 41, 6^e case).

Aux fonctions de pensée et d'intuition viennent enfin de s'associer les fonctions de sensation et de sentiment. Manifestement, les Schtroumpfs représentent cette dernière. Celle-ci se révèle être la fonction inférieure, celle dont les potentialités sont les moins exploitées. Dès lors, elle se trouve refoulée au niveau de l'inconscient. Elle est étouffée, asservie par l'ombre, et est assumée par les Schtroumpfs, personnages de l'inconscient.

Amplification au niveau des récits au plan de l'objet et au plan du sujet

Le mythe du héros

"Détenteur de pouvoirs extraordinaires, le héros a un rôle à remplir : sauver l'univers ou l'humanité" (JULIEN, 1992, 302).

Cette fonction implique des actions d'éclat et des épreuves indicibles symbolisant, "*d'une part, des descentes dans la mer obscure de la psyché et, d'autre part, les domaines où se joue le destin de l'homme, les aspects que celui-ci peut revêtir, et dont les existences respectives des héros témoignent.*" (CAMPBELL, 1978, 256)

Pour parvenir au but final, le héros reçoit souvent l'aide magique de vieux sages, dans les épreuves qu'il doit surmonter. Sa victoire symbolise une seconde naissance (JULIEN, 1992, 302).

Les aventures de Johan et Pirlouit relèvent exactement de cette synopsis. Johan est un valeureux guerrier qui parvient à surmonter les épreuves, grâce à l'aide du Grand Schtroumpf. Sa victoire sur Monulf et Fafnir peut être assimilée à une seconde naissance pour le Roi, symbole de la conscience supérieure.

Le Roi déprimé

"Dans de nombreuses sociétés primitives, la prospérité du pays tout entier dépendait de la santé physique et psychique du roi : si celui-ci devenait impuissant ou tombait malade, il fallait le tuer et le remplacer par un autre." (von FRANZ, 1987, 67)

Il existe ainsi de nombreux contes qui évoquent au début de l'histoire l'état précaire d'un roi. Par exemple, dans **les trois plumes**, "*Il était une fois un roi qui avait trois fils (...) Le*

roi, en vieillissant, sentant ses forces décliner et songeant à sa mort, ne savait auquel de ses trois fils il devait laisser le royaume en héritage." (GRIMM, 1967, 394)

À l'arrière-plan de ces nombreux contes et traditions, nous retrouvons le même thème: celui de la nécessité du renouvellement du vieux roi à travers une mort et une renaissance.

Or, le roi est un symbole du *Soi* et figure le **centre du système d'autorégulation de la psyché** (von FRANZ, 1987, 68). On peut dès lors s'étonner de devoir changer de *Soi*. L'histoire comparée des religions nous montre que les rituels et dogmes religieux devenus conscients ont tendance à s'épuiser. Leur impact émotif s'émousse. Ils ont acquis les qualités positives liées à la conscience et ont perdu par contre le contact avec le courant irrationnel de la vie. Ils tendent dès lors à ne plus être que de simples automatismes (von FRANZ, 1987, 69).

Ainsi, "lorsqu'un contenu psychique a été conscient pendant une longue période, le flot de l'esprit tend à s'échapper, ne laissant qu'un monde mort; d'où la nécessité, si l'on veut éviter la pétrification, d'un renouvellement constant que seule peut donner la relation avec le courant de vie psychique inconsciente." (von FRANZ, 1987, 70)

Le Roi de cette histoire, étant le symbole dominant et le plus central parmi les contenus du conscient collectif, est soumis à cette nécessité et doit dès lors se rendre au Pays maudit, symbole et source de cette vie psychique inconsciente.

"Un symbole conscient du Soi a donc un besoin continu de renouvellement, de compréhension et de contact avec l'inconscient (...) Dans ce sens et plus précisément, on peut dire que le roi vieillissant représente le contenu dominant du conscient collectif qui sous-tend toutes les doctrines politiques et religieuses d'un groupe social déterminé." (von FRANZ, 1987, 70)

Si le roi est l'image du conscient collectif, la reine représenterait les émotions, les sentiments et les attachements irrationnels qui accompagnent ce contenu. L'absence de reine dans cette bande dessinée signifie que ce dernier aspect a disparu et que le roi est devenu, par conséquent, stérile.

On peut donc émettre l'hypothèse que l'histoire concerne le problème posé par une attitude collective dominante dans laquelle le principe d'éros (celui de la relation à l'inconscient, à l'irrationnel et au féminin) s'est perdu ou du moins s'est détérioré.

Le voyage vers le Pays maudit

Cette volonté d'atteindre le Pays maudit, malgré toutes ces embûches, évoque à la fois la **quête de la Terre Promise** par les Hébreux à travers le désert du Sinaï, la **conquête de la Toison d'Or** par Jason et les Argonautes, ainsi que la **quête du Graal**.

La Terre Promise (Exode)

*"La Terre Sainte s'applique, pour les Juifs et les Chrétiens, à la Palestine : mais il est évident qu'elle comporte des homologues en d'autres traditions où elle reçoit d'autres noms tels que : Terre des Saints, des Bienheureux, Terre d'Immortalité, etc. Il s'agit dans tous les cas de **centres spirituels**, correspondant au Centre du monde propre à chaque tradition, reflet lui-même du Centre primordial ou du Paradis terrestre." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 745)*

La Terre Promise est aussi le but d'une quête d'ordre spirituel. Elle est un des pôles de l'esprit (Dante), comme Chanaan pour les Hébreux ou la Jérusalem céleste pour les chrétiens.

Mais la terre d'aboutissement n'est pas étrangère à celle des origines. Aussi lorsqu'un groupe veut se régénérer spirituellement, il pratique une sorte de retour à la terre natale.

On peut, comme Paul Diel (DIEL, 1966, 37), esquisser une psychogéographie des symboles, dans laquelle le royaume représente l'homme en tant qu'être conscient, et le Pays maudit, avec ses lutins, ses démons et ses dragons, figure le subconscient.

La conquête de la Toison d'Or (Appolonius de Rhodes, Pindare, Euripide)

Menacés par la haine de leur belle-mère Ino, Hellé et Phryxos s'enfuient sur le dos d'un bélier volant. Lorsque Phryxos atterrit en Colchide, il sacrifia le bélier à Zeus et fit don de sa toison au roi du pays. Celui-ci la suspendit à un arbre et la fit protéger par un féroce dragon. L'expédition de Jason et des Argonautes eut pour but de conquérir cette toison afin de la ramener en Grèce. Cette toison représentait en fait les trésors imaginaires ou réels attribués à la Colchide.

Elle "*représente, en littérature, un trésor lointain et précieux, conquis au prix de redoutables dangers.*" (JULIEN, 1992, 573)

D'après Jung, le mythe de la Toison d'Or symboliserait la conquête de ce que la raison juge impossible, un rêve irréalisable comme la quête du Saint Graal.

Le mythe de Jason est "*un cas particulier de la course du héros qui se prolonge en motif de pérégrination jusque dans l'alchimie.*" (JUNG, 1967, 180)

"Il réunit deux symboles, celui de l'innocence, figuré par la toison du bélier, et celui de la gloire, représenté par l'or." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 753)

Le Pays maudit réunit également deux symboles semblables: celui de l'innocence se trouve figuré par les Schtroumpfs, et celui de la gloire est représenté par les diamants.

Comme tous les trésors, la toison est gardée par un monstre : en l'espèce un dragon qu'il importe de vaincre.

"Ce dragon, c'est le pervertissement du désir de gloire, c'est l'exaltation impure des désirs. Il symbolise la propre perversité de Jason. Le Dragon héroïquement tué deviendra symbole d'affranchissement réel. Mais Jason ne fait qu'endormir le Dragon à l'aide d'un philtre préparé par Médée la magicienne. Et il est vaincu par son dragon intérieur. Il reste soumis à Médée l'enchanteuse, qui ensanglante la cour de ces crimes." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 753).

A l'inverse, Johan et Pirlouit pactisent avec le Grand Schtroumpf. C'est grâce aux pavots de ce dernier que Johan endort Fafnir. Il n'a dès lors pas pour allié la **mauvaise mère** elle-même (ce qui fut fatal à Jason), mais bien le **vieux sage**, personnification du **Soi**. Il parvient ainsi à libérer le Roi de l'emprise du dragon (qui symbolise à la fois la **mauvaise mère** et les **pulsions primitives**).

La Quête du Graal

La Quête du Graal est le symbole du **voyage intérieur** et de l'aventure spirituelle (JULIEN, 1989, 149).

"Le Graal représente à la fois, et substantiellement, le Christ mort pour les hommes, le vase de la Sainte Cène (c'est-à-dire la grâce divine accordée par le Christ à ses disciples) et enfin le calice de la messe, contenant le sang réel du Sauveur (...) Ces trois réalités, la Crucifixion, la Cène, et l'Eucharistie, sont inséparables, et la cérémonie du Graal est leur révélation, donnant dans la communion la connaissance de la personne du Christ et la participation à son sacrifice salvateur." (BEGUIN & BONNEFOY, 1965, 28-29)

Pour Marie-Louise von Franz, le Graal symbolise "*la plénitude intérieure que les hommes ont toujours cherchée.*" (von FRANZ, 1964, 215)

Pour elle, chaque fois que l'être humain se tourne vers son monde intérieur et essaie de se connaître, alors, tôt ou tard, le *Soi* émerge.

"Le Moi découvre alors une force intérieure qui contient toutes les possibilités de renouvellement" (von FRANZ, 1964, 215).

"Au point de vue psychologique, le but final de toute épopée héroïque est la conquête de soi." (JULIEN, 1992, 302)

Nous avons vu que cette conquête de soi n'était pas terminée. Nos héros doivent laisser les sacs de diamants au Pays maudit.

En fait, le Roi, déprimé, se rend au Pays maudit pour s'y ressourcer, voire même s'y renouveler. En résolvant ses problèmes intérieurs vis-à-vis de sa "*mauvaise mère*", il se guérit du même coup. Il libère ainsi l'énergie psychique nécessaire au renouveau de sa conscience.

La lutte contre le méchant

Monulf, qui incarne le mal, triomphe momentanément en faisant prisonnier le roi. Ce triomphe relatif se retrouve dans de nombreux contes de fées (*Barbe-Bleue, Blanche-Neige, La Belle au Bois Dormant, Le Petit Chaperon Rouge, Les Trois Petits Cochons*, etc.). Le récit nous révèle ainsi que l'usurpateur réussit pendant quelque temps à se tenir à la place du Roi ou du héros.

"Ce n'est pas le triomphe final de la vertu qui assure la moralité du conte, mais le fait que l'enfant, séduit par le héros, s'identifie à lui à travers toutes ses épreuves. A cause de cette identification, l'enfant imagine qu'il partage toutes les souffrances du héros au cours de ses tribulations et qu'il triomphe avec lui au moment où la vertu l'emporte sur le mal. L'enfant accomplit tout seul cette identification, et les luttes intérieures et extérieures du héros impriment en lui le sens moral." (BETTELHEIM, 1976, 24)

Le combat final entre Johan et Monulf évoque de nombreux combats similaires entre un héros et son ombre. Dans la plupart des cas, le héros triomphe ainsi du Mal. Il existe certes des issues moins heureuses qui mettent ainsi en garde le lecteur par rapport aux forces du Mal. Cependant, ce qui distingue essentiellement chacun de ces combats à l'égard des autres, ce sont les défauts mis en avant par cette **ombre**¹.

Ici, Monulf est essentiellement motivé par la possibilité de s'enrichir au détriment des petits Schtroumpfs. Il est animé par le lucre et l'appât du gain. Pour atteindre ses objectifs, il s'est assuré les services et l'énergie d'une autre ombre, celle du dragon.

La lutte contre le dragon

Fafnir est un gardien sévère, symbole du mal et des tendances démoniaques. Il est le gardien de la grotte et des trésors cachés.

Comme gardien, il évoque tour à tour celui de la Toison d'Or et du Jardin des Hespérides, celui de la Perle dans un conte T'ang, et enfin **Fafner**, le dragon qui figure dans la légende de Siegfried. A l'inverse de chacun de ces récits, Fafnir garde la sortie et non l'entrée de la grotte.

¹ Pour les diverses implications de ce thème du héros contre l'ombre et le mal, on se rapportera utilement à von FRANZ, 1980.

Le combat du héros contre le monstre rappelle ceux de saint Michel ou de saint Georges. Fafnir n'est cependant pas mis à mort. Il est tout d'abord endormi, puis rendu inoffensif, domestiqué.

Au moment où il avale le Grand Schtroumpf, il rappelle la baleine Jonas, les lamies et Typhon. Mais au contraire de ces mythes, le Grand Schtroumpf n'est pas à proprement parler le héros de cette histoire. Il en est un simple comparse, le vieux sage.

En tous les cas, la lutte du héros contre le dragon est l'expression symbolique du processus de maturation qui permet au sujet d'établir des rapports d'adulte avec la société en libérant l'énergie psychique demeurée fixée à la relation mère-fils.

Le point culminant de l'action (PEYO, 1978, 32-57)

"On parvient alors au point culminant de l'action, ce moment décisif à partir duquel toute l'histoire se résout en tragédie ou au contraire tourne à bien. C'est le moment maximum de la tension." (von FRANZ, 1987, 54)

"Le héros mythique, selon la signification la plus profonde de son combat contre le monstre, est le représentant de la poussée évolutive, la personnification de l'élan spiritualisant." (DIEL, 1966, 33-34)

Le combat avec l'ombre (PEYO, 1978, 43-47)

Après leur discussion avec les Schtroumpfs, Johan et Pirlouit essaient de délivrer le Roi et le Grand Schtroumpf (PEYO, 1978, 42-43). Ils parcourent la grotte en tout sens. Pirlouit se fait surprendre par Monulf qui l'assomme par derrière (PEYO, 1978, 44). Tandis que Johan contemple les sacs de diamants, Monulf essaie d'assommer son adversaire en traître. Johan réagit et maîtrise une première fois Monulf. Ce dernier demande grâce, puis reprend l'initiative en utilisant la torche comme arme (PEYO, 1978, 46). Johan parvient finalement à capturer Monulf en utilisant le fouet de ce dernier. L'énergie créatrice est cette fois au service du bien, c'est-à-dire de la conscience. Elle n'est plus asservie au lucre et sert à ficeler l'ombre (PEYO, 1978, 46, 12^e case).

Une partie de l'énergie psychique refoulée est enfin maîtrisée par la conscience.

Le combat avec le dragon (PEYO, 1978, 48-57)

Le dragon, autre personnage de l'ombre, reste en liberté. Il garde la sortie principale de la grotte. Les Schtroumpfs parviennent à s'évader par une fissure. Ils ramènent à nos amis du pavot (PEYO, 1978, 49). Johan a l'idée d'endormir Fafnir grâce à une soupe de pavot. Le stratagème fonctionne et Fafnir s'endort (PEYO, 1978, 51). Il ne reste plus qu'à neutraliser définitivement le dragon. Pour cela, nos amis recourent au bâton magique de l'enchanteur Homnibus et le Grand Schtroumpf s'aventure dans la gueule du dragon pour en faire jaillir une source (PEYO, 1978, 55-56). Fafnir ne peut plus griller personne et est finalement domestiqué (PEYO, 1978, 57-58).

Pour rappel :

"La lutte avec le dragon est un symbole désignant le fait de devenir véritablement adulte (...) Alors il aura gagné le trésor que gardent les dragons de presque toutes les mythologies." (AEPPLI, 1962, 289)

Le dénouement (PEYO, 1978, 58-62)

La reconstruction du village (PEYO, 1978, 58)

Comme nous l'avons vu, ce village représente le symbole de la totalité parfaite. Il est le symbole de la **mère**, de la puissance maternelle enveloppante et protectrice. Par ailleurs, ses maisons en forme de champignon symbolisent la longévité.

La destruction de ce village dénotait un malaise au niveau de l'âme, au coeur même de l'inconscient. La reconstruction de celui-ci, avec l'aide de Fafnir (expression même de la transformation), montre que le problème est résolu. L'énergie psychique primitive qui était liée à la relation mère-fils a été domestiquée. Elle peut être utilisée à la construction d'un sujet apte à établir des rapports adultes avec la société.

Bref, la reconstruction de ce village est l'expression symbolique de ce processus de maturation.

L'abandon des diamants (PEYO, 1978, 59)

Les diamants sont des symboles du **Soi** et de l'**achèvement**.

Le fait que nos trois héros soient obligés de laisser les diamants au Pays maudit signifie que le processus d'individuation n'est pas encore achevé. Ils n'ont pas encore intégré toute l'énergie psychique liée au territoire de l'inconscient. L'histoire ne retrace qu'un instant important de ce processus, nullement le processus dans son entier. Même si le processus avait été entièrement accompli, les diamants seraient restés au fin fond de l'inconscient. Nos héros ne peuvent emporter les richesses matérielles, car c'est au plus profond de la personne que se joue l'accession au Soi. Cette accession n'a pas de prix. C'est cela qui fait toute la différence entre les véritables alchimistes et les faiseurs d'or. C'est la fameuse différence entre le mode Etre et le mode Avoir. En cela, il n'est pas possible de servir deux maîtres à la fois.

Le retour (PEYO, 1978, 60)

Le retour, à dos de Fafnir, se révèle beaucoup plus facile dès lors que les diamants sont abandonnés. Il ne nécessite aucune épreuve de la part de nos héros. Ce qui est tout à fait compréhensible. Il est beaucoup plus difficile d'aller à l'encontre de son inconscient que d'y revenir. Ce voyage se situe au-delà des limites de l'entendement humain. Il nous dévoile une partie de nous cachée de nous-mêmes. C'est pour cette raison que les hommes doivent d'ailleurs utiliser des termes symboliques pour représenter des concepts qu'ils ne peuvent ni définir, ni comprendre pleinement.

"La conscience résiste naturellement à tout ce qui est inconscient et inconnu (...) On le voit aisément aux réactions de l'individu devant ses propres rêves, quand ils l'obligent à admettre une pensée qui le surprend (...)" (JUNG, 1964a, 31).

C'est une des raisons pour laquelle les gens évitent de se poser trop de questions et éprouvent toutes les difficultés du monde à franchir le seuil d'un cabinet de psychanalyste. Comme toute analyse s'efforce d'élucider ce qui se passe dans l'inconscient, elle se heurte à une forme extrême de **misonéisme**, c'est-à-dire à une peur profonde et superstitieuse de la nouveauté.

La rencontre avec les saltimbanques (PEYO, 1978, 61)

La rencontre finale avec les saltimbanques est révélatrice de cet aspect. Ceux-ci n'ont pas accompli le voyage vers leur inconscient. Ils sont dès lors effrayés en voyant arriver nos amis sur le dos de Fafnir. Comme Pirlouit l'avait fait préalablement, ils se réfugient dans un arbre (PEYO, 1978, 61, 3^e case). Le fait que Johan leur révèle que ce dragon est

inoffensif les rassure à peine. C'est seulement quand Fafnir fait le beau comme un chien, qu'ils se sentent rassurés (PEYO, 1978, 61, 7e case). Ils sont de nouveau en terrain connu et peuvent accepter cet animal domestiqué. L'énergie psychique primitive qui était liée à la relation mère-fils peut être également employée au niveau de la conscience.

Le retour au château (PEYO, 1978, 62)

Finalement, ils sont quatre à revenir au château. Monulf, l'ombre, a pris la place du petit Schtroumpf. La partie de l'ombre qu'il représente est devenue consciente. Monulf finira sur la paille humide des cachots (PEYO, 1978, 62, 2^e case). Notons cependant que l'ombre ne disparaît jamais et se renouvelle constamment au niveau de l'inconscient.

Comme nous l'avons vu, le château du roi est une image du cosmos humain qui symbolise la conscience. Les quatre personnages ont intégré ce foyer de l'ego dont une partie de l'ombre est enfin maîtrisée. Le désir de s'enrichir est enfin accepté consciemment, tout en étant limité dans ses fonctions.

Pour la finale de l'album, notons que "*Les inondations dénoncent le danger présenté par un sentiment devenu trop envahissant*" (JULIEN, 1989, 115). Ces inondations indiquent le retour de l'esprit *trickster*, qui, comme l'ombre, ne cesse de se renouveler.

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue individuel et collectif

Au niveau personnel de l'auteur

"En période de guerre, (...) il fallait, avant tout, manger à sa faim. Ce n'était pas toujours facile, d'autant que mon frère aîné (...) était déjà marié et père de famille: les aliments que nous pouvions nous procurer étaient destinés, en priorité, à ses jeunes enfants." (GROENSTEEN, 1983, 9)

Sur le plan de l'objet, d'un point de vue personnel de l'auteur, il nous est difficile d'élaborer quelques conclusions en la matière. Nous n'avons pas eu l'occasion de discuter avec Peyo. Nous pouvons tout au plus élaborer une éventuelle hypothèse en fonction des interviews lues. Monulf représente peut-être l'aspect négatif semi-conscient du psychisme de l'auteur, ce qui est rejeté et apparaît insensé ou inacceptable. Il constituerait les résidus de **complexes** infantiles paralysants que Peyo traînait derrière lui, ce que Paul Diel nomme ses "*fausses motivations*". En l'occurrence devoir s'enrichir ou gagner sa vie.

Aussi, au niveau psychologique de l'auteur, cette bande dessinée est peut-être un reflet de problèmes existentiels vécus à un certain moment de sa vie (1961-1962). A la demande du journal *Le Soir*, Peyo doit créer vers la même époque un nouveau personnage: Benoît Brisefer (*Les Taxis rouges*). Il réalise également un nouvel album des Schtroumpfs (*La Faim des Schtroumpfs*) et rédige deux scénarios des aventures de Jacky et Célestin (*Des Fleurs pour mon lüger* et *La Ceinture noire*). En fait, il doit mener quatre séries de front et sollicite l'aide de Will et de Francis. Dès lors, il est possible qu'il se soit effectivement senti à la fois accaparé par cette montagne de travail et prisonnier d'une certaine routine. Il est également possible qu'il se soit culpabilisé de ne pouvoir réaliser tous ces travaux seul. Cette ardeur au travail combinée à la volonté de rester un artiste intègre ont pu engendrer une régression mitigée d'une certaine culpabilité à l'égard de sa mère et engendrer un état de conflit avec lui-même.

Ainsi, Peyo, surchargé de travail, se serait donné le prétexte de devoir "*gagner sa vie*" pour poursuivre ce train d'enfer (quatre séries en même temps). Inconsciemment, il se remémorait peut-être les difficultés financières éprouvées par sa mère (quand Peyo eut huit ans, il devint orphelin de père et sa mère restait seule pour le nourrir) et se

culpabilisait de celles-ci en endossant lui-même la responsabilité de ces anciens problèmes d'argent .

"Face à sa mère abandonnée (...) ce fils devait panser sa douleur, combler en son coeur le vide laissé par son époux, pallier le manque de tendresse que cette femme n'attendait plus d'aucun homme." (DOLTO & SEVERIN, 1977, 85)

Une phase régressive peut dès lors se concevoir face à ces travaux de titans, mais pour pousser l'investigation dans ce sens, il aurait fallu s'entretenir avec l'intéressé lui-même, ou au moins avec ses familiers. Ce n'était pas le propos de ce travail.

Au niveau collectif

Comme le note Bruno Bettelheim (1976, 24-25), les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents. Ils sont tout bons ou tout méchants. Ce contraste permet à l'enfant de comprendre facilement leurs différences. Ainsi, plus le personnage bon est simple et direct, plus l'enfant s'identifie facilement avec lui et rejette le méchant.

Au niveau de l'oeuvre, la bande dessinée de Peyo présente cette simplicité de caractères, du moins chez le héros et le mauvais. Comme nous l'avons vu, les autres personnages sont plus nuancés, plus humains, et donc plus ambivalents. La raison principale est que la BD s'adresse à des lecteurs sachant lire. Il ne s'agit plus de conter l'histoire. L'enfant, apte à lire, a déjà établi sa propre personnalité sur la base d'identifications positives. Il est également capable de comprendre certaines ambiguïtés.

Les BD enfantines, telles que *le Pays maudit*, conservent malgré tout certaines qualités intrinsèques aux contes de fées et aident les enfants à régler les problèmes psychologiques de la croissance et à intégrer leur personnalité.

Après ces brèves conclusions "freudiennes" à propos de l'oeuvre et de son auteur, il y aurait également beaucoup à dire sur le plan structurel ou sémiologique du récit. Je laisse le soin au lecteur de se reporter au début de ce chapitre pour les diverses analyses structuralistes, sémiologiques, sociologiques ou sémantiques fournies par d'autres auteurs tels que Greimas ou Propp. Je ne doute nullement qu'elles soient complémentaires à ces conclusions et pourraient même les éclairer davantage.

Conclusions au plan du sujet d'un point individuel et collectif

Nous avons un double niveau de lecture : d'une part, celui du narrateur, en l'occurrence Peyo, qui traduit fidèlement son drame et celui de son époque; d'autre part, celui de l'interprète dont la tâche a été de déceler l'authenticité et le sens des récits en les assaisonnant du minimum de commentaires voulu pour faire le pont entre notre rationalisme et la source d'où ils émanent.

Au niveau personnel de l'auteur

L'ombre de l'auteur est évoquée par Monulf (désir de s'enrichir) et le dragon (l'aspect dévorant que comporte l'image de la mère). Prenant conscience que la situation décrite plus haut n'était plus d'actualité et qu'il n'en était de toute façon pas responsable, Peyo semble prendre ses distances à l'égard de ces "*fausses obligations*". Il accepte finalement de s'enrichir par le biais de sa créativité, sans en être pour autant prisonnier. Ce qui serait reflété par le contenu de l'oeuvre. La *mauvaise mère* (Fafnir) est finalement domestiquée et une partie de l'**Ombre** (Monulf) maîtrisée par la conscience. Bref, un beau scénario, probablement simpliste et naïf, qui ferait rire l'intéressé lui-même. Or, pour Jung, l'interprétation demeure l'apanage exclusif de l'intéressé, tout le reste est spéculation oiseuse...

Au niveau collectif

Primo, en amplifiant l'image d'un roi malade et vieux, nous avons émis l'hypothèse que l'histoire concernait le problème posé par une attitude collective dominante dans laquelle le principe d'éros (celui de la relation à l'inconscient, à l'irrationnel et au féminin) s'était perdu ou du moins s'était détérioré.

Secundo, nous avons également remarqué que parmi les figures d'ombre rencontrées au Pays maudit (l'inconscient) figurait un dragon, dont l'image est liée à la *Mauvaise Mère*, à l'irrationnel et au féminin. Le dragon évoque l'aspect "dévorant" de l'attachement à sa mère. La lutte entre le héros et le dragon laisse paraître le thème archétypique du triomphe du *moi* sur les tendances régressives. Ce côté ténébreux, négatif de la personnalité était resté jusqu'alors inconscient. En maîtrisant et assimilant cette ombre, le *moi* peut finalement triompher. Le dragon est ainsi domestiqué et aide à reconstruire la structure psychique de l'individu. Ce changement d'attitude de la part du dragon montre que l'aspect "dévorant" de l'attachement qui liait le sujet à sa mère est enfin surmonté. En d'autres termes, le sujet a trouvé le moyen de libérer l'énergie psychique demeurée fixée à la relation mère-fils, afin de parvenir à établir des rapports d'adulte avec la société.

Tertio, le dragon était assujéti à une autre ombre, Monulf, dont le but principal était de s'enrichir. Les divers aspects "féminins" de la personne (les sentiments, l'irrationnel et la créativité) se voyaient du même coup réduits à servir uniquement la volonté de lucre, ce qui déprimait la conscience collective (le roi). Fafnir, la part d'énergie psychique attachée à la mère, est finalement libéré du joug de Monulf et ne peut plus guère l'aider dans ses desseins de lucre. Cette énergie n'alimente plus ce désir ténébreux, non encore accepté au niveau de la conscience. Abandonné par Fafnir, Monulf est maîtrisé totalement et devient du même coup inoffensif au niveau de la conscience. La personnalité peut clairement accepter ce désir sans qu'il ne se transforme en démiurge.

À la lueur de ces divers points, reprenons le scénario élaboré au niveau personnel de l'auteur. Celui-ci n'est nullement ridicule sur un plan collectif. Il s'avère tout à fait éclairant quant à la situation psychologique de la plupart des enfants et des adultes d'aujourd'hui.

L'attitude collective dominante semble devenue maussade. Le principe d'éros en est absent ou du moins s'est détérioré. L'appât du gain et la nécessité de gagner leur vie obligent de nombreux adultes à faire le sacrifice de leur propre personnalité. Leurs potentialités et créativité sont détournées au profit de leur travail et de leur statut social.

Ils sacrifient ainsi leur vie affective, leurs sentiments et leurs émotions par *nécessité*, pour "*gagner un maximum*".

Cette manière d'agir s'accomplit d'un commun accord avec l'aspect dévorant de l'attachement qui lie les individus à leur mère.

Il nous faut bien remarquer que les mères, en cette seconde moitié du XX^e siècle, ont été de plus en plus nombreuses à devoir travailler pour gagner leur vie. Elles aussi se sont mises au service du lucre.

Chacun porte en soi une certaine culpabilité face à cette mère qui doit s'absenter pour alimenter la marmite. Tout homme abrite en son sein un étrange sentiment de culpabilité, une sorte de **péché mortel**.

Ce sentiment de culpabilité, Freud l'avait exprimé par d'autres mots (*meurtre du Père*) en se focalisant sur l'image paternelle. Au début du XX^e siècle, l'épanouissement psychique des individus était surtout limité par la morale représentée par le père. Celle-ci était la cause première de nombreuses maladies psycho-somatiques.

Aujourd'hui, il semblerait que ce soit davantage l'absence de la mère qui suscite les mauvaises consciences. Notre propre ardeur au travail - cet acharnement à gagner plus et à étouffer du même coup tout sentiment ou affection - n'est-elle pas une sorte de **compensation** pour les "sérvices" infligés à notre mère ? Dérisoire punition pour un crime que nous n'avons pas commis.

Que ce soit par le meurtre du père ou par le sacrifice de la mère, chacun se trouve limité dans son épanouissement par une lourde culpabilité à l'égard des parents. Comme l'annonçaient déjà les Évangiles, tout enfant doit un jour s'affranchir des liens maternels et parentaux (*Luc, 7, 11-16* et *Marc, 5, 21-43*). Même les adultes ont à souffrir de cette situation, relevant à la fois de leur inconscient personnel, mais aussi de l'inconscient collectif. Le **dragon** et l'**ombre** que nous portons se révèlent d'intolérables maîtres qui nous conduisent à accomplir de basses besognes qui nuisent à notre épanouissement. En prendre conscience, c'est du même coup pouvoir s'en libérer à travers l'intégration.

La bande dessinée que nous venons d'interpréter nous suggère d'accomplir ce travail d'introspection. Elle fait ainsi oeuvre de salubrité psychique...

En conclusion, cette bande dessinée est un récit archétypique que l'on peut comparer à un rêve collectif. Elle a une fonction compensatoire par rapport à la mentalité régnante. Ses personnages sont peu définis et schématiques. Ils correspondent à ce que Lévy-Bruhl appelait des "*représentations collectives*".

Les thèmes évoqués dans cette BD nous éclairent sur le déroulement de la fonction compensatrice de l'inconscient. Ils expriment des contenus inconscients qui compensent ou contredisent les idées admises par le conscient collectif de nos contrées.

Le Pays maudit contient un mélange de thèmes archétypiques différents. La façon dont ceux-ci se combinent entre eux est fort instructive. Le Roi souffre de neurasthénie. Pour s'en guérir, il effectue le voyage vers l'inconscient. Là, il libère certaines énergies psychiques (les Schtroumpfs) qui étaient prisonnières d'une part d'ombre (Monulf) à laquelle était soumise la fonction sentiment (Fafnir). Cet emprisonnement entravait le bon fonctionnement psychique nécessaire à la réalisation de Soi. Les divers récits se déroulent ainsi vers une prise de conscience de quelque chose dont nous avons à tenir compte.

En effet, Dans la civilisation judéo-chrétienne, l'anima est négligée. La situation de la femme est incertaine quant à sa propre essence. Le "pôle féminin" constitué principalement des qualités de sensibilité, d'imagination, d'intuition et de sentiment est refoulé au profit de l'image collective du mâle "ambitieux" et "viril". Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, il ne reste plus aux femmes que deux solutions : régresser jusqu'à un modèle de comportement instinctif primitif en jouant à la "*femme-objet*" qui peut être en même temps une "*parfaite maîtresse de maison*", ou, à l'inverse, essayer de ressembler à l'homme, en sacrifiant toute vie sentimentale au profit d'une carrière et de l'ambition, afin d'alimenter la marmite du ménage.

La geste héroïque nous montre un modèle de comportement nécessaire pour rétablir le pôle féminin au sein de notre conscience collective. D'une part, pour rétablir le développement normal du Soi, il faut entrer en contact avec son inconscient et libérer l'énergie psychique (les Schtroumpfs) qui est détournée au profit du gain (Monulf). D'autre part, il ne faut plus soumettre ou refouler notre "pôle féminin" (Fafnir) en fonction de ce désir de lucre, mais en prendre de nouveau clairement conscience.

Cette double démarche est nécessaire pour permettre un meilleur épanouissement au niveau du *Soi*, sinon, la conscience collective qui règne en nos contrées risque d'engendrer la morosité et un certain "je m'en foutisme"!

Chapitre V

Les oiseaux blancs et la Korè

Analyse et interprétation de *L'Amerzone* de B. Sokal

SOKAL, Benoît

1986 *Les aventures de Canardo. L'Amerzone*, Tournai, Casterman, coll. (*A Suivre*).

5.1. Biographie

Benoît Sokal est né en 1954 à Bruxelles. Il suit les cours à l'Institut Saint-Luc. Après avoir participé à l'Atelier R et collaboré au Neuvième rêve, animé par Claude Renard, il est publié dans le mensuel (*A Suivre*) dès le numéro 1 en février 1978. Il débute avec une fable écologique, *Vie et moeurs du colibri géant*. Il publie le mois suivant les premières aventures de Canardo. Après quatorze épisodes, il fait mourir son héros et revient trois mois plus tard avec un nouveau personnage, *Marcel Boudard*, un petit gamin des rues. Il ressuscite Canardo en février 1980, en lui substituant son fils, chef magasinier et légataire de son héritage : son vieux trench, son 6,35 et un vieux fond de scotch. Il publie une série d'histoires courtes jusqu'en 1980 où il démarre son premier long récit, *Le Chien debout*. N'ayant guère plus de renseignements sur l'auteur, nous n'échafauderons pas d'interprétations au point de vue de l'auteur.

5.2. Résumé de l'histoire

L'histoire se passe en Amerzone. Les régimes dictatoriaux se succèdent à un rythme effréné, se chassant tous au fur et à mesure. Les relations entre les gens sont basées essentiellement sur l'hypocrisie et la trahison. Certains, malgré tout, demeurent idéalistes. C'est le cas d'Alexandre Valembos, l'ancien conseiller du Président déchu. Vieux et proche de la mort, Alexandre n'a plus qu'une idée en tête : découvrir les *oiseaux blancs*. Mais les oiseaux blancs vivent dans le cratère d'un volcan et la route pour y arriver est longue et éprouvante. Suivi de Canardo, Alexandre s'enfonce dans la jungle. Carmen, une jeune Amerzone, se joint à nos deux compagnons. À eux trois, ils découvrent enfin les oiseaux blancs légendaires. Malheureusement, ils sont pris de cours par une équipe menée par Clara. Celle-ci veut accaparer cette découverte afin d'auréoler de gloire son compagnon Josef pour en faire un futur dictateur. Josef tue par inadvertance l'un des oisillons et Carmen le précipite alors dans le cratère. Clara n'a plus qu'à repartir. Valembos confectionne alors un deltaplane afin de pouvoir voler avec les oiseaux mythiques. Hélas, son bonheur est de courte durée. Un malaise met fin à ses jours et il poursuit à jamais son vol au-dessus du volcan. Les oiseaux l'emmènent dans leur cimetièrre volant, le considérant comme l'un des leurs. Carmen et Canardo redescendent dans la vallée et retrouvent la civilisation. Arrêtés par des gendarmes, Canardo est refoulé du pays, tandis que Carmen le regarde s'en aller tout en rêvant aux oiseaux blancs...

5.3. Analyse morphologique (PROPP)

5.3.1. Morphologie des récits

Cette histoire a la morphologie d'un conte. Le premier récit se présente de la manière suivante :

a	Libéré grâce à la révolution, Alexandre doit quitter l'Amerzone (SOKAL, 1986, 7, v. 1-5)
B	Canardo est envoyé par la famille d'Alexandre pour le ramener (SOKAL, 1986, 7, v. 6-8)
C↑	Alexandre et Canardo s'évadent du commissariat (SOKAL, 1986, 8)
D	Canardo dégainé son revolver (SOKAL, 1986, 8, v. 6)
H	Canardo utilise son revolver (SOKAL, 1986, 9, v. 1)
J	Canardo tue le militaire (SOKAL, 1986, 9, v. 2)
Pr	Alexandre et Canardo s'enfuient (SOKAL, 1986, 9, v. 4)
Rs	Ils trouvent de l'aide auprès de Clara (SOKAL, 1986, 10)
K	Alexandre n'est plus obligé de quitter le pays (SOKAL, 1986, 10, v. 9)

Soit :

a B C ↑ D H J Pr-Rs K

Le second récit se présente comme suit :

a	Les oiseaux blancs légendaires (SOKAL, 1986, 11, v. 1-5)
B	L'envoi du héros (SOKAL, 1986, 11, v. 8-9)
C↑	Le départ d'Alexandre et de Canardo (SOKAL, 1986, 12, v. 2)
D	Le sabotage du bateau des soldats du fleuve et le meurtre du caporal (SOKAL, 1986, 12, v. 8)
E	L'éloignement et la mise en route du moteur (SOKAL, 1986, 13, v. 2)
F	L'aide apportée par Clara (SOKAL, 1986, 13, v. 3-11)
G	Canardo et Alexandre s'aventurent dans la nature luxuriante (SOKAL, 1986, 14, v. 1)
D	Le matériel nécessaire à l'expédition (SOKAL, 1986, 14, v. 2) et les exigences du père Burgmeister (SOKAL, 1986, 16 et 17)
E	Le Père Burgmeister est tué (SOKAL, 1986, 17, v. 8-12)
F et G	La poursuite du voyage avec le matériel (SOKAL, 1986, 18, v. 1)
H	Le combat contre le serpent (SOKAL, 1986, 18, v. 3)
J	Canardo coupe la queue du serpent (SOKAL, 1986, 18, v. 4)
I	Le mal de tête de Valembois (SOKAL, 1986, 18, v. 7)
M	Malgré ses crises, Valembois veut poursuivre l'expédition (SOKAL, 1986, 19)
N	L'accomplissement de l'expédition (SOKAL, 1986, 21-29)
K	Valembois voit les oiseaux blancs (SOKAL, 1986, 28) et vole avec eux (SOKAL, 1986, 41)
H	Le combat contre Clara et Josef (SOKAL, 1986, 29-34)
↓	Canardo et Carmen reviennent vers la civilisation (SOKAL, 1986, 43)
Pr	Ils sont poursuivis par des gendarmes (SOKAL, 1986, 45)
Rs	Canardo, qui n'est pas Amerzonien, peut quitter le pays (SOKAL, 1986, 45, v. 2)
Q	Carmen regarde s'en aller Canardo et rêve aux oiseaux blancs

Soit :

J I
a B C ↑ D E F G D E F G { H } K H ↓ Pr-Rs Q
M N

Ce récit possède également la morphologie du mythe 1 décrit par Campbell.

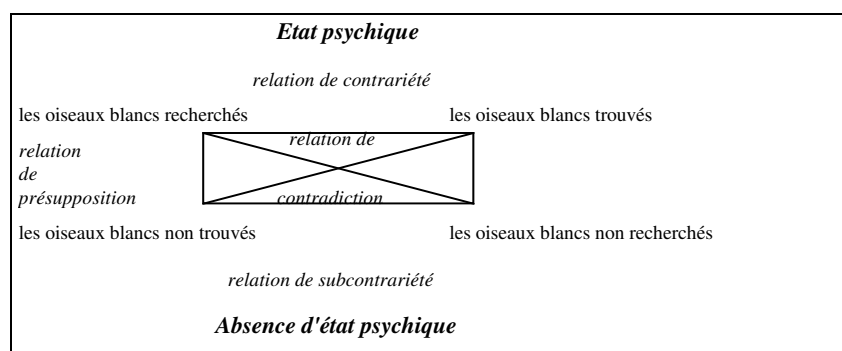
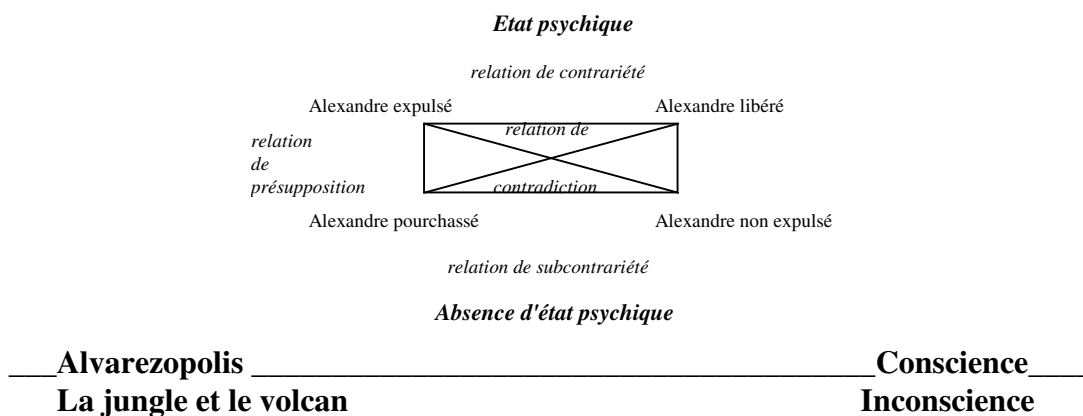
Mythe 1 (CAMPBELL)

α	Alexandre propose de rechercher les grands oiseaux blancs (SOKAL, 1986, 11).
β	Canardo n'est pas très chaud pour cette expédition (SOKAL, 1986, 11, v. 7).
χ	Clara aide Alexandre et Canardo à partir (SOKAL, 1986, 12-13). Boris et un indigène les aident également (SOKAL, 1986, 15-17).
δ	Alexandre et Canardo partent (SOKAL, 1986, 18).
ε	Ils plongent dans l'obscur royaume de la jungle (SOKAL, 1986, 19-21).
φ	Ils entament le chemin des épreuves (SOKAL, 1986, 21).
γ	Ils rencontrent Carmen (SOKAL, 1986, 21-23).
η	Ils sont confrontés à Clara, la femme tentatrice (SOKAL, 1986, 29-34).
ι	Alexandre veut accompagner les oiseaux blancs dans leur vol (SOKAL, 1986, 40).
φ	Alexandre meurt et vole à jamais avec les oiseaux (SOKAL, 1986, 41-42).
κ	Alexandre a fait don de sa vie pour réaliser son rêve (SOKAL, 1986, 41-42).
ο	Canardo et Carmen reviennent vers le monde de tous les jours (SOKAL, 1986, 43).
π	Canardo peut quitter l'Amerzone (SOKAL, 1986, 45).
θ	Canardo est libre devant la vie comme l'oiseau blanc (SOKAL, 1986, 46-47).

Soit : α β χ δ ε + φ γ η ι φ κ + ο π θ

5.3.2. Le carré sémiotique (GREIMAS, 1981)

Les deux carrés sémiotiques représentent le fonctionnement qui engendre le message de l'oeuvre. Ils organisent diverses relations entre les unités minimales. Si nous séparons ces deux carrés par une ligne représentant la frontière entre Alvarezopolis (ou l'inconscient personnel) et la jungle (ou l'inconscient collectif), nous constatons que ces deux récits établissent un parallélisme entre la liberté et les oiseaux blancs.



5.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	Récit (ou histoire) fictionnel humoristique. Cette fiction ne connaît guère de ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i>)(pages et vignettes 5/1, 6/1, 7/1, 9/5, 13/3, 14/1, 17/1, 18/1, 20/1, 21/7, 24/1, 32/1, 38/1, 43/1, 47/2-3). Ces <i>récitatifs</i> servent de relais au niveau spatio-temporel, sauf les deux derniers qui concluent et offrent la morale de cette histoire (" <i>les oiseaux blancs... c'est rien que des histoires pour faire rêver les enfants d'Amerzone...</i> "). Certains <i>récitatifs</i> sont intradiégétiques (26/2 à 4). Il s'agit d'une diègétique mixte .
Style et école ?	<i>Ligne claire.</i> <i>Atelier R</i> (École Saint-Luc de Bruxelles).
Rapport mimétique au temps ?	Préfiguration : s'inspire des républiques bananières, des révolutions latino-américaines du XX ^e siècle (Chili, Nicaragua) ou des dictatures imaginaires d'Alcazar (Hergé) ou de Zantas (Franquin). Amerzone est un mot-valise issu des mots <i>amer</i> et <i>Amazon</i> . Les personnages sont aussi cyniques que ceux des polars américains de Chandler. La quête de l'Eldorado n'est pas non plus étrangère à cette histoire. Cette fable animalière relève à la fois des oeuvres d'Esoppe, de La Fontaine, de Grandville, de Calvo, de Macherot, de Disney, de Rabier ou d'Orwell. Configuration : crée à partir de ces quelques éléments latino-américains un pays imaginaire en une période proche de la nôtre. Refiguration : renforce une vision pessimiste de l'actualité (l'amertume).
Double temporalité au niveau du récit ?	Analepse interne (SOKAL, 1986, 26, v. 2-4). Prolepse externe : " <i>une semaine plus tard, commissariat central...</i> " (SOKAL, 1986, 7, v. 2) ; " <i>...plus tard... au bordel!</i> " (SOKAL, 1986, 9, v. 5), etc. Diachronie diégétique. Récit singulatif .
Intention manifeste de l'auteur ?	Réaliser une fable animalière avec des personnages cyniques tout droit sortis des polars américains.
Horizon d'attente du lecteur ?	Connaître un agréable passe-temps. Le lecteur s'attend à lire une histoire teintée d'humour noir et peuplée de personnages cyniques.
Aspects liés à l'oeuvre ?	En 1986, un commerçant marseillais commercialise des tissus signés Sokal. Les éditions Pepperland éditent cette même année <i>Les premières enquêtes de Canardo</i> .

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	Sujet/héros : Canardo et Alexandre. Objets : La liberté et les grands oiseaux blancs. Destinateur : Alexandre Valembois. Destinataires : Alexandre Valembois, Carmel, Canardo. Adjuvants : Clara, Boris, un indigène, Carmel. Opposants : les autorités, Burgmeister, les oncles, Clara, Josef, Consuella. Seule Clara change de registre. Elle demeure néanmoins cynique, quelle que soit sa position. Les autres personnages sont confinés dans le même registre et sont tout aussi cyniques.

Variations sonores ?	<p><i>Sons non affectés</i> (SOKAL, 1986, 12, v. 7) et <i>affectés</i> (les phylactères).</p> <p><i>Auricularisation interne</i> : généralement, un personnage de la diégèse écoute le son que le spectateur lit.</p> <p><i>Voix on et off</i> (SOKAL, 1986, 16, v. 8).</p> <p>Les <i>bruits</i> ont surtout une <i>fonction narrative</i> (SOKAL, 1986, 21, v.2).</p>
Variations oculaire et cognitive ?	<p><i>Ocularisation zéro</i> utilitaire : le point de vue est extradiégétique, sans que le lecteur ne soupçonne la présence d'une instance narrative. La vision offerte par la mise en case n'est pas celle de l'oeil d'un des personnages.</p> <p><i>Focalisation interne</i> variable (le récit est tour à tour centré sur Canardo, sur Alexandre, sur Clara et sur Carmen. Canardo sert néanmoins de fil conducteur).</p>
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale de l'auteur.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<i>Enonciation off</i> : les récitatifs.
Degré de typographie ?	<i>Simulation typographique 2</i> en capitales : lisibilité filtrée et vivification manuscrite.
Degré de traces ?	<i>Transparence 1</i> : renforce l'identification et la disponibilité ludique.
A quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<p><i>Plan d'ensemble/masse</i> (SOKAL, 1986, 24, v. 1).</p> <p><i>Plan de demi-ensemble/foule</i> (SOKAL, 1986, 5, v. 1).</p> <p><i>Plan moyen/rapports très formels</i> (SOKAL, 1986, 6, v. 2).</p> <p><i>Plan américain/rapports formels</i> (SOKAL, 1986, 7, v. 1).</p> <p><i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (SOKAL, 1986, 7, v. 4 et 7).</p> <p><i>Gros plan/intimité</i> (SOKAL, 1986, 7, v. 2 et 5).</p> <p><i>Insert/forte intimité</i> (SOKAL, 1986, 41, v. 6).</p> <p>Sokal utilise tous les types de plans en fonction du récit.</p>
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciateurs ?	<p><i>Regard je</i> (SOKAL, 1986, 10, v. 4-6) (SOKAL, 1986, 11, v. 7).</p> <p><i>Contre-regard</i> (SOKAL, 1986, 7, v. 5).</p> <p><i>Regard il</i> non oppositionnel de révérence : la plupart des vignettes.</p>
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration tournante</i> (axée sur Canardo, Clara, Alexandre et Carmen).
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égo-centrisme) ?	<p><i>Égocentrisme</i> : Canardo, comme les personnages des polars américains, est un <i>anti-héros</i> : "<i>Sokal est un créateur d'aujourd'hui. C'est-à-dire que ses héros, échappés de l'Animal Farm d'Orwell, sont plus cyniques que les personnages du polar haute époque, dans un univers plus noir que "le canard laqué à l'encre de Chine". Un canard nommé Canardo, privé plus minable que Palmer, moins drôle peut-être, mais ô combien plus humain!</i>" (CHABOUD, 1986, 53) "<i>Les blessures de la Carmen de Sokal (...) ont une consistance qui peut séduire, fasciner, et pour finir, convaincre</i>" (GUILBERT, 1986, 83). Comme les deux autres, Alexandre est également un marginal.</p>
De quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Identification tournante</i> autour de quatre personnages (Alexandre [pages 7 à 42], Canardo [pages 7 à 46], Clara [pages 12-13 et 20], et Carmen [pages 21 à 47]) qui vivent une même aventure. L'histoire part du point de vue d'Alexandre pour se terminer sur celui de Carmen.
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration</i> autour de Canardo : <i>Fusion</i> avec les quatre points de vue marginaux (Alexandre, Canardo, Clara, Carmen) proposés par l'auteur.

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts?	<i>Oeuvre fermée.</i>
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> Alexandre expulsé ---> Alexandre libéré Alexandre en quête des oiseaux blancs -> Alexandre trouve les oiseaux <i>Axes de communication :</i> Alexandre -> la liberté -> Alexandre Alexandre -> oiseaux blancs -> Alexandre, Carmen et Canardo <i>Axes du désir :</i> Alexandre et Canardo -> la liberté Alexandre et Canardo -> les oiseaux blancs <i>Axes du pouvoir</i> Clara -> Alexandre et Canardo <- les autorités et la famille Boris, Carmen -> Alexandre et Canardo <- Burgmeister, Clara, Josef</p> <p>Analyse morphologique (PROPP) <i>Récit 1</i> a B C ↑ D H J Pr-Rs K <i>Récit 2</i> a B C ↑ D E F G D E F G H J I M N K H ↓ Pr-Rs Q <i>Récit 1 = mythe 1</i> (CAMPBELL) α β χ δ ε + φ γ η ι φ κ + ο π θ</p> <p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Déjà-vu :</i> la Quête du Graal, la Quête de l'Eldorado, la Quête de la Toison d'Or, etc.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) <i>Livre-racine.</i></p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p><i>Le méga-monstrateur :</i> Sokal.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le monstrateur prographique :</i> Sokal réalise une mise en case relativement surchargée qui transpire la fournaise et la chaleur d'étuve du climat équatorial. • <i>Le monstrateur graphique :</i> Très grande variation des angles, des plans et des cadres. Sokal varie les cases en fonction du récit. Dominance du récit par rapport au tableau (<i>rhétorique</i>). • <i>L'instance de graphiation :</i> utilisation d'à-plats. La couleur verte prédomine. Teneur en trace dont le degré est la <i>transparence</i> 1. Pour les lettres, Sokal utilise une <i>simulation typographique</i> 2 en capitales. <p><i>Le narrateur graphique :</i> Sokal est son propre scénariste. L'interaction entre le dessin, les onomatopées, les récitatifs et les dialogues est proprement narrative et s'effectue par le biais de l'ancrage et du relais.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<i>Rhétorique.</i>
Rapports entre les deux composantes ?	<i>Relais et ancrage.</i>

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instances imaginaires</i> (les divers personnages). <i>Instance abstraite et transcendante</i> (les récitatifs). <i>Instances individuelles</i> (Canardo, Clara, Carmen et Alexandre sont des marginaux, plutôt individualistes).
Place attribuée au lecteur ?	Centration tournante liée à quatre personnages marginaux.
Types de rapports ?	Subordination du lecteur à une vision marginale, poétique et quelque peu cynique des événements.
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non-participation dans la création, mais le récit fait appel à l'imaginaire du lecteur.
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Vision assez sombre des choses : cynisme et amertume sont de la partie : "(...) <i>les oiseaux blancs ... c'est rien que des histoires pour faire rêver les enfants d'Amerzone...</i> " (SOKAL, 1986, 47)

5.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	le XX ^e siècle.	Période indéterminée, date non précisée.
Lieux	<p>L'Amerzone (mot-valise évoquant l'amère zone et l'Amazonie) ressemble par certains traits à un pays d'Amérique latine (Chili ou Nicaragua).</p> <p>Sa capitale, Alvarezopolis, synthétise les univers glauques, sordides des mégapoles sud-américaines à l'atmosphère lourde, malsaine et presque toxique. Cette ville représente un état de conscience fort perturbé. Elle exprime à la fois le mal-être, l'amertume et le cynisme d'une soi-disant civilisation où l'homme est un véritable loup pour l'homme. Pour Canardo, l'Europe étant la conscience, l'Amerzone représente davantage <i>l'inconscient personnel</i> et <i>l'inconscient collectif</i>, qui est figuré essentiellement par la partie en montagne.</p> <p>La montagne représente aussi le lieu du surhumain, du magique et des exploits impossibles : le mirage des alpinistes qui s'y tuent, prisonniers de leur fascination.</p>	<p>La jungle amerzonienne contraste assez bien avec la jungle citadine.</p> <p><i>"La forêt figure la vie inconsciente et invisible du dehors (...) en elle peut se rassembler ce qui un jour sortira dans le champ cultivé et clair de notre conscience. Dans la forêt jaillissent des sources fraîches, en elle se complait une faune variée et presque toujours invisible."</i> (AEPPLI, 1962, 214)</p> <p>La forêt, une fois encore, constitue une étape à franchir. Elle est le lieu de passage obligé entre la conscience et l'inconscient. Aborder son inconscient n'est guère chose aisée. Beaucoup aimeraient entreprendre ce voyage, mais peu y parviennent. C'est cette forêt qu'il faut franchir pour atteindre le cratère où vivent les oiseaux blancs.</p> <p>L'ascension du volcan révèle la nature propre de l'homme. La montagne est également un passage obligé pour atteindre à une meilleure connaissance de soi. Son ascension symbolise une élévation de l'âme. La montagne représente souvent dans les mythologies le siège des dieux (par exemple, l'Olympe).</p> <p>Le cratère du volcan rappelle quelque peu l'image du mandala. Par exemple, le mont Garizim est nommé <i>Nombril de la terre</i> (Juges, 9, 37). Ce cratère symbolise en cela le <i>Soi</i> ou la totalité psychique de l'individu.</p> <p><i>"Dans l'alchimie, le passage dans la fournaise conditionne l'élévation à un niveau supérieur d'existence."</i> (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 244)</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Nombre de personnages	<p>Au début : <i>quatre</i> (l'ancien Président, le nouveau dictateur et deux soldats).</p> <p>À la fin : <i>trois</i> (Carmen, un gendarme et un oiseau blanc).</p> <p>1^{er} récit Début : quatre hommes. Fin : deux hommes. L'équilibre fait place à une situation conflictuelle.</p> <p>2^e récit Début : trois hommes. Fin : deux hommes et une femme. On entre dans un processus dynamique qui s'ouvre à la fonction sentiment;</p> <p>3^e récit Début : deux hommes et une femme. Fin : un homme, une femme et un oiseau. Le processus dynamique s'ouvre aux forces profondes de la <i>libido</i>.</p>	<p>Fonctions représentées par ces personnages :</p> <p>Au début nous avons quatre hommes. <i>Quatre</i> est un symbole totalisateur, un signe d'équilibre. Mais cet équilibre est bien précaire. L'un des quatre personnages meurt rapidement. Ces quatre personnages représentent le pouvoir et l'ordre. Ce sont quatre guerriers qui symbolisent la force aveugle avide et cruelle.</p> <p>A la fin, il reste <i>trois</i> personnages, signe d'évolution et de dynamisme. Nous avons encore un représentant de l'ordre (le gendarme). Celui-ci garde Carmen, une jeune femme qui représente les <i>fonctions sentiment</i> (femme) et <i>intuition</i> (<i>chienn</i>e). Carmen reste prisonnière de l'Amerzone, mais elle peut rêver à l'oiseau blanc qui semble aveugle et indifférent à ce qui l'entoure. L'oiseau est encore <i>volatil(e)</i> et représente une image du <i>Soi</i> relativement fragile.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Personnages	<p>Canardo est une image du <i>moi</i>. Celle-ci représente un être humain marginal, alcoolique et paresseux. Il y a un manque évident de <i>volonté</i>. Canardo se laisse guider par les événements, plutôt qu'il ne les suscite.</p> <p>Les gendarmes, les militaires et les dictateurs sont diverses expressions d'une certaine autorité : celle du <i>surmoi</i>. Ce <i>surmoi</i> est cruel et violent. Il exerce la loi du talion et demeure soumis à ses appétits. Il ignore toute compassion et sert les règnes éphémères des multiples passions et désirs (SOKAL, 1986, 6, v. 1-3).</p> <p>Le <i>moi</i> et le <i>surmoi</i> sont soumis au <i>Ca</i>. Le discours moralisateur du Père Burgmeister (SOKAL, 1986, 16) laisse entendre que l'appareil autoritaire ne peut s'exercer que si les pulsions sexuelles sont refoulées. La <i>conscience</i> est ainsi soumise aux forces aveugles de l'<i>inconscient</i>.</p> <p>Dans ce monde, Valembois représente une image paternelle liée à la <i>Raison</i>. Le <i>père</i> est la première figure du <i>surmoi</i> et représente l'accès au <i>Phallus</i>, à l'ordre du symbolique. Emprisonné au début, ce <i>père</i> se fait ensuite guide, avant de mourir. Il ouvre le double chemin de la vie (Eros) et de la mort (Thanatos).</p> <p>Clara et Carmen représentent le désir sublimé. Ce désir sexuel est soumis aux pulsions de mort et de vie. Elles sont ainsi les deux facettes qui guident le désir de l'homme. Clara est une prostituée. C'est-à-dire qu'elle est mise au ban de la société. Cette marginale, tout en étant victime des conditions sociales, parvient à s'en sortir par la froide logique qu'elle porte sur la société (JUNG, 1963d, 150).</p>	<p>Canardo est un <i>héros passif</i>. C'est un pilier de bar, soumis à ses instincts primaires. En cela, il est proche du <i>Trickster</i>. Cynique, paresseux et alcoolique, il subit les événements bien malgré lui. Ce canard est un animal de <i>basse-cour</i> qui aime barboter dans la gadoue. Son alcoolisme montre qu'il succombe aisément aux poussées de l'<i>inconscient</i> (JUNG, 1963d, 150).</p> <p>Les autorités, Burgmeister, Josef et les oncles sont des <i>ombres</i> avides de pouvoir (SOLAL, 1986, 6, v. 1). Elles n'éprouvent aucun scrupule pour atteindre leurs fins.</p> <p>Valembois est le véritable instigateur de cette aventure. Il en est même le moteur. C'est lui qui entraîne les autres protagonistes à sa suite. Sorti de son cachot, il se replonge dans le monde des ténèbres. C'est une figure centrale de l'<i>inconscient</i>, celle du <i>Vieux Sage</i>. Il est le guide qui mène son petit monde vers l'image centrale du <i>Soi</i> à laquelle il participe d'ailleurs. Il pallie le manque de volonté du héros en le stimulant à entreprendre malgré lui le <i>voyage initiatique</i>. Sa mort représente une certaine dépense d'énergie pour franchir une étape supplémentaire du processus d'individuation.</p> <p>Clara est la femme fatale par excellence. En cela, elle figure une <i>anima</i> primitive liée à l'image de la mauvaise mère, étouffante et peu sensible. Ses desseins sont doubles. Elle sert le héros afin de mieux le trahir. En fait, elle agit toujours pour son propre compte, comme ces mères qui mettent au monde des enfants pour elles-mêmes. Cette grue figure ainsi une <i>anima</i> fantasque et indépendante qui représente une <i>fonction sentiment</i> très <i>volatile</i>.</p> <p>Carmen est une <i>Korè</i>. Cette jeune <i>anima</i> risque d'échouer à son tour dans un bordel. Elle deviendrait ainsi une nouvelle Clara. Heureusement, elle se libère du caractère négatif de l'ombre représentée par ses deux oncles qu'elle liquide (SOKAL, 1986, 23). Elle représente une évolution au niveau de la <i>fonction sentiment</i>. Petit à petit, elle se fait guide et seconde en cela Valembois. Comme celui-ci, elle a une tête de chien (symbole d'<i>intuition</i>), ce <i>psychopompe</i> qui guide l'homme dans la nuit (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 188). Carmen associe en elle deux fonctions (<i>sentiment</i> et <i>intuition</i>). Malheureusement, après la mort du <i>Vieux Sage</i>, elle reste prisonnière de l'amère zone. Seuls ses rêves constituent encore un pont vers le <i>Soi</i>. Le <i>sentiment</i> doublé de l'<i>intuition</i> demeurent ainsi refoulés dans les ténèbres de l'<i>inconscient</i>.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles	<p>Les oiseaux blancs sont une <i>sublimation</i>¹ d'un <i>manque</i>. Leur vol les prédispose aux relations entre le ciel et la terre, entre l'inconscient et la conscience, entre l'esprit et le corps. Ils représentent la <i>légèreté</i>, la libération de l'intellect vis-à-vis de la <i>pesanteur</i> terrestre, bref les <i>états spirituels</i>, les <i>âmes</i> ou l'<i>imagination</i>.</p> <p>Ces oiseaux sont <i>blancs</i>. Ils symbolisent la <i>libido</i>², qui engendre la vie corporelle et, par le logos, la vie spirituelle (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 555).</p> <p>Soumis au <i>principe de plaisir</i>, Canardo est petit à petit confronté au <i>principe de réalité</i>. C'est par le biais des <i>pulsions libidinales</i> (les oiseaux blancs) qu'il va être confronté aux réalités existentielles et devra ainsi escalader le chemin escarpé de la vie pour devenir maître de ses pulsions et de ses instincts. Confronté à l'image de la femme, il ne peut cependant pas encore exercer pleinement sa charge. Ainsi, il laisse la jeune fille à son triste sort et demeure encore un <i>coureur</i>.</p>	<p>Les oiseaux blancs symbolisent l'aspect volatil du <i>Soi</i>. La quête est à peine commencée. La voie de l'individuation, même si elle est entamée, est loin d'être achevée.</p> <p>"L'oiseau représente ainsi un processus où l'aspect spirituel, ou la <i>prima materia</i>, devient visible et acquiert une forme purifiée, celle d'un liquide ou d'un solide, ce qui, psychologiquement, représente un processus de réalisation, d'intégration, ou, en termes théologiques, d'incarnation. Sous sa forme d'oiseau, c'est une sorte d'envolée spirituelle, une réalisation mentale dans un moment d'extase plus ou moins prononcée, ce que les Pères de l'Eglise appelaient « le vol de l'âme » (<i>raptus animae</i>)." (von FRANZ, 1978, 289)</p> <p>"C'est ainsi que l'oiseau, image de l'envol de l'âme, de l'inspiration, de la nostalgie et de l'aspiration vers un au-delà qui dépasse notre moi, peut devenir, après bien des aventures et des souffrances, diamant indestructible et irradiant, « pierre philosophale », « enfant divin ». Il nous fait passer du niveau du moi égotique à celui où, nous mettant à l'écoute de nos propres profondeurs et de la parole silencieuse qui s'y prononce, nous essayons de nous rendre fidèles à cette réalité qui est « <i>Intimior intimo meo</i> », plus intime à moi-même que moi, et que Jung a nommée : le <i>Soi</i>." (von FRANZ, 1978, 299)</p>

¹ A propos du processus de la sublimation, Freud écrit : "Les excitations excessives découlant des différentes sources de la sexualité trouvent une dérivation et une utilisation dans d'autres domaines, de sorte que les dispositions dangereuses au début produiront une augmentation appréciable dans les aptitudes et activités psychiques. C'est là une des sources de la production artistique." (FREUD, 1962, 156-157)

² Dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Freud introduit le concept de *libido* et la définit comme *sexuelle*. Freud ne considère cependant pas que tout est sexuel. Il reconnaît au contraire qu'il existe des forces instinctives dont on ne connaît pas trop la nature, mais qui ont la capacité de recevoir des *apports de libido* (FREUD, 1962). Pour Jung, la *libido* ne se limite pas à l'instinct sexuel, mais est une énergie en soi indifférente qui donne lieu à la formation de symboles de lumière, feu, soleil, etc. (JUNG, 1967, 248). Cette énergie représente l'élan vital psychique tout entier (CAHEN, juillet - octobre 1994).

Récits et péripéties

La révolution et le changement de Président (SOKAL, 1986, 5-6)

Au plan de l'objet

Comme le roi, le président est un chef d'Etat, généralement mandaté pour faire régner l'ordre et la justice. Il occupe le premier rang au sein de la société civile.

"Les fonctions essentielles de ces règnes centraux sont l'établissement de la justice et de la paix, c'est-à-dire de l'équilibre et de l'harmonie du monde."(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 650)

A l'inverse du roi, le mandat reçu par le président n'est pas de droit divin, mais de droit constitutionnel ou révolutionnaire. Alvarez et son successeur ont acquis ce mandat par la force. Ces deux despotes ne semblent guère rechercher la justice ou l'harmonie. Ils visent avant tout leur profit personnel. Le nouveau dictateur est tout aussi assoiffé de pouvoir que le précédent. Alvarez était seulement las de ce pouvoir. La peur et la suspicion lui tiraillaient les entrailles et les femmes ne lui procuraient plus de plaisirs (SOKAL, 1986, 11/v.2-3 + 6/v.2).

Alvarez est représenté sous les traits d'un bull-dog tandis que le nouveau dirigeant figure sous les traits d'un jeune loup. Le pouvoir semble avachir et blaser son détenteur. Les babines pendantes et la morphologie épaisse du bull-dog expriment cet état de lassitude qui a gagné petit à petit l'ancien dictateur. Le *jeune loup* est synonyme d'ambition et de sauvagerie. Il veut arriver à ses fins par tous les moyens. Le loup est aussi associé à l'idée de *fécondité* comme en témoigne le conte du *Petit Chaperon Rouge*. Marie Bonaparte, dans son auto-analyse, parle de la gueule monstrueuse du loup comme étant associée aux terreurs de son enfance consécutives à la mort de sa mère. Gilbert Durand voit, quant à lui, une convergence très nette entre la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur.

"Kronos apparaît ici avec le visage d'Anubis, du monstre dévorant le temps humain ou s'attaquant même aux astres mesureurs du temps."(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 463)

Au plan du sujet

Comme nous l'avons déjà vu, la fonction royale (ou présidentielle) représente la *conscience collective*. Le changement de président peut indiquer dès lors une transformation de cette conscience. En fait, Alvarez est sauvagement abattu. Le sang¹

¹Ce sang symbolise toutes les valeurs solidaires du feu, de la chaleur et de la vie qui s'apparentent au soleil. Il participe aussi à la symbolique générale du rouge. Il est pris pour le principe de la génération ou de résurrection. Dans l'ancien Cambodge, l'effusion de sang au cours de joutes ou de sacrifices donnait la fertilité, l'abondance et présageait la pluie. Dans le mythe grec d'Adonis, il symbolise la résurrection de la nature au printemps. Le sang est également le véhicule des passions et de la chaleur vitale. Pour Ernest Aeppli, le sang se manifeste dans les rêves pour exprimer un état d'angoisse incompréhensible dont la cause profonde réside souvent dans une vie quotidienne trop disciplinée et refoulée. Le sang est en cela une allégorie pour nous signifier notre existence déchirée, notre ordre psychique atteint et blessé (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 669) (JULIEN, 1989, 349-350) (AEPPLI, 1962, 167).

gicle partout, comme si l'*ombre* refoulée jusqu'alors dans les tréfonds de l'inconscient débordait soudain de toutes parts au niveau conscient.

Le conte des frères Grimm, *Le fidèle Jean*, illustre ce problème de l'ombre tel qu'il se présente dans nos civilisations européennes. Au début du conte, le roi se meurt. Son fidèle ami et serviteur assiste dès lors son fils.

"Le fidèle Jean représente la fonction transcendante qui agit de façon juste au sein de la psyché, même si le conscient (le roi) ne comprend pas ses intentions et, de ce fait, n'y voit qu'irrationnel et obscurité." (von FRANZ, 1980, 117-118)

En ce sens, Alexandre a un rôle parallèle à celui du fidèle Jean : en guidant Canardo et la jeune Carmen vers les oiseaux blancs, il permet à la nouvelle conscience encore immature de se fortifier et de se stabiliser afin de pouvoir régner de façon heureuse. Ce récit pourrait dès lors représenter une étape du développement de la conscience. Cependant, à l'inverse du conte des frères Grimm, les choses n'évoluent pas sans heurts. Au contraire du vieux roi, Alvarez est ici déposé et tué. De fait, l'état de conscience n'accepte pas ce changement psychique. Son règne n'est guère une période de justice et de paix. Malgré son *mal-être*, Alvarez s'est trop longtemps accroché au pouvoir. Il souffre sans pour autant vouloir faire l'effort de changer. Ses aspirations estudiantines (SOKAL, 1986, 11, v. 2) sont bien oubliées. C'est pourquoi, à l'inverse du *fidèle Jean*, la transition est brutale. La conscience n'a jamais entretenu une relation vivante avec le Soi, la fonction transcendante. Elle est dès lors confrontée de manière brutale aux forces de l'*ombre*.

"Un tel changement radical d'attitude est le signe d'une personnalité dissociée dont l'ombre n'est pas intégrée." (von FRANZ, 1980, 119)

La libération d'Alexandre Valembois (SOKAL, 1986, 7-11)

Au plan de l'objet

Dans un souci d'apaisement, le nouveau Président a ordonné l'amnistie générale. L'Amerzone n'a que faire des reliefs honteux de l'ancien régime. Libéré, Alexandre Valembois se voit en même temps expulsé. Il n'accepte pas cette décision et désire se rendre d'abord au bordel (SOKAL, 1986, 7, v. 1-5). Trop longtemps la pulsion sexuelle a été niée. Enfin libérée, elle désire s'exprimer pleinement.

"« Eloignons-nous de l'animal, éloignons-nous de la sexualité! » Voilà la devise de toutes les formations d'idéologies humaines (...) C'est la source de la surévaluation de l'intellect, de la raison « pure », mécaniste, logique, par rapport à la « pulsion », l'opposition de la culture à la nature, de l'esprit au corps, du travail à la sexualité, de l'Etat à l'individu, du « surhomme » au « sous-homme »." (REICH, 1974, 289)

Si au cours du développement, certaines composantes sexuelles subissent un *refoulement*¹, il peut en résulter une vie sexuelle "anormale", la plupart du temps diminuée et ayant des psychonévroses pour complément. Parfois aussi, une transformation s'opère par suite de refoulement. La névrose se substitue à la perversion.

¹Un *refoulement* n'équivaut pas à une disparition. Les excitations sont produites de la même manière qu'auparavant, mais sont détournées de leur but par une inhibition psychique, et sont dirigées sur d'autres voies jusqu'au moment où elles s'extérioriseront sous la forme de symptômes morbides (FREUD, 1962, 155).

La névrose constitue le négatif de la perversion (FREUD, 1962, 156). Le changement de pouvoir pourrait dès lors signifier cette substitution psychique.

Alexandre est en cela l'expression de cette libido sexuelle trop longtemps refoulée. Sous sa conduite, le *moi* (Canardo) est amené à refuser toutes nouvelles formes d'entraves exercées par son Surmoi. Il tue le caporal et se trouve dès lors pourchassé (SOKAL, 1986, 8-9). Le malaise éprouvé par la conscience s'approfondit davantage.

Alexandre et Canardo vont trouver refuge au bordel

"La sexualité, étant exagérément méprisée, maltraitée et refoulée par notre « culture » qui lui refuse une place au soleil et l'empêche de jouer son rôle normalement, cherche forcément une issue ailleurs, tâche de se frayer un chemin à travers des domaines étrangers (...) Tout ce qu'il y a de hideuse hypocrisie, le grand flot de la prostitution et des maladies vénériennes, nous le devons à notre jugement d'ensemble, légal et barbare, sur notre agissement sexuel et à notre incapacité à développer une sensibilité morale plus fine à l'égard des énormes différences psychologiques à l'intérieur de notre libre agissement sexuel." (JUNG, 1963d, 142-143)

Au plan du sujet

Comme nous l'avons vu, Alexandre Valembois est aussi une image du *Vieux Sage*. Sa première demande est liée au sexe. En ce sens, il représente la *libido*, l'énergie psychique sous son aspect créateur. La force créatrice représentée par Alexandre crée, forme et engendre. C'est lui qui incite à l'évasion et suggère l'expédition. Il possède aussi un pouvoir de flairer (la tête de chien d'Alexandre). C'est une poussée vers un but, comme la sexualité, qui est en général un objet de comparaison (JUNG, 1967, 226-228).

Après s'être évadés, Canardo et Alexandre trouvent refuge auprès de Clara. Celle-ci approuve les projets d'Alexandre, alors que Canardo y voit la preuve d'un délire certain (SOKAL, 1986, 10-11). On reconnaît ici le rôle ambigu de l'*anima* dont les exigences apparemment négatives obligent le héros à se surpasser et à s'accomplir pour l'amour d'elle. Par ses charmes, ses séductions et ses ruses, Clara, l'*anima*, amène Alexandre et Canardo à entrer en relation avec les couches les plus profondes d'eux-mêmes. En prêtant attention aux phantasmes qui les assaillent, de sorte qu'ils puissent s'exprimer et devenir conscients, nos héros établiront le contact avec l'inconscient et avec les archétypes de l'inconscient collectif, ces dynamismes puissants qui vivent au fond de nous. C'est pourquoi Clara appuie les revendications d'Alexandre (SOKAL, 1986, 11, v. 8). En tant qu'*anima*, Clara est l'inspiratrice, et l'homme aura à fournir le travail qui concrétise et donne forme à l'inspiration. Canardo est bien obligé de prendre en considération les propositions d'Alexandre.

La quête des oiseaux blancs (SOKAL, 1986, 12-42)

La traversée du fleuve (SOKAL, 1986, 12-14)

Au plan de l'objet

Dans la mythologie chinoise, le fleuve participe à l'*évolution*. C'était aussi la purification préparatoire à la fécondité, elle-même consécutive à la restauration du principe masculin et actif du *yang*. Chez les Grecs, on ne pouvait traverser les fleuves qu'après avoir

respecté les rites de la purification et de la prière. Comme toute puissance fertilisante, ils pouvaient irriguer ou engloutir, porter la barque ou la noyer. Dans les contes, légendes et mythes, la *traversée* d'un fleuve symbolise la nécessité de surmonter un obstacle afin d'atteindre une autre rive, un autre état d'âme ou de pensée. Il est aussi le symbole du *flot paternel* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 355) (JULIEN, 1989, 142-143).

Pendant qu'Alexandre et Canardo traversent le fleuve, Clara tue à son tour un caporal et ourdit ensuite un plan avec Josef Kaltenbunker pour s'approprier la découverte de Valembois (SOKAL, 1986, 12-13). Cette grue, tenancière d'un bordel, se débrouille avec les moyens du bord. Elle est prête à s'acoquiner avec le premier venu pour s'en sortir.

Au plan du sujet

Le départ de Canardo et d'Alexandre à bord d'une barque évoque également la figure de Charon transportant les âmes des défunts au-delà du Styx. Alexandre rappelle en cela les divinités psychopompes, guides des âmes. Il conduit Canardo vers le royaume de l'inconscient. L'expédition débute ainsi par une traversée, comme celles des Argonautes, d'Ulysse (Odysseus) ou d'Hercule (Héraklès) qui traversa le Styx pour capturer Cerbère.

Le lendemain, à l'aube, Canardo se retrouve au milieu d'un cloaque, puant et insalubre. Nous avons également vu que pour pénétrer au *Pays maudit*, Johan et Pirlouit avaient également dû traverser des marais. Outre la stagnation, ces eaux représentent les difficultés du parcours. Chez les Grecs, les noms des fleuves indiquent aussi les tourments par lesquels il faut passer pour aborder l'autre rive. L'Achéron (douleurs), le Phlégéon (brûlures), le Cocyte (lamentations), le Styx (horreurs), le Léthé (oubli) sont autant d'épreuves qui attendent celui qui s'aventure dans le royaume de l'*ombre*.

Concernant les manigances de Clara, nous sommes clairement en présence d'une femme fatale. La conscience, représentée par Canardo, est ainsi possédée par une *anima* négative qui s'oppose en réalité au *Soi*. La question est pour cette conscience de savoir conserver assez d'esprit critique pour exorciser l'*anima* et ses pièges, afin d'entrer dans une relation de sentiment avec l'inconscient. C'est pourquoi, à la fin, l'arrogance impétueuse du *moi* devra laisser place au *Soi* sous la forme de la jeune *Korè* (Carmen).

Le dispensaire (SOKAL, 1986, 14-18)

Au plan de l'objet

Le dispensaire évoque d'habitude un endroit où l'on donne gratuitement des soins courants et où l'on assure le dépistage et la prévention de certaines maladies. Dans la jungle, ces dispensaires sont souvent associés aux missions. C'est le cas ici. Même si Boris, le médecin, critique les tendances intégristes du Révérend Père Burgmeister, il demeure le complice de ses malversations. Les notables demeurent solidaires pour préserver les *valeurs morales* de la société : *cachez ce sexe que je ne saurais voir!* Les indigènes sont ainsi obligés de porter des slips 100% polyamide (SOKAL, 1986, 14, v. 4). Nudité et sexualité sont condamnées, car elles expriment trop clairement l'animalité de l'homme (SOKAL, 1986, 16, v. 1-5).

"La légende biblique de la création de l'homme à l'image de Dieu, de sa supériorité sur le règne animal, etc., reflète d'une manière éloquente le refoulement que l'homme a imposé à sa nature animale. Or, ses fonctions corporelles, la procréation, la naissance, la mort, le besoin sexuel, sa dépendance de la nature, lui rappellent tous les jours sa vraie origine. L'homme s'efforce avec d'autant plus d'acharnement d'accomplir sa "vocation", "divine" ou "nationale" ; l'ancienne haine contre toute véritable science de la nature." (REICH, 1974, 292)

Cette nature "sauvage" qui est ainsi niée reprend tôt ou tard sa revanche. C'est par une petite fléchette empoisonnée que le Révérend est assassiné (SOKAL, 1986, 17; v.8-9). Symbole de pénétration et d'ouverture, la flèche représente l'élément fécondant. Chez les Romains, pour indiquer les latrines, les flèches indicatrices étaient remplacées par des pénis. La flèche est ici empoisonnée. L'inhibition sexuelle engendre la perversion (FREUD, 1962, 155-156). Alexandre se rend compte que le Père Burgmeister (maître de la cité) a pour complice Clara (SOKAL, 1986, 17, v. 12). Les femmes ont souvent joué un rôle inhibiteur, voire même conservateur au sein de la société. Putains et grenouilles de bénitiers forment ainsi les armées soumises à l'ordre moral.

Au plan du sujet

Le Père Burgmeister est ainsi la première *ombre* qui se manifeste aux yeux de nos héros. Il constitue le premier élément refoulé. Les *ombres* refoulées épuisent une partie de l'énergie *libidinale*. Pour progresser dans le processus d'individuation, le *moi* conscient (représenté par le héros) doit assimiler ses pulsions sexuelles et reconnaître le caractère animal qu'il y a en lui. La découverte de l'*ombre* est également une première étape nécessaire pour apprendre à mieux connaître les caractéristiques de son *anima*. Canardo n'a ainsi guère de doute quant à la trahison de sa chère amie Clara (SOKAL, 1986, 17, v.12). La quête du *Soi* passe ainsi par une double prise de conscience : celle de l'*ombre* et celle de l'*anima*.

La rencontre de Carmen (SOKAL, 1986, 18-24)

Au plan de l'objet

Nos héros ne sont pas encore au bout de leurs peines. La *conscience* des pulsions refoulées n'est pas suffisante pour qu'il y ait véritable *prise de conscience*. Canardo est loin de passer à l'acte. Le *serpent* qui s'en prend à Alexandre a non seulement un sens phallique, mais il est aussi un attribut de la libido. Ainsi, on peut également rencontrer le serpent comme instrument de sacrifice (légende de saint Silvestre, épreuve de virginité, blessure de Rê et de Philoctète, symbolisme de la lance et de la flèche). Il est le glaive qui tue, mais aussi le phallus, symbole de la force régénératrice. Habitant chthonien des grottes, il vit dans le sein de la terre maternelle, comme Kundalini tantrique habite le creux du ventre (JUNG, 1967, 189 et 710). La queue coupée du serpent représente ainsi le sexe castré. L'homme confronté aux pulsions refoulées pourrait éprouver quelque crainte vis-à-vis de la femme qui est l'instigatrice de sa *castration*. En ce sens, le serpent est symbole d'angoisse. Pour se libérer complètement de cette angoisse, Canardo devra dépasser sa peur des femmes et renouer le dialogue avec celles-ci. Les femmes se font déjà plus sentimentales. Tandis que Consuella s'intéresse à la lingerie féminine (SOKAL, 1986, 20, v.5), Clara contemple un coucher de soleil (SOKAL, 1986, 20, v.7).

La nuit tombe. Deux hommes à tête de vautour s'approchent du camp. Ces *rapaces* sont appâtés par le magot. Les *vautours* se nourrissent de charognes et d'immondices. En cela, les *vautours* sont des agents régénérateurs des forces vitales, qui sont contenues dans la décomposition organique et les déchets de toute sorte. Ces vautours représentent les aspects négatifs de notre héros. Comme lui, ils sont fainéants et ivrognes (SOKAL, 1986, 22, v. 1). Ces aspects négatifs ouvrent cependant la voie pour un nouveau dialogue avec la femme (Carmen). Nos deux vautours croient en la rumeur populaire qui transforme l'or spirituel des alchimistes en or dur (SOKAL, 1986, 21, v.4). De même que l'argent renvoie aux matières fécales, de même, par *distorsions* et *déplacements*, les éléments refoulés peuvent faire *retour* (FERENCZI, 1970, 141-148). N'oublions pas que pour Freud, il existe une troisième issue à l'inhibition sexuelle : la *sublimation* (FREUD, 1962, 156). Si les excitations sexuelles d'Alexandre trouvent une dérivation dans la quête des *oiseaux blancs*, il semble que cette *sublimation* soit encore incomplète. C'est pourquoi, dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud fait du vautour une métamorphose de la *mère*. De fait, le vautour figure dans l'art égyptien le pouvoir des *Mères célestes*. Ils absorbent les cadavres et redonnent vie.

Au plan du sujet

Alors qu'ils viennent de débarquer, un serpent s'en prend à Alexandre.

"Serpent et eau font partie de la mère." (JUNG, 1967, 582)

Comme *Python* enlaçant *Omphale*, le serpent s'enroule autour d'Alexandre. Il l'étreint. Derrière Clara, l'*anima négative*, se cache aussi l'image de la *mère étouffante*. C'est un combat pour libérer la conscience du *moi* de l'enlacement mortel de l'inconscient. Au début, la mère personnifie l'inconscient tout entier. Le sauvetage du héros est en même temps le triomphe de la conscience. Sans cesse, il faut que les peines du héros se renouvellent, toujours sous le symbole d'une libération de la mère. De même que Héra (mère persécutrice) est la source des grands exploits d'Hercule, le serpent est ici l'incarnation de l'archétype *anima* liée encore à la mère. Cette dernière n'est en réalité que la grande porte qui s'ouvre sur l'inconscient, sur le *royaume des mères* (JUNG, 1967, 546). Par ailleurs, si l'homme se situe à l'aboutissement de la chaîne génétique, le serpent se place quant à lui en ses débuts. En ce sens, hommes et serpents sont les opposés, les complémentaires. En ce sens aussi, il y a du serpent dans l'homme et, singulièrement, dans la part de celui-ci que son entendement contrôle le moins. Le serpent est un vertébré qui incarne la psyché inférieure, le psychisme obscur, ce qui est rare, incompréhensible, mystérieux.

Canardo tranche la queue du serpent. Dans un tableau de Rubens, *Le jugement dernier* (Munich, Pinacothèque), c'est le serpent qui émascule un homme. Pour Jung, ce tableau représente la projection de l'image primordiale du grand retour, du déclin. L'image du changement germe dans l'inconscient et fait face à la conscience dans des rêves et des pressentiments. Plus la conscience met de mauvaise grâce à entendre cette annonce, plus deviennent défavorables et angoissants les symboles par lesquels elle se fait sentir (JUNG, 1967, 714). En lui coupant la queue, Canardo inverse le processus. Il entérine le déclin en s'ouvrant complètement au changement. C'est pourquoi Alexandre a sa première crise (SOKAL, 1986, 18, v. 7). Le mental, ou plutôt l'intellect, s'ouvre aux *fonctions* refoulées. Le *Vieux Sage* va pouvoir mener à bien sa mission : nouer un

contact entre le *moi* et le *Soi*. Libérer la conscience du joug impitoyable de la *fonction pensée*. Une fois qu'il aura conduit Canardo auprès des *oiseaux blancs*, il n'aura plus de raison d'être. Par ses crises de plus en plus fréquentes, sa mort est déjà programmée (SOKAL, 1986, 19, v.7).

C'est la convoitise des deux vautours qui permet à Canardo de rencontrer Carmen, la jeune *anima*. C'est elle qui va débarrasser le héros de ses derniers liens avec l'imago maternelle. Elle tue ses deux oncles dont l'alcoolisme et la fainéantise dénotent l'étreinte de la *mauvaise mère*. Canardo s'ouvre ainsi à ses *fonctions sentiment* et *intuition*, représentées par Carmen. Le voyage doit encore se poursuivre. Chaque nouvelle rencontre dans *l'inconscient* est une nouvelle remise en question, un apprentissage de soi-même auquel doit faire face le *moi* (SOKAL, 1986, 23, v.5).

L'escalade des montagnes (SOKAL, 1986, 24-27)

Aux plans de l'objet et du sujet

Le thème de la montée se retrouve dans de nombreuses traditions. Dans *Le Phèdre* et *Le Banquet* de Platon, l'âme humaine opère une ascension, afin de retrouver sa patrie et de contempler les idées pures. Saint Augustin décrit aussi cette montée de l'âme à travers les différentes sphères cosmiques situées dans le monde intérieur même de l'âme. Décrivant sa propre expérience avec sa mère Monique, Saint Augustin mentionne les différents degrés qu'il traverse (AUGUSTIN, 1982, 236-238)¹.

"A l'inverse, un homme vraiment homme ne devrait-il pas estimer qu'il fait trop peu en n'excitant ni n'accroissant avec de méchantes paroles les inimitiés entre semblables, s'il ne prend en outre à coeur de les éteindre avec de bonnes paroles, comme elle faisait, elle, enseignée par toi, le maître intérieur, à l'école du coeur ?" (AUGUSTIN, 1982, 235)⁵

Saint Jean de la Croix, dans *La montée du Carmel*, décrit les étapes de la vie mystique comme une ascension. Sainte Thérèse d'Avila les décrit comme *les demeures de l'âme* ou *le Château intérieur*. La montagne de *Qaf (Ghâf)* est, en mode soufi, le *hâqîqât* de l'homme, sa *vérité* profonde, sa *nature propre*, diraient les Bouddhistes (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 512-513).

L'ascension de cette montagne appartient à la *connaissance de soi*. Elle symbolise aussi le terme de l'évolution humaine et la fonction psychique du *surconscient*², qui est précisément de conduire l'homme au sommet de son développement (*individuation*).

"La fonction surconsciente et ses diverses qualités sont figurées par un point culminant de la terre, le sommet d'une montagne imaginé comme baignant dans le ciel, résidence des divinités solaires qui symbolisent les qualités de l'âme." (DIEL, 1966, 37)

Le sommet de la montagne représente aussi le centre du monde et le point de départ de la création, le *nombril* de la terre où fut créé le premier homme. À la fois centre et axe

¹Les *Confessions* sont divisées en treize livres découpés en un certain nombre de subdivisions ou chapitres. Pour faciliter les recherches, voici les deux références selon le classement traditionnel : (*Confessions*, IX, 23-25) et (*Confessions*, IX, 21). C'est nous qui soulignons en gras la citation.

² Les notions *d'Esprit* et de *surconscient* de Paul Diel peuvent être rapprochées par certains côtés des notions du *Soi* et de l'*individuation* de Carl Gustav Jung.

de l'univers, la montagne est considérée comme le réceptacle de l'inspiration divine, le point de jonction entre le ciel et la terre. La montagne est ainsi le symbole de la *transcendance*, de l'*individuation*, le terme de l'ascension, de l'élévation spirituelle. C'est sur le sommet d'une montagne que le sage entre en rapport avec la divinité (Moïse au Sinaï). Dans les rêves, l'escalade d'une montagne représente l'*élévation intérieure* (JULIEN, 1989, 230).

La découverte des oiseaux blancs (SOKAL, 1986, 27-29)

Au plan de l'objet

Les oiseaux blancs symbolisent l'étape ultime de la *sublimation* et de la *transcendance*.

Au plan du sujet

L'image de l'oiseau mythique est fréquente dans les contes. Les exemples les plus connus sont le *phénix* qui renaît de ses cendres, la *colombe* qui descend sur le Christ, les *trois corbeaux*, l'*oiseau bleu* ou l'*Angha (Anka)*, qui est l'équivalent arabe du persan *Simourg* ou *Simorg*, et joue le même rôle que le *griffon* des contes de fées allemands et autrichiens.

Le grand poète soufi du XII^e siècle, Attâr, dans son livre *Le langage des Oiseaux*, raconte comment la huppe (l'oiseau-guide de Salomon) convainc les oiseaux de partir à la recherche de leur roi Simourg qui a son nid sur la montagne Ghâf (Qaf). Seulement trente d'entre eux parviennent au sommet de la montagne. Purifiés et dégagés de toute chose, ils trouvèrent tous une nouvelle vie dans la lumière du Simourg. Ces trente oiseaux disparaissent comme l'ombre de la nuit s'évanouit au soleil levant (ATTAR, 1976).

Dans l'oeuvre de Sokal, l'oiseau est décrit comme le but lui-même, sans que rien ne soit caché derrière. Dans le conte espagnol *Le perroquet blanc*, l'oiseau est aussi le but de la quête. Il en va de même dans *L'Oiseau aux trilles de fleurs*, *Le Rossignol Gisar*, *L'Oiseau Wehmus* et dans l'histoire du *Prince Hassan Pacha*, qui, jusqu'à la fin de ses jours, lit ce qui est écrit sur les plumes de l'oiseau Anka (Angha).

Dans chacune de ces histoires, nous nous trouvons en présence d'un appauvrissement quant au nombre des personnages à la fin. Des figures humaines disparaissent pour laisser place à l'oiseau. L'oiseau est bien ainsi le centre de l'histoire. Il joue le rôle de créateur du mariage quaternaire. Il est le symbole de la totalité et de la réalisation du Soi.

"Ce n'est pas une conscience civilisée hautement spirituelle qui est confrontée avec un inconscient pratiquement inhumain et démonique. Il faut plutôt dire que l'inconscient, sous la forme de l'animus et de l'anima, est devenu à demi-humain, ou, tout au moins, une divinité à figure ou à voix humaine, et c'est pourquoi nous pouvons nous placer en relation avec elle sous une forme digne de confiance. Cela fait du lien avec l'inconscient quelque chose comme un phénomène humain toujours vivant, par contraste avec une expérience spirituelle extatique unilatérale." (von FRANZ, 1978, 296)

Les oiseaux blancs de Sokal évoquent tour à tour le *cygne blanc*, le *phénix* et la *colombe*.

Le *phénix*, quand il se sent vieillir, se construit un nid avec des plantes aromatiques et de la myrrhe. Il se couche alors dans ce berceau, y met le feu et s'y consume. De ces cendres sort au bout de quarante jours un petit ver qui se transforme en un nouveau phénix. Le *phénix* est ainsi un symbole de vie éternelle et de résurrection. Le sens premier de *phoenix* est 'pourpre'. Les oiseaux de Sokal sont blancs.

Dans *Mysterium Conjunctionis*, Jung décrit un récit de voyage composé au XVII^e siècle par Michel Maïer. Celui-ci raconte comment il s'est mis en route à travers le monde, à la recherche d'un oiseau nommé *Ortus*. Ce nom désigne en latin le *lever du soleil* et aussi le *levant*, l'*orient*. L'*Ortus* est lui aussi un symbole de transformation et de résurrection. Celui qui a trouvé cet oiseau est guéri de toute souffrance et de toute émotion violente.

Le Saint-Esprit apparaît lors du baptême du Christ sous la forme d'une *colombe*.

Beaucoup de gens font ainsi l'expérience d'une réalité extraordinaire. Ils sentent que désormais tout est bien. Malheureusement, cette extase ne dure pas. Peu à peu les misères de la vie reviennent et ils se retrouvent très vite plongés dans leur train-train quotidien.

"C'est pourquoi, pour les alchimistes, l'oiseau n'est pas le tout de l'expérience intérieure, mais seulement son commencement : c'est un véhicule, un guide y menant." (von FRANZ, 1978, 289)

Cela veut dire que l'expérience intérieure doit se consolider et devenir une chose réelle, de façon définitive, au-delà du stade *volatil*.

Les oiseaux de Sokal n'ont pas de pattes (SOKAL, 1986, 28, v.3). Cet aspect renforce le caractère volatil(e) de l'oiseau. Il ne peut encore se fixer. C'est un premier développement de la *matière première*, mais non encore le but. C'est pourquoi Carmen restera prisonnière de l'Amerzone. Les *fonctions sentiment* et *intuition* ne sont pas encore totalement intégrées. Le processus d'individuation est loin d'être achevé. Tout un travail d'intégration de ces fonctions reste à faire. Canardo s'en va seul, laissant son *anima* accrochée au monde des rêves.

"Leurs ailes immenses grandissent toute leur vie (...)" (SOKAL, 1986, 28, v. 3). Les ailes sont avant tout symbole d'envol, d'allègement, de libération.

La rencontre avec Clara et Josef

Au plan de l'objet

Lors de la rencontre avec Clara et Josef, ce dernier tue l'oisillon (SOKAL, 1986, 32-33). Il met ainsi un terme au caractère infantile qui persistait chez le héros, à cette sensiblerie de midinette (SOKAL, 1986, 29, v. 2-3).

Au plan du sujet

Cette scène montre également que Canardo n'avait pas encore intégré sa *fonction sentiment*. En expédiant Josef au fond du volcan, Carmen liquide du même coup l'appréhension que pouvait avoir la conscience par rapport à la sensibilité. Carmen, image de la fonction sentiment, supprime les aspects de veulerie et de sadisme.

Ce dernier combat contre Clara est également celui du *moi* vis-à-vis de l'*imago maternelle*. Comme nous l'avons déjà vu, l'*imago maternelle* constitue pour le héros le danger suprême, mais aussi, précisément à cause de cela, la seule source de ses exploits et de son ascension. Elle en est le moteur. Cette ascension signifie renouvellement de la lumière, et en même temps, résurrection de la conscience revenant de l'obscurcissement, c'est-à-dire de la régression dans l'inconscient (JUNG, 1967, 596).

Après la mort de Josef et la prise en compte de la *fonction sentiment*, l'*anima* négative constituée derrière laquelle se cache l'*imago maternelle* n'a plus qu'à s'en retourner. Clara fait ses bagages, accompagnée de Consuella (SOKAL, 1986, 34). Elle laisse sa place à la *jeune anima* Carmen qui s'est révélée avoir beaucoup de caractère (SOKAL, 1986, 34, v.2) et semble ainsi suffisamment intégrée par le *moi*.

L'envol d'Alexandre (SOKAL, 1986, 34-42)

Au plan de l'objet

Dans le mythe d'Icare, Paul Diel voyait le combat contre l'exaltation. Pour lui, si le labyrinthe est symbole du subconscient, il s'ensuit que Dédale et son fils s'efforcent d'échapper au perversissement dont Dédale lui-même est l'inspirateur (DIEL, 1966, 45-58).

"L'intellect, cherchant à s'affranchir de l'entreprise du perversissement, s'efforce de retrouver sa forme saine, mais le moyen insuffisant qu'il emploie (les ailes de cire) laisse prévoir qu'il échouera dans sa tentative." (DIEL, 1966, 47)

Pour Paul Diel, le mythe d'Icare exprime très clairement le désir exalté d'élévation et l'insuffisance des moyens employés. À l'inverse, Alexandre accompagne les oiseaux dans leur vol et restera éternellement maintenu au-dessus du cratère.

L'envol de l'âme et celui du chaman sont tous deux même aventure, en ce qu'ils sous-entendent l'affranchissement de la pesanteur terrestre. L'envol s'applique universellement à l'âme dans son aspiration à l'état supra-individuel. L'envol, la *sortie du corps*, se fait par la *couronne de la tête* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 13). C'est pourquoi Alexandre meurt à la suite de ses maux de tête (SOKAL, 1986, 41, v.6). La *sublimation*, au sens freudien, est enfin achevée. L'inhibition sexuelle est ainsi complètement détournée au profit d'une augmentation appréciable dans les aptitudes et activités psychiques.

"Ce que nous nommons « caractère » est en grande partie construit avec un matériel d'excitations sexuelles, et se compose de pulsions fixées depuis l'enfance, de constructions acquises par la sublimation, et d'autres constructions destinées à réprimer les mouvements pervers qui ont été reconnus non utilisables." (FREUD, 1962, 157)

Voilà pourquoi Carmen considérait les oiseaux blancs comme des histoires pour faire dormir les enfants (SOKAL, 1986, 23, v.8).

"Il est ainsi permis de dire que la disposition sexuelle de l'enfant crée, par formation réactionnelle, un grand nombre de nos vertus." (FREUD, 1962, 157)

Au plan du sujet

Les ailes indiquent encore la faculté connaissante : *celui qui comprend a des ailes*. Les Immortels taoïstes ont ainsi le pouvoir de voler. Certains moines tibétains auraient ainsi la faculté de léviter. Dans nos églises, les saints sont également représentés avec des ailes. C'est d'ailleurs pourquoi les anges, réalités ou symboles d'états spirituels, sont ailés. Ainsi, dans la tradition chrétienne, les ailes concernent la divinité et tout ce qui peut se rapprocher d'elle à la suite d'une transfiguration. Posséder des ailes, c'est donc quitter le terrestre pour accéder au céleste. Selon Grégoire de Nysse, si Dieu est ailé, l'âme créée à son image possède ses propres ailes. Si elle les a perdues par la "faute originelle", il lui est possible de les recouvrer au rythme même de la transfiguration. Que l'homme s'éloigne de Dieu, il perd ses ailes ; qu'il s'en rapproche, il en est de nouveau pourvu (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 14).

Les ailes expriment donc une élévation vers le sublime, un élan pour transcender la condition humaine. Elles symbolisent, pour Gaston Bachelard, le *dynamisme* et n'impliquent pas nécessairement une idée de *sublimation*, mais de *libération* de nos forces créatrices les plus importantes.

"(...) le vol onirique naturel, le vol positif qui est notre oeuvre nocturne, n'est pas un vol rythmé, il a la continuité et l'histoire d'un élan, il est la création rapide d'un instant dynamisé." (BACHELARD, 1948, 39-40)

C'est la raison pour laquelle les oiseaux, comme Alexandre, planent. Celui-ci mort, les oiseaux l'emportent vers leur cimetière qui est situé encore plus haut. Il se dirige ainsi vers un ciel comparable à un abîme sans fond. L'âme peut ainsi toujours monter. Elle semble incapable d'atteindre l'archétype du *Soi* dans sa plénitude. Comme dans *La divine comédie* de Dante, les *degrés* qui mènent à Dieu paraissent infinis (ALIGHIERI, s.d., 447-457)¹. En cela, le processus d'individuation s'accomplit étape par étape, ou plutôt spirale par spirale...

Lysis

Le retour (SOKAL, 1986, 43-47)

Au plan de l'objet

Carmen et Canardo reviennent en bas de la vallée. Un nouveau dictateur, au profil d'aigle, a déjà remplacé le jeune loup (SOKAL, 1986, 43, v.4). L'*aigle*, dans les anciennes civilisations d'Asie Mineure, était le symbole du pouvoir suprême. Il est l'attribut de Zeus (Jupiter), l'emblème impérial de César et de Napoléon, le substitut ou

¹"Chant trente-deuxième" et "chant trente-troisième" du *Paradis*.

messenger du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux. Ce rapace est aussi le symbole primitif et collectif du *père* et de toutes les figures de la paternité. Ce que confirme le nouveau président : "*j'assumerai les fonctions du pouvoir en bon père de famille...*" (SOKAL, 1986, 43, v. 4)

Bien qu'elle désire accompagner Canardo en Europe, Carmen est obligée de rester en Amerzone. Canardo ne trouve que ces mots : "*La démocratie, c'est pour plus tard, mignonne... Je reviendrai...Un jour... Je te le promets...*" (SOKAL, 1986, 45, v. 5). Le processus est certes enclenché. Nous sommes loin cependant de la guérison définitive. Le *sublime* un instant entraperçu laisse place au sentiment morbide... Il ne suffit pas de communiquer au malade l'interprétation, fût-elle tout à fait adéquate, de tel fantasme inconscient pour induire des remaniements structuraux. Le passage à la conscience n'implique pas à lui seul une véritable intégration du refoulé au système préconscient. Il doit être complété par tout un travail capable de lever les résistances qui entravent la communication entre les systèmes inconscient et préconscient et capable d'établir une liaison plus étroite entre les traces mnésiques inconscientes et leur verbalisation. C'est seulement au terme de ce travail que peuvent se rejoindre le fait d'avoir entendu et celui d'avoir vécu. Le temps de la *perlaboration* serait ce qui permet cette intégration progressive au préconscient (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967, 98).

Au plan du sujet

Nous retrouvons l'image archétypale du *Père* associée à celle de l'Initiateur dans le mythe rapporté par Uno Harva, qui fait de l'aigle le héros civilisateur père des chamans. A. Fletcher a observé que chez les Indiens Pawnee, l'aigle blanc, mâle, est associé au Soleil, au Père Primordial, dont la figure peut devenir dominatrice et tyrannique. Son caractère d'oiseau de proie lui fait aussi symboliser une volonté de puissance inflexible et dévorante (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 11-12).

Carmen, la jeune Korè, reste liée à l'inconscient. Les *fonctions sentiment* et *intuition* sont devenues plus conscientes. Mais le processus d'individuation est loin d'être achevé.

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue collectif

Sokal nous présente un héros paresseux et alcoolique. Un canard qui se laisse porter par les événements au lieu de les susciter. Il y a dans ce personnage quelque chose de fataliste. Toute décision prise par l'autre est d'emblée acceptée, aussi contradictoire soit-elle. Il accepte de ramener Alexandre à sa famille. Il accepte ensuite d'accompagner Alexandre dans son expédition. Il ne s'oppose pas aux soldats qui retiennent Carmen. Tout lui semble égal. De prime abord, Canardo et Clara sont des cyniques qui manquent totalement d'idéal (*banalisation*). Carmen et Alexandre sont des cyniques désabusés en quête d'idéal (*irritation nerveuse*, *banalisation imaginative* et *exaltation*). Canardo s'allie à ceux-ci. Clara recherche son intérêt. Elle demeure ancrée dans la *banalisation*¹.

¹Pour Paul Diel, l'angoisse est un état convulsif qui peut se manifester sous différentes formes :

1. *L'irritation nerveuse*, qui représente l'exaltation tournée vers l'*esprit* ;
2. *L'euphorie banale* ou *banalisation*, qui se présente comme un état de sous-tension énergétique où chaque désir est immédiatement contenté. Aucun travail de *sublimation* n'est possible.
3. La *stagnation involutive* ou *vanité*, qui est l'imagination exaltée à l'égard de soi.

Freud, dans sa dernière topique, définit le *moi* comme une différenciation du *ça* qui résulterait du contact direct avec la réalité extérieure. Il fait du *moi* l'instance à laquelle est dévolue la tâche d'assurer l'emprise du *principe de réalité*. Le *moi* intercale l'activité de pensée entre la revendication pulsionnelle et l'action qui procure la satisfaction. Il arrive de cette façon à déceler si la tentative pour obtenir la satisfaction doit être effectuée, ajournée ou simplement réprimée. Avec Canardo, on a vraiment l'impression que toute tentative doit être perpétuellement ajournée. Il évite tout conflit afin de réduire au maximum les tensions.

Au-delà des oiseaux blancs, l'histoire contée par Sokal évoque aussi la mort d'un vieil homme accroché à un rêve. La *pulsion de mort* n'est donc pas étrangère à cette histoire. Pour rappel, la *pulsion de mort* désigne les pulsions qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique. Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les *pulsions de mort* seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la *pulsion d'agression* ou de *destruction*. Dans cette histoire, il n'y a guère d'agressivité, du moins de la part de notre héros. Il tue par hasard ou par maladresse, jamais volontairement. À part dans le cas du mélancolique dont le *surmoi* apparaît comme une culture de la pulsion de mort, il est rare d'être confronté à une pulsion à l'état pur. Ce à quoi nous avons généralement affaire, ce sont des alliages d'*Eros* et de *Thanatos* en proportions variées. Pour Laplanche et Pontalis, ce que Freud cherche explicitement à dégager sous le terme de *pulsion de mort*, c'est le retour à un état antérieur, le retour au repos absolu de l'inorganique. C'est ainsi que dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud conclut en affirmant que le *principe de plaisir* semble être au service des *pulsions de mort*. Ce qui l'a amené par la suite à distinguer du *principe de plaisir* le *principe de Nirvâna*. Celui-ci, comme principe économique de la réduction des tensions à zéro, serait entièrement au service des *pulsions de mort*. Quant au *principe de plaisir*, il représente dès lors l'exigence de la *libido* (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967, 371-377). La figure d'Alexandre semble être complètement soumise au *principe de Nirvâna*. Sa quête *spirituelle* est celle d'un homme qui cherche le repos, qui essaie de réduire au maximum les tensions afin de ne plus connaître aucune douleur. C'est pourquoi il s'en va mourir parmi les oiseaux. Même si Alexandre a été privé d'amour pendant un certain nombre de mois, c'est moins à une *sublimation* à laquelle nous assistons qu'à la quête d'un repos définitif. Soumis aux normes imposées par les diverses dictatures, son élévation témoigne d'une certaine rigueur du désir essentiel.

"Comme il renie et réprime partout cette nature, il ne peut faire ouvertement et rationnellement profession de foi en sa faveur ; il est donc obligé d'en faire un vécu mystique, transcendant, surnaturel, en recourant soit à la forme de l'extase religieuse, soit à celle de l'union à l'esprit du cosmos, soit à celle de la cruauté sadique ou du "bouillonnement cosmique du sang (...). Le mysticisme humain, qui représente les dernières traces du sentiment vital, est aussi source du sadisme de robot caractérisant l'hitlérisme. Des profondeurs où végètent les derniers vestiges des fonctions biologiques, s'élève, en dépit du raidissement et de l'esclavage, l'appel à la "liberté". (...) L'appel à la liberté est un signe d'oppression. Il retentira tant que l'homme ne se sentira pas libre. Il peut prendre des aspects variés, dans le fond il ne signifie qu'une seule chose : la protestation contre le raidissement insupportable de l'organisme et de la mécanisation

4. L'indignation, qui est le trait caractéristique de l'être devenu conscient, mais dont la conscience ne s'est pas encore évolutivement affirmée. Elle peut engendrer la *vaniteuse justification de soi* (DIEL, 1966, 29-34) (SAUCIN, 1994b, 49-52).

des institutions vitales qui s'opposent violemment aux sensations de vie naturelles." (REICH, 1974, 293-294)

Si Icare figure un certain aspect de l'adolescence caractérisé par un besoin d'élévation qui n'est dû qu'à l'effervescence passagère de la jeunesse, ce besoin s'évanouit complètement à l'âge adulte.

"Lorsque disparaît l'exaltation juvénile envers le besoin spirituel (fausse élévation), rien ne persiste que l'exaltation vers les besoins corporels et l'effort intellectuel de les satisfaire (chute définitive). Ce n'est que l'imagination exaltée de la jeunesse qui a fait confondre les besoins de l'esprit avec ceux de l'intellect, qui a fait que l'intellect, se méconnaissant lui-même, a voulu accomplir la tâche de l'esprit." (DIEL, 1966, 55-56)

Les ailes dont se pare Alexandre, tout en étant le symbole de l'exaltation imaginative envers l'esprit, sont en même temps une machinerie artificielle, une invention plus ou moins ingénieuse de l'intellect. Malgré tout, Alexandre ne retombe pas. Il plane à jamais parmi les oiseaux morts.

Au plus haut degré de l'ascension sublime, la psyché aspire à l'harmonie de toute activité, à la purification complète. L'homme épris de cet idéal éprouvera quelques difficultés à se permettre la chute réelle dans les perversions corporelles. S'il est atteint par l'encerclement vicieux qui noue les élévations aux chutes, il ne pourra pas se contenter d'exalter sa vanité par le *refoulement*. Sa culpabilité sera trop mordante. Il sera contraint de refouler les chutes elles-mêmes. Les chutes ne pourront plus faire explosion par l'exaltation malsaine de l'imagination (DIEL, 1966, 57-58).

Un mal de tête tue définitivement Alexandre. La décharge extérieure de la psyché surexcitée étant plus décidément inhibée, le danger deviendra grand que se produise une décharge intérieure, une explosion intrapsychique de l'énergie surtendue, un *refoulement* plus profond dans les couches subconsciences et, par voie de conséquence, un détraquement plus important de toute vie psychique (DIEL, 1966, 58).

"(...) dans l'homme, l' « animal » (qui est sa psyché instinctuelle) peut devenir dangereux lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. L'homme est la seule créature qui ait le pouvoir de dominer ses instincts par la volonté, mais il peut aussi de ce fait les réprimer, les déformer, les blesser - et un animal, pour user d'une métaphore, n'est jamais aussi dangereux que lorsqu'il est blessé. Des instincts réprimés peuvent à leur tour dominer l'homme. Ils peuvent même le détruire (...) Les instincts réprimés ou blessés constituent les dangers qui menacent l'homme civilisé. Les pulsions qui se développent sans frein sont le danger qui menace le primitif. Dans les deux cas, la nature authentique de l' « animal » est aliénée. Et dans les deux cas, l'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement. L'homme primitif doit dompter l'animal en lui-même pour en faire un compagnon utile. L'homme civilisé doit guérir l'animal en lui-même pour s'en faire un ami." (JAFFE, 1964, 239)

Conclusions au plan du sujet d'un point individuel et collectif

Nous avons vu comment réagissait Alexandre face aux contraintes extérieures. Alexandre n'est qu'un personnage, un aspect du psychisme humain. Il nous faut maintenant rendre compte de l'ensemble. Tous les personnages sont loin de mourir. Chacun représente un complexe intrapsychique dont l'ensemble constitue le *Soi*.

De ce point de vue, l'on peut dire que le *moi* ou la *conscience*, représenté par Canardo, est entraîné dans une meilleure connaissance de *Soi-même*. Alexandre, le *Vieux Sage*, lui ouvre les portes du royaume de l'inconscient. Canardo abandonne un monde gouverné par la dictature de dieu *Mars* et où les sentiments sont refoulés au bordel (l'inconscient personnel). Il s'engage à la suite du *Vieux Sage* sur les sentiers escarpés qui mènent aux oiseaux blancs. Alors qu'il était encore soumis à une *anima négative* derrière laquelle se cachait l'image de la *mère étouffante*, il rencontre la *Korè*, cette nouvelle image de l'*anima* qui n'est plus représentée par une grue (la femme fatale), mais par une jeune chienne (*sentiment* et *intuition* vont ici de pair). Canardo voit les *oiseaux blancs*. Expression même du *Soi*. Ces oiseaux n'ont pas de pattes. Ils sont encore très volatil(e)s.

L'expérience de soi ne dure guère. Elle est une brève ouverture sur la connaissance. Le processus d'individuation en est à ses débuts. Canardo a pris conscience des potentialités offertes par ses fonctions sentiments et intuition. Il ne les a pas pour autant intégrées. Carmen, la *Korè*, doit rester en Amerzone, le pays de l'inconscient personnel. Canardo (le *moi*) sait qu'il reviendra. Qu'il continuera à progresser ...

"En Europe, le processus de l'intégration de l'anima et de la femme se développe de plus en plus et s'oppose aux tendances patriarcales." (von FRANZ, 1978, 297)

Chapitre VI

Les cinq degrés de la réalisation

Analyse et interprétation de *La Tour* de F. Schuiten et B. Peeters

SCHUITEN, François & PEETERS, Benoît
1987 *Les cités obscures. La Tour*, Paris-Tournai, Casterman, coll. « Romans (A Suivre) ».

6.1. Biographie

Pour connaître un peu mieux les personnalités de François Schuiten et Benoît Peeters, nous renvoyons le lecteur aux revues suivantes :

JANS, M., DOUVRY, J.-F. et alii
1994 "Schuiten & Peeters. Autour des cités obscures" in *Bulles dingues*, n° 28/29, Grenoble, Dauphylactère-Mosquito.

Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée
1984 février-mars "Schuiten" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 56, Grenoble, Glénat, 87-96.

1986 mai-juin "Dossier Schuiten" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 69, Grenoble, Glénat, 7-48.

François Schuiten est né le 26 avril 1956 à Bruxelles. Il est issu d'une famille très préoccupée d'architecture, d'art et de peinture. Il reçoit une éducation tournée vers tout ce qui touche à l'expression graphique. Il rencontre Benoît Peeters à l'école en 1968. En 1976, il entame des études dans le département d'arts plastiques et de bande dessinée de l'Institut Saint-Luc à Bruxelles. Il publie pour la première fois dans l'édition belge de *Pilote*. Il s'agit de *Mutation*. Cela ne se passe pas sans mal.

"Mon père s'est beaucoup battu pour que je ne fasse pas de bande dessinée. On avait une culture familiale très poussée, mon père était en même temps peintre, il nous a toujours poussés vers le dessin, l'art et la peinture (...) mais comme mon père a une vision très personnelle des choses, un regard très aigu sur le domaine artistique en général, c'était un apport important. Mon désir de faire de la Bande Dessinée, il ne l'a pas très bien compris. Il trouvait cela sans intérêt (...) mon frère aîné Luc aimait bien ça depuis longtemps et était un vrai fan. Il me lisait Blake et Mortimer assis sur ses genoux et cela a dû me marquer profondément. J'étais pris entre deux pôles."
(JAMET et alii, automne 1989, 21)

Il est formé au sein de l'Atelier R par Claude Renard avec lequel il collaborera par la suite chez *Métal Hurlant*. Il publie aussi quelques albums avec son frère architecte Luc et s'est associé vers 1982 avec son ami d'enfance Benoît Peeters pour le cycle des *Cités obscures*, dont il assure en partie le scénario et totalement les dessins (MUSITELLI, 1992, 46).

"Je ne me sens pas du tout frustré par la collaboration. Benoît écrit réellement de la façon dont j'aimerais écrire. Sa collaboration n'est qu'un plus, et jamais une contrainte. Avec mon frère, c'est un peu différent, dans le sens où ce sont souvent ses histoires, mais la façon dont on les développe est tellement proche de mon univers que je ne me sens pas frustré non plus. Si je travaillais seul, on obtiendrait la même chose, mais en moins bien. D'ailleurs, quand Benoît donne une idée, j'ai l'impression que c'est la mienne, et quand je lui donne une idée, il a

"l'impression que c'est la sienne aussi. Il y a une vraie symbiose dans notre travail, une vraie émulation." (JAMET et alii, automne 1989, 25)

Et d'ajouter lors d'une autre interview :

"On travaille vraiment ensemble. L'histoire, les thèmes nous appartiennent à tous les deux. Je serais incapable de dessiner une histoire pour un étranger au pied levé. Finalement, savoir qui fait quoi n'est qu'un détail ; à force de complicité, on devrait se rapprocher d'un auteur unique (...). Toutes mes envies, mes collaborateurs [Luc Schuiten, Benoît Peeters et Claude Renard] les intègrent." (DUVILLIER, mai 1994, 10)

François Schuiten est un *créateur de mondes*. Chacun de ses albums met en scène un univers dont l'architecture tient un rôle important. En dehors de l'architecture et de Claude Renard, ses influences restent pour l'essentiel Hergé, Moebius, Jacobs, Winsor Mc Cay, Harold Foster, Milton Caniff et Alex Raymond.

Benoît Peeters est né le 28 août 1958 à Paris. Sa famille vient s'installer à Bruxelles l'année de sa naissance. Après ses humanités au collège Don Bosco, il s'installe en région parisienne et suit les cours de Roland Barthes. C'est dans le cadre de ces cours qu'il présentera comme travail de fin d'études une lecture des *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé. Il publie ensuite quelques romans, des scénarios et des études sur la bande dessinée.

6.2. Résumé de l'histoire

Le cycle des *Cités obscures*, dont fait partie *La Tour*, présente une intrigue centrée sur des personnages - différents d'un album à l'autre - et déterminée par les caractéristiques des cités où ils évoluent. Ces cités jouent le rôle de personnages principaux, l'esprit architectural déteignant sur celui des citoyens. Faisant de l'histoire de chaque cité un mythe, chaque album est en même temps une introspection dont chaque parcelle d'espace non visitée représente une zone obscure de l'imagination de l'auteur (MUSITELLI, 1992, 47).

Giovanni Battista est depuis 30 ans le conservateur d'une tour gigantesque, construite à l'origine dans un double dessein de s'isoler des guerres et de s'approcher du divin. L'état de délabrement de l'édifice incite Giovanni à quitter sa condition d'ermite forcé pour entamer un voyage initiatique qui lui permettra de découvrir la tour de bas en haut, chaque niveau le faisant changer d'époque - moyen âge, Renaissance, ère industrielle - et de civilisation, les différentes strates n'ayant aucun contact entre elles. Il essaie d'abord d'atteindre la base où vivent les initiateurs et dirigeants du projet. Il demeure quelque temps chez Elias, un sage. Il s'instruit et rencontre Milena avec laquelle il poursuivra le voyage vers le haut. D'étranges tableaux en couleur font leur apparition dans cet univers en noir et blanc. Une fois atteint le sommet, déserté depuis longtemps, Giovanni et Milena redescendent dans un puits et parviennent à s'échapper de la Tour, en rejoignant ainsi le monde réel et coloré. La tour disparaît et l'histoire se termine sur un doute : a-t-elle jamais existé ou est-ce simplement une image comme l'avait expliqué Elias ?

6.3. Analyse morphologique (PROPP)

Cette histoire a la morphologie d'un conte :

A, a	La tour s'écroule de toute part et Giovanni manque d'informations (S & P, 1987, 7-19).
B	Il décide d'en référer à la Base (S & P, 1987, 19, v.7).
C↑	Départ de Giovanni (S & P, 1987, 24).
D	Il se souvient des voilures pour descendre les pierres (S & P, 1987, 32, v. 2).
E	Giovanni peaufine la machine à l'aide de toiles (S & P, 1987, 32-33, v. 4-7+ v. 1-4).
F	La machine descend, puis monte grâce aux courants ascendants (S & P, 1987, 33-37).
G	Il tombe (S & P, 1987, 37, v. 5-9).
H	Les menaces du recouvreur et l'indifférence de Giovanni (S & P, 1987, 49).
J	Milena donne un baiser à Giovanni pour lui témoigner son affection (S & P, 1987, 48, v. 2). Elias partage son savoir (la lunette, les tableaux, les livres et la clef des songes) (S & P, 1987, 52-65). Giovanni accepte de faire l'amour à Milena (S & P, 1987, 66-68) et s'initie à fond (S & P, 1987, 69, v. 6).
I	Milena demande à accompagner Giovanni (S & P, 1987, 72, v. 6). Elias indique un passage pour poursuivre l'exploration (S & P, 1987, 75).
M	Giovanni et Milena sortent de la zone et poursuivent l'exploration (S & P, 1987, 79-89).
N	
K	Giovanni et Milena aperçoivent le soleil et se rendent compte de l'inutilité de la Tour (S & P, 1987, 90).
↓	Ils redescendent jusqu'au fond de la Tour (S & P, 1987, 94-102).
Q	Ils arrivent dehors, incognito parmi les soldats (S & P, 1987, 104).
T	Giovanni conduit les soldats à la victoire (S & P, 1987, 105-108).
W	Giovanni retrouve Milena (S & P, 1987, 108-110).

Soit :

J I
A a B C ↑ D E F G { H } K ↓ Q T W
M N

Ce récit possède également la morphologie du mythe 1 décrit par Campbell.

Mythe 1 (CAMPBELL)

α	Giovanni sent qu'il est de son devoir de prévenir la Base des dégâts (S & P, 1987, 9-19).
β	Il a quelques hésitations (S & P, 1987, 19-20).
χ	Il se construit une machine volante (S & P, 1987, 34-35).
δ	Il franchit plusieurs niveaux (S & P, 1987, 36-37).
ε	Il se retrouve chez Elias (S & P, 1987, 41).
φ	Il est confronté à diverses questions (S & P, 1987, 43, v.1-2).
γ	Il rencontre Milena (S & P, 1987, 43).
η	Milena l'embrasse (S & P, 1987, 48).
ι	Elias lui enseigne tout ce qu'il sait (S & P, 1987, 52-65).
φ	Giovanni en sait plus que Elias (S & P, 1987, 69, v. 6).
κ	Giovanni fait l'amour avec Milena (S & P, 1987, 66-68).
λ	Giovanni décide de poursuivre son exploration (S & P, 1987, 75).
μ	Giovanni et Milena vont jusqu'au sommet de la Tour (S & P, 1987, 79-90).
ν	Ils contemplant le soleil (S & P, 1987, 90).
ο	Ils reviennent en bas de la Tour (S & P, 1987, 94-103).
π	Giovanni conduit les troupes à la victoire. Il est maître des deux mondes (S & P, 1987, 108).
θ	Giovanni est libre devant la vie (S & P, 1987, 110).

Soit :

α β χ δ ε + φ γ η ι φ κ + λ μ ν ο π θ

6.4. Application de la grille sémio-pragmatique

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?	
Type de message ?	<i>Récit (ou histoire) fictionnel fantastique</i> . Cette fiction ne connaît guère de ruptures diégétiques, sauf les pages de garde des chapitres (S & P, 1987, 7, 23, 39, 57, 77, 93, 109). Les <i>récitatifs</i> pages 79 à 109 sont <i>intradiégétiques</i> et constituent des notes prises par Giovanni pour Elias, sauf pages 108 et 110 où Giovanni s'adresse directement au lecteur. Il s'agit donc d'une <i>diègétique mixte</i> .
Style et école ?	<i>Style académique</i> . <i>Atelier R</i> (École St Luc de Bruxelles).
Rapport mimétique au temps ?	<i>Préfiguration</i> : s'inspire de l'évolution architecturale du moyen âge à l'ère industrielle. <i>Ulysse</i> de Joyce semble omniprésent, de même le <i>Voyageur</i> de Nietzsche. Les mythes d' <i>Icare</i> et de la <i>Tour de Babel</i> ne sont pas non plus étrangers à cette histoire. François Schuiten applique aussi le <i>principe stéréoscopique</i> de John W. Campbell Jr (SMOLDEREN, 1986, 21-23). Pour le rapport de l'homme à la machine, la vision du film <i>Metropolis</i> de Fritz Lang a influencé François Schuiten (GROENSTEEN, 1986,12-13). Celui-ci reconnaît qu'il s'inspira également de l'image de son père (SAUCIN, 6/1/1992). <i>Configuration</i> : crée à partir de ces quelques éléments un monde imaginaire couvrant ces diverses périodes. <i>Refiguration</i> : donne une nouvelle lecture de la réalité architecturale et de l'urbanisme.
Double temporalité au niveau du récit ?	<i>Analepse interne</i> : tout le récit est un immense retour en arrière qui se dévoile à deux moments : 1. au début : " <i>La Tour. Histoire véridique de l'homme qui la traversa</i> " (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 5) ; 2. à la fin : " <i>Raviver ces souvenirs m'a troublé plus que je ne l'aurais cru... J'aimerais que vous me laissiez seul.</i> " (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 110) À l'intérieur de cette gigantesque analepse figurent d'autres <i>analepses internes</i> : 1. lorsque Giovanni raconte un rêve (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 73) ; 2. lorsque Giovanni note pour Elias les étapes de son voyage (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 79-90, 98, 108). En général, les auteurs procèdent par une <i>diachronie</i> diégétique. Ils opèrent des <i>synchronies</i> dans une même vignette pour évoquer les notes prises par Giovanni. <i>Récit singulatif</i> .
Intention manifeste de l'auteur ?	Créer des mondes fictifs qui puissent servir de support à une fable. " <i>Arriver à ce que le lecteur croie aux utopies, aux délires, cela nécessite d'être très précis... Encore plus que si vous ne dessiniez que le réel existant. En donnant au lecteur des points de repère qu'il connaît, on évite qu'il ne se retrouve face à un univers de pacotille un peu stéréotypé. J'essaie, par des mouvements de caméra volontairement lents par exemple, de crédibiliser un monde imaginé. Autre règle d'or : éviter les vues trop spectaculaires.</i> " (DUVILLIER, mai 1994, 11).
Horizon d'attente du lecteur ?	Connaître un agréable passe-temps. Des lecteurs, dont certains architectes, abordent les oeuvres de F. Schuiten pour y puiser des idées tout en étant amenés à réfléchir sur certains aspects philosophiques et urbanistiques.

Aspects liés à l'oeuvre ?	<p>Les oeuvres de Schuiten sont de l'ordre du collectif. Ses villes sont englobantes, raisonnées par une logique d'urbaniste plutôt que d'architecte. L'individualité, l'unicité est un motif fragile : les personnages sont des <i>monades</i> au sens deleuzien du terme. L'être humain ne tire son intégrité que de ses strictes ressources. Il se fait <i>voyageur</i> afin de conquérir un semblant de liberté. Il n'est jamais autant autonome que lorsqu'il marche à pied. Il risque l'absorption aussi bien par la machine que par ses pairs. C'est en quelque sorte une <i>machine désirante</i> dont le désir semble englouti au sein même de la machine. Soit il demeure attaché à sa ville et à sa fonction, soit il court le risque de se perdre (dans les tempêtes de sable ou dans les étages d'une tour...). Il y a là la reconnaissance implicite de la valeur que le dessinateur donne à l'humain comme emblème de vie.</p> <p>La thématique récurrente de l'oeuvre de François Schuiten réside dans quelques mots-clés :</p> <ul style="list-style-type: none"> • la <i>dualité entre la vie et la machine</i>, • l'opposition qui structure les lieux (<i>horizontalité/verticalité</i>), l'image des <i>villes closes</i> sur elles-mêmes et situées au coeur d'un <i>désert</i>, • le cliché d'un monde <i>dirigé par des logiques pures et abstraites</i>, • une fascination du <i>vide</i> et du <i>noir et blanc</i>, • une grande diversité dans les <i>moyens de transport</i> et les <i>univers fictifs</i>, • l'<i>importance de la femme</i> malgré une <i>domination masculine</i>, le <i>voyage</i> inhérent au héros et un <i>idéal de l'illustration</i> (MAESSEN, 1994, 6).
---------------------------	--

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<p><i>Sujet/héros</i> : Giovanni Battista + (Milena ?) ; <i>Objet</i> : savoir ce qui se passe dans la Tour (connaissance) ; <i>Destinateur</i> : Giovanni Battista ; <i>Destinataires</i> : Giovanni Battista et Milena ; <i>Adjuvants</i> : Horatio, Milena, Elias, les tableaux ; <i>Opposants</i> : les inspecteurs et la Base, Claudius. Seule Milena quitte parfois son registre d'adjuvant pour celui d'héroïne (?).</p>
Variations sonores ?	<p><i>Sons non affectés</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 9, v. 1) et <i>affectés</i> (quasi général) ; <i>Auricularisation interne</i> ; <i>Voix on et off</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 43, v. 6 à 8) ; Les bruits ont surtout une <i>fonction narrative</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 19, v.4-6).</p>
Variations oculaire et cognitive ?	<p><i>Ocularisation zéro</i> utilitaire ; <i>Focalisation interne</i> fixe (le récit est centré sur Giovanni).</p>
Présence de l'auteur dans le récit ?	Aucune présence photographique ou picturale des auteurs.
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<p><i>Énonciation off</i> (les récitatifs en page de garde des chapitres) camouflée sous l'aspect de stèles : en fait, il n'existe aucune présence visuelle ou écrite des énonciateurs, sinon par le biais de la typographie et des traces.</p>
Degré de typographie ?	<p><i>Simulation typographique 2</i> en bas de casse : lisibilité filtrée et vivification manuscrite. La cursivité est accentuée pour les récitatifs liés aux notes de Giovanni.</p>

Degré de traces ?	<i>Transparence 2</i> : effet de réel et dominante optique. Dessin hachuré à la plume, proche de la gravure. Cet effet de gravure renforce le caractère transparent.
À quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Plan d'ensemble/masse</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 10, v. 1) ; <i>Plan de demi-ensemble / foule</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 12, v. 8) ; <i>Plan moyen/rapports très formels</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 12, v. 1) ; <i>Plan américain/rapports formels</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 20, v. 1) ; <i>Plan rapproché/conversation interpersonnelle</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 20, v. 3) ; <i>Gros plan/intimité</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 12, v. 4-7) ; <i>Insert/forte intimité</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 29, v. 7). F. Schuiten utilise tous les types de plans en fonction du récit.
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	<i>Regard je</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 110, v. 1) ; <i>Contre-regard</i> (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 10, v.6) ; <i>Regard il</i> non oppositionnel de révérence (la plupart des vignettes).
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Centration</i> axée sur Giovanni.
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égo-centrisme) ?	<i>Sociocentrisme</i> : Giovanni est un homme de devoir. Il entreprend sa quête pour informer <i>la Base</i> des dégâts importants survenus dans sa zone.
Façon dont se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Identification</i> axée sur le personnage de Giovanni.
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration => Fusion.</i>

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?	
Énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts ?	<i>Oeuvre fermée.</i> Au niveau de l'épisode, la trame est linéaire. La finale s'interrompt sur une interrogation. Celle-ci permet d'ouvrir le récit. Cet épisode à l'intérieur de la série des <i>Cités obscures</i> présente ainsi un aspect <i>ouvert</i> qui permet au lecteur, comme aux auteurs, d'imaginer une multitude d'autres éléments qui viendraient s'imbriquer au sein de la série.

<p>Quelle est la structure de l'oeuvre ?</p>	<p>Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> Giovanni à son poste ---> Giovanni hors de la tour ; Ignorance de Giovanni ---> Connaissance de Giovanni. <i>Axe de communication :</i> Giovanni ---> la connaissance --->Giovanni et Milena. <i>Axe du désir :</i> Giovanni -> la connaissance. <i>Axe du pouvoir :</i> Milena, Elias } > Giovanni < - { Les inspecteurs, la Base, les tableaux } > Giovanni < - { Horatio, le recouvreur, Claudius.</p> <p>Analyse morphologique (PROPP) J I A a B C ↑ D E F G { H } K ↓ Q T W M N</p> <p>Mythe 1 (CAMPBELL) α β χ δ ε + φ γ η ι φ κ + λ μ ν ο π θ</p>
<p>Quelle est la structure de l'oeuvre ? (suite)</p>	<p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Déjà-vu :</i> la Tour de Babel, la bibliothèque de Borges, le mythe d'Icare, etc. Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) Au niveau de l'épisode, il s'agit d'un <i>Livre-racine</i>. En fait, cet épisode constitue un élément à caractère arborescent au sein d'un immense <i>rhizome</i> constitué par l'ensemble des oeuvres liées à la série des <i>Cités obscures</i>. Ce caractère <i>rhizomatique</i> de la série permet aux auteurs, comme au lecteur, d'imaginer une multitude de variations qui viendrait s'agripper au réseau déjà constitué.</p>
<p>Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?</p>	<p>Le <i>méga-monstrateur</i> : François Schuiten.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le <i>monstrateur prographique</i> : Mise en case très académique. Dessin proche de la gravure. • Le <i>monstrateur graphique</i> : Très grande variation des angles, des plans et des cadres. Plongées et contre-plongées se succèdent. Schuiten varie les cases en fonction du récit. Dominance du récit par rapport au tableau (<i>rhétorique</i>). Vers la fin, le jeu des couleurs intervient dans le récit (<i>utilisation productrice</i>) ; • L'instance de <i>graphiation</i> : François Schuiten joue surtout sur l'utilisation du noir et blanc ou de la couleur. Hachures et noir et blanc renforcent le caractère <i>historique</i> du récit. Ils renforcent également le caractère <i>statique</i> de la vie à l'intérieur de la Tour. La couleur <i>revitalise</i> les personnages. Les oppositions sont purement <i>verbales</i> à l'intérieur de la Tour. Nulle vie n'est réellement en jeu. Les oppositions sont plus <i>dynamiques</i> à l'extérieur. Les vies sont en jeu : ces oppositions s'expriment par la guerre manifestée par l'antagonisme des couleurs rouge et bleu. <i>Simulation typographique 2</i> en bas de casse et teneur en trace de <i>transparence 2</i>. <p>Notons aussi que François Schuiten utilise certains cadrages ou angles inhabituels de prise de vue qui <i>exacerbent</i> une prise de conscience graphique. C'est un acte expressif de graphiation. Par ce biais, un processus d'identification se met en place dans lequel le lecteur s'identifie et se projette en partageant la manière personnelle dont le graphiateur gère son expression graphique (MARION, 1993, 252 et 256).</p>

Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ? (suite)	Le <i>narrateur graphique</i> : Peeters et Schuiten. Les deux hommes collaborent étroitement pour réaliser le scénario. "(...) nous sommes bien plus intéressés par une union organique des différents éléments : un passage très souple entre le texte, l'image, les cases muettes et bavardes. Nous jouons beaucoup plus la BD dans sa plasticité, dans son langage même." (JANS, DOUVRY et alii, 1994, 34) La combinaison des différents éléments de graphiation (teneur en trace <i>transparence</i> de type 2, dessin hachuré proche de la gravure, utilisation du noir et blanc, puis de la couleur) engendre une <i>utilisation productrice</i> au sein d'une conception de la planche de prime abord <i>rhétorique</i> .
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	Essentiellement <i>Rhétorique</i> [utilisation <i>productrice</i> pour les rêves et les jeux de couleurs] (SCHUITEN & PEETERS, 1987, 58 + 73 + 104-110).
Rapports entre les deux composantes ?	<i>Relais et ancrage</i> .

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instance abstraite et transcendante</i> (les récitatifs en tête des chapitres figurent sur des stèles, leur donnant un aspect <i>historique</i>). <i>Instances individuelles</i> (Giovanni et les autres personnages).
Place attribuée au lecteur ?	Centration axée sur Giovanni. Le lecteur peut juste s'identifier.
Types de rapports ?	A la lecture, subordination du lecteur à une vision poétique et quelque peu fantastique d'un monde imaginaire. Il peut ensuite poursuivre cette lecture par sa propre vision de ces mondes fantastiques.
Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non-participation dans la création, mais à la fin, le récit fait appel à l'imaginaire du lecteur du fait que l'oeuvre reste ouverte sur une énigme (JANS et alii, 1994, 52-54).
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	Le lecteur est de prime abord soumis au schéma fermé imposé par les deux auteurs. Il peut cependant poursuivre la fin de l'histoire par lui-même (JANS et alii, 1994, 47).

6.5. Amplification

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Temps	Les habits, les machines et l'architecture font penser à plusieurs périodes différentes.	Période indéterminée, date non précisée.
Lieux	<p>La Tour, conçue comme l'image de l'univers. Cette tour comporte quatre étages :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. le monde concret, matériel ; 2. le monde du désir, de la spiritualité et du rêve ; 3. le monde Astral ; 4. l'univers divin (S & P, 1987, 63, v. 6-7). <p>La tour de Battista vise deux objectifs :</p> <ul style="list-style-type: none"> • mettre fin aux guerres sur le continent (S & P, 1987, 53, v.3) ; • s'approcher du Divin (S & P, 1987, 64, v. 1). <p>Le tableau représentant la Tour évoque la <i>tour de Babel</i> peinte par Breughel (S & P, 1987, 54, v.1). Le but de la <i>tour de Babel</i>, la porte du ciel, était de rétablir l'axe primordial et de s'élever jusqu'au séjour des dieux (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 758). Sur le plan collectif, la <i>tour de Babel</i> représente la cité qui se dresse contre Dieu. C'est pour cela que Yahvé dispersa ses bâtisseurs. La confusion babélique est le châtement de la tyrannie collective qui fait exploser l'humanité en fractions hostiles. Les hommes ne s'entendent plus. La tour représente enfin le pénis et les attributs masculins (AEPPLI, 1962, 74).</p>	<p>La Tour symbolise également l'image de l'homme lié à l'univers. Ses quatre étages correspondent alors aux instances suivantes :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. la conscience ; 2. l'inconscient ; 3. le surconscient (le spirituel) ; 4. l'omniscient. <p>La <i>tour de Babel</i> apparaît dans <i>La Bible</i> comme le symbole de l'orgueil humain, la tentation de l'homme qui veut se hisser à la hauteur de la divinité. L'homme s'élève démesurément, mais il lui est impossible de dépasser sa condition humaine. Le manque d'équilibre entraîne la confusion au niveau du psychisme. L'intellect (fonction pensée) n'est nullement l'Esprit (le <i>Soi</i>).</p> <p>La tour symbolise aussi <i>l'inconscient</i> par rapport au monde coloré de l'extérieur qui représente la <i>conscience</i>. Elle tient à la fois du <i>labyrinthe</i> [symbole de l'inconscient] (JUNG et alii, 1964, 171), de la <i>spirale</i> (circumambulatio) et du <i>mandala</i> (image du <i>Soi</i>).</p> <p>La tour représente aussi le <i>phallus</i>. C'est-à-dire la puissance créatrice de l'homme. Elle représente ici un phallus issu de l'orgueil. La fonction <i>sentiment</i> en est exclue. Le féminin se retrouve finalement pétrifié en statue. D'où la confusion psychique exprimée par l'énigme finale.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Nombre de personnages	<p>Au début, <i>un</i> : Giovanni Battista, qui représente le <i>héros</i>, le <i>moi</i>.</p> <p>À la fin, <i>deux</i> ou <i>un</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Giovanni Battista retrouve Milena à la fin de la bataille (S & P, 1987, 108) ; 2. Giovanni Battista évoque ses souvenirs. La statue de <i>Milena</i> semble indiquer que celle-ci soit morte (S & P, 1987, 110). <p>"L'Un se retrouve également dans les images de la pierre dressée, du phallus érigé, du bâton vertical : il représente l'homme actif, associé à l'oeuvre de la création." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 779)</p>	<p>Au début, nous avons un homme. C'est un <i>mainteneur</i>. Dans son travail, il associe <i>sensation</i>, <i>pensée</i>, et <i>force physique</i>. Il représente, au niveau psychique, les <i>fonctions pensée</i> et <i>sensation</i>, associées aux <i>pulsions</i> et <i>instincts</i>. Ces aspects sont très "<i>masculins</i>" dans leur essence.</p> <p>À la fin du récit, cet homme retrouve Milena au coeur même de la bataille (S & P, 1987, 108). Il s'ouvre ainsi à la <i>fonction sentiment</i>.</p> <p>À la fin de l'ouvrage, il est devenu une sorte de <i>démiurge</i>, avec un début de calvitie. La <i>fonction pensée</i> ne peut subsister toute seule. Or, derrière lui se tient la statue d'une femme : <i>Milena</i>. La tête n'est pas présente. La statue consacre bien la pétrification de la <i>fonction sentiment</i> au niveau de la conscience. Celle-ci est figée, voire même morte. Seul son souvenir demeure.</p>
Dramatis personae	<p>Giovanni Battista est un croisement, d'un point de vue physique, d'<i>Orson Welles</i> dans <i>Falstaff</i> et de <i>Claude Renard</i> par certains traits de caractère (GROENSTEEN, 1986, 16). Il fait également songer par son nom italien, sa barbe, sa soif de connaissance, son invention de la machine volante et certaines époques survolées à <i>Léonard de Vinci</i> (DELLISSE, 1986, 33).</p> <p>Son nom renvoie à la fois à <i>Jean Baptiste</i>, le précurseur du Christ, et à la fonction de <i>bâtisseur</i>. C'est l'annonciateur d'un nouveau monde.</p> <p>Le <i>moi</i> (Giovanni), dominé par la masse impersonnelle du <i>ça</i> (son poste, les oeufs et l'alcool) et les instances du <i>surmoi</i> (la Base et les inspecteurs), entame un travail pour s'extraire du sentiment de culpabilité et d'angoisse dans lequel il est plongé.</p>	<p>Giovanni Battista est un héros désigné par les <i>puissances tutélaires</i> (S & P, 1987, 43, v. 8) (S & P, 1987, 74, v. 3).</p> <p>Son nom renvoie à <i>Jean Baptiste</i> et à la fonction de <i>bâtisseur</i>. Ces deux aspects annoncent une transformation (une reconstruction) au niveau psychique. C'est, de prime abord, un <i>trickster</i> qui vit en autarcie, se nourrissant des oeufs pondus par ses cailles et distillant ses alcools. Il ne s'inquiète pas de la signification profonde de la vie. Son travail lui offre un sens immédiat et suffisant. C'est un <i>introverti</i>, retiré dans sa <i>forteresse intérieure</i>. Son univers s'écroule autour de lui. Il est nécessaire de quitter le joug des <i>imago parentales</i> pour développer sa propre personnalité. D'un point de vue psychologique, le <i>héros</i> n'est pas identique au <i>moi</i> propre, mais est un moyen symbolique par lequel le <i>moi</i> se sépare des <i>imago parentales</i>. Un éveil à la sociabilité se fait petit à petit, l'entraînant vers la cité. Il quitte cet état et devient un <i>hare</i>, être civilisé et discipliné, corrigeant les impulsions instinctives et enfantines qui dominant dans le cycle du <i>trickster</i>. Il représente alors le fondateur ou le créateur de la culture. Il dévore toute la bibliothèque d'Elias. Par la suite, il se fait <i>red horn</i> et conduit ses troupes à la victoire. Il semble finalement constituer un <i>androgynie</i> avec Milena. Mais celle-ci est pétrifiée sous forme de statue.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Dramatis personae (suite)	<p>Milena représente l'objet du désir. Elle est l'élément dynamique du récit qui sert de révélateur à travers le regard de l'homme (JANS et alii, 1994, 52-54). Elle va petit à petit combler les manques dont souffre le moi et répondre ainsi aux pulsions sexuelles qui étaient restées jusque-là inhibées. Les énergies de la libido peuvent pleinement se libérer.</p> <p>Elias Auréolus Palingénius est une image paternelle, liée aux instances du surmoi. Son premier nom évoque à la fois l'auréole des sages [en latin, <i>aureola</i>] et l'or [en latin, <i>aurum</i>] des alchimistes. Son second nom est composé des sens 'nouveau' [en grec, <i>palin</i>] et 'engendrer, naître' [racine indo-européenne gen(e)-gne]. Son prénom Elias renvoie au prophète <i>Elie</i> qui arrêta un moment le progrès du culte de Baal dans le peuple d'Israël. Cette <i>nouvelle puissance tutélaire couronnée d'or</i> représente ainsi l'interdit du Père (la castration) et l'accès au Nom-du-Père et à l'ordre symbolique. C'est-à-dire le deuxième et le troisième stade de l'Oedipe selon Lacan.</p> <p>Horatio est un dément qui scande avec véhémence des propos au sujet du déluge. Il a sombré dans une <i>psychose paranoïaque</i> incarnée par le mutisme, le sentiment de persécution et le délire du personnage (S & P, 1987, 27). Cette <i>psychose</i> est due à la solitude et à l'état de <i>stagnation</i> dans lequel s'était enfermé le moi. Le prénom <i>Horatio</i> évoque un discours à caractère solennel [en latin, <i>oratio</i>], lié au délire paranoïaque. Cette maladie mentale affecte de manière essentielle le comportement d'Horatio qui répare perpétuellement des corniches (S & P, 1987, 27, v.1) sans en reconnaître le caractère morbide (tout s'étiolo autour de lui). Horatio est ainsi définitivement sorti du réel. Il est poursuivi par une idée fixe : noyer la Base par le déluge !</p> <p>Cette figure représente une <i>catharsis</i>, c'est-à-dire une réaction de libération ou de liquidation d'affects longtemps refoulés dans l'inconscient et responsables d'un traumatisme psychique.</p>	<p>Milena représente au moins deux stades de l'<i>anima</i> : celui des relations instinctuelles et biologiques (<i>Eve</i>) et le niveau esthétique et romantique caractérisé par des éléments sexuels (<i>Marguerite</i>). La statue de Milena laisse entendre qu'elle aurait même atteint l'altitude de la dévotion spirituelle, c'est-à-dire le troisième et le quatrième stade, celui de l'Amour et de la Sagesse (<i>La Vierge</i> et <i>La Sophia</i>). Mais ces deux derniers stades sont représentés sous forme de statue. C'est-à-dire que l'<i>anima</i> se retrouve alors pétrifiée et non vivante.</p> <p>Elias Auréolus Palingénius est un bon exemple du <i>Vieux Sage</i>. Il est "<i>médecin des âmes et des corps, marchand de rêve et de savoir, spécialiste des astres et des métaux et surtout... détenteur des secrets de la Tour</i>" (S & P, 1987, 42, v. 9). La faiblesse de Giovanni est compensée par l'intervention de cette <i>puissance tutélaire</i> (S & P, 1987, 41-42) qui l'initie ensuite à son savoir (S & P, 1987, 59-69) afin qu'il puisse accomplir son <i>processus d'individuation</i> (JUNG et alii, 1964, 110). La pétrification finale de l'<i>anima</i> semble indiquer que le voyage initiatique est à refaire (Ouroboros).</p> <p>Horatio est une <i>ombre</i> jusque-là ignorée par le moi. C'est la première image inconsciente rencontrée par Giovanni. Elle exprime ses tendances refoulées dues à sa solitude. Il sombrerait de fait petit à petit dans une <i>névrose paranoïaque</i>. Cette <i>figure cathartique</i> exprime une <i>abréaction</i>, c'est-à-dire une réaction d'extériorisation par laquelle un sujet se libère d'un refoulement affectif.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Dramatis personae (suite)	<p>Nicolas Valentin est un homme prospère qui personnifie la réussite sociale. Il représente une adaptation complète à la collectivité. C'est un personnage totalement socialisé qui ne peut vivre sans les autres (S & P, 1987, 47, v1-5).</p> <p>Le Recouvreur exécute la loi. C'est un percepteur des impôts. C'est une image liée au <i>surmoi</i> et au <i>principe de réalité</i>. Il est un représentant de <i>Thanatos</i>, la pulsion de mort, dans la mesure où pour lui rien ne doit changer.</p> <p>Claudius se présente comme la <i>conscience</i> de la Tour. C'est l'image type du faux héros. Il représente la <i>conscience</i> dans toute sa déraison. Ce n'est pas tant le sommeil de la raison qui engendre des monstres que la dialectique de la raison elle-même. C'est la <i>raison instrumentale</i> sous ses différentes formes, positivisme, pragmatisme, culte de la science dont l'avènement dans les camps d'extermination signe la mort de millions d'êtres humains (HORKHEIMER, 1974).</p>	<p>Nicolas Valentin représente également une <i>ombre</i>. Celle-ci est liée à la <i>persona</i>. Elle exprime le type pur de l'<i>extraverti</i>. Giovanni, n'ayant plus eu aucun contact avec la société, avait refoulé toute tendance extravertie. Il est naturel que, prenant contact avec la cité, il soit confronté à cette <i>ombre</i>.</p> <p>Le Recouvreur exprime une autre <i>ombre</i> liée à la <i>persona</i>. C'est un homme de devoir. Son visage se recouvre d'un rictus, du <i>masque grimaçant</i> de l'ordre et de la morale. La <i>persona</i> permet à l'individu de se protéger contre le monde. Son but est double : faire impression sur les autres et dissimuler l'intériorité de l'individu à la curiosité d'autrui (JACOBI, 1964, 287).</p> <p>Claudius est également une <i>ombre</i> qui exprime toute la folie d'une <i>conscience</i> coupée des sources vives de la vie (la <i>libido</i>). De fait, tous les habitants de la Tour se sont coupés de la réalité et n'ont plus les pieds sur terre. Claudius représente le <i>fonctionnement abstrait du mécanisme de la pensée</i> auquel était soumis Giovanni dans son ermitage.</p> <p>Par le biais de Claudius, on comprend que la Tour elle-même est dès le stade initial une immense <i>ombre</i> qui représente l'<i>inconscient</i> dans son ensemble. En progressant à travers cette tour et en s'approchant du sommet, Giovanni explore ces zones d'<i>ombres</i> pour les découvrir et les amener à la conscience (strates plus éclairées). Il progresse dans la <i>connaissance de soi</i>. Il "apprivoise" son <i>inconscient</i>. Ainsi, il pourra finalement s'ouvrir aux lumières colorées de la conscience dont les luttes se déroulent à l'ombre de cette tour.</p>
Symboles	<p>Les oiseaux et les chiens sont liés aux <i>pulsions sexuelles</i> et aux <i>forces instinctives</i>. Ils sont les représentants des <i>énergies refoulées</i>. Giovanni est ainsi agressé par ses pulsions inhibées (S & P, 1987, 10 + 31 + 35), qu'il parvient ensuite à maîtriser comme des chiens (S & P, 1987, 82), puis à contempler comme de douces colombes (S & P, 1987, 88 + 94).</p>	<p>Les oiseaux et les chiens représentent la psyché instinctuelle de l'homme. Les deux formes sont agressives envers Giovanni. Les <i>pulsions instinctives</i> peuvent devenir dangereuses si elles ne sont pas reconnues et intégrées à la vie.</p> <p>Les oiseaux noirs, à l'intérieur de la Tour, sont ainsi des <i>ombres</i> liées aux pulsions refoulées. Ils disparaissent lors de l'ascension de Giovanni et l'apparition de Milena. Le <i>moi</i> trouve le moyen de libérer une partie de <i>l'énergie sexuelle</i> liée à la relation mère-fils pour établir des rapports d'homme à femme.</p> <p>Les oiseaux blancs à l'extérieur de la Tour sont davantage un symbole de transcendance, une image du <i>Soi</i> encore fort <i>volatile</i> (von FRANZ, 1978).</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles (suite)	<p>Les tableaux constituent, grâce à leurs couleurs, des fenêtres sur l'avenir et la réalité <i>consciente</i> de Giovanni.</p> <p>"Quand l'histoire commence, nous lui prêtons automatiquement le statut de « réel » par convention. Mais le doute s'introduit avec les somptueuses peintures en couleurs, qui jurent dans cet univers noir et blanc. Celui-ci apparaît soudain tout aussi plat et fictif. Le rapport contenant/contenu s'inverse." (BOUYER, 1987, 65)</p> <p>Les machines sont relativement archaïques. Elles datent de l'ère industrielle. Elles sont semblables à des jouets qui permettent de "<i>maîtriser le réel</i>" (BOUYER, 1987, 26). Ces anciennes machines demeurent très lisibles. On voit tout de suite à quoi elles servent. Elles expriment d'emblée leur fonction. Les machines actuelles comme l'ordinateur sont moins expressives (MUSITELLI, 1992, 48).</p> <p>Le soleil perçu au sommet de la Tour est apparenté à la <i>lumière de la connaissance</i>. Il éclaire Giovanni et Milena sur l'inutilité de l'entreprise concrétisée par la Tour.</p> <p>"(...) en tant que symbole de rêve, le soleil apporte la conscience (...) Lorsque le soleil se lève à l'horizon du rêve, le jour se fait, psychiquement parlant (...) Le soleil éclaire, il expose les choses au grand jour." (AEPPLI, 1962, 209)</p>	<p>Les tableaux sont des représentations de la réalité transcendante et des <i>supports</i> à la méditation. Celle-ci tend à fixer l'esprit sur l'image, qui elle-même le concentre sur la réalité qu'elle symbolise.</p> <p>Les machines sont liées au travail. Elles sont le fruit de la <i>fonction pensée</i>.</p> <p>Ces mécaniques sont semblables à des prothèses qui prolongent et développent les fonctions du corps humain.</p> <p>"(...) les machines concrétisent les pouvoirs naturels de l'homme." (BOUYER, 1986, 26)</p> <p>Pour François Schuiten, on ne peut dissocier la création d'un monde de l'idée de machine.</p> <p>"(...) parce que tout le monde repose nécessairement sur l'exploitation d'une forme d'énergie." (GROENSTEEN, 1986, 12)</p> <p>Toutes ces machines se comportent de manière capricieuse, car elles ne sont pas au service de leurs utilisateurs, mais du destin : que ce soit la machine volante de Giovanni, la poulie ou les autres machines rencontrées au cours du voyage, elles sont autant de symboles de l'impuissance de l'homme à changer son destin consciemment par la <i>pensée</i>.</p> <p>Le soleil se rapporte à l'illumination que lui apporte la connaissance. Image de Dieu, il représente aussi la force active de notre âme, la <i>libido</i>, dont l'essence est de produire l'utile et le nuisible, le bien et le mal.</p> <p>"(...) le soleil est le dieu-père dont vit tout ce qui vit, fécondateur et créateur, source d'énergie de notre monde." (JUNG, 1967, 222)</p> <p>Sa lumière symbolise l'épanouissement de l'être, son élévation.</p>

	Plan de l'objet	Plan du sujet
Symboles (suite)	<p>François Schuiten utilise le noir et blanc pour le monde irréel de <i>La Tour</i> et la couleur pour le monde réel.</p> <p>Le blanc et le noir se situent aux deux extrémités de la gamme chromatique. Ils expriment les contrastes, les opposés.</p> <p>Le blanc [<i>candidus</i>] est la couleur du candidat, c'est-à-dire de celui qui va changer de condition. Alors qu'à la fin du récit, les visages de Giovanni et Milena sont encore blancs, à la dernière image, le visage de Giovanni s'est empourpré.</p> <p>"Le blanc, couleur initiatrice, devient, dans son acception diurne, la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration qui éblouit, éveillant l'entendement en même temps qu'il le dépasse (...) Solaire, le blanc devient le symbole de la conscience diurne épanouie, qui mord sur la réalité." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 100)</p> <p>Le noir est associé aux ténèbres primordiales, à l'indifférencié originel. Il se place sur l'axe de la transcendance absolue et des pôles. Couleur de la condamnation, le noir est aussi la couleur du renoncement à la vanité de ce monde. Le noir est associé au Mal, à l'angoisse et à l'inconscience dans des expressions telles que <i>la noirceur de l'âme</i>, <i>broyer du noir</i> ou des <i>idées noires</i>. Il donne une impression d'opacité et de lourdeur.</p>	<p>Le blanc et le noir sont les <i>symboles de germinations</i>.</p> <p>Le mariage du blanc et du noir engendre le gris moyen, une <i>hiérogamie</i> qui a dans la sphère chromatique la valeur du centre, c'est-à-dire de l'homme. C'est la dualité du <i>yin</i> et du <i>yang</i>.</p> <p>Le blanc est la couleur de <i>passage</i>, dans le même sens que l'on parle des <i>rites de passage</i> par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance.</p> <p>"(...) dans les rites d'initiation, le blanc est la couleur de la première phase, celle de la lutte contre la mort." (ELIADE, 1951, 32)</p> <p>Le noir est la couleur de la substance universelle, de la <i>materia prima</i> et de la <i>nigredo</i> hermétique. Il possède encore un aspect d'obscurité et d'impureté. Il évoque le <i>chaos</i>, la nuit, le mal, l'<i>angoisse</i>, la tristesse, l'<i>inconscience</i> et la mort.</p> <p>Dans les rêves, il est associé à l'<i>ombre</i>. L'apparition d'hommes ou d'animaux noirs montre que nous prenons contact avec <i>notre univers instinctif primitif</i> et le monde du <i>refoulé</i>.</p>

Récits et péripéties

De la déconstruction de la zone Ortélius (S & P, 1987, 9-20)

Au plan de l'objet

Giovanni Battista ne parvient plus à passer une nuit convenable. La chute des pierres le préoccupe. Il est constamment accaparé par son travail (S & P, 1987, 9). Sa *maison* se situe au centre de la **tourmente**. Elle est à l'image de son univers. Les *cauchemars* et les *fantasmes* qui préoccupent ainsi le dormeur prennent soudain la forme d'un énorme *rapace noir* (le belzubard) qui vient l'agresser dans la nuit (S & P, 1987, 10). L'*angoisse* se fait de plus en plus présente, plus *obsédante*.

Giovanni essaie de réparer les dégâts occasionnés à une colonne (S & P, 1987, 11-14). La *colonne* sur laquelle il travaille représente l'axe de la tour. L'*axis mundi*, autour

duquel s'effectuent les révolutions du monde, relie entre eux les états hiérarchisés en leur *centre*. Il s'agit d'unir la Terre et le Ciel. Dans le sens descendant, cet axe est celui qui suit l'activité céleste ; dans le sens ascendant, c'est la *Voie du milieu*, ou la *Voie royale*. Il s'agit aussi d'unir les *trois mondes* : le monde souterrain (*ça*), la terre (*moi*) et le ciel (*surmoi*). Cette hiérarchie correspond elle-même aux états de l'être. En tant qu'*axis mundi*, de *pilier cosmique*, la colonne garantit la solidité de l'édifice, qu'il soit architectural ou personnel (*colonne vertébrale*). Elle est le symbole de l'*affirmation de soi*. La colonne désigne également le *phallus* érigé. Le fait que la colonne soit en mauvais état témoigne à la fois d'une dégradation de l'édifice et des problèmes névrotiques auxquels l'individu est confronté. Le mortier qu'il prépare (S & P, 1987, 12) ressemble à ces calmants ou aspirines que l'on prend avant d'aller dormir. Ces antidouleurs ne font qu'atténuer la souffrance. Ils ne guérissent pas. Le sommeil reste agité. La connotation sexuelle de la *colonne* semble indiquer qu'il s'agit de troubles liés aux *pulsions sexuelles*. Malgré tous ces efforts, les pierres continuent à tomber (S & P, 1987, 17). Ces chutes de pierres représentent une désagrégation ou une fragmentation en éléments parcellaires qui peuvent blesser. Ces troubles affectifs et émotionnels dont Giovanni est conscient altèrent l'intégrité de ses fonctions mentales. Seulement, il ne parvient pas à s'en débarrasser. Giovanni demeure seul depuis trente ans. Sa solitude lui pèse. Il n'y a personne pour l'entendre (S & P, 1987, 18). Giovanni connaît un état de tension constant. Il est tiraillé par un double besoin : d'une part, celui d'accomplir jusqu'au bout son devoir, d'autre part, se laisser aller à la contemplation en abandonnant l'oeuvre. Il est ainsi soumis à certaines injonctions du *ça* qui le poussent à tout abandonner (S & P, 1987, 18-19), du *surmoi* qui le poussent à rester (S & P, 1987, 20) et au *principe de réalité* qui entraîne son *moi* à partir afin d'en référer aux autorités (S & P, 1987, 20, v. 6). Ce conflit entre les diverses instances est représenté par la désagrégation des murs.

Au plan du sujet

Le contexte dans lequel la colonne apparaît montre le conflit des contraires qui maintient l'âme. La *maison* de Giovanni est une figure du *Soi*. Elle semble être le centre de la Tour. Comme centre, elle ne doit pas être conçue comme une position uniquement statique. Elle est le foyer d'où partent les mouvements de l'Un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel. Tous les processus de retour et de convergence s'y croisent dans leur recherche d'unité. Le centre du monde est souvent figuré par une élévation, et ici par une tour. Fixée sur le *centre du monde*, la Tour est un mythe ascensionnel par le fait de sa verticalité démesurée. Elle traduit une énergie solaire génératrice, communiquée à la terre. En psychothérapie, trois fonctions essentielles sont ainsi reconnues au *centre*, qu'il soit archétypique ou qu'il soit "*totem, symbole, mythe, concept, ou plus simplement pulsion bien définie, mais mal conceptualisée : la première est de systématiser progressivement le contenu représentatif ou psychique de l'Imaginaire ; la deuxième est d'aggraver l'intensité des ambivalences internes et, en conséquence, de dynamiser des idées motrices et des inhibitions ; la troisième sera de tendre vers la projection externe par la création ou par l'action* (VIREL, 1965, 179)." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 148-149)

Tout symbolisme ascensionnel signifie la transcendance de la vocation humaine et la pénétration dans des niveaux cosmiques supérieurs. Il existe de nombreuses

représentations, dans l'iconographie chrétienne, de *l'homme ascensionnel*, et toutes représentent une réponse positive de l'homme à sa vocation spirituelle. L'ascension, de nature spirituelle, est un progrès vers la *connaissance*. Pour Richard de Saint-Victor, "*L'ascension de cette montagne appartient à la connaissance de soi, et ce qui se passe au-dessus de la montagne conduit à la connaissance de Dieu.*" (SAINT-VICTOR cité par CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 513)

La Tour possède ainsi un sens rattaché au symbolisme de *l'échelle* qu'elle rappelle par ses degrés. Chaque barreau de l'échelle, chaque étage de la Tour marquent une étape dans l'ascension (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 512-513). Cependant, les colonnes qui se désagrègent indiquent, si pas une impossibilité, au moins d'énormes difficultés à exercer cette ascension. Les chutes de pierres dévoilent un conflit psychique important. Ce dernier n'est guère propice à une amélioration de l'état mental.

La Tour est également une *forteresse*, symbole du refuge intérieur de l'homme. Elle représente l'ové, la caverne du coeur, lieu de communication privilégié entre l'âme et la divinité, ou l'absolu. En tant que forteresse, elle est un symbole de retenue, dans laquelle l'homme recherche stabilité et protection. Actuellement, ce symbole se transpose dans d'autres éléments plus modernes, tels que le gratte-ciel ou la fusée. Tous gardent le sens de la *tour d'ivoire*. Celle-ci représente, de nos jours, la recherche de la sécurité économique et sociale. Elle représente aussi le cocon familial (*cocooning*) ou l'isolement des êtres dans les familles monoparentales. Chacun connaît ces conflits internes liés au choix entre une vie aventureuse, pleine de risques, mais passionnante, et une vie peinarde, tranquille, faite de sécurité et de quiétude, mais souvent ennuyeuse. Les rites d'initiation sont des points de rencontre entre les deux pôles de l'alternative. Ils s'appliquent à des phases particulières de la vie de l'individu ou du groupe. L'initiation constitue essentiellement un processus qui commence par une soumission, se poursuit par une période de retenue et se termine par un rite de libération. Par cette pratique, chaque individu est en mesure de concilier les éléments opposés de sa personnalité et de parvenir à un équilibre qui le rend véritablement maître de lui-même.

Déluge, baptême, chute et élévation (S & P, 1987, 23-37)

Au plan de l'objet

Giovanni quitte son perchoir. Il s'ouvre aux lumières de l'inconscient (S & P, 1987, 24, v. 5). Comme il n'est pas encore habitué à regarder de ce côté, la luminosité le surprend. La connaissance nécessite de passer par une série d'épreuves. Il descend en lui-même et rencontre tout d'abord Horatio. Comme nous l'avons vu, Horatio est un dément qui a sombré dans une *psychose paranoïaque* incarnée par le mutisme, le sentiment de persécution et le délire du personnage (S & P, 1987, 27). Cette *psychose*, due à l'état de *stagnation* du *moi*, affecte de manière essentielle le comportement (S & P, 1987, 27, v.1). Giovanni est confronté ainsi à l'image de lui-même tel qu'il serait devenu s'il n'avait entrepris son voyage. Cette image exprime ses tendances refoulées dues à sa solitude. Horatio est poursuivi par une idée fixe : *noyer la Base par le déluge !* Ce déluge est celui dans lequel son esprit (la *Base psychique*) risque de se noyer s'il ne prend pas en main sa destinée (S & P, 1987, 28-29). *Eros* doit triompher de *Thanatos* (S & P, 1987, 29, v. 6-7). Les *pulsions de vie* doivent dorénavant l'emporter.

Giovanni constate que son courrier est resté *lettres mortes*. Le conduit est complètement éventré (S & P, 1987, 30, v.4-7). Il n'y avait plus de communications entre la Base et Giovanni. Le *moi* est coupé de sa source. Il n'existe plus aucun lien entre la conscience et l'inconscient. L'énergie *libidinale* ne peut plus circuler.

Giovanni essaie de rétablir la communication en s'emparant de quelques oiseaux, mais il se heurte à l'agressivité de ceux-ci. Il finit par s'endormir (S & P, 1987, 31). On ne peut forcer le passage vers l'inconscient et aucun subterfuge (médicaments, savoirs ou autres) n'est possible. La voie royale vers l'inconscient passe par les rêves. Le bec de l'oiseau pourrait symboliser une nouvelle fois une agression sexuelle due aux pulsions inhibées. Jung nous met cependant en garde :

"Le symbolisme sexuel de ce rêve est assez clair pour justifier l'étonnement agacé du naïf. Si vraiment il se trouve que ces sortes de connaissances sont réellement nouvelles pour le rêveur et qu'elles apportent la compensation qui comble une lacune de son orientation consciente, alors le rêve est pratiquement interprété. Si au contraire cette interprétation est courante et connue du rêveur, elle n'est plus qu'une répétition dont on ne comprend pas le but. Les rêves et motifs oniriques de même genre peuvent se répéter en série sans qu'on puisse - du moins quand on les considère de cette manière - découvrir en eux rien d'autre que ce que l'on connaît déjà à satiété. Cette façon de considérer les choses aboutit facilement à cette « monotonie » dont Freud lui-même se plaignait. Dans les cas de ce genre, on a quelque raison de soupçonner que le symbolisme sexuel est utilisé comme langage du rêve aussi bien que toute autre façon de parler." (JUNG, 1967, 56)

Giovanni demeure soumis aux contradictions. Ainsi, il estime que c'est plus facile de monter que de descendre (S & P, 1987, 14, v.2), puis il trouve qu'on descend plus vite qu'on ne remonte (S & P, 1987, 30). De même, il est tout heureux de constater que sa graisse l'a sauvé (S & P, 1987, 29, v. 4), puis il râle d'être gros (S & P, 1987, 32). Cet esprit confus, on le retrouve dans le parcours qui suit. Giovanni construit une machine qui de prime abord devrait ralentir sa chute. Dans un premier temps, il descend et ne perçoit rien à cause de la brume. Puis il est entouré d'une nuée d'oiseaux. Grâce à des vents ascendants, il remonte ensuite plusieurs niveaux, dépasse sa zone et finit par tomber dans un gouffre noir (S & P, 1987, 32-37). L'homme passe par des phases de *déprime*, puis de *sublimation*, pour retomber tout aussitôt. Rien ne lui convient. Le mythe d'Icare est de nouveau présent dans cette histoire. Même si, cette fois, le mythe est inversé. La chute est suivie d'une élévation pour se terminer par une chute finale. Comme le Labyrinthe, la Tour est un symbole de *l'inconscient*. Dans le mythe, Dédale et Icare s'efforcent d'échapper au perversissement dont Dédale lui-même fut l'inspirateur. Dédale est une figure de *l'intellect pervers* et Icare, son fils, un symbole de *l'imagination exaltée*, de *l'exaltation vaniteuse* (DIEL, 1966, 49). Par le biais de son intellect, Giovanni cherche à s'affranchir de l'entreprise du perversissement. Il s'efforce de retrouver sa forme saine, mais le moyen insuffisant qu'il emploie (les bambous et les toiles) laisse prévoir qu'il échouera dans sa tentative.

"(...) l'intellect en dépit de toute son ingéniosité ne saurait construire que des « ailes artificielles »." (DIEL, 1966, 46)

La machine (symbole de la *fonction pensée*) est insuffisante à guérir les maux de l'esprit. Asclépios doit laisser la place à Apollon, la divinité suprême de la santé qui préside à l'harmonie de l'âme (DIEL, 1966, 217).

Au plan du sujet

Pour se familiariser avec son *ombre*, Giovanni devra passer par une série d'étapes importantes. Il descend vers les fondements de sa personnalité et rencontre une première figure d'*ombre* : Horatio. Giovanni semblait petit à petit dans une *névrose paranoïaque*. C'est-à-dire qu'il commençait à éprouver quelques troubles caractériels tels que la méfiance, une susceptibilité excessive, un orgueil démesuré et une fausseté de jugement avec tendance aux interprétations engendrant un délire et des réactions d'agressivité. Outre l'image d'un désir sexuel inassouvi, le déluge purifie et régénère comme le baptême. Il ne détruit que parce que les *formes* sont usées et épuisées. Le déluge est toujours suivi d'une nouvelle humanité (ELIADE, 1964, 144). Le déluge dans lequel semblait Giovanni est un déluge paranoïaque. Celui-ci est issu du débordement des énergies créatrices gaspillées. Ces dernières submergent l'esprit et se muent en fantasmes paranoïaques représentés par les propos d'Horatio.

Une époque est abolie par la catastrophe et une nouvelle ère commence. Abandonnant Horatio à son triste sort, Giovanni dévale et tombe dans une mare (S & P, 1987, 28-29). Il s'agit de nouveau du rite du baptême, symbole de purification et de renouveau. L'immersion indique la disparition de l'homme dans les eaux de la mort. L'émergence révèle l'apparition d'un homme nouveau. Giovanni abandonne son ancienne dépouille (le squelette) et devient un homme nouveau. C'est le passage de la mort à la vie. Ces eaux n'opèrent pas une transformation magique, mais confèrent à Giovanni la force de se développer.

"Ce que nous désirons souligner est le caractère universel et la cohérence des thèmes mythiques neptuniens. Les Eaux précèdent toute création et la réintègrent périodiquement afin de la refondre en elles, de la « purifier », l'enrichissant en même temps avec de nouvelles latences, la régénérant (...) Si les « formes » n'étaient pas régénérées par leur réabsorption périodique dans les eaux, elles s'effriteraient, épuiseraient leurs possibilités créatrices, et s'éteindraient définitivement." (ELIADE, 1964, 182-183)

Ce passage se réalise lentement. Les eaux du baptême sont ici stagnantes. Le bain de jouvence est encore un bain putrescible. La confrontation avec l'*ombre* n'est pas toujours évidente. Les premiers pas dans l'inconscient sont assez ténébreux. Giovanni se retrouve dans la mélasse, puis dans la purée. Il n'y voit goutte (S & P, 1987, 34, v. 3-5). Il est ensuite confronté à des *monstres* qui représentent toutes ses inhibitions et ses potentialités refoulées (S & P, 1987, 34, v. 6 + 35, v. 1). Il connaît des bas et des hauts. La *déprime* est suivie de l'*exaltation* (S & P, 1987, 34-35). La *conscience* a l'impression de ne plus rien contrôler. Confronté à l'*ombre*, le *moi* se sent soudain le jouet des événements. Il ne maîtrise plus rien. Il a l'impression de tomber dans un gouffre (S & P, 1987, 36-37). *Abyssus abyssum invocat...*

Rencontre avec Elias et Milena (S & P, 1987, 41-75)

Au plan de l'objet

*"De omni re scibili, et quibusdam aliis"*¹

¹ *De toutes les choses qu'on peut savoir, et même de plusieurs autres.*

De cette longue *nuit obscure*, Giovanni finit par se réveiller. Il aperçoit alors Elias. Cette *image paternelle* liée aux instances du *surmoi* représente l'*interdit du Père* (la castration) et l'accès au *Nom-du-Père* et à l'*ordre symbolique*. Elias va lui enseigner petit à petit tout son savoir. *L'esprit féconde l'intellect*. De fait, le *complexe de castration inconscient* a une fonction de noeud dans la structuration dynamique des symptômes et dans une régulation du développement qui donne sa *ratio* à ce premier rôle : à savoir l'installation dans le sujet d'une position *inconsciente* sans laquelle il ne saurait s'identifier au type idéal de son sexe, ni même répondre aux besoins de son partenaire dans la relation sexuelle (LACAN, 1971, 103). N'oublions pas que pour Jacques Lacan, *le phallus*, en tant que *signifiant*, désigne dans leur ensemble les effets du *signifié*. Il les conditionne par sa présence. Les effets de cette présence sont d'abord une déviation des besoins de l'homme du fait qu'il parle. Il y a mise en forme signifiante comme telle et c'est du lieu de *l'Autre* qu'est émis le message (LACAN, 1971, 108-109). La mise en forme s'opère sous les traits de Milena (S & P, 1987, 43). Le message est émis par Elias (S & P, 1987, 42-75).

"Même ce chemin, c'est toi qui me l'auras fait découvrir !" (S & P, 1987, 75)

Ce qui ainsi se trouve *aliéné* dans les *besoins* se présente chez l'homme comme le *désir*. Celui-ci se distingue du *besoin*. Jacques Lacan note d'ailleurs que les caractéristiques propres de la *demande* sont éludées dans la notion de *frustration* (LACAN, 1971, 109).

"La demande en soi porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle. Elle est demande d'une présence ou d'une absence. Ce que la relation primordiale à la mère manifeste, d'être grosse de cet Autre à situer en deçà des besoins qu'il peut combler. Elle le constitue déjà comme ayant le « privilège » de satisfaire les besoins, c'est-à-dire le pouvoir de les priver de cela seul par quoi ils sont satisfaits. Ce privilège de l'Autre dessine ainsi la forme radicale du don de ce qu'il n'a pas, soit ce qu'on appelle son amour." (LACAN, 1971, 109-110)

Ainsi, la *demande* transmue tout ce qui peut être accordé en preuve d'amour. Les satisfactions qu'elle obtient pour le besoin se ravalent à l'écrasement de la demande d'amour. Le *désir*, pour Lacan, n'est ni l'appétit d'un besoin ni la demande d'amour. La *demande* moins l'appétit constitue le *désir*. La *relation sexuelle* occupe le champ clos du *désir*. Cette relation provoque chez le sujet une énigme. La *demande d'amour* est retournée en *demande* sur le *sujet du besoin*.

"(...) le sujet comme l'Autre, pour chacun des partenaires de la relation, ne peuvent se suffire d'être sujets du besoin, ni objets de l'amour, mais (...) ils doivent tenir lieu de cause du désir." (LACAN, 1971, 110)

Le baiser de Milena (S & P, 1987, 48, v. 2) provoque chez Giovanni une énigme. Milena l'interpelle (S & P, 1987, 61, v. 1-3). *L'ordre symbolique* fait place au *désir*.

"Il y a tout de même autre chose dans la vie que ces vieux grimoires poussiéreux. Le monde n'est pas fait que de discours et de tableaux." (S & P, 1987, 61, v. 3)

Milena devient l'*objet du désir* de Giovanni. Elle rencontre sa *demande* sous le regard discret d'Elias (S & P, 1987, 66-68).

"Le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir (...) On peut dire aussi qu'il est par sa turgidité l'image du flux vital en tant qu'il passe dans la génération." (LACAN, 1971, 111)

En résumé, c'est dans la dialectique de la *demande d'amour* et de l'épreuve du *désir* que le développement s'ordonne. La *demande d'amour* ne peut que pâtir d'un *désir* dont le signifiant lui est étranger. Si le *désir* de la mère est le *phallus*, l'enfant veut être le *phallus* pour le satisfaire. C'est de la loi introduite par le père dans cette séquence que dépend son avenir (LACAN, 1971, 112).

Au plan du sujet

"O nuit qui m'avez guidée !
O nuit plus aimable que l'aurore !
O nuit qui avez uni
L'aimé avec sa bien-aimée
Qui a été transformée en lui !"

(Cantiques de l'âme cité par JEAN DE LA CROIX, 1984, 26)

Giovanni se réveille, fait connaissance avec Elias, puis avec Milena dont il s'éprend. Jusqu'ici, l'histoire de Giovanni s'apparente très fort au mythe d'Ixion¹.

Comme Ixion après une période de chute, Giovanni est purifié grâce à son regret d'avoir laissé pourrir la situation (S & P, 1987, 32, v. 1) et passe par une période d'élévation. Il dépasse sa demeure d'antan (S & P, 1987, 34-37). Comme Ixion, son regret n'est pas suffisamment sincère. Il se croit l'égal des dieux (Elias). Il *refoule* sa faiblesse humaine dont la compréhension a fait de lui l'ami d'Elias. La *culpabilité*, partiellement *refoulée*, se transforme en *vanité*. Comme Ixion, Giovanni forme le projet de ravir Milena à Elias. Il nourrit l'espoir de parvenir à tromper *l'esprit*².

Dans le cas de Giovanni, heureusement, Milena n'est pas l'épouse ou la fille d'Elias (S & P, 1987, 48, v. 4) et c'est elle qui fait le premier pas en donnant un baiser à Giovanni (S & P, 1987, 48, v. 2). Ce qui distingue cette histoire du mythe d'Ixion.

Si pour le héros grec, l'élévation se termine par une chute fatale, pour Giovanni, il n'en va pas tout à fait de même. Milena n'est pas Néphélé. Elle n'est pas une simple illusion. Elle l'accompagne jusqu'au bout des épreuves (S & P, 1987, 72, v. 6).

¹ Fiancé à Dia, la fille d'Eionée, il invite son beau-père à un festin. Il creuse devant son palais une fosse et Eionée y tombe et meurt. Zeus fait preuve d'indulgence, le purifie et l'invite à sa table. L'ingrat tente alors de séduire Héra. Avec un nuage, Zeus façonne une image de femme : Néphélé. Ixion s'en éprend et lui donne un fils Centauros. Il se vante ensuite d'avoir cocufié le maître de l'Olympe. Zeus le précipite dans le Tartare où il est ligoté par des serpents sur une roue enflammée qui tourne perpétuellement.

²Dans cette image symbolique d'Ixion se trouvent condensées à la fois la perversion de l'esprit, la vanité (usurper la place de Zeus, symbole de l'Esprit) et la perversion sexuelle (séduire Héra, symbole de l'amour sublimé). L'objet désiré n'est possédé que sous la forme fruste d'une image onirique (Néphélé), car il est impossible de posséder Héra, symbole de pureté, l'objet de ses désirs impurs. L'esprit, Zeus, demeure enclin à l'indulgence. Malheureusement, Ixion se vante partout d'avoir séduit l'épouse de Zeus et il est châtié. La roue tournante où il est attaché symbolise le cercle pervers des élévations et des chutes incessantes et leur conséquence : l'impuissance. La rotation de la roue faisant tourner la tête est symbole de la folie. La déformation de l'esprit allant de l'exaltation imaginative jusqu'au délire. La cause de la folie est l'attachement à la roue par des serpents représentant ici la vanité. La morsure du feu est symbole de la perversion et de son châtiement par le remords et le tourment (DIEL, 1966, 78-83).

"(...) l'alternance entre l'élévation et la bassesse, caractérisant le nerveux, varie de la manière la plus spectaculaire entre la spiritualité et la sexualité, l'une et l'autre exaltées par vanité et inhibées par culpabilité (...) Sainement développée, la sexualité humaine inclut l'union d'âme, l'amour. Ainsi comprise, la sexualité saine constitue un état d'élévation, inséparable de la fonction spirituelle et sublime." (DIEL, 1966, 83)

Milena joue différents rôles. Elle est à la fois mère (elle lui donne son bain) , soeur (elle devient sa confidente) et amante de Giovanni (elle lui fait l'amour). Au fur et à mesure que Giovanni avance dans la connaissance, elle progresse à ses côtés. Elle passe ainsi par tous les stades de l'*anima*.

Au début du chapitre, Giovanni se réveille dans une *chambre*. Dans tout rituel d'initiation se présente une épreuve, qui est le passage par une *chambre secrète*. C'est un lieu éloigné de tout curieux. L'initié y passe la nuit. Il est censé recevoir, dans son sommeil ou à l'état de veille, les révélations de la divinité. Apulée décrit une de ces chambres dans *l'Ane d'or*. Marie-Louise von Franz rapproche celle-ci de la chambre nuptiale du pharaon, incarnation du dieu solaire Râ.

"Ainsi, quand le pharaon pénétrait pour la première fois dans la chambre de la reine pour engendrer son successeur, son fils aîné, on s'adressait à lui dans les textes comme au dieu-soleil Râ visitant la déesse Isis et engendrant son fils à l'aide du Ka-mutef.(...) Elle est Isis, il est Râ, et le pouvoir générateur entre eux est le Ka-mutef." (von FRANZ, 1981a, 238-239)

Giovanni et Milena forment un *hiéros gamos*¹. C'est pourquoi Milena, comme la reine, est à la fois la mère (S & P, 1987, 43-45), l'épouse (S & P, 1987, 66-68) et la soeur (S & P, 1987, 48) de Giovanni.

Comme nous l'avons vu, Elias Auréolus Palingénius représente le *Vieux Sage*. Comme Ka-mutef, il est la puissance génératrice. Il est le dynamisme de la divinité qui s'étend sur tout l'empire (S & P, 1987, 42, v. 9). Il est aussi le médiateur entre les principes opposés, le dieu-babouin Thot, grand médecin et esprit de la sagesse.

"(...) médecin des âmes et des corps, marchand de rêve et de savoir, spécialiste des astres et des métaux et surtout... détenteur des secrets de la Tour." (S & P, 1987, 42, v. 9)

Il est relié à la fois au principe solaire, mais aussi à la nature matérielle elle-même. Il est l'esprit de nature, autrement dit l'aspect dynamique de l'inconscient (von FRANZ, 1981a, 241-242). Elias va guider Giovanni dans le *Grand Oeuvre*. Il lui enseigne tout son savoir. Il lui présente l'*anima* (S & P, 1987, 43), interprète les symboles des tableaux (S & P, 1987, 53-54), puis des rêves (S & P, 1987, 58-59), lui ouvre sa bibliothèque (S & P, 1987, 59), lui explique l'univers (S & P, 1987, 63), lui montre le chemin à suivre (S & P, 1987, 64-65 + 75).

¹ *Hieros gamos* : Mariage sacré ou spirituel, union de figures archétypiques dans les mythes de renaissance (cf. annexe 3).

De haut en bas (S & P, 1987, 77-102)

Au plan de l'objet

Giovanni et Milena entament leur voyage. Ils sont maintenant deux. Comme nous l'avons vu, c'est dans la dialectique de la *demande d'amour* et de l'épreuve du *désir* que le développement s'ordonne.

"Freud donne comme caractéristique de la pensée éveillée la progression, c'est-à-dire la marche en avant de l'activité mentale qui part du système de la perception interne ou externe en passant par le travail endopsychique d'association pour aboutir à sa fin motrice : l'innervation. Dans le rêve, selon lui, c'est le contraire. Il est régression de l'activité de l'esprit qui va du préconscient ou inconscient au système de la perception." (JUNG, 1967, 70-71)

Giovanni et Milena rencontrent des paysages désolés et d'immenses ossuaires (S & P, 1987, 80-83). Ces lieux ne leur sont pas inconnus (S & P, 1987, 80). Ils peuvent cette fois y reconnaître leurs propres névroses. La *conscience* peut maintenant faire face à ses diverses inhibitions. Il n'est plus nécessaire de *projeter* sur autrui ses propres problèmes. Ils rencontrent Claudius qui représente leur ancienne *conscience* dans toute sa déraison. Claudius est lié à sa machine (S & P, 1987, 84-85). Il ne manifeste aucune souplesse d'esprit. C'est la *raison instrumentale* coupée de *l'esprit*. Comme Bellérophon¹, il est confronté à ses chimères : les perversions spirituelle (la vanité), sexuelle (la solitude) et sociale (la méfiance). Il se prend entre autres pour la *conscience* de la Tour (S & P, 1987, v. 4). Sa schizophrénie répond à la paranoïa d'Horatio. Il ne doute ni de la Base, ni des pionniers. Il attend les ordres (S & P, 1987, v. 4). Claudius défend sa machine. Ce couple homme-machine rappelle les *machines désirantes* (DELEUZE & GUATTARI, 1975, 7-59).

"(...) la schizophrénie est l'univers des machines désirantes productrices et reproductrices, l'universelle production primaire comme « réalité essentielle de l'homme et de la nature »." (DELEUZE & GUATTARI, 1975, 11)

La machine représente la *fonction instrumentale* pervertie. Elle est une prothèse devenue inutile. Elle est un symbole de l'impuissance de Claudius à changer son destin consciemment par la *raison instrumentale*. Comme la *machine pénitentiaire* de Kafka, elle dicte sa loi. Claudius en est devenu l'esclave. C'est une *machine paranoïaque*.

"Le corps sans organes, l'improductif, l'inconsommable, sert de surface pour l'enregistrement de tout le procès de production du désir, si bien que les machines désirantes semblent en émaner dans le mouvement objectif apparent qui les lui rapporte (...) l'essentiel est l'établissement d'une surface enchantée d'inscription ou d'enregistrement qui s'attribue toutes les forces productrices et les organes de production, et qui agit comme quasi-cause en leur communiquant, le mouvement apparent (le fétiche). Tant il est vrai que le schizo fait de l'économie politique, et que toute la sexualité est affaire d'économie." (DELEUZE & GUATTARI, 1975, 17-18)

¹ **Bellérophon** tue involontairement son frère Déliadès et son compatriote Belléros. Il s'exile chez le roi Proéto. Mais l'épouse du roi, Antéia, s'éprend de lui. Il repousse ses avances. Proéto, jaloux, l'envoie au père d'Antéia, Iobatès, porteur d'une missive lui donnant l'ordre de le tuer. Persuadé que son hôte périra dans cette lutte, Iobatès charge Bellérophon de tuer la Chimère, un monstre qui dévaste le pays. Bellérophon monte Pégase et tue le monstre à tête de Lion. Vainqueur, il reçoit en mariage la fille d'Iobatès. Grisé par ses succès, Bellérophon enfourche Pégase et vole vers l'Olympe. Zeus, irrité, envoie un taon qui pique la queue du cheval. Celui-ci se met à ruer, précipitant Bellérophon sur la terre.

Alors qu'il avait délaissé Horatio à ses fantômes, Giovanni est cette fois capable de comprendre que Claudius n'est guère plus fou que lui (S & P, 1987, 85, v. 6). Ayant retrouvé ses esprits, il peut comprendre la folie qui l'a habité. Il est capable d'affronter la Vérité. Celle-ci se traduit par le lever du soleil. La lumière se fait sur sa raison (S & P, 1987, 90). Il peut maintenant descendre au fond de lui-même (S & P, 1987, 94-102). Les monstres de l'inconscient ne l'effraient plus. Les oiseaux noirs de l'angoisse se sont métamorphosés en colombes de la paix (S & P, 1987, 94).

Au plan du sujet

Giovanni entreprend son ultime voyage. Celui-ci est l'inverse du précédent (S & P, 1987, 24-37). Il commence par une ascension (S & P, 1987, 79-90) pour se terminer par une descente (S & P, 1987, 94-102), suivie, tout à la fin, d'une légère remontée (S & P, 1987, 103). Alors que pour le voyage précédent, il était seul, Giovanni entreprend celui-ci en compagnie de son *anima*. Tel Orphée, Giovanni guide son Eurydice. Il porte la lanterne (S & P, 1987, 79).

"Tout devient lumière, et toutes les créatures sont apaisées, lorsque le médiateur, dans l'acte d'adoration, représente la lumière de la nature. Orphée est l'incarnation de la dévotion et de la piété. Il symbolise l'attitude religieuse qui résout tous les conflits, parce que l'âme tout entière est tournée vers ce qui se trouve au-delà de tous les conflits." (FIERZ DAVID cité par HENDERSON, 1964, 145)

Orphée a été souvent comparé au Christ. Agissant en médiateur, il est du côté de la vie et doit nous convaincre que nous pouvons revenir du caveau de la mort (de l'*inconscient*) et assister à la renaissance d'un *Soi* spirituellement plus riche que le *moi*. La mort, comme l'inconscient, demeure un mystère auquel nous devons nous préparer dans le même esprit de soumission et d'humilité que celui que nous devons acquérir pour vivre pleinement.

Giovanni et Milena gravissent, comme Dante et Béatrix, les marches escarpées de la vie. Puis, ils descendent aux enfers, pour enfin ressusciter d'entre les morts. Pour la descente aux enfers, à l'inverse de Dante, Giovanni n'est pas accompagné de Virgile, mais d'une femme. Bien qu'il soit mâle, Giovanni aime la compagnie de Milena. Sa *conscience* ne comporte aucune misogynie, car elle n'est plus séparée de sa propre féminité. Giovanni et Milena, comme Dionysos, figurent une conscience androgyne où l'homme et la femme sont unis (KERÉNYI, 1951, 73).

"En bref, l'approche dionysiaque, si je peux me permettre de l'appeler ainsi, ne scinderait pas la bisexualité présente dans le symptôme et ne tenterait pas d'abstraire la conscience de la souffrance, d'extraire la lumière active et masculine de la douleur passive, ce qui revient en effet à diviser la totalité bisexuée, en favorisant le « connaisseur » masculin au détriment du « connu » féminin." (HILLMAN, 1977, 208)

Passer d'Orphée à Dante, puis à Dionysos, ne consiste pas simplement à changer de point de vue. Les dieux ne sont pas des êtres qui régneraient chacun sur une zone d'activité humaine différente. Ils sont les voies à travers lesquelles l'univers se révèle. Chaque archétype pénètre la conscience et éclaire celle-ci de la lumière d'un monde différent. Une image unitaire du monde n'exige pas un seul cosmos appartenant à un seul dieu. Et chaque cosmos que chaque dieu apporte avec lui n'exclut pas les autres, pas

plus que ne s'excluent mutuellement les structures archétypiques de l'inconscient et leur manière d'être au monde (OTTO, 1956, 76-79) (HILLMAN, 1977, 209).

"(...) les archétypes particuliers ne sont pas isolés (...) mais sont dans un état de contamination, d'interpénétration et de fusion mutuelle la plus complète." (JUNG, 1940, 91)

N'appartenir qu'à un seul cosmos, une seule façon d'être-au-monde est une forme d'*hybris*, qui refuse l'influence réciproque des exigences des dominantes. Mais la conscience isolée implique cette *hybris* qui s'avère entièrement favorable à une psyché égocentrique et à une psychanalyse individuelle qui déplace les perspectives par rapport au *moi* comme centre unique de la conscience (HILLMAN, 1977, 209-210).

Nous devons accorder à de nombreuses dominantes la place qui leur est due et reconnaître l'interpénétration psychologique des nombreux dieux et la légitimité psychologique de chaque cosmos. L'étrange relation entre le *Soi* et les archétypes reproduit l'ancienne énigme du multiple-dans-l'un, et de l'un-dans-le-multiple.

"Dans le but de reconnaître la valeur de la multiplicité différenciée du monde archétypique des figures divines, des daimones et des créatures mythiques, tout comme de l'univers phénoménologique de nos expériences où la réalité psychologique est extrêmement compliquée et variée, nous nous pencherons très attentivement sur la pluralité dans le soi, sur les nombreux dieux et leurs nombreuses façons existentielles d'agir." (HILLMAN, 1977, 210)

L'intégration des aspects féminins de l'unité primitive et le retour à notre propre bisexualité fondamentale ouvrent la voie vers un réinvestissement de ces aspects *féminins* dont nous avons été privés. Les qualités physiologique propres à la femme deviennent alors les qualités psychologiques de l'homme aussi bien que de la femme. L'infériorité cesse d'être exclusivement féminine et fait partie intégrante d'une conscience humaine basée sur une conjonction. L'*Assomption de Marie* dans la vie présente permet ainsi de réintégrer dans la psyché ce qui a été projeté sur le corps, bref de réintégrer le physique, le féminin et l'inférieur dans la conscience. Enfin, la conscience s'ouvre aux deux fonctions jusqu'ici refoulées : *le sentiment* et *l'intuition* (qualifiées d'ailleurs de *féminines*) (HILLMAN, 1977, 221-222). Giovanni prend conscience de ses folies d'antan. Tout n'était que névroses et désolation. La mort règne en maître sur ce monde de l'illusion (S & P, 1987, 80-83).

Giovanni et Milena rencontrent Claudius (S & P, 1987, 84-85). Comme nous l'avons vu, celui-ci est une *ombre* qui exprime toute la folie d'une *conscience* coupée des sources vives de la vie (la *libido*). Il représente le *fonctionnement abstrait du mécanisme de la pensée* auquel était soumis Giovanni dans son ermitage. Claudius, à l'inverse de Giovanni, a refoulé ses *fonctions sentiment* et *intuitions*. Seule la mécanique, la machine l'intéresse. En progressant à travers cette tour et en s'approchant du sommet, Giovanni et Milena laissent derrière eux ces zones d'*ombres* pour atteindre des strates plus éclairées. Giovanni progresse dans la *connaissance de soi* pour s'ouvrir aux lumières colorées d'une conscience élargie. C'est pourquoi il n'est plus atteint affectivement par les luttes qui se déroulent à l'ombre de la Tour. Ses fonctions *féminines* ne sont plus refoulées.

Giovanni peut regarder le soleil en face (S & P, 1987, 90). Le soleil s'apparente ici à un immense *mandala*. Giovanni a atteint le *Soi*. Ce soleil est la source d'énergie dont vit tout ce qui vit, fécondateur et créateur. Il n'est pas seulement bienfait ; il est aussi bien

capable de détruire. Sa nature propre est de brûler. Il éclaire indistinctement le juste et l'injuste et laisse grandir les êtres vivants utiles ainsi que les nuisibles. Aussi le soleil représente le dieu invisible en ce monde, c'est-à-dire la force active de notre âme que nous appelons *libido* et dont l'essence est de produire l'utile et le nuisible, le bien et le mal. Ainsi, en tant qu'elle est un processus énergétique, notre vie physiologique est entièrement *soleil* (JUNG, 1967, 222-224).

Comme Odin va au puits de Mimir où sont cachés sagesse et esprit intelligent, Giovanni peut descendre maintenant le puits de la Tour (S & P, 1987, 94-102).

"Le puits de Mimir rappelle sans équivoque l'imgo maternelle. En Mimir et son puits se condensent mère et embryon (nain, soleil souterrain, Harpocratès) ; en même temps il est, comme mère, source de la sagesse et de l'art. Bès, nain éducateur, est subordonné à la déesse mère égyptienne ; Mimir l'est à la source maternelle." (JUNG, 1967, 599-600)

Depuis qu'il a vu le soleil (le *Soi*), Giovanni n'a plus à craindre l'image de la *mère terrible*. Il est libéré de ses angoisses. Le *moi* est parvenu à surmonter ses peurs ancestrales. Il peut dès lors puiser aux sources de la sagesse.

"Sans doute faut-il suivre le chemin de l'eau qui descend toujours, si l'on veut remonter vers le trésor, le précieux héritage du Père." (JUNG, 1971, 30)

La rencontre avec soi-même signifie la rencontre avec sa propre *ombre*. L'*ombre* est un défilé étroit dont le pénible étranglement n'est épargné à aucun de ceux qui descendent dans le puits profond.

"Mais il faut apprendre à se connaître soi-même pour savoir ce que l'on est, car ce qui vient après la mort¹ est, de façon inattendue, un espace sans limite rempli d'une indétermination inouïe, qui semble n'avoir ni intérieur ni extérieur, ni haut ni bas, ni ici ni là, ni mien ni tien, ni bien ni mal. C'est le monde de l'eau où plane, suspendu, tout ce qui est vivant, où commence le royaume du « sympathique », âme de tout ce qui vit, où je suis inséparablement ceci ou cela, où je ressens l'autre en moi et où l'autre me ressent en tant que moi." (JUNG, 1971, 35)

Lysis

Epilogue (S & P, 1987, 103-110)

Au plan de l'objet

*"Felix qui potuit rerum cognoscere causas"*²

Dans le *désert*, aux abords de la Tour effondrée, Giovanni est entraîné dans un *conflit* armé. Le *désert* est l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la *réalité*. Giovanni y est plongé pour affronter sa nature et celle du monde. Résultat de tensions opposées, intérieures ou extérieures, le *conflit* symbolise la possibilité de passage d'un contraire à l'autre, d'un renversement de tendance, en bien ou en mal. Le conflit est ainsi l'image de toutes les oppositions, de tous les contraires (bien/mal,

¹ "La mort à soi-même, ou plus exactement à l'ego, que constitue l'entrée dans le défilé de l'inconscient personnel. Cette mort et l'au-delà dans lequel elle donne accès intéressent avant tout l'empiriste Jung." (JUNG, 1971, 35)

² *Heureux celui qui a pu pénétrer les causes secrètes des choses* (VIRGILE, *Géorgiques*, II, 489).

bon/mauvais, paix/guerre, joie/douleur, enthousiasme/dépression, innocence/culpabilité, etc.). Il est le symbole de la réalité. En même temps, il représente l'instabilité morale due aux circonstances ou à la personne, ainsi que l'incohérence psychique, individuelle ou collective. La victoire dans la lutte représente une participation à cette création continue (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, 216). La Tour s'écroule. Les illusions s'évanouissent. Il n'en reste plus que des souvenirs...

Dans l'épilogue, Giovanni siège comme un roi souverain dans un palais ou un temple grec. Le palais évoque la magnificence, le trésor et le secret. Il est une image de la conscience renouvelée. Le palais est la demeure du souverain, le refuge des richesses, le lieu des secrets. Pouvoir, fortune, science, le palais symbolise tout ce qui échappe au commun des mortels. Sa construction est inscrite dans l'ordre cosmique. Il apparaît à la fois comme produit et source de l'harmonie. Harmonie matérielle, harmonie sociale, harmonie psychique et harmonie spirituelle. Le manteau de Giovanni recouvre son *siège*, symbole de l'autorité. Giovanni nous reçoit et nous conte, assis, l'histoire véridique de l'homme qui traversa la Tour, manifestant la supériorité de celui qui *sait*, ou plutôt de celui qui *connaît*. Il est devenu une sorte de démiurge.

Milena est statufiée. Son visage n'est pas apparent. La compagne de Giovanni semble être morte. Seul, son souvenir pétrifié demeure...

Au plan du sujet

Le combat mené par Giovanni peut sembler étrange. Bien qu'il n'ait aucune raison, aucun désir, il participe malgré tout aux événements guerriers qui l'entourent. Ce combat rappelle celui d'Arjuna dans la Bhagavad-Gîtâ. Arjuna, fils de Pându, fait partie de l'armée des Pândavas. Son char est conduit par l'*avatar* Krishna. En face, l'armée adverse compte de nombreux membres de sa famille. Voyant les siens prêts à combattre, Arjuna se mit à trembler. Il posa alors la question suivante à Krishna :

"A quoi bon tuer les miens dans la bataille ? O Késhava, je ne désire ni victoire, ni royaumes, ni plaisirs." (AUROBINDO, 1970, 34)

"Le Bienheureux Seigneur dit :

D'où te sont venus cet accablement, cette souillure, cette obscurité d'âme à l'heure de la difficulté et du péril, ô Arjuna ? Telle n'est pas la voie chère à l'homme âryen ; cet état ne vient point des cieux ni ne peut conduire aux cieux, et sur terre il aliène la gloire (...) Tu pleures ceux que tu ne devrais pas pleurer, et cependant tu dis des paroles sages. L'homme éclairé ne s'endeuille ni pour les vivants ni pour les morts (...) Il n'est pas vrai qu'il y ait eu un temps où Je n'étais pas, ni toi, ni ces rois des hommes ; il n'est pas vrai non plus qu'aucun de nous doive jamais, dans l'avenir, cesser d'être. Comme l'âme passe physiquement à travers enfance et jeunesse et vieillesse, ainsi passe-t-elle à travers les changements de corps. cela ne saurait troubler ni aveugler l'homme qui trouve en soi sa paix (...) sache-le impérissable, Ce par quoi tout ce monde est étendu. Qui peut tuer l'esprit immortel ? Les corps limités ont une fin, mais ce qui possède et emploie le corps est infini, illimitable, éternel, indestructible. Ainsi donc, ô Bhârata, lutte ! (...) fais que l'affliction et le bonheur, la perte et le gain, la victoire et la défaite soient égaux pour ton âme, puis jette-toi dans la bataille ; ainsi tu ne pécheras pas." (AUROBINDO, 1970, 34-49)

Giovanni semble de prime abord avoir accompli le processus d'individuation. Il est sorti du monde des illusions. Il sait ! Joie et souffrance règnent là où manque la vision du *Soi*.

Tant que l'on entretient un désir, on ne peut réaliser le *Soi* (MA ANANDA MOYI, 1974, 172-173).

"L'inconscient collectif est tout sauf un système personnel clos, c'est une objectivité vaste comme le monde et ouverte au monde entier. Je suis l'objet de tous les sujets, dans le plus total renversement de ma conscience ordinaire où je suis toujours un sujet qui a des objets. Là, dans l'inconscient collectif, je suis à ce point relié au monde dans une liaison tellement plus immédiate que je n'oublie que trop facilement qui je suis en réalité. « Perdu en soi-même » est une heureuse expression pour caractériser cet état. Mais ce soi est le monde, ou un monde, si un conscient pouvait le voir. C'est pourquoi on doit savoir qui l'on est. " (JUNG, 1971, 35)

La dernière image remet tout en question. Giovanni est devenu une sorte de démiurge qui ne sait si sa vie est un rêve ou une réalité. Milena, son *anima*, s'est métamorphosée en statue. Elle s'est pétrifiée. La fonction *sentiment* n'est donc pas intégrée. Tout est à refaire. Tel l'Ouroboros, Giovanni tourne indéfiniment sur lui-même, sans pouvoir s'élever à un niveau spirituel supérieur. Son parcours initiatique est inachevé.

Conclusions au plan de l'objet d'un point de vue collectif

Le sujet (Giovanni) dominé par les instances du *ça* et du *surmoi* entame une thérapie pour s'extraire du sentiment de culpabilité et d'angoisse dans lequel il est plongé. Sa solitude et son travail ont inhibé ses pulsions. Milena (*l'objet du désir*) va petit à petit combler les *manques* dont souffre le *moi* et répondre ainsi aux pulsions sexuelles inhibées. Cette démarche se fait par l'entremise d'Elias, qui représente *l'interdit du Père* (la castration) afin de pouvoir accéder au *Nom-du-Père* et à *l'ordre symbolique*. Cet accès permet à Giovanni de découvrir pleinement sa *libido* (le soleil) et d'entamer un processus de socialisation.

Conclusions au plan du sujet d'un point individuel et collectif

Dans le bouddhisme zen, il existe cinq degrés pour atteindre l'illumination. Ce sont les cinq étapes de la réalisation (Kensho ou Satori) établies par le maître du ch'an Tungshan Liang-chieh (en japonais, Tōzan Ryōkai). Ces degrés vont du plus superficiel au plus profond (FRIEDRICHS et alii, 1989, 127-128).

Au premier niveau d'expérience, *shō-chū-hen*¹, c'est le monde des phénomènes qui domine, mais il est perçu comme une manifestation de l'essentiel, de notre vraie nature. Ce premier degré correspond effectivement au premier chapitre du livre (S & P, 1987,

¹ **shō** et **hen** désignent deux aspects opposés de la réalité, comme par exemple :

shō	hen
l'absolu	le relatif
l'essentiel	le phénoménal
la vacuité	la forme et la couleur
l'identité	la diversité
l'unité	la multiplicité
la Vraie Nature	les qualités

chū signifie *au milieu du* ; **rai** signifie *l'Un* ; **ken-chū-shi** signifie *pénétration au coeur des deux aspects solidaires* ; **ken-chū-to** signifie *aboutissement au coeur des deux* (FRIEDRICHS et alii, 1989, 128).

9-20). Giovanni perçoit l'édifice qui s'écroule comme étant essentiel. C'est l'objet de ses principales préoccupations.

Au second niveau d'expérience, *hen-chû-shô*, c'est l'aspect de non-diversité qui apparaît au premier plan. La multiplicité recule. Ce degré est lié au deuxième chapitre (S & P, 1987, 24-37). Giovanni est confronté à Horatio qui confond tout (S & P, 1987, 26-27). Lui-même se retrouve englouti dans la vase avec les charognes (S & P, 1987, 29). Enfin, il est entouré par la brume et une nuée d'oiseaux (S & P, 1987, 34-35) avant de sombrer dans les ténèbres (S & P, 1987, 37).

Au troisième niveau, *shô-chû-rai*, il n'existe plus aucune conscience ni du corps ni de l'esprit. C'est l'expérience de la Vacuité. Ce niveau correspond aux troisième et quatrième chapitres (S & P, 1987, 41-75). Giovanni fait l'expérience de l'inutilité des choses. Le discours du recouvreur est pour lui d'une vacuité complète (S & P, 1987, 49). Les secousses se concrétisent de plus en plus (S & P, 1987, 59). L'homme de devoir fait place à l'homme interpellé par le vide. L'absurdité de l'entreprise lui apparaît de plus en plus. Il se rend compte que la Tour, conçue comme pour se délivrer de toute pesanteur afin d'atteindre le Divin, est un symbole qui aurait dû rester une simple image (S & P, 1987, 64-65). Tout s'effondre autour de lui (S & P, 1987, 73).

Au quatrième niveau, *ken-chû-shi*, on prend conscience avec une vacuité extrême de ce que chaque chose a de spécifique. La vacuité disparaît dans les phénomènes. Ce niveau correspond au cinquième chapitre (S & P, 1987, 79-90). Tous les murs s'écroulent (S & P, 1987, 79-80). Les machines sont laissées à l'abandon (S & P, 1987, 81). Tout n'est plus qu'un amas de cadavres et de charognes (S & P, 1987, 82-83). Chaque élément, chaque personnage est la preuve de l'inutilité même de la Tour (S & P, 1987, 84-85). L'éloignement du soleil est la dernière perception qui met fin à toutes ces illusions (S & P, 1987, 90).

Au cinquième niveau, *ken-chû-to*, la forme et le vide s'interpénètrent totalement. De cet état de conscience jaillit l'acte spontané, sans dessein, sans intention ni du cerveau ni du cœur, qui réagit instantanément à toutes les circonstances qui se présentent. Ce dernier niveau correspond au chapitre VI et aux conclusions de l'histoire (S & P, 1987, 94-110). Le haut et le bas de la Tour se rejoignent par le biais du puits (S & P, 1987, 94-102). Noir et blanc et couleurs se mélangent (S & P, 1987, 103-108). Giovanni réagit aux événements tels qu'ils se présentent. Sans même réfléchir, il endosse l'uniforme, il tue un adversaire et conduit les troupes à la victoire (S & P, 1987, 105-108). Il se lance à corps perdu dans cette bataille qu'il ne comprend pas (S & P, 1987, 108, v. 5). La Tour s'écroule. Toutes ses illusions disparaissent (S & P, 1987, 106). Seuls demeurent Milena et quelques souvenirs ou fantasmes qui s'évanouissent peu à peu (S & P, 1987, 108-110).

La dernière image est cependant étrange. Elle nous montre Giovanni sous l'aspect d'un démiurge. *Le moi* semble soudain se figer. Derrière lui, une statue représente Milena. Celle-ci est pétrifiée, sans vie. La fonction *sentiment* semble bien morte. Seuls la fonction *pensée* et le doute subsistent. Le parcours initiatique devra être refait. L'histoire s'achève sur une énigme. La question reste posée.

Certains hommes ont besoin d'être stimulés, et font l'expérience d'une initiation aussi violente qu'un rite dionysiaque. D'autres, au contraire, ont besoin d'être domptés et sont

peu à peu soumis par l'ordre exprimé par le motif d'un temple, d'une grotte ou d'une tour. Une initiation totale inclut les deux thèmes (HENDERSON, 1964, 149).

"Le but fondamental de l'initiation est de dompter la turbulence initiale de la jeunesse, telle qu'elle est représentée par Trickster. L'initiation a donc pour but la civilisation ou la spiritualisation de l'homme, malgré la violence des rites nécessaires à déclencher le processus psychologique correspondant." (HENDERSON, 1964, 149)

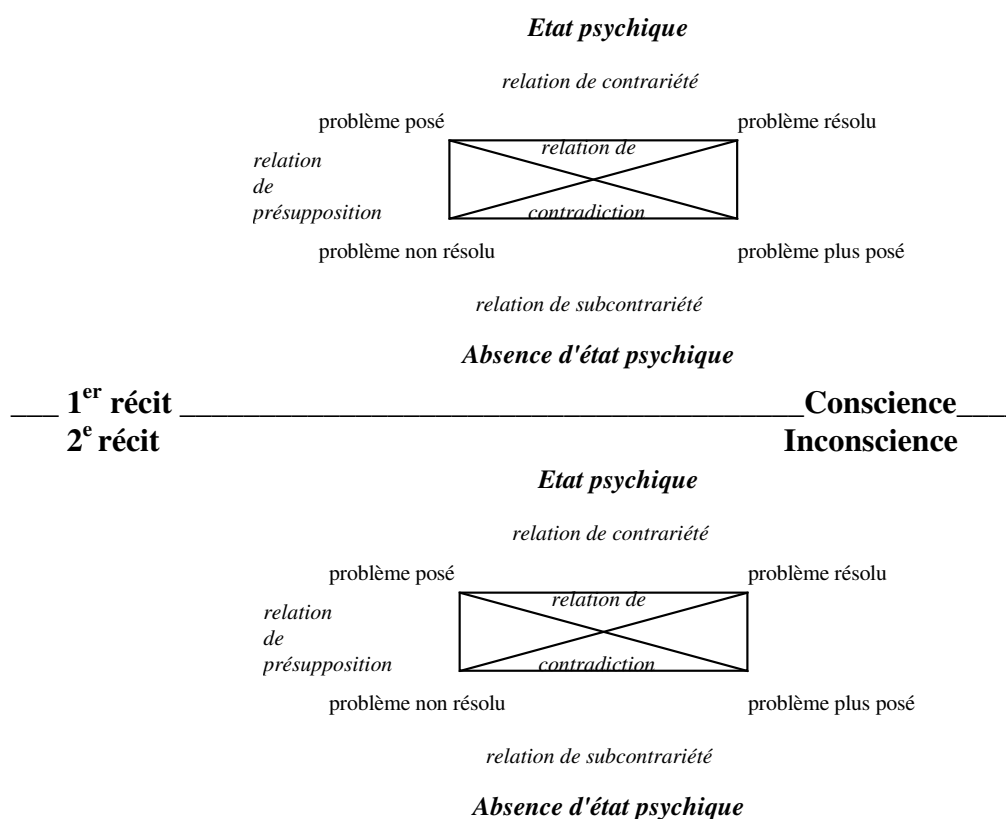
Mais il existe un autre genre de symbolisme qui est également relié aux périodes de transition de la vie personnelle. Ce symbolisme indique le besoin chez l'homme de se libérer de manières trop rigides, trop arrêtées. Ces symboles sont destinés à délivrer l'homme et à lui faire transcender toute forme restrictive d'existence au cours de sa progression vers un niveau supérieur d'évolution. Le sentiment d'être un être complet ne peut apparaître chez l'adulte que par l'union du conscient et des contenus inconscients de l'esprit. C'est cette union qui fait naître ce que Jung appelle *la fonction transcendante de la psyché*. Celle-ci permet à l'homme d'atteindre la pleine réalisation des potentialités de son *Soi* individuel. Ainsi les *symboles de transcendance* fournissent à l'homme les moyens par lesquels les contenus de l'inconscient peuvent pénétrer dans le conscient. Ils sont eux-mêmes une expression agissante de ces contenus. Au niveau le plus archaïque de ce symbolisme, nous retrouvons le thème du *trickster*. Celui-ci est cette fois un héros qui arrive à s'accomplir. Il devient un maître d'initiation primitif grâce à ses pratiques magiques et à ses éclairs d'intuition. Comme le chaman, il est à même de voler dans l'univers sous forme d'oiseau. Ce vol représente le caractère particulier d'une intuition...

CONCLUSION

Les six analyses nous ont permis de dégager un certain nombre d'éléments :

Tout d'abord, au niveau de l'analyse morphologique (PROPP et CAMPBELL), l'ensemble des histoires étudiées présentent une morphologie apparentée à celle du conte ou du mythe. Un certain nombre de variantes apparaissent néanmoins. Ainsi, des oeuvres telles que *La marque jaune* semblent se plier beaucoup moins facilement à la structure morphologique du conte ou du mythe.

Ensuite, lorsque l'oeuvre comportait au moins deux récits, nous avons également tracé leurs carrés sémiotiques. Ceux-ci représentent le fonctionnement qui engendre le message de l'oeuvre. Ils organisent diverses relations entre les unités minimales. En séparant ces deux carrés par une ligne représentant la frontière entre la conscience et l'inconscient, nous avons constaté que ces deux récits établissent chaque fois un parallélisme entre eux. Conscience et inconscience sont de fait liées.



Enfin, l'application à la bande dessinée de la grille sémio-pragmatique de Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya nous a également révélé un certain nombre d'éléments :

Le message global relève du registre du récit	
Type de message ?	L'ensemble des oeuvres sont des <i>récits (ou histoire) fictionnels</i> . Comme le conte, les bandes dessinées étudiées sont bien des récits au sens littéraire et linguistique du terme. Ces fictions ne connaissent guère de ruptures diégétiques, sinon par le biais des <i>récitatifs</i> . Certains récitatifs sont intradiégétiques. Il s'agit toujours de <i>diègèsis mixte</i> .
Style et école ?	Les oeuvres bruxelloises étudiées appartiennent volontairement aux trois grandes écoles belges de la BD : <i>école de Bruxelles, école de Marcinelle, Atelier R</i> (Ecole Saint-Luc de Bruxelles). À l'exception de F. Schuiten, les cinq autres dessinateurs ont adopté la <i>ligne claire</i> . Néanmoins, la <i>patte</i> d'un Hergé n'est pas celle d'un Jacobs, et encore moins celle d'un Franquin, d'un Peyo, ou d'un Sokal. Chaque auteur possède bien son style personnel. Manifestement, chacune des écoles a laissé au dessinateur la possibilité de s'affirmer personnellement au niveau du dessin. Comme les conteurs, chaque auteur marque ainsi de son empreinte l'oeuvre contée.
Rapport mimétique au temps ?	<i>Préfiguration</i> : les auteurs s'inspirent souvent de régimes politiques et d'événements éloignés dans le temps et/ou dans l'espace : le Londres d'après-guerre (JACOBS), le Tibet des années cinquante (HERGÉ), le village de Champignac (FRANQUIN), le pays des lutins (PEYO), une république bananière (SOKAL) et une étrange tour de Babel (SCHUITEN). Ces paysages dénotent un ailleurs proche de l'inconscient. À l'exception de Jacobs et de Franquin, les paysages européens sont uniquement présents au début ou à la fin de l'histoire. Ils indiquent davantage le retour à la conscience. Si certains paysages européens sont exploités durant une bonne partie de l'histoire, ils se subdivisent en mondes diurne et nocturne (chez Jacobs, le Londres du jour opposé à celui de la nuit) ou en mondes citadin et rural (chez Franquin, Champignac est bien séparé de la ville). Un certain nombre d'histoires semblent contemporaines (JACOBS, HERGÉ, FRANQUIN et SOKAL) . Le moyen âge (PEYO) et les périodes suivantes (SCHUITEN) ont également la cote. <i>Configuration</i> : à partir de ces quelques éléments, quatre auteurs créent un pays imaginaire qui émerge en une période proche ou lointaine de la nôtre. Seuls, Hergé et Jacobs entraînent leurs personnages dans des lieux réels. Ce détail n'est cependant pas une caractéristique de l'école de Bruxelles. Ces deux auteurs ont également créé des pays imaginaires tels que l'Atlantide (JACOBS) ou la Syldavie (HERGÉ). <i>Refiguration</i> : dans tous les cas, chaque auteur renforce en nous une vision imaginaire des diverses contrées et périodes abordées. L'actualité est souvent présentée sous une forme perturbée (JACOBS, HERGÉ, FRANQUIN). Elle est même traitée de manière pessimiste (SOKAL) ou apocalyptique (JACOBS). À l'exception du Pays maudit (PEYO), chacun des <i>petits mondes narratifs</i> nous présente une vision vraisemblable. À l'inverse du conte, la bande dessinée n'est pas toujours d'autrefois, même si les événements se déroulent souvent dans un temps et un lieu indéterminé. Sauf pour Hergé, chaque récit demeure relativement imprécis quant à la date exacte des événements. Comme les contes, chacun des récits étudiés a pour point de départ une situation ressentie comme insatisfaisante. Cette situation constitue une protestation sociale embryonnaire. Elle renforce la cohésion sociale de la communauté.
Double temporalité au niveau du récit ?	La majorité des récits présentent des <i>analepses internes</i> et des <i>prolepses externes</i> . Il s'agit surtout de <i>diachronies</i> diégétiques, accompagnées de l'une ou l'autre <i>synchronie</i> . Ce sont tous des <i>récits singulatifs</i> .
Intention manifeste de l'auteur ?	Les auteurs étudiés ont comme intention principale de distraire, voire même d'amuser leur lecteur. Comme les contes, les BD étudiées présentent un côté ludique.
Horizon d'attente du lecteur ?	Le lecteur recherche à travers ces oeuvres un agréable passe-temps. Comme les contes, les BD sont un divertissement.
Aspects liés aux oeuvres ?	Le <i>merchandising</i> se développe de plus en plus autour de certaines séries. Ceci renforce encore le caractère festif lié à l'aspect ludique de la BD.

Le réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit est plutôt centré autour du héros	
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<p>La majorité des personnages sont confinés dans un même registre. Les actants sont très souvent établis comme suit :</p> <p><i>Sujet</i> : le ou les héros.</p> <p><i>Objets</i> : les grandes idées liées aux droits de l'homme et à la démocratie, dont la liberté ou la fraternité.</p> <p><i>Destinateur</i> : un personnage exerçant une fonction habituellement reconnue et acceptée (La Reine et son gouvernement [Jacobs], un ami [Hergé], le Roi [Peyo], un conseiller au développement [Sokal] et les inspecteurs [Schuiten]).</p> <p><i>Destinataires</i> : la société en général représentée par un ou des proches du héros ou des personnes socialement faibles.</p> <p><i>Adjuvants</i> : les amis du héros.</p> <p><i>Opposants</i> : des autorités subalternes ou éloignées, des « mauvais ».</p> <p>Un personnage graphique peut prendre une réelle consistance dans la mesure où ce personnage est soumis à l'influence de la répétition évolutive d'un récit en case (MARION, 1993, 281). Néanmoins, "(...) <i>la BD ne place pas ses personnages dans la même « réalité » interactive que le cinéma ou le théâtre. Les personnages n'y jouent pas de rôle : ils sont dessinés dans un rôle, ou pour un rôle (une fonction figuro-narrative).</i>" (MARION, 1993, 35)</p> <p>Comme les personnages des contes, les personnages de BD sont souvent confinés dans un même registre.</p>
Variations sonores ?	<p><i>Sons non affectés</i> et <i>affectés</i>. Auricularisation interne. Voix on et <i>off</i>. Les bruits ont surtout une <i>fonction narrative</i>.</p>
Variations oculaire et cognitive ?	<p>Souvent les récits présentent une <i>Ocularisation zéro</i> utilitaire et une <i>focalisation interne</i> fixe. En fait, la plupart des récits sont centrés sur le ou les héros. Parfois, cette centration est tournante.</p> <p>Comme les conteurs, les auteurs étudiés expriment les aventures d'une tierce personne.</p>
Présence de l'auteur dans le récit ?	<p>Les auteurs sont très rarement présents dans l'histoire. Si les auteurs apparaissent, c'est un peu à la manière d'Hitchcock, de manière fugitive. Il s'agit plus d'un clin d'oeil adressé au lecteur que d'une véritable présence de l'auteur (par exemple, Hergé et Jacobs dans <i>Le sceptre d'Ottokar</i>).</p> <p>Comme le conteur, les auteurs étudiés disparaissent derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique.</p>
Degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) ?	<p>La présence des énonciateurs se fait surtout par le truchement des récitatifs. Ces récitatifs sont essentiellement des indicateurs spatio-temporels. Ils ont également, comme chez Jacobs, un rôle de <i>relais</i>.</p>
Degré de typographie ?	<p>Divers degrés de typographie sont représentés dans notre corpus. Néanmoins, il faut bien constater que la <i>simulation typographique 2</i> a la cote : lisibilité filtrée et vivification manuscrite.</p> <p>Cette typographie accentue le caractère anonyme de l'oeuvre.</p>
Degré de traces ?	<p>Différents degrés de traces sont également représentés. La <i>transparence 1</i> prédomine : elle renforce l'identification et la disponibilité ludique. Hergé et Jijé exercent encore une influence importante sur les auteurs francophones.</p>
A quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<p>La plupart des auteurs utilisent les différents plans. Cependant, les <i>plans moyens, américains</i> et <i>rapprochés</i> dominent largement le monde de la BD.</p> <p>Les rapports sont ainsi essentiellement formels ou interpersonnels. Ils sont rarement anonymes ou intimes. Les <i>plans d'ensemble</i> servent à situer l'histoire dans son contexte. Les <i>gros plans</i> indiquent surtout l'un ou l'autre indice.</p>

Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	La plupart des auteurs utilisent des <i>regards il non oppositionnels de révérence</i> . Quelques fois, l'auteur utilise un <i>contre-regard</i> ou un <i>regard je</i> pour établir une certaine <i>complicité</i> avec le lecteur. Ces regards jouent le même rôle que les « <i>cric-crac</i> » lancé par le conteur à l'adresse du public. Néanmoins, les auteurs étudiés, comme la plupart des conteurs, utilisent surtout la troisième personne.
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	Les oeuvres étudiées établissent essentiellement un réseau interrelationnel centré autour du héros. On assiste parfois à une <i>centration tournante</i> , axée sur le ou les héros, ainsi que leurs compagnons. Avec, de temps à autre, une digression vers les opposants. Comme les contes, les oeuvres présentent une centration fixe ou tournante.
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égo-centrisme) ?	Depuis mai soixante-huit, la bande dessinée se divise entre les personnages sociocentriques (héros-dieu, centre d'une famille de papier) et les personnages égocentriques (héros déchiré ou antihéros) (du FONTBARE & SOHET, 1976, 62-80). Jacobs, Hergé et Peyo nous présentent des personnages sociocentriques. Les personnages de Franquin, Sokal et Schuiten nous paraissent plus déchirés, même si Franquin fait le pont entre les deux types de personnages. Les contes sont également remplis de personnages sociocentriques (<i>Les trois corbeaux</i>) ou égocentriques (<i>Le chat botté</i>).
De quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Identification pure</i> ou <i>tournante</i> autour du héros et de ses familiers. Comme les contes, rares sont les bandes dessinées qui présentent les divers points de vue de manière semblable.
Effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique et du point de vue cognitif ?	<i>Centration : Fusion</i> ou <i>adhésion</i> . Comme les contes, les BD visent avant tout à la fusion ou à l'adhésion. Leurs messages éducatifs et initiatiques sont clairement dirigés.

Les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message	
Enoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts ?	A l'exception de la <i>Tour</i> de Schuiten et Peeters, qui se termine par une finale ouverte, toutes les oeuvres étudiées sont des <i>oeuvres fermées</i> . Ces cinq oeuvres, comme le conte, n'offrent aux lecteurs aucune possibilité de prolongements événementiels. La boucle est bel et bien bouclée. <i>La Tour</i>, par sa finale ouverte, permet comme <i>Les Mille et une nuits</i> de créer un effet cumulatif avec les autres récits liés aux <i>Cités obscures</i>. Par son effondrement, l'histoire de <i>La Tour</i> est néanmoins close.
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	Analyse structurale (GREIMAS) <i>Situations initiale et finale :</i> Problème posé ---> problème résolu (même <i>Les bijoux de la Castafiore</i> , dont la trame est un leurre, fonctionne selon ce principe). <i>Axe de communication :</i> Une autorité reconnue -> un grand principe ou un objet -> le héros, un proche ou une victime innocente. <i>Axe du désir :</i> le héros -> le grand principe ou l'objet. <i>Axe du pouvoir</i> les familiers -> le héros <- les méchants. Analyse morphologique (PROPP) (CAMPBELL) Sauf <i>Les aventures de Blake et Mortimer</i> , les récits étudiés présentent une morphologie proche des contes et/ou des mythes.

Quelle est la structure de l'oeuvre ? (suite)	<p>Le déjà-vu et le nouveau (BARTHES) <i>Le déjà-vu et le nouveau</i> s'entremêlent dans toutes les histoires. Les quêtes sont fréquentes.</p> <p>Degré d'arborescence (DELEUZE & GUATTARI) Toutes les oeuvres sont des <i>livres-racines</i>, sauf <i>Les cités obscures</i>, qui constituent dans leur ensemble un <i>rhizome</i>.</p> <p>Chaque récit étudié fait appel à des personnages ou des éléments déjà apparus dans d'autres récits de la série. Nous avons affaire à une part de déjà-vu et de nouveau. Comme le conte, chacune des histoires étudiées est constituée de matériaux comparables aux pièces d'un meccano. Elles peuvent ainsi faire l'objet d'une déconstruction et d'un « réemploi ». Des éléments thématiques déjà éprouvés entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles.</p>
Les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<p>Le méga-monstrateur</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le monstrateur prographique</i> : La majorité des dessinateurs étudiés varient les cases en fonction du récit. Le contenu de ces cases varie également ; • <i>Le monstrateur graphique</i> : La plupart des dessinateurs utilisent une grande variation des angles, des plans et des cadres. On constate souvent une dominance du récit par rapport au tableau (<i>rhétorique</i>). Il existe également une oeuvre dont l'utilisation est <i>décorative</i>. Les oeuvres <i>conventionnelles</i> sont nettement en perte de vitesse (l'une ou l'autre planche de Peyo) et les oeuvres <i>productives</i> sont encore très rares (quelques planches de Schuiten). • <i>L'instance de graphiation</i> joue sur la teneur en trace. Schuiten exploite l'opposition entre le noir et blanc et la couleur. Il joue également sur le modelé par le biais des grisés. Les autres auteurs adoptent la <i>ligne claire</i> avec ses traits purs et ses à-plats. Les auteurs étudiés établissent des nuances entre narratifs et phylactères, par le biais des couleurs ou de la typographie. <p><i>Le narrateur graphique</i> : les auteurs étudiés sont tous des dessinateurs-scénaristes. Néanmoins, Franquin et Schuiten ont collaboré avec un co-scénariste pour réaliser le récit étudié. Malgré tout, Schuiten n'utilise guère les récitatifs extradiégétiques. Dans tous les cas, l'interaction narrative entre le dessin, les récitatifs et les dialogues s'opère essentiellement par le relais et l'ancrage.</p>
Rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	La majorité des oeuvres étudiées sont de type <i>rhétorique</i> . Pourtant, une partie importante des planches étudiées sont <i>décoratives</i> . Les plus anciens auteurs présentent parfois une utilisation <i>conventionnelle</i> de la planche. L'utilisation <i>productrice</i> est encore très rare.
Rapports entre les deux composantes ?	<i>Relais et ancrage</i> . Texte et dessin sont dans un rapport de complémentarité, apportant chacun leur part au sens global du message. Les récitatifs ont surtout une fonction d'ancrage. Ils dénotent très souvent le temps ou le lieu de l'action.

Conclusion et forme du lien social impliquée par le message	
Caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instances imaginaires</i> : Comme dans les contes, la majorité des personnages sont des instances imaginaires. Seul Tchang fait exception à la règle (mais peut-on totalement confondre ce jeune adolescent avec l'ami d'Hergé ?). Les personnages sont également des instances individuelles. Les récitatifs apparaissent comme des <i>instances abstraites et transcendantes</i> .
Place attribuée au lecteur ?	Le lecteur est soumis à une centration fixe ou une centration tournante liée au héros et à ses proches. Chez Jacobs, il est confronté à une énigme qu'il peut s'amuser à résoudre.
Types de rapports ?	Subordination du lecteur à une certaine vision de la réalité. Cependant, la BD manque de transparence mimétique. Elle bénéficie d'une certaine collaboration de la part du lecteur.

Le lecteur est-il partie prenante de l'énonciation ?	Non-participation dans la création, mais le récit fait appel à l'imaginaire du lecteur, entre autres, par le biais des blancs laissés entre les cases. Le regard du lecteur réactive le geste graphique de l'auteur. Il continue l'acte de l'énonciateur, avec qui il peut entretenir une relation de contiguïté, de proximité (WINNICOTT, 1975, 7-39).
Formes de rapports sociaux, de formation et de circulation des savoirs, impliqués par le message ?	De prime abord, le lecteur semble soumis au schéma fermé imposé par l'auteur. Celui-ci équilibre l' <i>émotion</i> et l' <i>information</i> , la <i>cognition</i> et l' <i>affect</i> pour que la pâte narrative puisse lever et être consommée par le lecteur (MARION, 1993, 274-278). L'auteur lui raconte une histoire que le lecteur se raconte à lui-même, à son propre rythme et selon son imaginaire. Le style de l'auteur revient de case en case et produit un <i>effet de réel</i> . Le matériel graphique devient ainsi le tremplin dont s'empare l'imaginaire du lecteur pour se construire sa propre histoire (MARION, 1993, 280).

Le message global de ces six bandes dessinées relève du registre du récit. Chacune de ces bandes propose une *fabula*, c'est-à-dire une histoire, une séquence d'actions. Par rapport à cette séquence, il semble bien que la définition des caractères (la psychologie) et le discours (le style, l'écriture, la surface signifiante) soient accessoires.

Chacun des albums appartient à une série. Les séries en bande dessinée imposent une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à la mémoire du lecteur, afin que ce dernier s'y retrouve et retrouve les personnages malgré les délais temporels dus à la distribution mensuelle ou hebdomadaire. Selon Umberto Eco, la bande dessinée célèbre la redondance comme technique persuasive. Elle est *socio-démocratique-paternaliste* d'un point de vue thématique mais aussi structurel, car elle se doit d'ouvrir des crises (psychologiques, sociales, narratives) qui puissent être résolues conformément à l'arc du modèle aristotélicien (péripéties, révélation et catharsis) (ECO, 1993, 8 et 20). Il ne s'agit pas seulement de découvrir l'énigme, mais de suivre certains gestes "topiques" de certains personnages "topiques" dont nous aimons les comportements fixes.

Ainsi, le réseau liant les différents personnages est plutôt centré autour du héros. Chaque auteur développe une figure du héros auquel le lecteur peut s'identifier. Ce héros est humble, généreux et serviable. Infatigable, il voue sa vie à pourfendre les forces du mal. Blake, Mortimer, Tintin, Spirou, Canardo ou Battista n'ont rien d'exceptionnel. Ils ressemblent à leur lecteur et incarnent en même temps l'une ou l'autre valeur morale.

"Le personnage mythologique de la BD (...) doit être un archétype, la somme des aspirations collectives bien précises, et doit donc nécessairement se figer en une fixité emblématique qui le rende facilement reconnaissable (...) mais comme il est commercialisé dans le cadre d'une production « romanesque » pour un public consommateur de « romans », il doit être soumis à ce développement qui (...) est caractéristique du personnage de roman." (ECO, 1993, 117)

Umberto Eco distingue le *héros de BD* du *héros mythologique*. Pour lui, le *personnage mythologique* est le symbole du développement d'une histoire, son enregistrement définitif et son jugement. Cette image n'exclut pas la narration, mais il s'agit d'un parcours irréversible au cours duquel le personnage s'est défini de façon irrécusable. On raconte le *déjà-advenu*.

Le **héros de BD** naît, au contraire, dans une *civilisation du roman*. Les noeuds dramatiques d'une oeuvre romanesque se développent en une série continue et articulée qui doit proliférer *ad infinitum* (ECO, 1993, 118). L'intérêt principal du lecteur est déplacé sur l'imprévisibilité de *ce qui va arriver* et sur l'invention de l'intrigue, qui glisse au premier plan. L'histoire n'a pas eu lieu avant le récit : elle se déroule *au fur et à mesure*. La série tire sa valeur artisanale de l'invention ingénieuse de situations inattendues. Le tribut à payer pour cette nouvelle dimension du récit, c'est une moindre "mythifiabilité" du personnage.

Le **héros mythologique** incarne une loi, une exigence universelle. Il doit être plus ou moins *prévisible*. Au contraire, le **héros de BD** se veut un homme comme tout le monde, et ce qui lui arrive est tout aussi imprévisible que ce qui nous arrive. Le **héros de BD** est ainsi plus proche du **héros des contes de fées**. Il assume une capacité à nous faire participer, une aptitude à être *terme de référence* des comportements et des sentiments appartenant à tout un chacun ; mais il n'assume pas l'universalité propre au mythe (ECO, 1993, 115-117).

Le **héros de BD** doit rester inaltérable tout en se consumant selon les modes de l'existence quotidienne. Il possède les caractéristiques du mythe intemporel, mais n'est accepté que s'il opère dans le monde quotidien et humain de la temporalité. Or, depuis Aristote, le temps implique une idée de succession ; et Kant a établi que cette idée doit être associée à une idée de *causalité*. *L'avant* détermine causalement *l'après*. Si bien que le temps apparaît comme l'*ordre des chaînes causales*. Mais la structure narrative de la BD est contrainte de s'y soustraire. Comme les contes, les BD ébranlent toute conception du temps. Le temps qui est mis en crise est le *temps du récit*, c'est-à-dire la notion du temps reliant un récit à l'autre. Les aventures se déroulent en une sorte de climat onirique où il est extrêmement difficile de distinguer ce qui est arrivé avant de ce qui est arrivé après. Le lecteur perd ainsi la notion de l'ordre temporel. Il se retrouve dans un univers imaginaire où les chaînes causales ne sont plus ouvertes mais fermées (A entraîne B, B entraîne C, C entraîne D et D entraîne A). Cependant, le paradoxe temporel qui sous-tend ces histoires doit échapper au lecteur, car une notion confuse du temps est l'unique condition de crédibilité du récit.

Le **héros de BD** tient en tant que mythe uniquement si le lecteur perd le contrôle des rapports temporels et renonce à les prendre pour base de raisonnement. Le lecteur s'abandonne ainsi au flux incontrôlable des histoires qui lui sont racontées en restant dans l'illusion d'un *présent continu*. Puisque le mythe n'est pas isolé dans une dimension d'éternité, l'histoire en acte est niée comme flux et conçue comme *présent immobile*. Tintin demeure un éternel adolescent, aussi bien dans les années trente (*Le lotus bleu*) que durant les années cinquante (*Tintin au Tibet*).

Cette absence de la dimension *projet* est essentielle à l'établissement d'une pédagogie paternaliste. Celle-ci requiert justement la secrète conviction que le sujet n'est ni responsable de son passé ni maître de son futur, pas plus qu'il n'est soumis aux lois du projet selon la causalité, la temporalité et l'irréversibilité des événements. En perdant conscience de ces trois instances, le lecteur de BD oublie les problèmes qui se fondent sur elles : l'existence d'une liberté, la possibilité de faire des projets, l'obligation de les faire, la douleur que ce devoir comporte, la responsabilité inscrite dans les choix (SARTRE, 1943, 508-708) (ECO, 1993, 120-130).

Il y a subordination du lecteur à une certaine vision de la « réalité ». Pourtant, la BD manque de transparence mimétique et doit bénéficier d'une certaine collaboration de la part du lecteur (MARION, 1993, 274-280). Cette collaboration nécessite l'acceptation de la part du lecteur. Or, l'acceptabilité ou l'inacceptabilité d'une histoire ne réside pas dans l'histoire elle-même, mais dans le système d'opinions régissant la vie sociale. Pour être acceptable, l'histoire doit paraître vraisemblable, le vraisemblable n'étant que l'adhésion à un système d'expectatives habituellement partagé par l'auditoire (ECO, 1993, 14). Ainsi, Umberto Eco pose une hypothèse d'anthropologie culturelle qui nous permet de lire les bandes dessinées comme *reflet* d'une situation sociale et confirmation périphérique d'un modèle général.

" (...) dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire." (ECO, 1993, 113)

Finalement, l'analyse sémio-pragmatique de ces six bandes dessinées confirme bien l'hypothèse émise par Jean-Bruno Renard. Chacune de ces bandes dessinées manifeste les caractéristiques « folkloriques » déjà mises en exergue dans le second chapitre de la première partie.

En ce qui concerne la première hypothèse, *les bandes dessinées fictionnelles sont des contes*, celle-ci doit être plus nuancée. Au niveau morphologique, certaines oeuvres présentent une structure quelque peu différente de celle des contes merveilleux. En outre, les six oeuvres ne sont pas souvent liées au temps passé. Une oeuvre, *Tintin au Tibet*, se déroule en un temps clairement précisé. *Il était une fois* est remplacé par le *présent immobile*. Néanmoins, ces six bandes dessinées fictionnelles possèdent en commun avec les contes un grand nombre de caractéristiques :

1. Toutes sont des récits au sens littéraire et linguistique du terme ;
2. Chacun des récits étudiés a pour point de départ une situation ressentie comme insatisfaisante ;
3. Toutes ces oeuvres se déroulent en un lieu imaginaire ou éloigné. Cinq oeuvres sur les six s'effectuent durant une période non précisée ;
4. Comme les conteurs, chaque auteur marque de son empreinte l'oeuvre contée ;
5. L'intention manifeste des six auteurs est de distraire. Comme les contes, chaque BD présente ainsi un côté ludique renforcé par le merchandising ;
6. Comme les personnages des contes, les personnages de BD sont très souvent confinés dans leur registre ;
7. Comme les conteurs, les six auteurs expriment les aventures d'une tierce personne. Les dessinateurs recourent essentiellement à des *regards il* (troisième personne) ;
8. Comme les conteurs, les six auteurs disparaissent derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique ;
9. La simulation typographique 2 adoptée par les six auteurs accentue le caractère anonyme de l'oeuvre ;
10. La transparence 1, qui prédomine, augmente la disponibilité ludique et renforce l'identification du lecteur au héros ;

11. La majorité des plans adoptés présente des rapports essentiellement formels ou interpersonnels. Ces rapports sont proches de ceux établis par les contes littéraires ou les contes racontés en groupe. Par contre, l'intimité entre un parent et son enfant se retrouve uniquement dans le partage du plaisir de lire un même album ;
12. Comme les contes, rares sont les BD qui présentent les divers points de vue de manière semblable ;
13. Comme les contes, les BD visent avant tout à la fusion et à l'adhésion. La fonction éducative se révèle ainsi selon un registre contrôlé ;
14. Comme les contes, il s'agit d'oeuvres fermées ;
15. Comme les contes, chaque récit fait appel à des éléments déjà apparus dans d'autres récits ;
16. À l'exception de Tchang, toutes les instances sont, comme dans les contes, imaginaires et individuelles.

En fonction des amplifications, nous allons, d'une part, voir si ces six bandes dessinées exercent également des fonctions psychologiques et initiatiques, d'autre part, vérifier si les autres hypothèses étaient fondées ou non.

Amplification

Plan de l'objet								
Auteurs	Temps	Lieux	Nombre au début	Nombre à la fin	Héros	Adjuvants	Opposants	Symboles
Jacobs	+/- 1950	Londres diurne et nocturne ; à l'air et souterrain	1	12	Blake Mortimer	Kendall Vernay Calvin Macomber	Septimus Olrik	La marque jaune Couronne
Hergé	après le 15/7/1958	Alpes Himalaya	3	4	Tintin Haddock	Tournesol Milou Tharkey Les lamas Tchang	La nature Le Yéti	Blanc Hauteurs
Franquin	fin 1960	Rédaction Champagnac	5	16	Spirou Fantasio	Le Comte Spip Marsupilami	Zorglub Zorghomme Marsupilami	Zorglonde Nourrisson
Peyo	moyen âge	Château Pays maudit	2	6	Johan Pirlouit	Roi, G.S., Schtroumpfs, Homnibus	Monulf Fafnir	Dragon Diamants
Sokal	+/-1980	Amerzone Alvarezopolis Volcan	4	3	Canardo	Alexandre Carmen	Clara	Oiseaux blancs
Schuiten	vers 450	Tour hors de la Tour	1	1	Battista	Milena Elias	inspecteur Horatio Claudius	Blanc/noir Couleurs Soleil Machines Tableaux
Synthèse	+/- daté, mais seul Hergé est précis	Opposition des lieux	Nombre de personnages varié	Nombre de personnages varié	1 ou 2	Hommes, femmes, animaux	Nature, hommes, femmes, monstres	Divers

Plan du sujet				
Auteurs	Temps	Lieux	Fonctions au début	Fonctions à la fin
Jacobs	Fictionnel (après une hypothétique 3 ^e guerre mondiale)	Londres diurne à l'air libre = CS Londres nocturne et souterrain = INCS	Fonctions masculines (sensation et pensée)	Fonctions sensation et pensée
Hergé	Réel	Alpes = CS Himalaya = INCS	Fonctions masculines et instincts	Fonctions masculines et instincts
Franquin	Fictionnel, indéterminé	Rédaction = CS Champignac = INCS	Fonctions masculines et instincts	Fonctions masculines et instincts
Peyo	Fictionnel, indéterminé	Château = CS Pays maudit = INCS	Fonctions masculines	Fonctions masculines et intuition
Sokal	Fictionnel, indéterminé	Ville = CS Volcan = INCS	Fonctions masculines	Fonctions masculines et féminines
Schuiten	Fictionnel (en 450 après le début des cités obscures)	La Tour = INCS Dehors = CS	Fonctions masculines	Fonctions masculines (et féminines)
Synthèse	Seul, Hergé demeure lié à l'actualité. Les autres sont dans l'in-temporel	Des lieux figurent à chaque fois l'antagonisme entre CS et INCS	Chaque fois les fonctions masculines, avec deux fois les instincts	1 x fcts masculines ; 3 x fcts masculines + instincts/intuition ; 2 x fcts masc. + fémin.

Auteurs	Héros	Type de héros	Autres et instincts	Anima	Senex ou puer	Ombre	Symbole du Soi
Jacobs	Blake Mortimer	Red horn introverti Twins Red horn extraverti	Kendall, Calvin, Vernay, etc.		Septimus	Septimus Olrík	Couronne
Hergé	Tintin Haddock	Red horn Twins Trickster	Tharkey Tchang Milou	Le Yéti	G. précieux Haddock Tintin Tchang	Le Yéti Les démons blancs	Montagne
Franquin	Spirou Fantasio	Red horn Twins Hare	Gaston Spip Marsupialami	(Sonia)	Le Comte Zorglub	Chauffeur Gaston Zorglhom. Marsu Zorglub	Zorglonde (libido) Champignons.
Peyo	Johan Pirlouit	Red horn Twins Trickster	Schtroumpf	Dame Barbe	Le Roi Homnibus le G. Schtr.	Monulf Fafnir	Diamants
Sokal	Canardo	Trickster		Carmen Clara	Alexandre	Clara	Oiseaux blancs
Schuiten	Battista	Trickster, Hare, Red Horn		Milena	Elias	Horatio Valentin recouvreur Claudius	Soleil
Synthèse		1 ou 2 héros formant un twins. Les twins figurent dans les quatre plus vieux albums. Ils laissent la place à un androgyne dans les deux derniers	Hommes, animaux et chimères	Pas d'anima chez Jacobs et Franquin. Chez Hergé et Peyo, il s'agit d'une 'femme-singe' ou d'une 'femme poilue'. Ces animas sont liées à l'imgo maternelle	1 ou 2 vieux sages ou senex	Hommes, une femme, chimères	Symboles permanents ou volatils

Au niveau du temps, chacune des histoires étudiées renvoie à une période indéterminée. Seule, *Tintin au Tibet* contient une date bien précise. Comme nous l'avons vu, le temps narratif de la BD est celui du *présent immobile*. Au niveau spatial, nous retrouvons dans chaque histoire des lieux qui peuvent représenter la *conscience* et l'*inconscient*. Ce dernier se subdivise parfois en *conscience personnelle* et *conscience collective*.

Chacune des histoires commence et finit avec un nombre différent de personnages. Cependant, pour chacune d'elles, nous avons au début des personnages masculins (*fonctions pensée et sensation*), parfois des animaux (*instincts*) et une chimère (le Marsupilami = *fonction intuition*). Les trois auteurs les plus âgés nous proposent une finale constituée uniquement d'éléments masculins, tandis que les autres auteurs font également intervenir une ou deux *fonctions féminines*.

Au niveau des personnages, chaque histoire contient les *images archétypes* suivantes : *héros, vieux sage ou senex, ombre, Soi*. L'image de l'*autre* est absente chez Sokal et Schuiten. L'image de l'*anima* est absente chez Jacobs et Franquin. Chez Hergé, elle apparaît vaguement à travers le côté maternant du *Yéti*, tandis que, chez Peyo, elle est représentée par une femme âgée peu visible. Une fois encore, les auteurs les plus vieux ne manifestent guère de fonctions « féminines ». Cependant, ces quatre auteurs font parfois intervenir une *anima* dans d'autres albums :

- Pour Jacobs, *Agnès* dans *Le Piège diabolique* ;
- Pour Hergé, *la Castafiore* dans *Le sceptre d'Ottokar* et *Les bijoux de la Castafiore* ;
- Pour Franquin, *Seccotine*, *M^{elle} Jeanne* et *Sonia* dans *les aventures de Spirou* ou de *Gaston* ;
- Pour Peyo, *la princesse Anne* dans *Le lutin du bois aux roches* et *Geneviève de Boisjoly* dans *Le sortilège de Maltrochu*.

Chaque histoire exprime une recherche de soi, un voyage initiatique. Toutes nous racontent bien une partie du processus d'individuation tel qu'il est présenté par M.-L. von Franz :

- Chez Jacobs, nous avons affaire à une conscience collective dominée par la *fonction pensée*. Le processus prend la forme de l'*Ouroboros*, qui symbolise un cycle d'évolution psychique refermé sur lui-même. S'il y a prise de conscience, il n'y a pas cependant d'intégration au niveau psychique. Le cycle semble d'ailleurs être répété à travers toute la série.
- Chez Hergé, nous sommes confronté à la figure du *puer aeternus* (*Tintin, Tchang*) et aux *imago parentales* (*Haddock, le Yéti*). Le conflit entre le *senex* et le *puer* ne peut être résolu que par l'*anima*. Les rapports au père (TISSERON, 1985) et à la mère (DUPONT, 1990) sont laborieux. Il y a cependant quelques progrès au niveau de l'*imago paternelle* (évolution de *Haddock* au fil de la série). Le problème lié à l'*imago maternelle* et à l'*anima* demeure (même si le *Yéti* se transforme en *Castafiore*, celle-ci est encore représentée, dans *L'Alph'Art*, sous les traits d'un oiseau de proie).
- Chez Franquin, vu l'hégémonie des fonctions « masculines » au niveau du conscient collectif, le processus d'individuation semble de prime abord totalement stoppé. Fantasio sombre dans la déprime et, avec lui, tous les personnages restent totalement figés. Heureusement, le *Soi* (*Champignac*), l'instinct et l'intuition (*Marsupilami*) sont

là pour désamorcer la crise au prix d'une longue période de stagnation (dépression nerveuse de l'auteur et stagflation au plan socio-économique).

- Chez Peyo, les fonctions « masculines » sont également prédominantes. Le Roi, symbole de la conscience collective, se languit. Comme chez Franquin, la dépression est également en l'air. Finalement, tout semble bien se terminer, mais le château (conscience) est submergé par les eaux de l'inconscient.
- Chez Sokal, nous sommes en plein dans la déprime. Nous avons affaire à un certain nombre de perturbations psychiques, tant au niveau du conscient (coups d'État) qu'au niveau inconscient. Malgré l'attitude cynique et « aquaboniste » du héros, il demeure une certaine espérance liée à une apparition problématique d'une image archétypique du *Soi*. Cette fois, l'*anima* est partie prenante, mais elle demeure néanmoins prisonnière d'un certain nombre de contraintes.
- Chez Schuiten, tout le système psychique (*La Tour*) élaboré laborieusement par la *fonction pensée* s'écroule. Le héros ne peut que constater les dégâts. Il est maintenant accompagné de son *anima*. L'avenir paraît plus coloré, mais nécessitera obligatoirement une dynamique sous forme de conflits intra- et extrapsychiques. À moins que l'*anima* ne soit à jamais figée... Ce qui supposerait alors une nouvelle domination de la *fonction pensée* et un cycle d'évolution psychique refermé sur lui-même : l'*Ouroboros*, qui tourne indéfiniment sur lui-même, sans pouvoir s'élever à un niveau psychique supérieur.

Au niveau collectif, ces visions ne sont guère encourageantes. Mais, après tout, l'Europe occidentale et la Belgique en particulier ne sont-elles pas soumises à ces diverses problématiques depuis la seconde guerre mondiale. Notre société a parié sur un matérialisme (les *machines* de F. Schuiten) à tout crin. Les technocrates et ingénieurs civils ou commerciaux président à nos destinées. La *fonction pensée* domine. Les maîtres mots de la *pensée unique*¹ sont *économie*, *finance* (l'argent est une écriture comptable liée à la *fonction pensée*), *rentabilité*, *rationalisation*, *informatisation*, *automatisation*, *robotisation*, etc. Ces mots ne laissent guère de place aux *fonctions* « féminines » et tendent à *robotiser* l'homme lui-même (*Guinea Pig* ou *Zorglhomme*). L'angoisse des artistes est finalement un reflet de l'angoisse vécue actuellement par tout un chacun. À travers les oeuvres de Jacobs, Hergé ou Franquin, nous comprenons que la *crise psychique* était présente bien avant la *crise économique*.

Ces interprétations ont mis en exergue le rôle prédominant des *fonctions* « masculines ». Comme l'interprétation des rêves, l'analyse des oeuvres médiatiques s'avère psychiquement intéressante. Elle nous révèle un certain nombre de causes *inconscientes* liées à nos problèmes et à nos crises actuels.

"L'étude des émotions a bien vérifié ce principe : une émotion renvoie à ce qu'elle signifie. Et ce qu'elle signifie c'est bien, en effet, la totalité des rapports de la réalité-humaine au monde. Le

¹ La *pensée unique* est la traduction, en termes idéologiques à prétention universelle, des intérêts d'un ensemble de forces économiques. Elle a été formulée et définie dès 1944, à l'occasion des accords de Bretton-Woods. Ses sources principales sont les grandes institutions économiques et monétaires. Le premier principe de la *pensée unique* est la primauté de l'économique sur le politique. Les concepts-clés sont le marché, la concurrence, la compétitivité, le libre-échange, la mondialisation, la division internationale du travail, la monnaie forte, la déréglementation, la privatisation et la libéralisation. Trois mots d'ordre : moins d'État, un arbitrage constant en faveur des revenus du capital au détriment de ceux du travail et une indifférence à l'égard du coût écologique (RAMONET, 1995, 1).

passage à l'émotion est une modification totale de « l'être-dans-le-monde » selon les lois très particulières de la magie. " (SARTRE, 1965, 66)

La domination de la *fonction pensée* n'est cependant pas remise en question par l'ensemble des oeuvres. Ainsi, E.-P. Jacobs ne déploie guère de qualités « féminines » et n'envisage pas un retour aux *fonctions sentiment et intuition*. Néanmoins nous voyons une évolution se faire jour petit à petit. Les cinq autres auteurs prennent en compte la *fonction intuition* et les deux dernières oeuvres expriment un retour aux *fonctions « féminines »*. L'anima est omniprésente au sein de ces deux albums. *Carmen* et *Milena* tiennent un rôle important au niveau du récit.

Chacune des six bandes dessinées exprime effectivement une recherche de *Soi*, une partie du *processus d'individuation* et il y a bien une évolution historique des images archétypiques et des fonctions dominantes.

En ce qui concerne la dernière hypothèse mettant en parallèle la conception de la planche et la fonction dominante, elle n'a pas pu être vérifiée. Trop de facteurs externes interviennent. Et tout d'abord ceux liés aux caractéristiques et à l'histoire du média *bande dessinée* lui-même :

1. au niveau des dimensions spatiales, le dessin recourt à deux dimensions et simule la troisième par le biais de la perspective. L'écriture se contente d'une seule dimension linéaire, mais le texte est subdivisé entre les *narratifs*, les *phylactères* et les *onomatopées*. Dans ce dernier cas, le texte possède les mêmes dimensions que le dessin ;
2. au niveau des sens, la vue est le sens le plus sollicité. Le tactile (sens de plus grande proximité) est également utilisé pour tourner les pages. L'odorat peut également jouer un certain rôle (odeur du papier imprimé) ;
3. au niveau des fonctions, la fonction dominante collective entraîne, selon Jung, le refoulement dans l'inconscient de la fonction antagoniste. L'ombre est liée à cette fonction refoulée :

1. Il y a d'abord une hégémonie des fonctions « masculines » (*pensée* [texte] et *sensation* [vue]). Les bandes dessinées sont d'abord publiées dans les quotidiens, où la fonction *pensée* est dominante (Hergé et Peyo, lors de leur première période, quand ils étaient publiés au *Petit Vingtième* ou à *La Dernière Heure*). Vu la qualité de l'impression sur le papier journal, la fonction *sensation* est relativement secondaire. La conception de la planche est *conventionnelle*. Le style de dessin est essentiellement un *dessin au trait* fort épuré, proche de l'écriture.
2. Vers la fin des années vingt, la bande dessinée américaine connaît une diffusion importante en France et en Belgique par l'intermédiaire de magazines et d'officines spécialisés (GAUMER & MOLITERNI, 1994, 352bis, II). Les journaux et illustrés subissent une concurrence sévère et doivent s'adapter en changeant de format. Des auteurs, tel Hergé, adoptent les phylactères. Des albums reprenant l'histoire complète sont édités. En 1938, Dupuis crée l'hebdomadaire *Spirou*. Le papier et l'impression sont de meilleure qualité. La couleur est présente à certaines pages. Ces éléments permettent de développer d'autres conceptions de la planche. Avec la couleur et une meilleure qualité

d'impression, la fonction *sensation* va prendre davantage d'importance. Elle s'exprimera surtout dans des oeuvres où l'utilisation de la planche est *décorative* (Jacobs conçoit ses oeuvres non pour un quotidien, mais bien pour l'hebdomadaire *Tintin*). Les fonctions « *féminines* » seront également prises en compte. La conception *rhétorique* apparaît. La seconde guerre mondiale oblige Casterman à diminuer le nombre de pages des albums. Hergé retravaille chacun de ses albums et abandonne la conception *conventionnelle* pour une conception plus *rhétorique*. Celle-ci permet d'exprimer davantage de sentiments.

3. Aux Etats-Unis, la conception *productive* existe depuis 1905. Winsor Mc Cay l'utilise pour *Little Nemo*. Cette série est publiée en pleine page couleur par le *New York Herald*. L'écriture et le graphisme deviennent interactifs. Cette conception *productive* ne connaît guère de développement chez nous. Il faut attendre les années soixante et l'arrivée de quelques « contestataires » dont l'esprit est tourné vers le *grand soir* ou d'autres *avenirs radieux* ou *apocalyptiques* pour que se développe ce mode d'expression de l'intuition. En Europe, comme en Amérique, c'est un poète qui ouvrira la route à cette nouvelle conception : Fred, le père de *Philémon*. L'usage de la conception *productrice*, qui fait pourtant appel à toutes les spécificités de la bande dessinée, demeure fort restreint.

En résumé, nous obtenons le tableau suivant :

<i>Bande dessinée, dimensions, sens, et fonctions</i>			
DIMENSIONS	SENS	FONCTIONS	EXPLICATIONS
deux	vue	sentiment sensation pensée intuition	Les bandes dessinées sont des récits folkloriques où les jugements de valeurs s'expriment énormément. Le caractère des traits du dessin renforce ou non l'identification au personnage. Les nuances claires/obscurres peuvent jouer également un certain rôle ; La mise en image joue un grand rôle au niveau du sens visuel. La couleur et le caractère pictural du dessin peuvent renforcer cet aspect ; Certaines idées peuvent être facilement exprimées par le biais de l'écriture. La bande dessinée a été longtemps le média privilégié de la <i>contre-culture</i> . Après mai 68, un grand nombre de bandes dessinées ont été porteuses d'idées contestataires ; Les blancs entre les cases et les planches nécessitent un apport important de la fonction intuitive. En comblant ces <i>vides</i> , le lecteur laisse libre cours à son imagination et participe à la réalisation.

(SAUCIN, 1994b, 52)

Comme nous pouvons le remarquer, la bande dessinée fait appel aux quatre *fonctions psychiques*. Il existe, de prime abord, un certain équilibre entre ces quatre fonctions. La conception de la planche s'avère, dès lors, susceptible de hiérarchiser celles-ci en mettant l'accent sur l'une ou l'autre de ces fonctions. Cette hypothèse mériterait en tous les cas de plus larges développements que ceux entrepris dans le cadre de cet essai.

Outre ces quatre fonctions, la bande dessinée présente diverses *faiblesses* qui se révèlent souvent être des atouts.

Pour Fresnault-Deruelle, la taille réduite des cases oblige les dessinateurs, soumis aux impératifs de lisibilité, d'élaguer le monde de ses particularismes en simplifiant au maximum leurs dessins et en recourant aux stéréotypes (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 7). En partant des "daily strips", dont l'univers "sait s'additionner, mais pas se multiplier", il déduit que les cartoonistes, pour étoffer leurs strips, recourent à la "technique du décrochage" qui offre au lecteur des "vignettes formellement différentes des précédentes mais entretenant avec elles des rapports d'équivalence sémantique."(FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 14)

Le dessinateur peut ainsi "débrayer" en toute quiétude, s'adonner à la variation des points de vue, créer une atmosphère, ou "figer" le récit dans l'aspectuel.

"Cette élasticité du rythme diégétique est rendue possible grâce au caractère indifférencié des espaces blancs séparant chaque vignette. Partout identiques, ils varient pourtant sans cesse de valeur (spatiale et/ou temporelle)."(FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 14)

Ces espaces blancs permettent de créer diverses compositions en matière de vitesse de récit et "le temps de l'action peut être arrêté ça et là" (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 14).

Le dessinateur peut même alterner des images d'un présent d'évocation et celle d'un passé (par exemple : PRATT & MANARA, 1987, 84-92). Par ailleurs, la lecture peut s'opérer par quadrillage orthogonal des planches (de droite à gauche et de haut en bas), mais aussi d'autres manières. Ainsi, dans les "récits disloqués", "les planches sont des systèmes tabulaires où les vignettes ne sont plus toujours intégrées dans un continuum logique, mais où certains cartoons, qui représentent la scène mentale du héros, entretiennent des rapports de contiguïté parfois complexes. Les scènes de rêve et les scènes vécues se contaminent au point de devenir les phylactères les unes des autres"(FRESNAULT-DERUELLE, 1976, 23).

Pour Michel Rio (RIO, 1976, 97), "le cadre représente avant tout une rupture d'espace" entre le réel et le métaphorique. La coupure permanente dévalorise la crédibilité de l'espace métaphorique par rapport à l'espace réel et engendre un rejet du lecteur. Cependant, dans un deuxième temps, le lecteur s'intègre à l'espace métaphorique et entre dans les limites du cadre.

"Le réel est inné par un substitut « vraisemblable », la fiction. Le cadre joue alors le rôle inverse d'intégrateur, de voie de passage vers un espace plus vaste que celui qu'il laisse voir vers un hors-champ"(RIO, 1976, 97).

La répétition des cadres génère une répétition du phénomène d'intégration et de rejet, d'identification et de distanciation. c'est le choix d'organisation des cadres et des plans, des "teneurs en trace"(MARION, 1991) et de la répétition de certains éléments "intra-ictoniques" qui favorisent les intégrations successives ou créent un maximum de phénomènes de rejet. Le blanc entourant l'ensemble des cases et le blanc "inter-ictonique" jouent le rôle de gommage de l'espace réel. Ils jouent aussi un rôle dans l'écriture même de la bande, celui de séparation d'une image à l'autre, "permettant la lecture d'une chaîne composée d'éléments parfaitement isolés"(RIO, 1976, 99). Le dessinateur peut jouer avec ces espaces de manière subversive et créatrice.

La lecture de la bande dessinée change selon la manière dont les plans et les cadres sont combinés.

Si les cadres et les plans demeurent identiques, la lecture est linéaire et se rapproche de la lecture conventionnelle d'une page d'écriture. L'espace métaphorique reste le plus homogène possible, en reproduisant à chaque image des codes-repères invariables.

Si les cadres restent identiques, mais que les plans varient, la lecture devient plus hasardeuse, "*car la variation du rapport de distance accentue la coupure d'une image à l'autre*"(RIO, 1976, 104). L'espace métaphorique devient contradictoire et problématique, dans son extension, dans la chaîne, et le phénomène de rejet joue immédiatement. Ce modèle déséquilibre le rapport cadre/plan. Dès lors, la seule façon de pondérer ce déséquilibre est de faire varier la taille des cadres eux-mêmes.

"Ainsi non seulement chaque plan, mais chaque cadre, est adapté au signifié de l'espace métaphorique. La loi générale est la suivante :

gros plan -> petit cadre

plan d'ensemble -> grand cadre

La lecture régulière est bouleversée. La règle générale (de gauche à droite et de haut en bas) est maintenue, mais elle intervient non plus d'une « ligne » à l'autre (car les « lignes » d'images n'existent pratiquement plus, leurs tailles et leurs dispositions variant à l'infini) mais d'une image à l'autre."(RIO, 1976, 105)

Certains dessinateurs jouent avec ces divers codes (en ne respectant pas les blancs "*inter-iconiques*", le sens de la lecture ou l'équilibre plan/cadre). Ils génèrent des disjonctions, des rejets et des effets de distanciation.

Pour Benoît Peeters, "*la force de la bande dessinée dépend fort justement pour sa part d'une segmentation : retenir les étapes les plus significatives d'une action pour dépeindre son enchaînement*" (PEETERS, 1991, 17). Pour lui, la case se donne d'emblée comme un objet partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence. "*Toute vignette, en ce sens, est "à suivre"*."(PEETERS, 1991, 17) L'un des traits les plus fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire, son incomplétude (PEETERS, 1991, 20).

C'est dans cette incomplétude que se glissent l'imaginaire et la mémoire du lecteur. C'est à partir de cette incomplétude et des vides laissés entre les cases que le lecteur va pouvoir tout à la fois *se souvenir* et *créer* sa propre histoire.

Benoît Peeters relève d'autres « *faiblesses* ». Ainsi, "*Les limites de la visualisation sont par exemple la suggestion de la durée. Ne disposant pas des possibilités sonores du cinéma, la bande dessinée ne restitue qu'à grand-peine l'écoulement du temps*"(PEETERS, 1991, 90).

Il existe également quelques éléments que le dessin ne peut que difficilement restituer :

"les pensées et les sentiments des personnages, mais aussi les bruits, les odeurs, les atmosphères et les climats - tout ce qui relève en somme de l'accentuation sensorielle."(PEETERS, 1991, 91)

Heureusement, la narration extradiégétique peut être formulée sous forme d'un pseudo-phylactère. Il est même possible, comme le signale Michel Toussaint, de donner à cette "*voix off écrite*" une coloration pour suggérer au lecteur la "*dépersonnalisation*" de la voix émise (TOUSSAINT, 1976, 84-85). C'est grâce à l'articulation entre le dessin et le texte que la B.D. acquiert toute sa valeur. "*Des indices de mouvements (images devenues signes) aux onomatopées (signes devenus images) nombreux sont les éléments qui ménagent une transition fluide entre ces modes de représentation."*(PEETERS, 1991, 96)

Certes les personnages se déplacent parmi des "*éléments rigoureusement étrangers à tout référent concret (les ballons et autres signes sonores ou d'intériorité)*"(GAUTHIER, 1976, 111), qui créent un effet de distanciation, mais engendrent aussi des glissements inconcevables dans un autre média (Cf. l'oeuvre de Fred, mais aussi dans *Le Secret de la Licorne*, l'homme qui tente de faire comprendre le nom *Loiseau* en montrant des moineaux).

La bande dessinée est dès lors bien "*ce lieu magique*" où l'amalgame de l'écrit et du dessin épouse l'imaginaire de son lecteur. Les "*cases mémorables*"¹, purs ectoplasmes, objets hallucinatoires, produites par le fantasme rétrospectif du lecteur montre combien celui-ci participe au travail de création dans l'intervalle de ces blancs ou de ces fins de page.

Ces diverses caractéristiques créent en quelque sorte des *interférences* avec le psychisme du lecteur. Elles engendrent une sorte de symbiose entre l'auteur, le média, son contexte et son lecteur. Il y a effectivement un processus initiatique qui s'opère. Le lecteur ne pourra entrer en relation avec l'auteur que s'il s'intègre au média. En même temps, média, auteur et lecteur sont fruits et acteurs de leur temps, de leur époque. La *communication* laisse place à une sorte de *communion*. C'est pourquoi la bande dessinée est un média à part. Elle est finalement plus proche du vidéo-clip que du film². Elle subjugué et fascine tout à la fois, du moins ceux qui ont franchi le pas.

C'est ce que la confrontation entre l'analyse morphologique, la grille sémiopragmatique et l'amplification nous a permis de révéler. En somme, chacune des méthodes utilisées s'intègre au sein d'un immense processus *amplificateur* en forme de spirale. Elles participent à l'*amplification* elle-même. Si les résultats *sémiopragmatiques* appartiennent davantage au *plan de l'objet d'un point de vue collectif*, ils entrent néanmoins en interaction avec les autres points de vue. Il y a complémentarité des plans et des points de vue. Ce que Philippe Marion avait déjà pressenti dans le premier chapitre de sa thèse. Les *effets de trace* et les autres éléments étudiés dans le cadre de la sémiopragmatique ne sont pas *psychiquement* neutres. C'est pourquoi nous avons jugé utile de rappeler dans notre second chapitre les relations entre graphisme et psychisme. Plan de l'objet et plan du sujet se complètent. Ils permettent de voir les deux faces d'une même réalité. Il en va de même pour les points de vue individuels et collectifs : les personnages ou *actants* sont en même temps des *images archétypiques* selon Jung et des *fonctions* selon Propp. L'individu, lui-même, est un élément dynamique de la société. Tout en étant « *pré-modélé* » par celle-ci, l'individu (auteur ou lecteur) agit et transforme cette société. Comme l'affirmait Luce Irigaray (1966), il devient en même temps *sujet* et *assujetti* par le biais du langage et de la culture, mais aussi par le biais des relations et des contextes auxquels il sera toute sa vie confronté. Ce sont finalement ces différents échanges, ces *flux* et *coupures*, comme diraient Deleuze et Guattari, que nos diverses lectures ont pu mettre en exergue. En cela, amplification, grille sémiopragmatique et analyse morphologique peuvent se révéler utiles pour l'analyse et l'interprétation d'autres médias, même si ceux-ci ne sont pas obligatoirement proches des contes de fées.

Prenons le cinéma. La bande dessinée est souvent comparée à ce média. Si nous considérons les dimensions, les sens et les fonctions psychiques qui interviennent au niveau du cinéma, nous obtenons le tableau suivant :

¹ "Marc-Henri Wajnberg montra fort justement, à propos de l'image finale de Tintin au Tibet, à quel point le souvenir avait pu la recomposer, en synthétisant des éléments de plusieurs vignettes" (PEETERS, 1991, 13).

² À propos du vidéo-clip, voir MARION, 1992 ou le résumé présenté dans SAUCIN, 1994b, 47-50.

<i>Cinéma, dimensions, sens, et fonctions</i>			
DIMENSIONS	SENS	FONCTIONS	EXPLICATIONS
deux (trois, lors de certaines expériences tridimensionnelles)	vue ouïe (olfactif lors de certaines expériences)	sentiment sensation intuition pensée	Le cinéma est très souvent utilisé dans le cadre de fictions romanesques. L'identification au personnage principal accentue ce phénomène ; Diverses techniques (Technicolor, écrans géants, effet THX ou son dolby amplifient les phénomènes de sensation). Certains films et documentaires mettent d'ailleurs l'accent sur l'aspect esthétique des images et du son ; L'intuition est la fonction première pour les films à suspense tels que les thrillers ; Le cinéma sert moins souvent à exprimer des idées abstraites ou logiques, sauf dans le cas de documentaires didactiques ou encore dans les films jouant sur la distanciation.

Comme nous pouvons le constater les quatre fonctions psychiques sont également présentes. Cependant, une sorte de hiérarchie est déjà instaurée. Très souvent, *sentiment* et *sensation* prédominent par rapport aux deux autres fonctions.

Néanmoins, le spectateur doit lui aussi s'intégrer au média.

"l'espace réel (salle, fauteuils, spectateurs...) est nié parce que plongé dans le noir, la seule issue restant au destinataire étant de se projeter, de s'intégrer dans l'espace métaphorique, d'opérer ce passage du lieu réel d'où il voit au lieu de la fiction qu'il voit, lui offrant cette fausse profondeur reproductrice d'univers" (RIO, 1976, 99).

Pour Marshall Mc Luhan, *"le message du médium cinéma, c'est le passage des connexions linéaires à la configuration"* (McLUHAN, 1968, 30). Le son, couplé avec l'image cinématographique, a pour effet de diminuer le rôle du mimétisme, de la perception tactile et de la kinesthésie. Le spectateur est, comme pour le rêve, complètement amorphe, immobile. Il devient *"contemplatif"*. Le temps généré par le mouvement des images semble bien la première donne de ce médium. C'est d'ailleurs entre ces deux pôles, du temps et du mouvement, que Deleuze situe les divers genres cinématographiques : *cinéma-mouvement* et *cinéma-temps* (DELEUZE, 1985).

D'emblée, Linda Coremans remarque qu'*"au niveau des marques de l'énonciation qui renvoient à un locuteur hic et nunc, la communication audiovisuelle ne peut s'appuyer sur des marqueurs aussi évidents que les déictiques¹ de la langue verbale pour inscrire ses intentions. Au cinéma, le dédoublement de l'instance narrative en sujet énonciateur et en sujet de l'énoncé doit se faire à travers une certaine « forme » ou des traces techniques comme marques de commentaire ou d'intentionnalité reste donc plutôt flou et s'appuie largement sur un effet-corpus et la sensibilité du public, habitué à fréquenter les salles de cinéma."* (COREMANS, 1990, 23)

Jost précise d'ailleurs que *"dans la langue, les indicateurs de discours réfèrent d'abord à l'instance discursive, au cinéma ils renvoient en premier lieu au langage même qu'emploie ce discours"* (JOST, 1980, 121). Souvent ce n'est qu'en jouant sur l'axe sonore et visuel que l'instance énonciatrice manifeste son attitude par rapport à l'énoncé (JOST, 1983, 199-202). Comme pour la bande dessinée, le dialogue facilite le déchiffrement du message en imposant un parcours de sens unitaire au spectateur.

"C'est à travers les interventions sur la matière profilmique - le montage discontinu, le travail sur l'espace - que le cinéaste peut reformuler le contenu sémantique des éléments discursifs mis

¹ **déictique** (du grec *deiktikos*, démonstratif). Qui sert à désigner avec précision ou insistance : "Ci", dans "celui-ci", est une particule déictique.

en place et suivre ce que nous avons appelé « une logique du signifiant »." (COREMANS, 1990, 33)

À l'inverse de la BD, les personnages nous imposent à l'écran la présence particulière du physique et de la voix des acteurs qui les interprètent.

Mais, comme dans les bandes dessinées, les longues analyses psychologiques sont souvent traduites par des actes, des regards. Les effets oratoires de mise en valeur sont réalisés par le montage, le cadrage, les gros plans. L'image est dès lors plus une restitution du climat qu'une simple illustration.

"Les artifices d'ordre poétique, ceux qui donnent de la réalité une vision insolite ou transposée, peuvent être obtenus à l'écran par des moyens techniques (surimpression, ralenti, accéléré, projection des négatifs, filtres, etc." (ANON., 1971, I, 224)

Dans la majorité des cas, le cinéma, comme la bande dessinée, exerce une fonction ludique. Ils proposent l'un et l'autre des *oeuvres populaires*¹. Quelques films, tels que *Pretty Woman* ou *E.T.* sont proches des contes². Mais le cinéma présente un éventail plus large que celui de la BD et ne propose pas uniquement des *fables*.

Certes, on peut utiliser l'amplification pour interpréter n'importe quel film. Mais celui-ci n'aura pas obligatoirement la morphologie d'un conte. Les archétypes n'y seront pas représentés dans leur aspect le plus simple, le plus dépouillé, le plus concis. Les images archétypiques n'auront peut-être pas cette forme pure qu'elles ont dans les contes ou les bandes dessinées et qui nous fournissent les meilleurs clefs pour nous permettent la compréhension des processus qui se déroulent dans la psyché collective (von FRANZ, 1987, 9-10).

Outre les *faiblesses-atouts* déjà relevés, trois éléments peuvent expliquer cette différence entre cinéma et bande dessinée :

- D'abord, la bande dessinée recourt au dessin, cette activité proche de l'enfance, tandis que le cinéma nécessite des techniques sophistiquées telles que la photographie ;
- Ensuite, la bande dessinée a été longtemps considérée comme une littérature destinée à la jeunesse, alors que le cinéma s'est tout de suite adressé aux adultes ;
- Enfin, les bandes dessinées contiennent bien moins de matériel culturel conscient spécifique, aussi reflètent-elles avec plus de clarté les structures psychiques fondamentales.

Le cinéma, comme les nouveaux médias, est en quelque sorte plus *prémédité* et plus *artificiel*. Auparavant, les médias mettaient en oeuvre une ou deux dimensions et restaient très liés au corps humain (geste, empreinte et parole). Ils réclamaient moins d'investissements et moins de prévisions budgétaires. Maintenant, les médias deviennent de plus en plus sophistiqués. Ils combinent plusieurs sens (audiovisuel et parfois tactile). Les images archétypiques y sont souvent moins pures.

Au niveau du cinéma d'auteur, les *images archétypiques* sont davantage *entachées* d'éléments liés à l'inconscient personnel. En outre, dans ce type de cinéma, l'on n'atteint les structures de base de la psyché humaine qu'à travers une épaisse couche d'éléments culturels qui les recouvre.

¹ Umberto Eco oppose le *roman populaire* au *roman problématique* (cf. annexe 2).

² Afin de montrer qu'il est également possible d'*amplifier* un film, une brève interprétation de *Pretty Woman* de Garry Marshall figure en annexe.

Le cinéma « populaire », comme les feuilletons télévisés, *exploite* artificiellement la fonction sentiment. C'est l'avènement du *star system*. Les *films hollywoodiens* sont élaborés systématiquement selon un moule bien précis (BOROWELL, STAIGER & THOMPSON, 1985) (SWAIN & SWAIN, 1988). Ce moule est intentionnellement proche de celui des mythes ou des contes (CAMPBELL, 1991, 11-12). Il répond à des impératifs financiers et publicitaires.

Au niveau des images virtuelles, la *fonction sensation* semble devenir la *fonction dominante*. L'*intuition* et le *sentiment* constitueraient les *fonctions subalternes*, tandis que la *fonction refoulée* serait la *pensée*. Pourtant, l'informatique et la logique binaire sont de plus en plus présentes derrière ces nouvelles formes d'expression. Étrange paradoxe qui avait déjà été relevé par Marshall Mc Luhan à propos des nouveaux médias.

Faut-il, dès lors, penser que la bande dessinée mène un combat d'arrière-garde afin qu'un jour les quatre fonctions puissent s'équilibrer au niveau de la *conscience collective* ? Peut-être ! Ce serait, en tous les cas, un étrange retournement de situation. Porteur des *fonctions refoulées*, ce média *socialo-démocratique-paternaliste* était quelque peu *marginalisé* avant mai 68. Il devint l'un des piliers de la *contre-culture* et de l'*avant-garde*. Aujourd'hui, il semble beaucoup mieux accepté par les parents que certains jeux électroniques ou dessins animés japonais... La roue tourne !

Avant de terminer, j'aimerais également faire part d'une expérience proche de celle menée jusqu'ici. Dans le cadre de mon cours *Sémiologie et herméneutique de la bande dessinée*, les étudiants de première candidature ont analysé deux cent trente bandes dessinées éditées en français (voir annexe 6). Ces deux cent trente bandes dessinées possèdent en général une morphologie proche de celle des contes de fées ou des mythes. Néanmoins, certaines oeuvres, telles celles d'E.-P. Jacobs, présentent quelques variantes par rapport aux structures traditionnelles. Les diverses réponses aux questions figurant dans le tableau sémio-pragmatique ont été confirmées par ces nouvelles analyses. Les personnages rencontrés peuvent être interprétés au plan du sujet. Ils représentent tous une image archétypique ou une imago. *Héros*, *ombre* et *vieux sage* sont très souvent présents. Une bonne partie des oeuvres peuvent être classées selon les genres habituels du folklore : *aventures*, *contes merveilleux* ou *fantastiques*, *espionnage*, *légendes*, *policier*, *science-fiction* ou *western*. Outre ces histoires de nature « *folklorique* », les oeuvres à caractère politique (*Le Lotus bleu* d'Hergé, *La partie de chasse* de Bilal et Christin, *Brüsel* de Schuiten et Peeters), celles à caractère économique ou financier (*Le Roi vert* d'Armand, Anestay et Sulitzer, *Largo Winch* de Francq et Van Hamme), celles relevant des luttes sociales (*La ville qui n'existait pas* de Bilal et Christin), les oeuvres historiques (*Les sept vies de l'Epervier* de Juillard et Cothias, *Alix* de Martin), les oeuvres érotiques (*Le dé clic* de Manara) présentent toutes une partie du processus d'individuation tel qu'il fut décrit par Marie-Louise von Franz. Elles ont chacune une nature archétypique indéniable. On peut d'ailleurs les classer dans l'une ou l'autre des catégories « *folkloriques* ».

Ces études confirment à leur tour l'intuition de Jean-Bruno Renard. La bande dessinée appartient bien au domaine du folklore. La bande dessinée présente les trois mêmes fonctions que le conte : elle joue à la fois un *rôle ludique* et *éducatif* (plan de l'objet) et un *rôle d'initiation psychique* (plan du sujet).

Si l'on regarde la date de parution, on constate que les images archétypiques liées à l'*anima* sont de plus en plus présentes. Ces images dénotent par ailleurs une prise en compte de plus en plus importante des *fonctions* « *féminines* ».

Il faut, cependant, nuancer notre propos. À partir de mai 68 et à la suite du mouvement de libération de la femme, la bande dessinée connaît de plus en plus d'héroïnes. Néanmoins, ces héroïnes demeurent encore fort masculines. Elles ne représentent pas réellement les *fonctions sentiment* et *intuition*. Ce sont plutôt des images de *red horns* en jupes ou collants. Ainsi, Natacha ou Barbarella ne tirent leur originalité que du subtil dosage de l'invincibilité propre aux héros et des attributs de la femme-objet : fragilité, charme, élégance et sex-appeal. Quant à Yoko Tsuno, elle est électronicienne et ses atouts principaux sont ses qualifications techniques et intellectuelles. Comme le souligne Wilbur Leguebe, un tel tableau de l'émancipation de la femme contient diverses implications latentes :

- 1° Il dissimule la double exploitation, au foyer et au travail, de la femme, qui, dans les bandes dessinées, n'en subit jamais qu'une seule à la fois : soit elle appartient à un milieu aisé et n'a d'autres soucis que ses problèmes professionnels. Soit elle reste à la maison, et ses tâches ménagères sont données comme naturelles.
- 2° Il présente le travail des femmes en dehors des rapports sociaux. Leur emploi est un plaisir qui ne serait contingent d'aucun horaire, d'aucun rendement, d'aucun patron (LEGUEBE, 1977, 29-30).

Cependant, dans la foulée des Natacha et autres Yoko Tsuno, quelques héroïnes sont apparues qui remettent en cause l'image traditionnelle de la femme. Laureline, la compagne de Valérian, et Chinook, celle de Buddy Longway, conservent de nombreux traits conventionnels. Leur mutation s'opère lentement, mais devient crédible. Dans *Bienvenue sur Aflolol*, Laureline se révèle plus fine et plus sensible que Valérian. Quant à l'image de Chinook, elle se démarque aussi bien du sex-appeal de pacotille que de la pudibonderie ancienne qui réduit la femme à une mère de famille asexuée (LEGUEBE, 1977, 33-34).

Les images de *Carmen* et *Milena* nous semblent aller dans ce sens. Ce ne sont ni des femmes soumises, ni des hommes déguisés en femmes. Elles éprouvent un certain nombre de difficultés et parviennent à s'en sortir en affirmant leur sentiment et leur intuition.

Si, comme l'affirme Umberto Eco, les bandes dessinées sont le *reflet* d'une situation sociale, il nous reste à espérer qu'elles développeront davantage ce type d'images. Cela voudra dire que notre société ne refoule plus les fonctions « *féminines* » et intègre enfin le sentiment et l'intuition. Espérons, cependant, que ce ne soit pas au détriment de la sensation ou de la pensée.

L'équilibre des quatre fonctions au sein de la conscience collective nous paraît nécessaire pour un meilleur équilibre social et psychique. C'est une condition importante pour éviter un quelconque *retour du refoulé* qui brise les digues de la conscience, faisant courir au monde, comme à l'individu, le risque d'incalculables ravages.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAM, N. & TOROK, M.
1987 *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.
- ADLER, Alfred
1950 *Le sens de la vie. Etude de psychologie individuelle comparée* (préface de M. Laignel-Lavastine), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n°127.
- ADLER, Gerhard
1957 *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne* (préface de C.G. Jung) (traduction de Liliane Fearn et du D^r Jenny Leclercq), Genève, Georg éditeurs, coll. « Analyse et synthèse ».
- AEPPLI, Ernest
1962 *Les rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n°3.
- AKOUN, André
1974 *L'anthropologie*, Verviers, Marabout, coll. « les dictionnaires Marabout Université », n°10.
1985 *Mythes et croyances du monde entier* (5 volumes), Paris, Lidis-Brepols.
- ALIGHIERI, Dante
s.d. *La divine comédie*, traduite par le Chevalier Artaud de Montor, illustrée par Gustave Doré, Verviers, Marabout, coll. « Marabout géant illustré », n° Gi 3.
- ANDRÉ, Jean-Claude
1965 janvier-mars "Esthétique des bandes dessinées" in *Revue d'esthétique*, tome XVIII, fasc. 1, 49-72.
- ANON.
1971 "Adaptation des oeuvres" in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Vol. I, 224.
1986 *Milo Manara*, s.l., Editori del Grifo.
- ANZIEU, Didier
1974 "Le moi-peau" in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, Paris, Gallimard, 195 - 208.
1985 *Le moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie
1984 *Les métamorphoses de Tintin*, Paris, Seghers.
- ARROUYE, Jean
1977 "Rahan le libérateur" in *Lecture et bande dessinée*, Actes du colloque de La Roque-d'Anthéron, La Roque-d'Anthéron, Objectif Promo-Durance, Edisud, 33-51.
- ASIMOV, Isaac
1967 *Les robots*, traduit de l'américain par Pierre Billon, Paris, éd. J'ai lu, n° 453.
- ATTAR, Farin Uddin
1976 *Mantic Uttair* ou *Le langage des oiseaux*, (1^{re} éd. : 1863), Paris, éd. d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables ».
- AUGUSTIN, Saint
1982 *Confessions*, traduit du latin par Louis de Mondadon, présentation par André Mandouze, Paris, éd. Pierre Horay-Le Seuil, coll. « Points Sagesses », n° Sa 31.

- AULAGNIER, Piera
1991 *Un interprète en quête de sens* (préface de Maurice Dayan), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 43.
- AUROBINDO, Shri
1970 *La Bhagavad-Gîta*, (1^{re} éd. : 1942), Paris, Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», n° 1.
- AUSTIN, J.
1962 *Quand dire, c'est faire*, (1^{re} éd. : 1962), Paris, éd. du Seuil.
- B., J.
1971 "Puritanisme" in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Vol. XII, 825.
- BACHELARD, Gaston
1942 *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éd. Corti - Le livre de Poche, coll. « Biblio Essais », n° 4160.
1948 *La terre et les rêveries du repos*, (réimpr. 1965), Paris, éd. Corti.
1949 *La psychanalyse du feu*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », n°73.
1957 *La poétique de l'espace*, (4^e éd. : 1989), Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», n° 24.
Le droit de rêver, Paris, P.U.F., coll. « À la pensée », n° 10.
1970
- BARANDE, Ilse
1972 *Sandor Ferenczi*, Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot».
- BARRAUD, Hervé & SEDE, S. de
1969 septembre "La mythologie d'Astérix" in *La Nouvelle Critique*, n° 26, 35-40.
- BARTHES, Roland
1957 *Mythologies*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Civilisation», n° 10.
1964 *Eléments de sémiologie*, Paris, Seuil-Gonthier, coll. « Médiations », n° 40, 75-181.
1973 *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BAUDOUIN, Charles
1931 *L'âme enfantine et la psychanalyse*, Neuchatel - Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « D'actualités pédagogiques ».
1963 *L'oeuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 265.
- BAUDONCQ, Frank
1992 "Peyo" in *Les copains d'alors*, Bruxelles, RTBF, Centre de Production de Bruxelles.
- BAUDRILLARD, Jean
1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 12.
- BAYARD, Jean-Pierre
1961 *Histoire des légendes*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 670.
- BEAUMARCHAIS, de, COUTY & REY
1984 *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas.

- BÉGUIN, Albert & BONNEFOY, Yves
1965 *La Quête du Graal*, (édition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sagesses », n° Sa 30.
- BELLEMIN-NOËL, Jean
1987 "Peau d'âne ou « peau d'âme » ? " in *Le conte*, Ottawa, Marcel Didier, 261-279.
- BENVENISTE, E.
1966 *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BERTIERI, Claudio
1982 "Entre histoire et fiction", préface, in PRATT, 1982, 11.
- BETTELHEIM, Bruno
1976 *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Pluriel », n° 8459.
- BIBLE, la Sainte
1965 *La Sainte Bible*, version complète d'après les textes originaux par les moines de Maredsous, Anvers, Brepols.
- BICK, Esther
1984 "L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces" in MELTZER, 1984, 240-244.
- BLANCHARD, Gérard
1974 *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Nouvelle édition revue et mise à jour, Verviers, Marabout, coll. « Marabout Université », n° 179.
- BLATCHEN, Edmond
1993 "Hubert Reeves" in *Noms de dieux*, Liège, RTBF.
1994 "Eugen Drewermann" in *Noms de dieux*, Liège, RTBF.
- BONAPARTE, Marie
1952 *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, P.U.F.
- BONNEFF, Marcel
1976 *Les bandes dessinées indonésiennes, une mythologie en images*, Paris, Puyraimond.
- BOROWELL, D., STAIGER, J. & THOMPSON, K.
1985 *The classical Hollywood cinema : film style and mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- BOUYER, Sylvain
1986 "Prothèses Hallucinées" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 69, Grenoble, Glénat, 26-29.
1987 "La Tour" in *L'Année de la bande dessinée 1987-1988*, hors série, n° 4, Grenoble, Glénat, 65.
- BOYES, Dennis
1988 *Initiation et sagesse des contes de fées*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », n° 71.

- BOYON, Christian
1993 "La méthode d'amplification appliquée à l'analyse d'une bande dessinée : Panade à Champagnac de Franquin" in SAUCIN, 1993, 104-122.
- BRÉMOND, Claude
1964 "Le message narratif" in *Communications* 4, Paris, Seuil, 4-32.
1965 "La logique des possibles narratifs" in *Communications* 8, Paris, Seuil, coll. «Points Littérature », n° 129, 60-71.
1966 *Logique du récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique ».
1979 juillet-août "Le meccano du conte" in *Magazine littéraire*, n° 150, Paris, 13.
- BRICOUT
1985 "Le conte" in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 5, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis, 409-414.
- BRINTON PERERA, Sylvia
1990 *Retour vers la déesse*, La Varenne Saint-Hilaire, éd. Séveyrat.
- BRION, Marcel
1953 *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, coll. «Génie et destinée ».
- BRONSON, Philippe
1984 *Guide de la bande dessinée*, Paris, éd. temps futurs.
- BUCHKA, Peter
1986 *Wim Wenders*, Paris, éd. Rivages, coll. « Cinéma ».
- C., P.
1971 "Hawthorne (Nathaniel)" in *Encyclopédie Larousse*, Paris, éd. Larousse, 5833.
- CAHEN, Jean-Pierre & SAUCIN, Joël
1994 juillet - octobre *Entretiens autour des six amplifications*, Baisy-Thy.
- CAHEN, Roland
1967 "La psychologie du rêve. Son utilisation comme moyen de connaissance et agent thérapeutique" in CAILLOIS, Roger & VON GRUNEBAUM, 1967, 102-127.
1984 "Adresse aux polytechniciens" in *Carl Gustav Jung*, Paris, éd. de l'Herne, coll. «Les Cahiers de l'Herne », 500-510.
1987 "Note du traducteur" in JUNG, 1987, 117.
- CAILLOIS, Roger
1938 *Le mythe de l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 262.
- CAILLOIS, Roger & VON GRUNEBAUM, G.E.
1967 *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris, éd. Gallimard, coll. « N.R.F. ».
- CALAME-GRIAULE, Geneviève
1974 *Permanence et métamorphose du conte populaire. Textes réunis et présentés par G. Calame-Griaule*, Paris, P.O.F.
1987 *Des cauris au marché. Essai sur des contes africains*, Paris, Mémoires de la Société des Africanistes
- CAMPBELL, Joseph
1978 *Les héros sont éternels (Le héros aux mille visages)* (traduit de l'américain par H. Crès), (1^{re} éd. en américain : 1949), Paris, Laffont-Seghers.

- CAMPBELL, Joseph & MOYERS, Bill
1991 *Puissance du mythe* (traduit de l'américain par Jazenne Tanzac), (1^{re} éd. en américain : 1988), Paris, J'ai lu, coll. « New Age », n° 3095.
- CARBONELL, Charles-Olivier (Dir.)
1975 *Le message politique et social de la bande dessinée*, Toulouse, Privat - I.E.P.
- CARNÉ, Marcel
1950 *Juliette ou la clef des songes*, Paris, éd. CNC, distribution Vidéo fil à film, coll. «Les grands classiques du cinéma ».
- CARONTINI, Enrico
1984 *L'action du signe*, Louvain-La-Neuve, Cabay, coll. « Questions de communication », n° 7.
1988 *Faire l'image. Matériaux pour une sémiologie des énonciations visuelles*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers du Département d'études littéraires », n° 7.
- CAZENAVE, Michel
1981 *La subversion de l'âme. Mythanalyse de l'histoire de Tristan et Iseut* (préface de Pierre Solié), Paris, Seghers, coll. « L'Esprit jungien ».
- CAZENAVE, Michel & SOLIÉ, Pierre
1986 *Figures de l'éros*, Paris, Radio France-Poiesis.
- CÉDRIC, Michèle
1992 *Dites-moi... Guy Corneau*, Bruxelles, RTBF.
- CHABOUD, Jack
1986 "Benoît Sokal. L'Amerzone" in *L'année de la bande dessinée 86-87, Les cahiers de la bande dessinée*, hors série n° 3, Grenoble, Glénat.
- CHARBONNIER, Georges
1961 *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Julliard-Presses Pocket, coll. «Agora », n° 48.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain
1982 *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée (1^{re} éd. : 1969), Paris, Robert Laffont - Jupiter.
- CICCONE, Albert & LHOPITAL, Marc
1994 *Naissance à la vie psychique. Modalité du lien précoce à l'objet au regard de la psychanalyse*, troisième tirage relu et corrigé, Paris, Bordas-Dunod, coll. «psychismes ».
- CHOMBART de LAUWE, Marie-Josée
1970 "L'enfant et ses besoins culturels dans la cité contemporaine" in CHOMBART de LAUWE, 1970, 111-134.
- CHOMBART de LAUWE, Paul-Henry (Dir.)
1970 *Images de la culture*, Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 163.
- COCTEAU, Jean
1946 *La Belle et la Bête*, Paris, René Château Vidéo, coll. Mémoire du cinéma français.
1949 *Orphée*, Paris, André Paulve.

- COLE, P. & MORGAN, J. (éds)
1975 *Syntax and Semantics 3 : Speech Acts*, New York, Academic Press.
- COLIN, Michel
1985 *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksiek.
- COLLARD, Benoît
1990 *Le conte dans la bande dessinée. Analyse de deux contes : Silence de Comès et L'Appel de Madame la Baronne de Servais / Beaucarne*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en communication sociale (Promoteurs : Ph. Marion et G. Dereze), UCL, Faculté des sciences économiques, sociales et politiques, Département de communication sociale.
- Communications
1976 *La bande dessinée et son discours*, Paris, éd. du Seuil, n° 24.
1981 *L'analyse structurale du récit*, Paris, éd. du Seuil, n° 8, coll. « Points Littérature », n° 129.
- COMTE, Fernand
1993 *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points Sagesses, n° Sa 59.
- CORAN, le
1970 *Le Coran* (traduit de l'arabe par Kasimirski) (chronologie et préface par Mohammed Arkoun), Paris, Garnier-Flammarion, n° 237.
- COREMANS, Linda
1990 *La transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellente*, Bern, éd. Peter Lang, coll. « Regards sur l'image : Sér. 2, transformations », 1.
- CORNEAU, Guy
1976 *La fonction compensatrice des archétypes constellés dans des émissions de télévision pour enfants*. Mémoire présenté en vue de l'obtention de la maîtrise es arts, Montréal, Université de Montréal, Faculté des sciences de l'éducation, pédagogie audio-visuelle.
1989 *Père manquant fils manqué. Que sont les hommes devenus?*, s.l., Les éditions de l'Homme.
- COUPERIE, P.
1967 *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Arts Déco.
- COVIN, Michel
1976 "L'image dérobée" in *Communications : La bande dessinée et son discours*, n° 24, Paris, éd. du Seuil, 197-241.
- CREWS, Frederick
1966 *The Sins of the Fathers : Hawthorne's Psychological Themes*, Londres, OUP.
- CUVELIER, Paul
1974 *Corentin et le prince des sables*, Bruxelles, éd. du Lombard.
- DALBIEZ, R.
1949 *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, 2 vol., Desclée de Brouwer.

- DANIÉLOU, Jean
1961 *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, éd. du Seuil.
- DAVY, M.-M.
1940-1946 *Un traité de la vie solaire : Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, 2 vol., Paris, Vrin, coll. « Études de philosophie médiévale », n° 29.
- DE CRUYENAERE, Jean-Pol & DEZUTTER, Olivier
1990 *Le conte. Vade-mecum du professeur de français.*, Bruxelles, Didier Hatier.
- DE LAET, Danny
1982 *De vlaamse strip auteurs. Met een woord vooraf door Eddy Ryssack*, Anvers, De Dageraad.
- DELEUZE, Gilles
1985 *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix
1975 *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, nouvelle édition augmentée, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
1976 *Rhizome. Introduction*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
1980 *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- DELLISSE, Luc
1986 "Le Tube et la Tour" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 69, Grenoble, Glénat, 31-33.
- DERRIDA, Jacques
1972 "Signature, événement, contexte" in *Marges de la philosophie*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
1975 "Le facteur de la vérité" in *Poétique*, n° 21, Paris, éd. du Seuil.
- DHALEINE, L.
1905 *Nathaniel Hawthorne : sa vie et son oeuvre*, Paris, éd. Hachette.
- DIEL, Paul
1966 *Le symbolisme dans la mythologie grecque* (préface de G. Bachelard), (1^{re} éd. : 1952), nouvelle édition, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 7.
1975 *Le symbolisme dans la Bible. L'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 20.
- DOLTO, Françoise & SEVERIN, Gérard
1977a *L'Evangile au risque de la psychanalyse. Tomes I*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », n° 111.
1977b *L'Evangile au risque de la psychanalyse. Tomes II*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », n° 145.
- DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand
1976 *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Paris, Alain Moreau, coll. « Textualité ».

- DREWERMANN, Eugen
 1991 *La parole qui guérit* (traduit de l'allemand et introduit par Jean-Pierre Bagot), 2^e éd., Paris, éd. du cerf, coll. « Théologies ».
- 1992 *De la naissance des dieux à la naissance du Christ. Une interprétation des récits de la nativité de Jésus d'après la psychologie des profondeurs* (traduit de l'allemand par Joseph Feisthauer), Paris, éd. du Seuil.
- DUBOIS, Jean-Paul
 1989 *Edgar P. Jacobs. La Marque jaune*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre. Une oeuvre », n° 17.
- DUC
 1983 *L'art de la B.D. Du scénario à la réalisation*, Grenoble, Glénat, Tome 1.
- DUCROT, Oswald
 1980 *Les échelles argumentatives*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Propositions ».
- DUCROT, Oswald & BOURCIER, Danièle
 1980 *Les mots du discours*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Le sens commun »..
- DUMÉZIL, Georges
 1983 *Du mythe au roman. La saga de Hadingus (Saxo Grammaticus, I, v-viii) et autres essais*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », n° 41.
- 1987 *Entretiens avec Didier Eribon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 51.
- DUNDES, Alan
 1964 *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, FF Communications, vol. 81, n° 195.
- DUPONT, Lorraine
 1990 "Tintin et son éternelle jeunesse" in *La vouivre, cahiers romands de psychologie analytique*, Genève, Georg éditeur, vol. 1, 49-63.
- DURAND, Gilbert
 1969 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, coll. « Études ».
- 1971 *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, J. Corti.
- 1976 *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., coll. « Initiation philosophique ».
- 1989 *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, P.U.F..
- 1994 *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques philosophie », n° 208.
- DURAND, Yves
 1988 *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des Univers Mythiques*, Paris, L'espace bleu, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire ».
- DUVIGNAUD, Jean, DUVIGNAUD, Françoise & CORBEAU, Jean-Pierre
 1979 *La banque des rêves, Essai d'anthropologie du rêveur contemporain*, Paris, Payot.
- DUVILLIER, Laurent
 1994 mai "Interview de François Schuiten" in *Voir*, Bruxelles, IHECS.

- ECO, Umberto
 1965 *L'oeuvre ouverte*, Paris, éd. du Seuil.
 1976 "Le mythe de Superman" in *Communications*, n° 24, Paris, Seuil, 24-40.
 1984 "La bande dessinée et la littérature" in MOLLICA & PAGANELLI, 1984, 61.
 1985 *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Grasset - Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4098.
- 1988 *Sémiotique et philosophie du langage*, (1^{re} éd. : 1984), Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques ».
- 1992a *La production des signes*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio Essais », n° 4152.
- 1992b *Les limites de l'interprétation* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset.
- 1993 *De Superman au Surhomme* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset - Fasquelle - Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4209.
- EDINGER, Edward
 1984 *La création de conscience. Mythe jungien pour l'homme moderne* (traduit de l'américain par Yvonne Oddos), La Varenne Saint-Hilaire, éd. Séveyrat.
- EISSLER, K.-R.
 1981 *Léonard de Vinci*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- ÉLIADE, Mircea
 1951 *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.
 1957 *Mythes, rêves et mystères*, éd. Gallimard, coll. « Idées », n° 271.
 1963 *Aspects du mythe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », n° 32.
 1964 *Traité d'histoire des religions* (préface de Georges Dumézil), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 312.
 1978 *Cahier de l'Herne. Mircea Eliade*, Paris, L'Herne-Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », n° 4033.
 1986 *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Les essais CCXXIX ».
- ETEVENON, Pierre
 1987 *Du rêve à l'éveil. Bases physiologiques du sommeil*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui ».
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole
 1981 *Sémiotique du récit : méthode et applications (texte littéraire, livre pour enfants, bande dessinée, publicité, espace)*, Louvain-la-Neuve, Cabay, coll. « Questions de communication », n° 2.
- FAGÈS, J.-B.
 1976 *Histoire de la psychanalyse après Freud*, Toulouse, Edouard Privat éditeur, coll. « Regard ».
- FERENCZI, Sandor
 1968-1970 *Psychanalyse I et II* (traduit par J. Dupont, Ph. Garnier, M. Viliker), Paris, Payot.
- FERRÉ, Léo
 1956 *Poètes...vos papiers!* Paris, éd. de la Table Ronde, coll. « Folio », n° 926.
- FIERZ DAVID, Linda
 1957 *Psychologische Betrachtungen zu der Freskenfolge der Villa dei Misteri in Pompeji*, Zurich, cité par HENDERSON, 1964, 145.

- FILIPPINI, Henri, GLÉNAT, Jacques, SADOUL, Numa & VARENDE, Yves
1980 *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique. Des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat.
- FILLOUX, Jean-Claude
1980 *L'inconscient*, 14^e édition, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 285.
- FLAHAULT, François
1978 *La parole intermédiaire*, Paris, éd. du Seuil.
1988 *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël.
- FRANQUIN, André
1976 *Les aventures de Spirou et Fantasio, Panade à Champignac*, n° 19, Marcinelle, Dupuis.
- FRANQUIN, André, GILLAIN, Joseph & VANDOOREN, Philippe
1969 *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Marabout, coll. «Marabout service », n° 120.
- FREEMAN, John
1964 "Introduction." in JUNG et alii, 1964, 12.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre
1972 *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française*, Paris, Hachette.
1976 "Du linéaire au tabulaire" in *Communications*, n° 24, Paris, éd. du Seuil, 7-23.
1977 *La chambre à bulles. Essai sur l'image du quotidien dans la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », série « Cause commune », n° 1146.
1993 *L'éloquence des images. Images fixes III*, Paris, P.U.F., coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».
- FREUD, Anna
1978 *Le moi et les mécanismes de défense* (traduit de l'allemand par Anne Berman), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- FREUD, Sigmund
1940-1952 *Gesammelte Werke*, 18 vol., Londres, Imago.
1953-1966 *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, éd. par James Strachey, 24 vol., Londres, Hogarth Press.
1962 *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (traduit de l'allemand par B. Reverchon-Jouve), (1^{re} éd. en allemand : 1905), Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », n° 3.
1965 *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, (1^{re} éd. en allemand : 1912), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 77.
1967 *Essais de psychanalyse. Au-delà du principe du plaisir. Psychologie collective et analyse du Moi. Le Moi et le Ça. Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, (1^{re} éd. en allemand : 1920), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 44.
1968a *Psychopathologie de la vie quotidienne*, (1^{re} éd. en allemand : 1901), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 97.
1968b *Métapsychologie* (traduction de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis), (1^{re} éd. en allemand : 1915), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », n° 30.

- FREUD, Sigmund (suite)
- 1971 *L'interprétation des rêves* (traduit en français par I. Meyerson), (nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger) (1^{re} éd. en allemand : 1900), Paris, P.U.F.
- 1973 *Essais de psychanalyse appliquée* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty), (1^{re} éd. en allemand : 1919)(1^{re} éd. en français : 1933), Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 243.
- 1974 *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan), (1^{re} éd. en allemand : 1905) (1^{re} édition en français : 1930), Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 198.
- 1978 *Névrose, psychose et perversion*, (introduction de Jean Laplanche) (traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche), (1^{re} éd. en allemand : 1894 à 1924) (3^e édition), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- 1979 *Malaise dans la civilisation* (traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier), (1^{re} éd. en allemand : 1930) (7^e édition), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- 1985 *Le rêve et son interprétation* (traduit de l'allemand par Hélène Legros), (1^{re} éd. en allemand : 1901) (1^{re} édition en français : 1925), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », n° 12.
- FRIEDRICH, K., FISCHER-SHREIBER, I., EHRLARD, F.-K., DIENER, M.
- 1989 *Dictionnaire de la sagesse orientale. Bouddhisme-Hindouïsme-Taoïsme-Zen* (traduit de l'allemand par Monique Thiollet), Paris, Laffont, coll. « Bouquins ».
- FROMM, Erich
- 1975 *Le langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, (traduit de l'anglais par Simone Fabre), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 261.
- 1978 *Avoir ou Etre?* (posface de Ruth Nanda Anshen) (traduit de l'américain par Théo Carlier), Paris, Laffont, coll. « Réponses ».
- GAUDREAU, André
- 1988 *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GAUDREAU, André & JOST, François
- 1990 *Le récit cinématographique. Cinéma et récit-II*, Paris, Nathan, série « cinéma ».
- GAUMER, Patrick & MOLITERNI, Claude
- 1994 *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Paris, Larousse.
- GAUTHIER, Guy
- 1976 "Les Peanuts : un graphisme idiomatique" in *Communications*, n°24, Paris, éd. du Seuil, 108-139.
- GENETTE, Gérard
- 1972 *Figures III*, Paris, éd. du Seuil.
- GEORGIN, Robert
- 1984 *Lacan*, Petit-Roeulx, Cistre.
- GHIGLIONE, R.
- 1986 *L'homme communiquant*, Paris, Armand Colin.
- GHISTELINCK, Christian
- 1980 *Rêve et bandes dessinées*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en Sciences de l'Education (Promoteur : Jean Florence), Louvain-La-Neuve, UCL, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Education.

- GIRARD, René
 1972 *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », n° 8461.
 1978 *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (recherches avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort), Paris, Grasset - Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4001.
- 1986 *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset - Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4029.
- GOUPIL, Jacky
 1987 *Livre d'or Franquin. Gaston, Spirou et les autres...*, Paris, éd. Vents d'Ouest - SEDLI.
- GRAWITZ, Madeleine
 1972 *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, coll. « Précis Dalloz ».
- GREEN, Julien
 1982 "Quatrième de couverture" in HAWTHORNE, 1982.
- GREIMAS, A. J.
 1963 "La description de la signification et la mythologie comparée" in *L'Homme*, t. III, Paris, 51-66.
 1966 "Le conte populaire russe. Analyse fonctionnelle" in *Sémantique structurale*, Recherche de méthode, Paris, Larousse.
 1970 "La mythologie comparée" in *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, éd. du Seuil, 117-134.
 1981 "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" in *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », n° 129, 34-65.
- GRICE, H.P.
 1975 "Logic and conversation", in COLE, P. & MORGAN, J. (éds), 1975, 41-58.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm
 1967 *Les Contes* (trad. fr. Armel Guerne), (1^{re} éd.: 1813), Paris, éd. Flammarion.
- GROENSTEEN, Thierry
 1983a "Peyo, l'homme pressé..." in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n°54, Grenoble, Glénat, 7.
 1983b "Entretien avec Peyo." (Propos recueillis en septembre 1982), in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 54, Grenoble, Glénat, 9-20.
 1983c "Pirlouit, ou le bon petit diable" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n°54, Grenoble, Glénat, 29-30.
 1986 "Conversations avec François Schuiten" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 69, Grenoble, Glénat, 8-20.
 1991 *L'univers des mangas. Une introduction à la bande dessinée japonaise. Avec des textes additionnels de Jean-Paul Jennequin et Harry Morgan*, Angoulême-Paris-Tournai, CNBDI-Casterman.
- GUILBERT, Karann
 1986 "Treize héroïnes en liberté" in *L'année de la bande dessinée 86-87, Les cahiers de la bande dessinée*, hors série n°3, Grenoble, Glénat, 82-85.
- HALL, Edward T.
 1971 *La dimension cachée* (traduit de l'américain par Amélie Petita) (postface de Françoise Choay), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Civilisation », n° 89.
- HAWTHORNE, Nathaniel
 1982 *La lettre écarlate*, (1^{re} éd: 1850), Paris, éd. Flammarion, coll. « GF », n° 382.

- HELLO Bédé
1992 22 septembre *Incroyable mais schtroumpf!*, Bruxelles, éd. du Lombard, n° 38.
- HENDERSON, Joseph H.
1964 "Les mythes primitifs et l'homme moderne" in JUNG et alii., 1964, 104-157.
- HERGÉ
1946a *Les aventures de Tintin. Le Lotus Bleu*, Paris-Tournai, Casterman.
1946b *Les aventures de Tintin. L'étoile mystérieuse*, Paris-Tournai, Casterman.
1946c *Les aventures de Tintin. Le secret de la Licorne*, Paris-Tournai, Casterman.
1947a *Les aventures de Tintin. Le sceptre d'Ottokar*, Paris-Tournai, Casterman.
1947b *Les aventures de Tintin. Le crabe aux pinces d'or.*, Paris-Tournai, Casterman.
1948 *Les aventures de Tintin. Les 7 boules de cristal*, Paris-Tournai, Casterman.
1949 *Les aventures de Tintin. Le Temple du Soleil*, Paris-Tournai, Casterman.
1956 *Les aventures de Tintin. L'affaire Tournesol*, Paris-Tournai, Casterman.
1960 *Les aventures de Tintin. Tintin au Tibet*, Paris-Tournai, Casterman.
- HILLMAN, James
1977 *Le mythe de la psychanalyse* (traduit de l'américain par Philippe Mikriammos), Paris, éd. Imago.
1978 "La Grande Mère, le fils, le héros et le puer" in VITALE, BERRY, HILLMAN, 1978, 70-130.
1979 *Pan et le cauchemar* (traduit de l'américain par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa), Paris, Imago.
1987 *Puer Papers*, Dallas & Thalwil, Spring Publications.
- HOMÈRE
1954 *L' Iliade* (préfacé et traduit par Paul Mazon, Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier), Paris, Les belles lettres.
- HORKHEIMER, Max
1974 *Eclipse de la raison* suivi de *Raison et conservation de soi* (traduit de l'allemand par Jacques Debouzy et Jacques Laizé), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- HOYOS SAINZ, Luis de
1947 *Manuel de folklore*, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente.
- HUXLEY, Aldous
1977 *La philosophie éternelle. Philosophia Perennis* (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris, Plon, coll. « Point Sagesses », n° Sa 11.
- IRIGARAY, Luce
1966 mai-juin "Communications linguistique et spéculaire (Modèles génétiques et modèles pathologiques)" in *Les cahiers pour l'analyse : sur l'objet de la psychanalyse*, n° 3, Paris, La Société du Graphe - éd. du Seuil.
- JACCARD, Roland
1974 *Ce que Mélanie Klein a vraiment dit*, Verviers, Marabout, coll. « Marabout Université », n° 257.
- JACOBI, Jolande
1950 *La psychologie de C.G. Jung*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
1961 *Complexe, Archétype, Symbole*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
1964 "Les symboles à l'intérieur d'une analyse individuelle" in JUNG et alii., 1964, 272-303.

- JACOBS, Edgar-P.
1959 *La marque jaune*, Bruxelles, Lombard.
1981 *Un opéra de papier. Les mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, éd. Gallimard.
- JADOT, Lucie
1984 "L'archétype et le mythe dans la psychologie analytique de C.G. Jung" in SOCIÉTÉ BELGE DE PSYCHOLOGIE ANALYTIQUE, 1984, 105-172.
- JAFFÉ, Aniéla
1964 "Le symbolisme dans les arts plastiques" in JUNG et alii., 1964, 230-271.
- JAKOBSON, Roman
1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit.
- JAMBLINNE de MEUX, Nathalie de & JOORIS, Marie-Claire
1986 *Si Tintin m'était conté... Individuation et initiation dans la littérature de la jeunesse*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciées en psychologie (sous la direction du professeur Raymonde Depuydt-Berte), Louvain-la-Neuve, UCL, Faculté de Psychologie et des sciences de l'Education.
- JAMES, Henry
1967 *Hawthorne*, Londres-New York, éd. T. Turner, McMillan-St Martin's Press.
- JAMET, P.-M. et alii
1989 automne "Schuiten" in *P.L.G.p.u.r.*, Montrouge, Casterman.
- JANS, Michel, DOUVRY, Jean-François, BRUNON, Claude Françoise, ELKAIM, Mony, GROENSTEEN, Thierry, RATIER, Gilles
1994 "Schuiten & Peeters. Autour des cités obscures" in *Bulles Dingues*, n°s 28/29, St-Egreve, Dauphylactère-Mosquito.
- JEAN, G.
1983 *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman.
- JEANGOUDROUX, Aure
1987 "Structure du conte et élaboration mentale" in *Le conte*, Ottawa, Marcel Didier, 227-240.
- JOLLES, André
1972 *Formes simples*, (1^{re} éd en allemand : 1929), Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique ».
- JOST, François
1980 "Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation" in *Théorie du film*, Paris, J. Aumont & J.L. Leutrat éd., Albatros.
1983 "Narration(s) : en deça et au-delà" in *Communications*, n° 38, Paris, éd. du Seuil, 199-202.
1987 *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, 2^e éd. revue et augmentée, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- JOUVET, Michel
1992 *Le sommeil et le rêve*, Paris, Odile Jacob, coll. « Points Odile Jacob », n° OJ35.
- JOYCE, James
1957 *Ulysse* (traduction d'Auguste Morel, Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et James Joyce), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2 vol, n°s 211-212.

- JULIEN, Nadia
 1989 *Le dictionnaire Marabout des symboles*, Allier, Marabout, coll. « Marabout service », n° 1429.
 1992 *Le dictionnaire des mythes*, Allier, Marabout, coll. « Marabout service », n° 1427.
- JUNG, Carl Gustav
 S.D. "The Structure and Dynamics of the Psyche" in *Collected Works*, Londres, Routledge and Kegan Paul, vol. VIII, 121.
 1937 *Psychological Aspects of Nietzsche's Zarathoustra*, 1934-1939, Zurich, 10 vol., séminaire anglais non publié, vol. I.
 1940 "Archetypes of the Collective Unconscious" in *Integration of the Personality*, C.W., IX, 1, Londres, Routledge and Kegan Paul.
 1953a *Symbolik des Geistes* (Symbolique de l'esprit), 2^e éd., Zurich, Rascher Verlag.
 1953b *La Guérison psychologique* (préface et adaptation du D^r Roland Cahen), Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie.
 1956 *L'Energétique psychique* (préface et traduction de Yves Le Lay), 2^e éd., Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie.
 1958 *Psychologie et Religion* (traduction de Marthe Bernson et Gilbert Cahen), (1^{er} éd. : 1943), Paris, Buchet-Chastel.
 1961a *Problèmes de l'âme moderne* (préface du Dr Roland Cahen) (traduction par Yves Le Lay), Paris, Buchet-Chastel, Paris.
 1961b *Un mythe moderne. Des « Signes du ciel »* (préface et adaptation du Dr Roland Cahen, (1^{er} éd. : 1960) (nouvelle édition revue et augmentée), 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 323.
 1963a *Psychologie et éducation* (traduit de l'allemand par Yves Le Lay), (1^{er} éd. : 1935), Paris, Buchet-Chastel.
 1963b *Psychologie de l'inconscient* (préfacée, traduite et annotée par le D^r Roland Cahen), Genève-Paris, 2^e éd., Librairie de l'Université, Georg & Cie.
 1963c *L'âme et la vie*, textes essentiels réunis par Jolande JACOBI, traduit de l'allemand par le D^r Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Buchet-Chastel.
 1964a "Essai d'exploration de l'inconscient" in JUNG et alii., 1964, 18-103.
 1964b *Réponse à Job* (postface de Henry Corbin) (traduit et annoté par le D^r Roland Cahen), Paris, Buchet-Chastel.
 1964c *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, (1^{er} éd. : 1933), Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », n° 285.
 1967 *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie* (préface et traduction de Yves Le Lay), Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie.
 1970 *Psychologie et alchimie* (traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le D^r Roland Cahen), (1^{er} éd. : 1944), Paris, Buchet-Chastel.
 1971 *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype* (traduit de l'allemand par Yves Le Lay), Paris, Buchet-Chastel.
 1973 *Ma Vie, souvenirs, rêves et pensées recueillis par Aniela Jaffé* (traduit par le D^r Roland Cahen et Yves Le Lay), (1^{er} éd. : 1961), 2^e éd. revue et augmentée d'un index, Paris, Gallimard, coll. « Témoins ».
 1978 *Psychologie de l'inconscient* (préfacée, traduite et annotée par le D^r Roland Cahen), (1^{er} éd. : 1952), 4^e éd., Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie.
 1979 *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or* (traduit de l'allemand par Étienne Perrot), (1^{er} éd. : 1929), Paris, Albin Michel.
 1980 *La Psychologie du transfert. Illustrée à l'aide d'une série d'images alchimiques* (traduit de l'allemand par Étienne Perrot), (1^{er} éd. : 1946), Paris, Albin Michel.
 1980-1982 *Mysterium Coniunctionis. Études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie* (avec la collaboration de M.-L. von Franz) (traduit de l'allemand par Étienne Perrot), (1^{er} éd. : 1955-1956), 2 vol., Paris, Albin Michel.

- JUNG, Carl Gustav
1983a "La conscience morale dans la perspective psychologique" in *Aspects du drame contemporain* (préface et traduction du D^r Roland Cahen), (1^{re} éd.: 1948), 4^e édition, Genève-Paris, Librairie de l'Université Georg & Cie et Buchet-Chastel.
- 1983b *Aïon. Études sur la phénoménologie du Soi* (traduit de l'allemand par Étienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahler, (1^{re} éd.: 1951), Paris, Albin Michel.
- 1986 *Types psychologiques* (préface et traduction de Y. Le Lay), 6^e éd., Genève, Georg éditeur.
- 1987 *L'Homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient* (préface et adaptation par le D^r Roland Cahen), (1^{re} éd.: 1943), Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel.
- JUNG, C.G. et alii
1964 *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont.
- JUNG, C.G. & KERÉNYI, Ch.
1953 *Introduction à l'essence de la mythologie*, (1^{re} éd.: 1941), Paris, Payot.
- JUNG, C.G. & KERÉNYI, Charles & RADIN, Paul
1958 *Le fripon divin. Un mythe indien* (traduction de Arthur Reiss), Genève, Georg éditeurs.
- JUNG, C.G. & PAULI, W.
1952 *Natureerklärung und Psyche*, Zurich, Rascher.
- KERÉNYI, Charles
1951 *The Gods of the Greeks*, Londres, Thames and Hudson.
- KLEIN, Mélanie
1967 *Essais de psychanalyse* (traduction de M. Derrida), Paris, Payot.
1968 *Envie et Gratitude* (traduction de V. Smirnof), Paris, Gallimard.
1990 *Psychanalyse des enfants* (traduction de J.-B. Boulanger), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
1991 *Développement de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de la psychanalyse ».
- KLEIN, Mélanie et alii
1991 *Développement de la psychanalyse* (traduction de Willy Baranger), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- KLEIN, Mélanie & RIVIÈRE, Joan
1968 *L'amour et la haine* (traduction de A. Stronck), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 18.
- LABORIT, Henri
1970 *L'homme imaginant. Essai de biologie politique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n° 468.
1976 *Eloge de la fuite*, Paris, Laffont.
- LACAN, Jacques
1958 "Remarques sur le rapport de Daniel Lagache" in *La Psychanalyse*, VI, Paris, P.U.F., 133-146.
1970 *Ecrits 1*, (1^{re} éd. : 1966), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », n° 5.
1971 *Ecrits 2*, (1^{re} éd. : 1966), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », n° 21.
1979 "Une pratique du bavardage" in *Ornicar?*, n° 19, 5-9.

- LA CROIX, Saint Jean de
1984 *La nuit obscure* (traduction du père Grégoire de Saint Joseph) (présentation de Jean-Pie Lapierre), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sagesses », n° Sa 35.
- LACHKAR, Michel & AIRAUDI, Serge
1991 mars "L'écriture kanji, base de la pensée systémique" in *Science et Technologie*, n° 35, Paris.
- LAGACHE, Daniel
1958 "La psychanalyse et la structure de la personnalité" in *La Psychanalyse*, VI, Paris, P.U.F., 39-43.
- LANOT, Jean-François
1975 "La politique étrangère de la France et le racisme dans *Les Chevaliers du Ciel*" in CARBONELL, 1975, 79-97.
- LAPIÈRE, D. & MARC-RENIER
1992 *Le coeur mangé*, Bruxelles, Lombard.
- LAPLANCHE & PONTALIS
1971 *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- LAROUSSE
1978 *Larousse. Encyclopédie en couleurs*, 22 volumes, Paris, éd. du Club France Loisirs.
- LECHAT, J.-L.
1992 "Peyo nous raconte la fabuleuse aventure des Schtroumpfs!" in *HELLO Bédé*, n° 38, 18-21.
- LECIGNE, Bruno
1983 "Le Grand Schtroumpf, figure mythique du père" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 54, Grenoble, Glénat, 31-33.
- LEFÈBVRE, Anne
S.D. *Scénarios, mythes et rites dans Silence de Comès*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en philologie romane (Directeur : M. Otten), Louvain-La-Neuve, UCL, Faculté de Philologie romane.
- LE GALLO, Claude
1970 4^e trimestre "La marque jaune" in *Phénix, revue internationale de la bande dessinée*, trimestriel, n° 15, Paris, éd. SRP.
1984 *Le monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles-Paris, Lombard, coll. « Nos Auteurs ».
- LEGUEBE, Wilbur
1977 *La Société des Bulles*, Bruxelles, éd. Vie Ouvrière.
- LÉON, Pierre & PERRON, Paul
1987 *Le conte*, Ottawa, Marcel Didier.
- LEMAIRE, Anika
1977 *Jacques Lacan* (2^e édition, revue et augmentée), Bruxelles, Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », n° 71.
- LENNE, Gérard
1988 *Blake, Jacobs et Mortimer*, Paris, Garamont-Archimbaud, Librairie Séguier.

- LÉTURGIE, Jean
1980 "Entretien avec André Franquin" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n^{os} 47-48, Grenoble, Glénat, 7-21.
- LÉVI, Éliphas
1957 *Fables et symboles avec leur explication*, Paris, éd. de la Maisnie, Guy Trédaniel.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1958 "La structure des mythes" in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 227-255.
- LÉVY, Pierre
1992 *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Seuil-La Découverte, coll. « Points Sciences », n° 79.
1993 *Les Technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, Seuil-La Découverte, coll. « Points Sciences », n° 90.
- LOISEAU, Sylvie
1992 *Les pouvoirs du conte*, Paris, P.U.F.
- LOSEY, Joseph
1962 *Eve*, Londres, Robert & Raymond Martin Production.
- LYOTARD, François
1979 *La condition post-moderne*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- MÂ ANANDA MOYÎ
1974 *L'enseignement de Mâ Ananda Moyî* (préface de Jean et Josette Herbert) (traduit par Josette Herbert), Paris, éd. Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes »..
- Mc CARLEY, R.W. et HOBSON, J.A.
1977 "The Neurobiological origins of psychoanalytic dream theory" in *Am. J. Psychiat.*, 134, 11, 1211-1221.
- Mc LUHAN, Marshall
1968 *Pour comprendre les média[s]. Les prolongements technologiques de l'homme* (traduit de l'anglais par Jean Paré), Paris-Tours, Seuil - Mame.
1977 *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*. Paris, éd. Gallimard, 2 vol., coll. « Idées », n^{os} 372 - 373.
- MAESSEN, Réginald
1994 *La Tour de F. Schuiten et B. Peeters. Étude de sémiologie et d'herméneutique*. (travail sous la direction de Joël Saucin), Bruxelles, IHECS.
- MAGNIEN, Victor
1950 *Les mystères d'Eleusis. Leur origine, le rituel de leurs initiations*, Paris.
- MALINOWSKI, B.
1930 *La vie sexuelle des sauvages du Nord-Ouest de la Mélanésie*, Paris, Payot.
- MALRIEU, Philippe
1967 *La construction de l'imaginaire*, Bruxelles, Dessart, coll. « Psychologie et Sciences Humaines », n° 19.
- MANARA, Milo
1980 *HP et Giuseppe Bergman*, Tournai-Paris, Casterman, coll. « (À Suivre) ».
1984 "Hugo Pratt est un virus" in MOLLICA & PAGANELLI, 1984, 46-50.

- MARANDA, Pierre
1987 "Le conte, modèle réduit de l'imaginaire" in *Le conte*, Ottawa, Marcel Didier.
- MARION, Philippe
1991 *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Dissertation doctorale, Louvain-la-Neuve, UCL, Faculté des sciences économiques, sociales et politiques, Département de communication.
1992 *Communication narrative*, cours de 2^e licence, Louvain-la-Neuve, UCL, Faculté des sciences économiques, sociales et politiques, Département de communication.
1993 *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve, UCL, Academia, coll. « Faculté des sciences économiques, sociales et politiques », Nouvelle série, n° 204.
1994 "Métaphore et narrativité" in *recherches en communication . Métaphores (II)*, n° 2, Louvain-la-Neuve, UCL, Département de communication, 9-35.
- MARQUES-RIVIÈRE, Jean
1938 *Amulettes, talismans et pentacles dans les traditions orientales et occidentales* (préface de Paul Masson-Oursel), Paris, Payot.
- MARSHALL, Garry
1990 *Pretty woman*, Hollywood, Touchstone pictures - Silver screen partners IV, Arnon Milchan production.
- MARTEAU, Paul
1977 *Le tarot de Marseille* (préface de Jean Paulhan et exposé d'Eugène Caslant), Paris, Arts et métiers graphiques.
- MARTIN, Jacques
1982 *Le mystère Borg*, Tournai-Paris, Casterman.
- MARTIN, Jacques & CHAILLET, Gilles
1965 *Lefranc. L'arme absolue*, Tournai-Paris, Casterman.
- MARTIN, Jacques & PLEYERS, Jean
1984 *Jhen. Barbe-Bleue*, Tournai-Paris, Casterman.
- MASSART, Pierre, NICKS, Jean-Luc, TILLEUIL, Jean-Louis
1984 *La bande dessinée à l'Université... et ailleurs*, Louvain-La-Neuve, UCL, Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain, XXXI, Section de philologie romane, XI.
- MASSIN, Nathalie
1993 *Le monde de Didier Comès. Essai d'interprétation symbolique d'une bande dessinée*. Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme des arts du spectacle et technique de diffusion, option presse-information (Directeur : Joël Saucin), Bruxelles, IHECS.
- MATHIEU, Marc-Antoine
1991 *Julius Corentin Acquefacques, Prisonnier des rêves. L'origine*, s.l., Delcourt Productions.
- MELETINSKI, Evguéni
1970 "L'étude structurale et typologique du conte" (traduit du russe par Claude Kahn) in PROPP, 1970, 201-254.

- MELTZER, D. et alii
1984 *Explorations dans le monde de l'autisme*, nouvelle édition, Paris, Payot.
- METZ, Christian
1968 *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck.
- MEUNIER, Jean-Pierre
1991 *Analyse sémio-pragmatique des messages socio-éducatifs*, notes de cours, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, Faculté des sciences économiques, sociales et politiques, Département de communication, diffusion universitaire Ciaco.
1994 "Les théories de la communication comme métaphores qui se réalisent" in *Recherches en Communication. Métaphores (I)*, n° 1, Louvain-La-Neuve, UCL, Département de communication, 71-92.
- MEUNIER, Jean-Pierre & PERAYA, Daniel
1993 *Introduction aux théories de la communication. Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « De Boeck Université ».
- MILLER, David L.
1979 *Le nouveau polythéisme. Renaissance des dieux et des déesses* (traduit de l'américain par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa), Paris, Imago.
- MOEBIUS
1976 *Arzach*, Paris, Les Humanoïdes Associés.
- MOLLICA, Vincenzo & PAGANELLI, Mauro
1984 *Pratt*, (1^{re} éd. : 1980), Hounoux, SEDLI-Jacky Goupil éditeur, coll. « dossiers BD ».
- MORET, A.
1911 *Rois et Dieux d'Égypte*, Paris, éd. Armand Colin, chap. VI.
- MORIN, Edgar
1986 *La Méthode. Tome III. La connaissance de la connaissance. Anthropologie de la connaissance*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 236.
- MOUGIN, Jean-Paul
1978 février "Editorial" in (*À Suivre*), n°1, Tournai-Paris, Casterman, 3.
- MUSITELLI, Christophe
1992 décembre "En quête des cités" in *Les inrockuptibles*, n° 42, Paris, Les éditions indépendantes, 46-48.
- N., J.
1971 "Hawthorne (Nathaniel)" in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1972, vol. IV, 269.
- NATAF, André
1985 *Jung*, Paris, MA Editions, coll. « Le monde de... ».
- NORMAND, Jean
1964 *Nathaniel Hawthorne. Esquisse d'une analyse de la création artistique*, Paris, P.U.F.

- ODIN, Roger
1984 "Film documentaire. Lecture documentarisante" in *Référence et réalités*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire sur l'expression contemporaine, travaux XLI.
- OGAM
1948 *Tradition celtique*, Rennes, vol. 12.
- OTTO, Rudolf
1995 *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (traduit de l'allemand par André Jundt), Paris, Payot-Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 218.
- OTTO, W.F.
1956 *Theophania*, Hambourg cité par HILLMAN, 1977, 209.
- OULIPO
1973 *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 289.
- PABST, G.W.
1936 *Salonique, nid d'espions*, Production film trocadéro, René Chateau vidéo, coll. « Mémoire du cinéma », 88mn.
- PASCAL, Pierre & PIERRE, François
S.D. "Le journal *Le Téméraire* sous la France occupée" in *Chercheur de publications d'autrefois*, n° 13.
- PEETERS, Benoît
1990 "Conversation avec Hergé" in *Le Monde d'Hergé*, Nouvelle édition entièrement refondue, Tournai-Paris, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart ».
1991 *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Tournai-Paris, Casterman.
- PÉJU, Pierre
1981 *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, éd. Robert Laffont.
- PÉRIN, Carine
1993 *La morale de l'histoire ou Comment les idéologies du monde adulte se communiquent-elles aux enfants par la bande dessinée*. Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme des arts du spectacle et techniques de diffusion, option éducation permanente (sous la direction de l'Abbé Mondet), Bruxelles, IHECS.
- PERRAULT, Charles
S.D. *Contes. Illustrés par Gustave Doré*, Marabout, coll. « Marabout géant illustré », n° Gi 6.
- PERROT, Étienne
1970 *La Voie de la transformation*, Paris, Librairie de Médecis.
- PEYO (CULLIFORD, Pierre)
1978 *Johan et Pirlouit. Le Pays maudit*, (1^{re} éd. : 1964), Marcinelle-Charleroi, Dupuis.

- PIAGET, Jean
1945 *La formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve. Image et représentation.*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques ».
- 1964 *Six études de psychologie*, Genève-Paris, Gonthier-Denoel, coll. « Bibliothèque méditations », n° 27.
- PIAGET, Jean & INHELDER, Barbel
1979 *La psychologie de l'enfant*, 8^e édition, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 369.
- PIERRE, Michel
1976 *La bande dessinée*, Paris, Larousse, coll. « Idéologies et Sociétés ».
- PLATTEAU, Didier
1977 "Préface" in PRATT, 1977, 8.
- PONTALIS, J.B.
1977 *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 81.
- POP, M.
1968 "Der formelhafte Charakter der Folksdichtung" in *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 14, 1-15
- 1969 "Aspects actuels des recherches sur la structure des contes" in *Fabula*, Bd. 9, H. 1-3, Berlin, 70-77.
- POPPER, Karl R.
1973 *La logique de la découverte scientifique* (préface de Jacques Monod) (traduit de l'anglais par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux), Paris, Payot.
- POURPRIX, Bernard
1971 mai-juin "Lecture politique de Mickey" in *Économie et Humanisme*, Paris, Économie et Humanisme, n° 199, 69-78.
- PRATT, Hugo
1977 *Les Scorpions du désert*, Tournai-Paris, Casterman.
- 1982 *Ticonderoga*, Paris, Les Humanoïdes Associés.
- 1985 *Dedicated to Corto Maltese*, s.l., Lide SA-Kesselring.
- 1990 *De l'autre côté de Corto, entretiens avec Dominique Petitfaux*, Paris-Tournai, Casterman.
- PRATT, Hugo & MANARA, Milo
1987 *Un été indien*, Tournai-Paris, Casterman.
- PROPP, Vladimir
1970 *Morphologie du conte* (traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn), (1^{re} édition en russe : 1928), Paris, Poétique-Seuil, coll. « Points Sciences humaines », n°12.
- 1983 *Les racines historiques du conte merveilleux* (préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt) (traduit du russe par Lise Gruel-Apert), Paris, Gallimard, coll. « NRF, Bibliothèque des sciences humaines ».
- RADIN, Paul
1945 *Winnebago Hero Cycles*, Memoir I, Baltimore, Indian University Publications in Anthropology and Linguistics.
- 1948 *Hero Cycles of the Winnebago*, Baltimore, Indiana University Publications.

- RAMONET, Ignacio
1995 janvier "La pensée unique" in *Le monde diplomatique*, Paris.
- RÉCANATI, François
1981 *Les énoncés performatifs*, Paris, éd. de Minuit.
- REICH, Wilhelm
1974 *La psychologie de masse du fascisme* (traduction de Pierre Kamnitzer), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot » série « Science de l'Homme », n° 244.
- RENARD, Jean-Bruno
1980 avril "La bande dessinée comme folklore" in *Esprit*, n° 4, Paris, 116-124.
1986 *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, P.U.F.
1991 "Lecture jungienne d'une bande dessinée : *Le Royaume des eaux noires* de Paul Cuvelier" in *Colloque de Cerisy : la littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Hermétisme ».
- RICOEUR, Paul
1965 *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », n° 298.
1983 *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », n° 227.
1984 *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », n° 228.
- RIO, Michel
1976 "Cadre, plan, lecture" in *Communications*, n° 24, Paris, éd. du Seuil, 94-107.
- RIVIÈRE, François
1976 "Sur les traces de la marque jaune" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 30, Grenoble, Glénat, 27-29.
- ROBERT, Marthe
1972 *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
1974 *D'Oedipe à Moïse. Freud et la conscience juive*, Paris, Plon-Presses Pocket, coll. « Agora », n° 21.
1977 *Livres de lectures*, Paris, Grasset-Fasquelle, Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », n° 4007.
- ROBERT, Paul
1993 *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, (nouvelle édition remaniée et amplifiée), Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROSINSKI & VAN HAMME
1991 *Thorgal. La Gardienne des clés*, Bruxelles, éd. du Lombard.
- ROUSSEAU, René-Lucien
1988 *L'envers des contes. Valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées*, Saint- Jean-de-Braye, éd. Dangles.
- ROUSSEL, François
1993 *Les contes de fées. Lecture initiatique*, s.l., éd. Amita.

- ROUTEAU, Luc
1976 "Jacobs : narration, science-fiction" in *Communications*, n° 24, Paris, éd. du Seuil, 41-61.
- SADOUL, Numa
1971 *Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne. Approche comparée de six oeuvres comiques visant à y dégager des similitudes, des constantes thématiques et un parallélisme de personnages.* Mémoire de Maîtrise préparé sous la direction de M^{me} Labarrere, Nice, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.
- 1973 20 mars "Entretien avec Raymond Macherot" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, 1973, 4-12.
- 1980 "Le monde de Spirou et Fantasio" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, 1980, 25-41.
- 1989 *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart ».
- SAMUEL, Raphael & THOMPSON, Paul
1990 *The Myths We Live By*, Londres-New York, Routledge, History workshop.
- SARTRE, Jean-Paul
1943 *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- 1965 *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit et la main ».
- SAUCIN, Joël
1992 6 janvier *Entretien avec François Schuiten*, Bruxelles.
- 1992 15 janvier *Entretien avec Didier Comès*, Winanplanche.
- 1992 *Sémiologie et documentation I*, Syllabus de 1^{re} année, Bruxelles, IHECS.
- 1993 *Sémiologie et documentation II*, Syllabus de 1^{re} année, Bruxelles, IHECS.
- 1994a *Les archétypes psychosociaux*, Syllabus de 1^{re} candidature, 2e édition revue et augmentée, Bruxelles, IHECS.
- 1994b *Sémiologie et herméneutique de la bande dessinée*, Syllabus de 1^{re} candidature, 2^e édition revue et modifiée, Bruxelles, IHECS.
- SAUCIN, Joël & VANDEWEYER, Marc
1979 *Ready-Made. Ecriture de la bande dessinée. Essai d'approche sémiotique.* Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en Communication Sociale (sous la direction d'Enrico Carontini), Louvain-La-Neuve, UCL, Faculté des sciences politiques, sociales et économiques, Département de communication sociale.
- SAUSSURE, Ferdinand de
1969 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SCHTROUMPF, les cahiers de la bande dessinée.
1973 *Raymond Macherot*, Grenoble, Glénat, n° 21, 5^e année.
- 1976 *Edgar-P. Jacobs*, Grenoble, Glénat, n° 30, 8^e année.
- 1980 *Franquin*, Grenoble, Glénat, n°s 47-48, 12^e année.
- 1983a *Peyo*, Grenoble, Glénat, n° 54, 14^e année.
- 1983b *Comès*, Grenoble, Glénat, n° 55, 14^e année.
- 1986 mai-juin *Schuiten*, Grenoble, Glénat, n° 69, 17^e année.
- SCHUITEN, François & PEETERS, Benoît
1987 *Les cités obscures. La Tour*, Paris-Tournai, Casterman, coll. « Les romans (À Suivre) ».

- SEARLE, J.
1982 *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage* (traduction et préface par Joëlle Proust), (1^{re} éd. : 1979), Paris, éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- SHORT, Robert L.
1964 *The Gospel according to Peanuts*, Londres, Bantam Books.
1968 *The Parables of Peanuts*, New York, Harper & Row.
- SIMONSEN
1984 "Le conte" in BEAUMARCHAIS, COUTY & REY, 1984.
- SMOLDEREN, Thierry
1986 mai-juin "Histoires en forme de planètes, de villes et de bateaux" in *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée*, n° 69, Grenoble, Glénat, 21-23.
- SOCIÉTÉ BELGE DE PSYCHOLOGIE ANALYTIQUE
1984 *Les notions essentielles de la psychologie de C.G. Jung. Cours de 1^{re} année destiné aux analystes en formation*, Bruxelles, document interne de la S.B.P.A., vol. I.
- SOKAL
1986 *Les aventures de Canardo. L'Amerzone*, Paris-Tournai, Casterman.
- SOLIÉ, Pierre
1980a *La femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants* (préface de Pierre Emmanuel), Paris, Seghers, coll. « L'Esprit jungien ».
1980b *Psychanalyse et imaginal* (préface de M. Cazenave), Paris, Imago.
1981 *Mythanalyse jungienne*, Paris, éd. ESF.
1988 *Le sacrifice. Fondateur de civilisation et d'individuation*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences et symboles ».
- SORIANO, Marc
1977 *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n°22.
- SOUMOIS, Frédéric
1987 *Dossier Tintin. Sources, Versions, Thèmes, Structures*, Bruxelles, Jacques Antoine.
- SOUPEL, Serge
1982 "Préface" in HAWTHORNE, 1982, 7-20.
- SOUZENELLE, Annick de
1991 *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », n° 13.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre
1989 *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Propositions ».
- SPIROU Magaziine
1993 13 janvier *Peyo, l'enchanteur*, Charleroi-Marcinelle, Dupuis, n° 2857, I-VIII.
- STAFFORD-CLARK, David
1973 *Ce que Freud a vraiment dit* (traduit de l'anglais par Léo Dilé), Verviers, Marabout, coll. « Marabout Université », n° 241.

- STEIN, William Bysshe
1953 *Hawthorne's Faust : A Study of the Devil Archetype*, Gainesville, University Presses of Florida.
- STENGERS, Isabelle
1992 *La volonté de faire science. A propos de la psychanalyse*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- SWAIN, Dwight V. & SWAIN, Joyce R.
1988 *Film scriptwriting : a practical manual*, Boston, Focal Press.
- TCHANG Tchong-Jen
1990 *Tchang au pays du Lotus Bleu*, Paris, Librairie Séguier.
- THOMPSON, Stith
1977 *The Folktale*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- TISSERON, Serge
1985 *Tintin chez le psychanalyste. Essai sur la création graphique et la mise en scène de ses enjeux dans l'oeuvre d'Hergé* (présentation par Didier Anzieu), Paris, Aubier Archimbaud, coll. « Écrit sur parole ».
1987 *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, P.U.F., coll. « Voix nouvelles en psychanalyse ».
1990 *La B.D. au pied du mot. Baudouin, Bignon, Bilal, Franquin, Jacobs, Loisel et Le Tendre, Loustal, Manara, Margerin, Taffin*, Paris, Aubier.
1993 *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, Hors collection-Presses de la Cité.
- TOUSSAINT, Bernard
1976 "Idéographie et bande dessinée" in *Communications*, n°24, Paris, éd. du Seuil, 81-93.
- TRABACH-VALADIER, C.
1988 *Les fonctions du rêve : à propos de la neurobiologie du sommeil paradoxal*, Thèse de Médecine, Université Claude Bernard, Lyon.
- VALATX, Jean-Louis
1994 "Le cerveau et les rêves" in *L'Esprit Cerveau. Sciences et avenir*, hors-série, n° 97, Paris, 66-71..
- VAN KERCKHOVE, D.
1984 "Dossier *La marque jaune*" in LE GALLO, 1984.
- VANDROMME, Pol
1994 *Le monde de Tintin*, préface de Roger Nimier, (1^{re} éd. 1959), Paris, La Table Ronde, coll. « La petite Vermillon », n° 32.
- VAN LIER, Henri
1980 *L'animal signé*, Rhode-St-Genèse, De Visscher.
- VAN RILLAER, Jacques
1980 *Les Illusions de la psychanalyse*, Liège, éd. Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », n° 92.
- VERDIER, Yvonne
1980 "Le petit chaperon rouge dans la tradition orale" in *Le débat*, n°3, Paris.
- VIREL, André
1965 *Histoire de notre image*, Genève, Georg éditeur.

- VITALE, Augusto
1978 "L'archétype de Saturne ou la transformation du père" in VITALE, BERRY, HILLMAN, 1978, 10-50.
- VITALE, Augusto, BERRY, Patricia & HILLMAN, James
1978 *Pères et mères* (traduit de l'américain et préfacé par Micheline Laguillhomie), Paris, éd. Imago.
- von FRANZ, Marie-Louise
1964 "Le processus d'individuation" in JUNG et alii., 1964, 158-229.
1978 *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, 2^e éd., La Fontaine de Pierre, diffusion Dervy-Livres.
1979 *La femme dans les contes de fées*, (1^{re} éd. : 1972), Paris, La Fontaine de Pierre.
1980 *L'Ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, diffusion Dervy-livres.
1981a *L'Ane d'or, Interprétation d'un conte*, (1^{re} éd.: 1978), 2e éd., Paris, La Fontaine de Pierre, diffusion Dervy-livres.
1981b *Puer AETernus*, Santa Monica, Sigo Press.
1987 *L'Interprétation des contes de fées*, (1^{re} éd. 1979), 2^e éd., Dervy-Livres/La Fontaine de Pierre.
1988 *C.G. Jung. Son mythe en notre temps* (traduit de l'allemand par Etienne Perrot), Paris, Buchet/Chastel.
1992 *Rêves d'hier et d'aujourd'hui. De Thémistocle à Descartes et à C.G. Jung* (traduit de l'allemand par Jacqueline Blumer avec Marie-Martine Louzier-Salher), Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », n° 29.
- WAGGONER, Hyatt H.
1962 *Nathaniel Hawthorne*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- WATZLAWICK, P., JACKSON, D. & BEAVIN, J.
1979 *Une logique de la communication*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Sciences humaines ».
- WEIR, Peter
1991 *Le cercle des poètes disparus*, s.l., Touchstone home video.
- WENDERS, Wim
1972 *La lettre écarlate*, PIFDA, distribution Vidéo Fil à Film, Gaillon, coll. « Argos Films ».
1990 *La logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche.
- WILHELM, Richard & PERROT, Étienne
1973 *Yi King. Le livre des transformations*, édition revue et corrigée, Paris, Librairie de Médecis.
- WINKIN, Yves
1981 *La nouvelle communication. Textes recueillis et présentés par Yves Winkin* (traduction de D. Bansard, A. Cardoen, M.-C. Chiarieri, J.P. Simon et Y. Winkin), Paris, Seuil, coll. « Points Anthropologie Sciences humaines », n° 136.
- WINNICOTT, D.W.
1975 *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (préface de J.-B. Pontalis) (traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».
- WIRTH, O.
1978 *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Paris, Tchou.

ANNEXES

ANNEXE 1

Corpus et limitations au niveau thématique, chronologique et géographique

Limites géographiques :

Concernant le lieu de naissance des auteurs, nos limites géographiques sont celles de la Région de Bruxelles-Capital (les dix-neuf communes)

Limites temporelles :

Oeuvres éditées entre 1954 et 1994.

Limites thématiques :

En tenant compte des deux limites précédentes (analyses et interprétations de bandes dessinées francophones de Bruxelles réalisées de 1954 à nos jours), nous avons posé les critères suivants pour le choix des BD :

1. Critères de sélection des auteurs :

- Lieu de naissance dans la zone géographique choisie (Région bruxelloise), soit cinquante et un auteurs¹ ;
- Être dessinateur-scénariste [afin de ne pas multiplier le nombre d'interprétations du point de vue de(s) auteur(s)], soit trente-cinq dessinateurs-scénaristes ;
- Les auteurs sont d'expression française et leurs oeuvres sont réalisées en langue française (pour éviter les éventuels problèmes d'interprétation liés à la traduction) (cf. limites géographiques), soit trente-quatre dessinateurs-scénaristes bruxellois francophones².

2. Critères de sélection de l'oeuvre :

- L'oeuvre doit être réalisée tout ou en grosse partie par un dessinateur-scénariste (cf. point précédent) ;
- Elle doit être désignée par l'auteur lui-même ou la critique comme étant l'une de ses oeuvres maîtresses³ ;
- Elle doit être au minimum constituée d'un *récit* dépassant une planche (vu la multiplicité des interprétations, les albums reprenant une série de gags en une planche ne sont donc pas pris en considération) ;
- Elle doit avoir été éditée durant la période de parution⁴ choisie en fonction de la date de naissance de l'auteur.

¹Pour les résultats indiqués, ainsi que ceux qui suivent, nous nous sommes basé sur les renseignements fournis par GAUMER & MOLITERNI, 1994.

²Pour connaître les auteurs bruxellois d'expression néerlandaise, nous avons recoupé les informations données par Patrick Gaumer et Claude Moliterni avec celles figurant dans DE LAET, 1982. Parmi les trente-cinq dessinateurs-scénaristes bruxellois, seul William Vance est repris comme auteur néerlandophone.

³A cet égard, nous avons tenu compte des diverses interviews données par l'auteur, ainsi que des principaux prix décernés aux albums.

⁴Pour connaître la date de parution des albums, nous avons tenu compte des bibliographies fournies par *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* à propos des différents auteurs retenus.

3. Critères temporels et mise en parallèle entre l'âge de l'auteur et la période de parution de l'oeuvre choisie afin de comparer des oeuvres issues de trois générations successives de dessinateurs-scénaristes liées aux trois grandes écoles belges de la BD pour voir s'il existe une éventuelle évolution au niveau du conscient collectif concernant :

- les symboles et les images archétypiques ;
- les fonctions psychiques et l'utilisation de a planche.

Trois périodes pour les oeuvres : les oeuvres publiées :	Trois périodes pour les auteurs : les auteurs nés à Bruxelles :
entre 1954 et 1963 (les années de reconstruction)	avant la fin de la première guerre mondiale (1900 à 1918). Cette période voit naître les précurseurs de l' <i>Ecole de Bruxelles</i> .
entre 1964 et 1973 (les années de contestation)	entre la fin de la première et la fin de la seconde guerre mondiale (1919 à 1945). Cette période voit naître les maîtres de l' <i>Ecole de Marcinelle</i> .
entre 1974 et 1994 (les années de crise)	depuis la seconde guerre mondiale (1946 à 1994). Cette période voit naître les grands noms issus de l' <i>Atelier R</i> .

S'il reste plus de deux auteurs-scénaristes bruxellois francophones répondant aux divers critères mentionnés, nous sélectionnerons ceux-ci en tenant compte de leur conception de la planche, afin d'avoir des exemples pour les quatre types d'utilisation (conventionnel, rhétorique, décoratif et producteur)¹ et en tenant compte de leur appartenance à l'une des trois grandes écoles belges de la bande dessinée (école de Bruxelles, école de Marcinelle, Atelier R).

¹Selon Benoît Peeters, une combinatoire élémentaire, tenant compte des relations entre le récit et le tableau, permet de distinguer quatre grands modes d'utilisation de la page et de la case :

	autonomie récit/tableau	dépendance récit tableau
dominance du récit	utilisation <i>conventionnelle</i>	utilisation <i>rhétorique</i>
dominance du tableau	utilisation <i>décorative</i>	utilisation <i>productrice</i>

(PEETERS, 1991, 36)

AUTEURS DE BD NÉS A BRUXELLES (GAUMER & MOLITERNI, 1994)

Nom et Prénom	Dessin Scénario	Nation	Lieu de naissance	Dates	Séries
Jacobs Edgar-Pierre	DS	B	Bruxelles *	1904 -1987	<i>Blake et Mortimer, Le rayon U</i>
Dineur Fernand	DS	B	Anderlecht *	1904-1956	<i>Tif et Tondu, Attila</i>
Hergé	DS	B	Etterbeek *	1907-1983	<i>Totor, Tintin, Jo et Zette, Quick et Flupke</i>
Laudy Jacques	DS	B	Schaerbeek *	1907-1993	<i>Hassan et Kadour, David Balfour</i>
Franquin André	DS	B	Etterbeek *	1924	<i>Spirou, Gaston, Isabelle, Le Marsupilami, Les Tifous</i>
Devos Jacques	DS	B	Bruxelles *	1924-1992	<i>Victor Sébastopol, Génial Olivier</i>
Craenhals	DS	B	Ixelles *	1926	<i>Pom et Teddy, Les 4 As, Chevalier Ardent</i>
Mitacq	DS	B	Uccle *	1927-1994	<i>La patrouille des castors, Jacques Le Gall, Stany Derval</i>
Delporte Yvan	S	B	Bruxelles *	1928	<i>Saki, Les Schtroumpfs, Benoît Brisefer, Starter, Gaston, La Ribambelle, Arnest Ringard, Mulligan, Les Tifous, Isabelle</i>
Peyo	DS	B	Bruxelles *	1928-1992	<i>Johan et Pirlouit, Poussy, Les Schtroumpfs, Benoît Brisefer</i>
Roba Jean	DS	B	Schaerbeek *	1930	<i>Boule et Bill, La Ribambelle</i>
Follet René	DS	B	Bruxelles *	1931	<i>S.O.S. Bagarreur, Yvan Zourine, Edmund Bell</i>
Forton Gérald	DS	F	Bruxelles *	1931	<i>Bob Morane, Pemberton,</i>
Greg Michel	DS	B	Ixelles *	1931	<i>Achille Talon, Bernard Prince, Comanche, Luc Orient, Olivier Rameau, Rock Derby, Babiole et Zou, Zig et Puce, Spirou</i>
De Gieter Lucien	DS	B	Etterbeek *	1932	<i>Papyrus</i>
Duval Yves	S	B	Bruxelles *	1934	<i>Rataplan, Hassan et Kadour, Howard Flynn, Marc Franval</i>
Jidéhem	DS	B	Bruxelles *	1935	<i>Ginger, Starter, Sophie</i>
Vance William	DS	B	Anderlecht *	1935	<i>Howard Flynn, Ringo, Bruno Brazil, XIII, Bob Morane, Bruce J. Hawker</i>
Francis	DS	B	Uccle *	1937-1994	<i>Marc Lebut</i>
Van Hamme Jean	S	B	Bruxelles *	1939	<i>Corentin, Magellan, Michael Logan, Arlequin, Tony Stark, Le Chninkel, Thorgal, Largo Winch, XIII, S.O.S Bonheur</i>
De Groot Bob	DS	B	Bruxelles *	1941	<i>Léonard, Robin Dubois</i>
Schuiten Luc	S	B	Bruxelles *	1941	<i>Les terres creuses</i>
Jarry Charles	DS	B	Bruxelles *	1942	<i>Elodie d'Avray, Les Baroudeurs sans frontière</i>
Vanderhaeghe Christian	S	B	Bruxelles *	1943	<i>Harry Dickson</i>

Nom et Prénom	Dessin Scénario	Nation	Lieu de naissance	Dates	Séries
Zanon Pascal	D	B	Bruxelles *	1943	<i>Harry Dickson</i>
Carpentier L.-M.	D	B	Uccle *	1944	<i>Les Toyottes, l'Année de la bière</i>
Vernal Jean-Luc	S	B	Bruxelles *	1944	<i>Jugurtha, Ian Kalédine, Brelan de dames, Cranach</i>
Denayer Christian	D	B	Ixelles *	1945	<i>Yalek, Alain Chevalier, Al et Brock, Gord, T.N.T.</i>
Hulet Daniel	DS	B	Etterbeek *	1945	<i>l'État morbide, Pharaon</i>
Weyland Michel	DS	B	Ixelles *	1947	<i>Aria, Yvanaëlle</i>
Benn	DS	B	Ixelles *	1950	<i>Yves Boréal, Tom Applepie, Mic Mac Adam, Woogee</i>
Bom	S	B	Uccle *	1950	<i>Déboussolés, Julie, Claire et Cécile, Sylvain de Rochefort, Gil Sainclair, Broussaille</i>
Michetz	DS	B	Ixelles *	1951	<i>Kogaratsu, Tako</i>
Kox Daniel	D	B	Bruxelles *	1952	<i>l'Agent 212, Les Indésirables</i>
Walli	D	B	Bruxelles *	1952	<i>Touky le toukan</i>
Desberg Stephen	S	B	Bruxelles *	1954	<i>Tif et Tondu, Mic Mac Adam, Arkel, Jimmy Tousseul</i>
Geluck Philippe	DS	B	Bruxelles *	1954	<i>Le Chat</i>
Géri	DS	B	Anderlecht *	1954	<i>Mr Magellan, Lady Black</i>
Sokal Benoît	DS	B	Bruxelles *	1954	<i>Canardo, Sanguine, Silence, on tue !</i>
Geerts André	DS	B	Bruxelles *	1955	<i>Jojo</i>
Swolf Yves	DS	B	Bruxelles *	1955	<i>Durango, Dampierre</i>
Frank	DS	B	Ixelles *	1956	<i>Broussaille</i>
Goffin Alain	DS	B	Ixelles *	1956	<i>Thierry Laudacieux, Plagiat</i>
Jannin Frédéric	DS	B	Uccle *	1956	<i>Germain et Nous, Arnest Ringard et d'Augraphie, Didi</i>
Magda	D	B	Bruxelles *	1956	<i>Tumak, Marie Meuse et Gilles Roux, Charly</i>
Schuiten François	DS	B	Bruxelles *	1956	<i>Les terres creuses, Les cités obscures, Plagiat, Rail</i>
Hislair Bernard	DS	B	Bruxelles *	1957	<i>Bidouille et Violette, Sambre</i>
Tome	DS	B	Bruxelles *	1957	<i>Spirou, Soda, Sur la route de Selma</i>
Maltaite Eric	D	B	Bruxelles *	1958	<i>421, Mono Jim</i>
Franco Philippe	D	B	Etterbeek *	1961	<i>Largo Winch</i>
Séverin Al	DS	B	Ixelles *	1963	<i>Harry, Lisette</i>

**NOMS ET NOMBRE DES DESSINATEURS-SCÉNARISTES (DS)
BRUXELLOIS FRANCOPHONES PAR PÉRIODE
(GAUMER & MOLITERNI, 1994)**

1900 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1965
Jacobs Edgar-Pierre	Franquin André	Weyland Michel
Dineur	Devos Jacques	Benn
Hergé	Craenhals	Michetz
Laudy Jacques	Mitacq	Geluck Philippe
	Peyo	Géri
	Roba Jean	Sokal Benoît
	Follet René	Geerts André
	Forton Gérard	Swolf Yves
	Greg Michel	Frank
	De Gieter Lucien	Goffin Alain
	Jidéhem	Jannin Frédéric
	Francis	Schuiten François
	De Groot Bob	Hislaire Bernard
	Jarry Charles	Tome
	Hulet Daniel	Séverin Al
4	15	15

**NOMS ET NOMBRE DES DESSINATEURS-SCÉNARISTES (DS)
BRUXELLOIS FRANCOPHONES PAR PÉRIODE ET PAR ÉCOLE
(GAUMER & MOLITERNI, 1994)**

1900 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1965
ÉCOLE DE BRUXELLES	ÉCOLE DE MARCINELLE	ATELIER R
Jacobs Edgar-Pierre (D) ¹	Franquin André (R)	Sokal Benoît (R)
Hergé (C + R)	Devos Jacques (C + R)	Swolf Yves (R)
Laudy Jacques (C)	Mitacq (R)	Goffin Alain (R)
	Peyo (C + R)	Schuiten François (R + P)
	Roba Jean (C)	
	De Gieter Lucien (R)	
	Jidéhem (R)	
	Francis (R)	
	Jarry Charles (R)	
3	9	4

**CHOIX DES AUTEURS RETENUS EN FONCTION DE LA CONCEPTION DE
LA PLANCHE ET DE LEUR NOTORIÉTÉ
(prix reçus, nombre d'albums vendus)**

1900 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1965
ÉCOLE DE BRUXELLES	ÉCOLE DE MARCINELLE	ATELIER R
Jacobs Edgar-Pierre (D)	Franquin André (R)	Sokal Benoît (R)
Hergé (C + R)	Peyo (C + R)	Schuiten François (R + P)
2	2	2

¹ (C) = utilisation de la planche *conventionnelle* ; (D) = utilisation de la planche *décorative* ;
(P) = utilisation de la planche *productrice* ; (R) = utilisation de la planche *rhétorique*.

ANNEXE 2

Application à la bande dessinée de la grille sémio-pragmatique de Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya (plan de l'objet et point de vue collectif) et concepts¹ de narratologie utilisés dans le cadre de cette grille

¹Chaque concept est suivi de l'ouvrage de référence ainsi que de la partie du syllabus dans laquelle j'aborde la question. Ces divers concepts sont brièvement présentés après les tableaux dans l'ordre des questions posées. Pour de plus amples explications, voir également SAUCIN, 1994b, 4-60.

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?		
<i>Questions posées</i>	<i>Concepts utilisés</i>	<i>Réponses possibles</i>
Quel est le type de message ?	<p><i>Récit (ou histoire)</i> <i>Discours</i> (BENVENISTE, 1966, 254) (SAUCIN, 1994a, 7)</p> <p><i>factuel/fictionnel</i> <i>réalité fictionnalisante</i> <i>fiction réaliste</i> <i>Rupture diégétique</i> (MARION, 1992) (GAUDREAUULT, 1988, 70) (GAUDREAUULT, 1988, 93) (SAUCIN, 1994b, 4-8)</p>	<p>Bien qu'il existe quelques récits factuels (<i>Don Bosco</i> ou <i>Christophe Colomb</i> de Jijé), la bande dessinée est essentiellement formée de récits (ou histoires) fictionnels. Certaines de ces fictions sont réalistes, d'autres sont humoristiques.</p> <p>Ces fictions connaissent d'éventuelles ruptures diégétiques (les <i>récitatifs</i>). Les bandes dessinées sont essentiellement des oeuvres d'imagination de types :</p> <p>diégétique mixte ; diégétique mimétique.</p> <p>Ces oeuvres peuvent recourir à deux formes de simulacres :</p> <p>le telling ; le showing.</p>
Quel est le rapport mimétique au temps ?	<p><i>Rapports entre le temps du récit et celui de la vie</i> (RICOEUR, 1983, 9-14 +105-169) (SAUCIN, 1994b, 8-9)</p>	<p><i>Préfiguration</i> <i>Configuration</i> <i>Refiguration</i></p>
Quelle est la double temporalité au niveau du récit ?	<p><i>Ordre</i> (GENETTE, 1972) (GAUDREAUULT & JOST, 1990) (SAUCIN, 1994b, 9-12)</p> <p><i>Durée</i> (GENETTE, 1972) (GAUDREAUULT & JOST, 1990) (SAUCIN, 1994b, 12-13)</p> <p><i>Fréquence</i> (GENETTE, 1972) (GAUDREAUULT & JOST, 1990) (SAUCIN, 1994b, 13)</p>	<p><i>Analepse (retour en arrière)</i> externe interne mixte <i>Prolepse (saut en avant)</i> externe interne <i>Diachronie (succession)</i> prographique (même champ) graphique (même cadre) diégétique tabulaire (montage)</p> <p><i>Pause</i> <i>Scène</i> <i>Sommaire</i> <i>Ellipse</i> <i>Dilatation</i> <i>Récit singulatif</i> <i>Récit répétitif</i> <i>Récit itératif</i></p>
Éventuellement, à quel style et à quelle école appartient l'oeuvre ?	<p><i>Style</i> (DUC, 1982162-175) (GAUMER & MOLITERNI, 1994, 394) (SAUCIN, 1994b, 14-21)</p> <p><i>École</i> (GAUMER & MOLITERNI, 1994, p.m.) (SAUCIN, 1994b, 14-21)</p>	<p><i>Le trait pur, la ligne claire, le dessin au trait avec à-plats noirs, le dessin réaliste, le dessin modelé au trait, le trait tramé, le lavis, l'hyper-réalisme, autres</i></p> <p><i>École de Bruxelles</i> <i>École de Marcinelle</i> <i>Atelier R</i></p>
Quelle est l'intention manifeste de l'auteur ?	(cf. les interviews)	
Quel est l'horizon d'attente du lecteur ?	(cf. les enquêtes et les sondages)	
Quels sont les aspects liés à l'oeuvre ?	<i>Contexte (aspects culturels, linguistiques, familiaux, actualité, géographiques, économiques, sociaux, politiques, co-textuel)</i>	<p><i>Au niveau de l'auteur</i> <i>Au niveau du lecteur</i> <i>Au niveau du livre</i></p>

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?		
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre ?	<i>Analyse actantielle</i> (GREIMAS, 1981) (SAUCIN, 1994b, 25-26)	<i>Sujet/héros</i> <i>Objet</i> <i>Destinateur</i> <i>Destinataire</i> <i>Adjuvant</i> <i>Opposant</i>
Quelles sont les variations relatives au son à travers le récit ?	<i>Sons</i> (JOST, 1987, 45-67) (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 37-38) <i>Auricularisations</i> (JOST, 1987, 45-67) (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 37) <i>Voix</i> (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 37) <i>Bruits</i> (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 38)	<i>Non affectés</i> <i>Affectés</i> <ul style="list-style-type: none"> • à double présence concordante/discordante • à simple présence concordante/discordante • à double absence <i>Simple présence silencieuse</i> <i>Double présence silencieuse</i> <i>Simple présence illustrée</i> champ/hors champ <i>Simple présence visuelle</i> <i>Interne</i> primaire/secondaire <i>Zéro déformée</i> <i>Spectatorielle</i> <i>Voix on</i> personnalisées/corporalisées <i>Voix off</i> personnalisées/impersonnelles <i>Fonction narrative</i> <i>Fonction hypnotique</i> <i>Valeur informative</i> <i>Valeur expressive</i> <i>Valeur structurelle</i> <i>Valeur conative</i>
Quelles sont les variations de point de vue (oculaire et cognitif) à travers le récit ?	<i>Ocularisation</i> (JOST, 1987, 15-43 + 135-150) (SAUCIN, 1994b, 38-39) <i>Focalisation</i> (JOST, 1987, 69-102 + 135-150) (SAUCIN, 1994b, 38-39)	<i>Ocularisation interne</i> primaire secondaire hallucinée <i>Ocularisation zéro</i> indifférenciée spectatorielle modalisée personnalisée utilitaire <i>Focalisation interne</i> fixe variable multiple <i>Non focalisé</i>
Y a-t-il dans le message quelque indice marquant l'existence du narrateur et de son propre point de vue et/ou rendant sensible au spectateur son propre point de vue ?	<i>Énonciateur</i> <i>Dispositif d'énonciation</i> <i>Récitatif</i> <i>Typographie</i> <i>Graphisme</i> <i>Énonciation on ou off</i> <i>Direction du regard</i>	<i>la relation récit/tableau</i> (Peeters, L991) <i>Les récitatifs</i> <i>Les traces et la typographie</i> (Marion, 1991)
L'auteur (destinateur) du message marque-t-il son existence dans le dispositif ?	<i>Présence dans le récit</i>	Présence photographique Présence picturale

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ? (suite)		
Quel est le type et le degré de présence (visuelle et/ou écrite) du (des) énonciateur(s) : off ou on ou alternativement l'un et l'autre avec une certaine dominante ?	<i>Énonciation</i>	<i>Énonciation on</i> <i>Énonciation off</i>
À quel degré de typographie recourt le dessinateur ?	<i>Typographie</i> (MARION, 1991, 74) (SAUCIN, 1994b, 30)	<i>Typographie 0</i> <i>Simulation typographique 1</i> <i>Simulation typographique 2</i> <i>Cursivité manuscrite</i> <i>Calligraphie</i>
À quel degré de traces recourt le dessinateur ?	<i>Traces</i> (MARION, 1991, 167) (SAUCIN, 1994b, 30)	<i>Citation photographique</i> <i>Transparence 1</i> <i>Transparence 2</i> <i>Performance</i> <i>Informante</i> <i>Picturalisme</i>
À quelle distance subjective se situent les différents personnages relativement au spectateur ?	<i>Échelle des plans et distance sociale</i> (CARONTINI, 1984 et 1988) (HALL, 1971) (SAUCIN, 1994b, 35)	<i>Plan d'ensemble/masse</i> <i>Plan de demi-ensemble/foule</i> <i>Plan moyen/rapports très formels</i> <i>Plan américain/rapports formels</i> <i>Plan rapproché/conversation</i> <i>Interpersonnelle</i> <i>Gros plan/intimité</i> <i>Insert/forte intimité</i>
Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?	<i>Direction du regard (regard-je, contre-regard, regard-il)</i> <i>Orientation du corps et du visage</i> (BENVENISTE, 1966) (CARONTINI, 1988) (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 36)	<i>Regard je</i> <i>Contre-regard</i> <i>Regard il</i> oppositionnel non oppositionnel de révérence de mépris
Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?	<i>Relation</i> (PIAGET & INHELDER, 1979) (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 31)	<i>Centration</i> <i>Centration tournante</i> <i>Décentration</i>
Dans le premier cas, s'agit-il d'un personnage socialement consacré (facteur de sociocentrisme) ou plutôt d'un modèle pour le moi spectatorial (facteur d'égo-centrisme) ?	<i>Sociocentrisme</i> <i>Égocentrisme</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 131 et 237)	<i>Héros classique</i> <i>Antihéros</i> (cf. l'analyse actantielle)
Dans le second cas, quelles sont les différences ou oppositions de points de vue (au sens large, impliquant : affects, opinions, représentations ...) entre personnages ?	(GREIMAS, 1981)	(cf. l'analyse actantielle)
Compte tenu des éléments de réponse aux questions précédentes, de quelle façon se structure l'identification spectatorielle ?	<i>Participation</i> <i>Identification</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 137 et sv. + 234 et sv.)	
Quelle sont dès lors les effets possibles de cette identification du point de vue psychosociologique (ego ou sociocentrisme, décentration sociale...) et du point de vue cognitif (décentration de point de vue, nécessité de passage au métaniveau) ?	<i>Centration</i> <i>Décentration</i> <i>Métaniveau</i> (PIAGET & INHELDER, 1979) (MEUNIER, 1991) (SAUCIN, 1994b, 31-32) (cf. plus haut)	<i>Fusion</i> <i>opposition</i> <i>coopération</i> interindividuelle interculturelle

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?		
S'agit-il d'énoncés relativement fermés (explicites) ou relativement ouverts, c'est-à-dire réclamant l'intervention de processus inférentiels et laissant donc aux spectateurs-énonciataires une part importante dans l'élaboration du sens ?	<i>Ouverture</i> <i>Fermeture</i> (ECO, 1965) (SAUCIN, 1994b, 20)	<i>Oeuvre ouverte</i> <i>Oeuvre fermée</i>
Articulations entre aspects iconiques et aspects textuels		
Quelle est la structure de l'oeuvre ?	<i>Analyse structurale</i> (GREIMAS, 1981) (EVERAERT-DESMEDT, 1981) (SAUCIN, 1994b, 25-26) <i>Analyse morphologique</i> (PROPP, 1970) (SAUCIN, 1994b, 69-73) <i>Le déjà-vu et le nouveau</i> (BARTHES, 1973) (SAUCIN, 1994b, 21) <i>degré d'arborescence</i> (DELEUZE & GUATTARI, 1976) (SAUCIN, 1994b, 20)	<i>Situations initiale et finale</i> <i>Axe de communication</i> <i>Axe du désir</i> <i>Axe du pouvoir</i> <i>Conte</i> <i>Mythe 1</i> <i>Mythe 2</i> <i>Autre</i> <i>Déjà-vu</i> <i>Nouveau</i> <i>Oeuvre rhizomatique</i> <i>Livre-radicelles</i> <i>Livre-racine</i>
Quelles sont les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?	<i>Dispositifs d'énonciation</i> (JOST & GAUDREAUULT, 1990) (JOST, 1987) (GAUDREAUULT, 1988, 120-122) (MARION, 1991, 33-34) (SAUCIN, 1994b, 32-35)	<i>Le méga-monstrateur</i> le monstrateur prographique le monstrateur graphique l'instance de graphiation <i>Le narrateur graphique</i>
Quelle est l'interaction entre l'image et le texte ?	<i>Message</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992)	<i>Persuasif</i> <i>Didactique</i> <i>Ouvert</i>
Quel est le rapport entre le récit et le tableau (conception de la planche) ?	<i>Utilisation de la planche</i> (PEETERS, 1991, 36)	<i>Conventionnelle</i> <i>Rhétorique</i> <i>Décorative</i> <i>Productive</i>
Quels sont les rapports (assimilation ou subordination réciproque, coordination, ...) entre les deux composantes ?	<i>Relais</i> <i>Ancrage</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 155)	

Conclusion (des questions précédentes) : quelle est la forme du lien social impliquée par le message ?		
Quelles sont finalement les caractéristiques de l'instance d'énonciation mise en scène par le dispositif d'énonciation ?	<i>Instance réelle ou imaginaire</i> <i>Instance abstraite et transcendante ou instance concrète et immanente aux rapports sociaux réels</i> <i>Instance individuelle ou collective</i>	
Quelle est la place attribuée au lecteur relativement à l'instance d'énonciation mise en scène ?	<i>Centration</i> <i>Décentration</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 204-208 + 252, 276)	Centration Décentration
Dans quels types de rapports est-il virtuellement pris (rapports de subordination, d'échange discursif, de coopération...)?	<i>rôle et place</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 41-43 + 110-111)	subordination échange discursif coopération
Est-il (virtuellement) partie prenante de l'énonciation ?	<i>Co-énonciation</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 106 et 276)	Non participation Co-énonciation
Le spectateur est-il (virtuellement) partie prenante dans le processus cognitif d'élaboration du sens ?	<i>Co-construction</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 276)	
Finalement, quelles sont les formes de rapports sociaux et, corrélativement, de formation et de circulation des savoirs impliqués par le message ?	<i>Centration</i> <i>Décentration</i> (MEUNIER & PERAYA, 1992, 107-116 + 203 et sv.) <i>Impérative</i> <i>Optionnelle</i>	

1^{er} tableau

Le message global relève-t-il du registre du récit ou du registre du discours ?

Type de message ?

Récit et narration : Toute oeuvre d'imagination relève à la fois du récit et de la narration. Un **récit** est la *représentation* d'un événement. Deux aspects apparaissent au niveau de cette définition :

- D'une part, pour qu'il y ait récit, il faut que l'événement soit *représenté*, rapporté, raconté par quelqu'un. C'est la dimension dialogique du récit, celle de la persuasion, de la séduction.
- D'autre part, il faut qu'il y ait un **événement**. C'est-à-dire une transformation : le passage d'un état *S* à un état *S'*.

Un **récit** évoque ainsi la transformation d'une situation initiale associée au phénomène de *succession* et de *mise en intrigue*. Il est donc toujours une mise en *narration*.

La **narration** est un mode de communication. Il y a une mise en *récit* engendrant une confrontation de la *communication* (message) et de la *fiction* (mise en forme du message). Il y a une interaction entre le *code narratif* et l'*information*. A ce titre, les bandes dessinées sont des narrations. En chacune se développe de manière particulière une interaction entre le code narratif et l'information. Notons, par ailleurs, que toute **représentation** est *fictive*. On distinguera cependant :

- les **récits factuels**, basés sur des événements réels,
- des **récits fictionnels**, basés sur des événements non réels, imaginaires.

Toute **fiction**, même basée sur des événements réels, n'est jamais qu'une adaptation, qu'une transformation des *événements*. Nous établirons une distinction entre :

- la **réalité fictionnalisante** : une réalité si belle qu'elle semble être une fiction,
- et la **fiction réaliste** : une fiction qui se veut crédible.

Les **petits mondes narratifs** (ECO, 1992b, 212-234) : plusieurs théories de la narrativité évoquent la notion de **monde possible** comme un espace de situation où les actions réelles sont déterminées selon les espérances et croyances issues de l'imaginaire. Selon la *théorie des modèles*, nous devons considérer des interactions entre différents **mondes possibles**, mondes que nous devons voir comme des ensembles vides d'individus. Ces *mondes vides* seront opposés aux mondes traités par les théories de la narrativité dits *mondes meublés*, qui contiennent alors des acteurs. Pour mieux distinguer la notion de *mondes possibles* évoquée par ces deux théories, nous dirons que la théorie de la narrativité qui nous intéresse ici définit un **monde possible** comme étant d'une part meublé d'individus dotés de propriétés, régis par des lois et pouvant apparaître, disparaître et entrer en relation au fil du temps ; et d'autre part comme étant défini par une série d'expressions linguistiques à interpréter par le lecteur théorique, que nous appellerons **lecteur modèle**. "Le lecteur Modèle n'a pas à se représenter tous les lieux et les individus mentionnés par le roman. Il suffit qu'il fasse semblant de croire les connaître. Au Lecteur Modèle, on ne demande pas seulement de faire preuve d'une flexibilité et d'une superficialité énormes, on requiert aussi de lui une immense bonne volonté." (ECO, 1992b, 234) Il faut considérer un *monde possible* comme une construction culturelle issue de l'interprétation du lecteur. Par contre, toute construction culturelle n'est pas d'office un monde possible. De même, la métaphore ne peut être rattachée au monde possible. Pour que des *mondes possibles* communiquent, il est nécessaire qu'ils partagent des propriétés compatibles. Un personnage se situe dans un *monde possible* grâce aux propriétés qu'il possède en ce monde et à ces relations impossibles avec le monde réel qui le situent au mieux dans un imaginaire précis. Vis-à-vis du monde réel, les **mondes narratifs** sont plus petits et apparaissent comme un état des choses où les relations d'implication sont limitées. De plus, toute propriété du monde narratif non clairement précisée sera remplacée dans notre interprétation par la propriété que nous connaissons dans notre monde réel. On peut également distinguer des *mondes vraisemblables*, *invraisemblables* (un monde où les animaux parlent) ou encore *inconcevables* (un monde où les cercles sont carrés). Ces derniers sont définis comme

des *mondes possibles impossibles*, car ils en demandent trop à notre imagination par rapport à nos références. Ceci peut être contré grâce à des artifices linguistiques qui rendent des mondes impossibles "concevables" à travers la coopération de l'imaginaire du lecteur. La coopération du lecteur est demandée de manière vague mais suffisante. On lui demande de ne pas trop se poser de questions pour qu'il puisse profiter du récit. On lui demande donc juste de construire dans son interprétation des *petits mondes narratifs*.

Modèle aristotélicien, catharsis et fabula. Aristote parle de l'imitation d'une action, c'est-à-dire d'une séquence d'événements, réalisée en construisant une *fabula*, c'est-à-dire une histoire, une séquence d'actions. Par rapport à cette séquence, la définition des caractères (la psychologie) et le *discours* (le style, l'écriture, la surface signifiante) sont accessoires. La recette aristotélicienne est simple : prenez un personnage auquel le lecteur puisse s'identifier et faites-lui vivre des aventures qui l'amènent à passer du bonheur au malheur ou *vice versa*, à travers diverses péripéties. Tendez au maximum l'arc narratif, afin que lecteurs ou spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. Quand la tension atteint son maximum, faites entrer un élément qui vienne démêler le noeud inextricable des faits et des passions en résultant. Il faudra que cela donne lieu à une *catharsis* dont on ne sait clairement si, chez Aristote, il s'agit d'une purification de l'histoire elle-même ou d'une purification de l'auditoire (ECO, 1993, 14). Il existe dès lors deux interprétations possibles du modèle aristotélicien. Pour la première, la *catharsis* démêle le noeud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Cela se produit car la séquence factuelle s'est enchevêtrée aux dimensions psychologique et idéologique à travers la fonction du discours, qui, au lieu de démêler les noeuds, les complique et les rend lourds d'interprétations contradictoires. Pour la seconde incarnation du modèle aristotélicien, l'histoire, en résolvant ses propres noeuds, se console et nous console. La fin est point pour point celle que l'on attendait. Le choix entre ces deux interprétations marque la différence entre *narrativité* « *problématique* » et *roman* « *populaire* ».

Roman problématique et roman populaire. Il existe une constante permettant de distinguer le *roman populaire* du *roman problématique* : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se déroulera souvent en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité de valeurs, d'idéologie courante. Le *roman problématique* propose au contraire des fins ambiguës qui mettent en question la notion acquise du *bien* (ECO, 1993, 19)

En choisissant la première solution, le *roman populaire* met en oeuvre de nombreux artifices. Il construit une combinatoire de lieux topiques articulés entre eux selon une tradition tenant de l'ancestral (Propp) et du spécifique (Gramsci). Il jouera sur des caractères préfabriqués, d'autant plus acceptables et appréciés qu'ils sont connus, et en tout cas vierges de toute pénétration psychologique, à l'instar des personnages des fables. Quant au style, il usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du *déjà vu*. Puis il jouera d'itérations continues, afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu. Ce faisant, il libérera un tel bonheur, sinon inventif du moins combinatoire, qu'il proposera une jouissance non négligeable. La bande dessinée représente à cet égard la *fabula* à l'état pur et libre de tensions problématiques. Il faut reconnaître que la joie de la consolation répond à des exigences profondes, sinon de notre esprit du moins de notre système nerveux (ECO, 1993, 16-18).

diègèsis et *mimèsis* (GAUDREAU, 1988, 70) :

- *Mimèsis* = représentation générale poétique (tout est représentation).
- *Diègèsis* = sphère générale du récit (narration).

L'adjectif "*mimétique*" supposant, dans ce contexte, que l'imitation s'opère de manière immédiate, sans intervention apparente du narrateur.

La *diègèsis* peut se subdiviser en trois catégories :

1. la *diègèsis non mimétique* (c'est le cas des romans, dans la mesure où la médiation s'opère de manière quasi constante par le biais du narrateur) ;
2. la *diègèsis mixte* (c'est le cas souvent de la bande dessinée, où l'intervention du narrateur s'opère sous forme de "*récitatifs*" ;
3. la *diègèsis mimétique* (c'est le cas de la plupart des films, car l'imitation s'opère sans médiation, sans narrateur manifeste, à l'exception de quelques phrases, prononcées en voix off).

Mimèsis
représentation poétique

|

diègèsis
récit

1. <i>diègèsis</i> non mimétique	1. <i>diègèsis</i> mimétique
2. <i>haplè diègèsis</i>	2. <i>mimèsis</i>
3. <i>diègèsis aneu mimèseôs</i>	3. <i>diègèsis dia mimèseôs</i>
4. récit sans imitation-personnification	4. récit au moyen de l'imitation-personnification
5. le poète demeure toujours le NARRATEUR	5. le poète s'exprime par le truchement des personnages
6. dithyrambe	6. tragédie et comédie

1. combinaison de *diègèsis* non mimétique et de *diègèsis* mimétique
2. *haplè diègèsis + mimèsis*
3. *diègèsis di amphoterôn*
4. récit ayant recours aux deux formes
5. alternance : le poète a recours tantôt à un narrateur, tantôt à des personnages
6. épopée

Légende : En 1, nouvelle appellation française proposée des catégories platoniciennes ;
 En 2 et en 3, appellation platonicienne textuelle de ces catégories ;
 En 4, traduction presque littérale de 3 ;
 En 5, définition du mode tel que le présente Aristote ;
 En 6, genre concerné dans la pratique artistique.

Récit scriptural et récit scénique : le *récit scriptural* est lié au *digital*. On n'imité rien, on crée autre chose. Il est possible de réaliser un effet d'imitation (par exemple, en utilisant l'un ou l'autre signe pour rendre compte d'une conversation : " : « ... »), mais il s'agit alors d'un *simulacre* et non d'un *acte mimétique*. Il existe deux types de simulacre :

1. Le "*telling*" : L'écrivain reste omniprésent comme narrateur.
2. Le "*showing*" : Les auteurs disparaissent derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique.

La bande dessinée est un mélange d'images et de textes. Elle tient à la fois du récit scriptural et du récit scénique. Dans la majeure partie, une bande dessinée tient davantage du "*showing*", à l'exception des récitatifs.

narration scripturale	monstration scénique
<i>telling</i>	<i>diègèsis</i> non mimétique
<i>showing</i>	<i>diègèsis</i> mimétique

(GAUDREULT, 1988, 93)

Le *récit scénique* est lié à *l'analogique*. Il s'agit d'un **acte mimétique**. Nulle trace du narrateur et nul simulacre analogique.

Quel est le rapport mimétique au temps ?

Les *trois rapports mimétiques au temps* : Pour Paul Ricoeur, l'innovation sémantique du récit consiste dans l'invention d'une intrigue : des buts, des causes, des hasards sont rassemblés dans l'unité temporelle d'une action totale et complète. La question posée par ce travail de composition narrative est celui des

rapports entre le temps du récit et celui de la vie et de l'action affective (RICOEUR, 1983, 9-14). Pour le philosophe français, le récit comporte trois rapports "mimétiques" au temps agi et vécu, au temps propre de la mise en intrigue et au temps de la lecture ou de la vision (RICOEUR, 1983, 105-169) :

1. La **préfiguration** (*mimèsis I*) : on part de la vie, du vécu, du réel, dont on prélève un morceau, afin de le configurer ;
2. La **configuration** (*mimèsis II*) : il y a un travail de médiation de la part de celui qui raconte. C'est la mise en récit ;
3. La **refiguration** (*mimèsis III*) : c'est la réception et l'impact dans le vécu du spectateur.

Paul Ricoeur tient pour acquis que *mimèsis II* constitue le pivot de **l'analyse** ; par sa fonction de coupure, elle ouvre le monde de la composition poétique et institue la littérarité de l'oeuvre. "*Le sens même de l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue résulte de sa position intermédiaire entre les deux opérations que j'appelle mimèsis I et mimèsis III et qui constitue l'amont et l'aval de mimèsis II.*" (RICOEUR, 1983, 106) *Mimèsis II* tire son intelligibilité de sa faculté de médiation, qui est de conduire de l'amont à l'aval du texte, de transfigurer l'amont en aval par son pouvoir de configuration. Pour Ricoeur, une science du texte peut s'établir sur la seule abstraction de *mimèsis II* et peut ne considérer que les lois internes de l'oeuvre, sans égard pour l'amont et l'aval du texte. C'est, en revanche, la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une oeuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir. "*Pour une sémiotique, le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. Une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des oeuvres, des auteurs et des lecteurs. Elle ne se borne pas à placer mimèsis II entre mimèsis I et mimèsis III. Elle veut caractériser mimèsis II par sa fonction de médiation.*" (RICOEUR, 1983, 107) Corrélativement, le lecteur (ou le spectateur) est l'opérateur qui assume par l'action de lire (ou de visualiser) l'unité du parcours de *mimèsis I* à *mimèsis III* à travers *mimèsis II*.

Quelle est la double temporalité au niveau du récit ? (GAUDREAULT & JOST, 1990, 101-126)

La **double temporalité au niveau du récit** : Pour nous faire connaître un *événement diégétique*¹, le narrateur n'est pas obligé de respecter la temporalité diégétique. Son récit a donc une temporalité distincte de celle de *l'histoire*. Pour Gérard Genette, tout récit met en place deux temporalités :

1. Celle de l'acte de raconter ;
2. Celle de la diégèse (celle des événements racontés, celle de la fiction)².

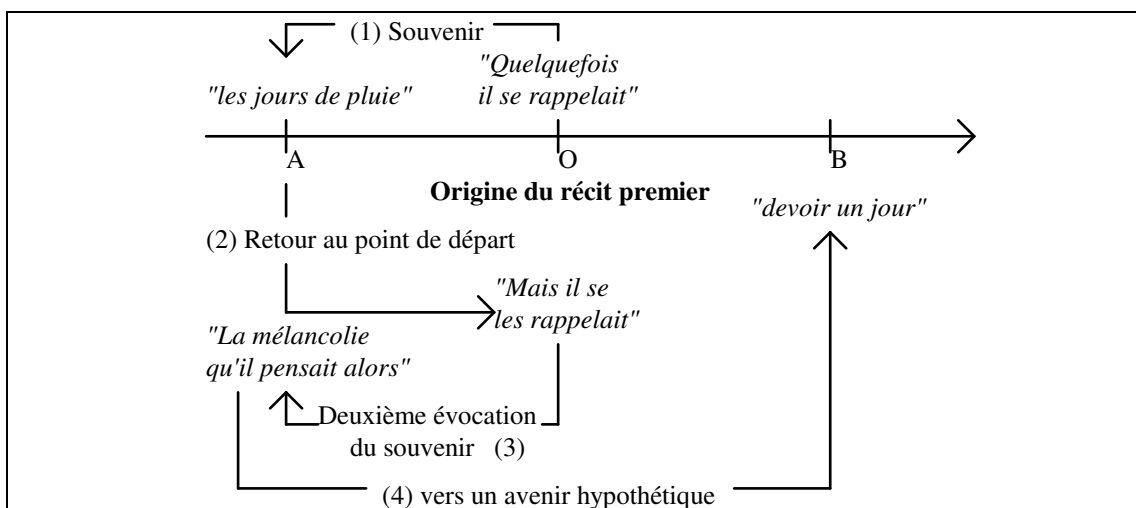
Ces deux axes s'articulent en fonction de trois niveaux :

1. **l'ordre** : étudier l'ordre temporel, c'est comparer l'ordre que les événements sont censés avoir dans le monde postulé par la diégèse à celui dans lequel ils apparaissent au sein même du récit ;
2. **la durée** : étudier la durée, c'est comparer la durée de la narration (temps nécessaire pour raconter l'histoire) et la durée de l'histoire racontée (temps au niveau de la diégèse) ;
3. **la fréquence** : étudier la fréquence, c'est comparer le nombre de fois qu'un événement est évoqué par le récit au nombre de fois qu'il est supposé survenir dans le récit (dans la diégèse).

L'ordre : Dans une oeuvre, il existe un écoulement du temps que nous figurons par un déplacement , de gauche à droite :

¹Un *événement diégétique* = un événement qui relève de l'univers construit par la fiction.

² Le *temps diégétique* = le temps de l'action montrée, le temps du *signifié*, le temps de l'histoire ou du raconté. Ce temps s'oppose à celui de la lecture ou de la projection qui est le temps du *signifiant*. L'histoire racontée peut se dérouler sur trente ans (*temps diégétique*) et être projetée en un film de deux heures (*temps de l'acte de raconter*).



(GAUDREULT & JOST, 1990, 105)

Ainsi, une simple phrase de Proust¹ est susceptible de nous faire bouger sur l'axe du temps. Les propositions (1) et (3) sont des retours en arrière. Elles évoquent un événement ou un sentiment intervenu auparavant dans la diégèse. La proposition (4) est un saut en avant. Elle nous transporte au-delà et fait allusion à un état situé dans un futur indéterminé.

Le **récit premier** est l'écoulement du temps au niveau de l'oeuvre. Diverses **anachronies** (changements de temps) surviennent :

1° Les retours en arrière ou **ANALEPSES** : ce sont des évocations a posteriori d'un événement antérieur. Il existe trois types d'analepse :

1. L'**analepse externe** qui se situe en deçà du point de départ de l'histoire ;
2. L'**analepse interne** qui se situe dans une portion de temps déjà parcourue par le récit premier ;
3. L'**analepse mixte** dont le début se situe en deçà du point de départ de l'histoire et dont la fin se situe dans le récit premier (d'où l'analepse mixte est externe par son début et interne par sa fin).

Les **analepses** peuvent s'opérer :

1. par le biais des *mots* qui nous permettent de comprendre le retour en arrière, sa portée et son amplitude ;
2. par le biais d'un *regard dans le vide* combiné à un fondu au noir ou une surimpression ;
3. par la *voix off* qui permet de dater et de mesurer les analepses ;
4. par le *flash-back* qui combine généralement un retour en arrière au niveau verbal à une représentation visuelle des événements qui nous sont racontés par un narrateur. La forme la plus courante du flash-back se présente comme suit :
 - 4.1. passage du passé linguistique au présent de l'image ;
 - 4.2. différence d'aspect entre le personnage narrateur et sa représentation visuelle ;
 - 4.3. modification de l'ambiance sonore ;
 - 4.4. transposition du style indirect (récit verbal) en style direct (dialogues).

Le récit peut mélanger les deux temporalités diégétiques au niveau du cinéma et non au niveau du roman. C'est entre autres le cas pour l'adaptation cinématographique du roman de Marguerite Duras *Hiroshima, mon amour* par Alain Resnais. Le son est lié au présent et les images évoquent le passé. Notons également qu'au cinéma, les analepses internes visualisées sont moins répandues que les analepses externes ou mixtes

¹ "Quelquefois, passant devant l'hôtel[0], il se rappelait [1] les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne en pèlerinage. [2] Mais il se les rappelait sans [3] la mélancolie qu'il pensait alors [4]devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer." (PROUST cité par GAUDREULT & JOST, 1990, 105)

et servent à réintégrer ou à compléter une scène déjà-vue. La bande dessinée, comme le cinéma, peut jouer sur les deux plans.

En général, les *analepses* permettent :

- 1° de compléter un manque ou une omission ;
 - 2° de suspendre ou de retarder l'accomplissement des événements.
- 2° Les sauts en avant ou *PROLEPSES* : ce sont des évocations a priori d'événements postérieurs. Il existe deux types de prolepse :
- 1° la *prolepse externe* nous projette en dehors de l'axe temporel qui sera celui parcouru par le récit premier ;
 - 2° la *prolepse interne* nous parle par avance de ce qui sera raconté plus tard.

La *prolepse* peut s'opérer :

- 1° par les *mots* (temps futurs et dates) qui permettent de comprendre le saut en avant, sa portée et son amplitude ;
- 2° par les *flash-forwards* qui sont toujours des prolepses internes.

Les *prolepses* ont pour fonction d'annoncer un événement de façon plus ou moins explicite et servent à accrocher la curiosité du lecteur ou du spectateur (en soulevant une interrogation sur le *comment* ou sur le *pourquoi*). Elles gardent très souvent une dimension "médiatique" liée au sixième sens d'un personnage. Au contraire du roman, le cinéma articule plusieurs "langages de manifestation" qui sont décuplés par la pluralité des matières de l'expression. De sorte que la *simultanéité* d'actions diégétiques est intimement liée à la *successivité*.

Diachronie (succession) et *synchronie* (simultanéité) sont liées en bande dessinée, soit par :

1. La coprésence des actions simultanées dans une même vignette, qui est relativement fréquente dans l'oeuvre de Franc ou de F'Mur. Autre exemple : PRATT & MANARA, 1987, 132, v. 1 ;
2. La coprésence des actions simultanées dans une vignette subdivisée en deux (par exemple, lorsque deux personnages se téléphonent) ;
3. La succession des actions simultanées (PRATT & MANARA, 1987, 52-54) ;
4. Le montage alterné. Par exemple, Phillis court, Eliath râle et le capitaine regarde et tire. Les scènes sont présentées de manière alternée (PRATT & MANARA, 1987, 136-137). Chevauchement temporel, montage répétitif, raccord de continuité et ellipse sont permis.

La *durée* : Si les temps de lecture d'un roman ou d'une bande dessinée sont aléatoires, celui de la vision d'un film en salle est fixe et quantifiable. Le temps de projection peut être comparé au temps diégétique. Il existe, pour Gérard Genette, quatre principaux rythmes narratifs :

1. La *pause* : aucune durée diégétique ne correspond à une durée déterminée du récit. C'est le cas pour la description ou le mouvement de caméra purement descriptif (sans action).

$$TR = n, TH = 0 \Rightarrow TR > TH$$

TR = temps du récit

TH = Temps de l'histoire

Par exemple, le film *Orphée* de Jean Cocteau : l'horloge sonne six heures et l'on voit un facteur glisser une enveloppe dans la boîte aux lettres au moment où le poète franchit le miroir. A son retour, on entend les six coups et le facteur termine son geste.

2. La *scène* : la durée diégétique est identique à la durée narrative. Par exemple, la scène dialoguée d'un roman ou le plan au cinéma.

$$TR = TH$$

Par exemple, dans *Le train sifflera trois fois* de Fred Zinneman, l'heure pendant laquelle le shérif attend le train nous est racontée en une heure.

3. Le **sommaire** : sert à résumer un temps diégétique supposé plus long. Par exemple, séquence par épisodes ou montage syncopé.

$$TR < TH$$

Au cinéma, c'est le cas le plus courant. On raconte toute une vie en deux heures.

4. L'**ellipse** : correspond à un silence narratif sur certains événements de la diégèse. Il y a suppression entre deux séquences.

$$TR = 0, TH = n \Rightarrow TR < TH$$

En bande dessinée, c'est le cas du dessin unique ; au cinéma, ce cas n'existe pas. Si la durée d'un film était nulle, il n'y aurait pas de film, mais une simple photographie.

5. La **dilatation** : parties de récit où l'oeuvre présente chacune des composantes de l'action dans son déroulement vectoriel, mais en émaillant son texte narratif de segments descriptifs ou commentatifs ayant pour effet d'allonger indéfiniment le temps du récit.

$$TR > TH$$

Par exemple, *La Paloma ou le temps d'un regard* de Daniel Schmid, dont le film raconte ce qui passe dans la tête d'un homme le temps d'un regard échangé avec une femme.

La **fréquence** est le rapport entre le nombre de fois que tel ou tel événement se trouve évoqué par le récit et le nombre de fois qu'il est supposé survenir dans la diégèse (GAUDREAU & JOST, 1990, 121).

Genette relève quatre configurations :

1. Le **récit singulatif** : un récit pour une histoire. La singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré. Le récit raconte *une* fois ce qui s'est passé *une* fois dans la diégèse (GENETTE, 1972, 146) (METZ, 1968, 53);
2. Le **récit répétitif** : *n* récits pour une histoire (GENETTE, 1972, 147). Le récit raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois dans la diégèse afin d'exprimer :
 - 2.1. un *souvenir qui se précise* (la scène de la pendaison dans *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone) ;
 - 2.2. une *obsession* (la scène de la sortie de l'eau dans *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais) ;
 - 2.3. une *différence de point de vue* (*La Comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankiewicz ou *Rashomon* d'Akira Kurosawa) ;
 - 2.4. une *logique purement musicale* (*L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet).
3. Le **récit itératif** : un récit pour *n* histoires (GENETTE, 1972, 148). Il s'agit de montrer en une seule action plusieurs actions similaires. Ce type de récit sert à exprimer la routine, grâce :
 - 3.1. à *l'imparfait* ;
 - 3.2. au *jeu mécanique, automatique de l'acteur* ;
 - 3.3. au *dialogue banal* (par exemple le dialogue de François (Jean Gabin) et de sa concierge dans *Le jour se lève* de Marcel Carné : "*Alors, Monsieur François, ça va-t-y comme vous voulez ?*" "*ça va ! Et puis quand ça va pas, on fait aller !*") ;
 - 3.4. au *montage* (les plans alignent, dans un ordre plus logique que chronologique, diverses saynètes de la vie) ;
 - 3.5. les *raccords* à l'aide des mots ou sur les mouvements effectués par des personnes différentes.

La **fréquence** au cinéma ou en bande dessinée est plus complexe et plus libre que dans le roman. Un événement peut être raconté plusieurs fois tantôt par des mots, tantôt par des images.

À quelle école et à quel style appartient l'oeuvre ?

Le **genre attribué à l'oeuvre** : Il est possible de classer les différentes oeuvres dans des styles, des écoles et des courants de pensées, en fonction de critères temporels (liés à l'histoire et aux modes), spatiaux (liés à la zone géographique), formels et psychologiques. Ainsi, en bande dessinée, il existe trois grandes écoles belges de la bande dessinée (liées à des critères historiques et géographiques) :

L'école de Bruxelles : liée à l'histoire du journal *Tintin*, cette école regroupe les auteurs qui ont collaboré avec Hergé, ainsi que ceux qui furent d'abord publiés par l'hebdomadaire bruxellois. Les principaux auteurs sont Hergé, Jacobs, Jacques Martin, Bob de Moor, Jacques Laudy, Graton, Tibet... ;

L'école de Marcinelle : liée à l'histoire du journal *Spirou*, cette école regroupe les auteurs formés par Jijé, ainsi que ceux qui furent publiés par l'hebdomadaire carolorégien. Les principaux auteurs sont Jijé,

Franquin, Morris, Will (ces quatre auteurs constituant la *bande des quatre* auteurs initiaux), Peyo, Tillieux, Roba, Francis... ;

L'*Atelier R* (ou *Institut Saint-Luc de Bruxelles*) : est une véritable école de la bande dessinée qui fut fondée par Eddy Paape et ensuite dirigée par Claude Renard. Ce dernier a créé l'*Atelier R* proprement dit dont sont sortis des auteurs tels qu'Andreas, Berthet, Cossu, Goffin, François Schuiten, Benoît Sokal, Yves Swolf...

On retrouve en bande dessinée les mêmes styles que pour le dessin classique (*académique, réaliste, hyper-réaliste, caricatural, comique*, etc.). L'on peut préciser davantage ces divers styles en tenant compte de la technique utilisée (DUC, 1982, 162-175) :

Le *trait pur* est un graphisme pur, sans modelé ni à-plat noir important. Il n'y a pas de jeux d'ombre ou de lumière subtils. Ce dessin volontairement simplifié, allant jusqu'à l'extrême dépouillement, suggère par quelques signes l'action. Le décor lui-même est réduit à sa plus simple expression, à moins qu'il ne soit totalement gommé. C'est le style de dessin qu'on rencontre dans la *bande dessinée comique*. Cette technique laisse une très large place à la couleur. Lorsque le coloriste utilise des *à-plats*, nous avons affaire à un style fort répandu en BD : la *ligne claire* (auteurs : Hergé, Jijé, Franquin, Tillieux, etc.) ;

Le *dessin au trait avec à-plats noirs* est un graphisme dont le trait est prédominant. Celui-ci s'accompagne d'à-plats noirs plus importants, sans demi-teintes intermédiaires. Le dessinateur joue essentiellement sur des compositions de noirs et de blancs pour mettre le sujet en valeur. Cette technique donne quelquefois l'allure d'un reportage graphique dont les à-plats noirs dramatisent l'image. Le dessinateur peut ainsi jouer à loisir, tantôt dans le sens de l'apaisement (le trait pur), tantôt dans celui de la dramatisation du récit (les à-plats noirs) (auteurs : Comès, Pratt) ;

Le *dessin réaliste* utilise une technique qui s'apparente plus ou moins à la technique picturale : le trait pur à tendance à se fondre au milieu d'à-plats noirs, traités parfois en petites touches "peintes". Par les éclairages contrastés, cette technique convient à des scènes où le dessinateur cherche à recréer une forte ambiance dramatique (auteurs : Gillon, Giraud, de la Fuente, Mora, etc.) ;

Le *dessin modelé au trait* est un style tout en nuances, qui s'apparente plus à la *gravure* qu'à la technique picturale. Ici, les grandes surfaces en à-plats noirs disparaissent à peu près complètement au profit d'une large gamme de demi-teintes, allant du noir profond au gris le plus subtil. Ces demi-teintes sont obtenues par un jeu de tailles parallèles ou croisées plus ou moins rapprochées, ou plus subtilement encore, par un jeu de pointillés. Cette technique est particulièrement adaptée à tous les sujets réalistes pour lesquels le dessinateur cherche à recréer une atmosphère douce, plus ou moins irréelle ou impressionniste (auteurs : Auclair, Bilal, Caza, Moebius, Servais, Schuiten, etc.) ;

Le *trait tramé* est utilisé lorsque le dessin est destiné à être reproduit en noir et blanc. Ce procédé combine une trame pointillée à un dessin au trait. Le dessinateur obtient ainsi une nuance intermédiaire (grisé) entre le noir et le blanc, qui donnera un peu de relief à l'image. Certains dessinateurs utilisent même des *trames à reporter* qui offrent plusieurs nuances. Les dessins ainsi tramés ne se marient guère avec la couleur (auteurs : Bonvi, Ceppi, Hugues, Prentice, Raymond, etc.) ;

Le *lavis* consiste à délayer de l'encre de Chine dans de l'eau, en quantité variable selon la teinte souhaitée. L'encre délayée est étendue sur le dessin original, soit en touches de différente intensité, soit étalée en dégradé. C'est un moyen de présenter le dessin en demi-teintes, lorsque celui-ci est destiné à être reproduit en noir et blanc (auteurs : Garcia) ;

L'*hyper-réalisme* consiste en un rendu quasi-photographique de la réalité. Le trait pur disparaît au profit d'un modelé qui se veut aussi réaliste que possible, l'artiste travaillant très souvent à partir de photographies. Ce procédé permet de recréer une forte ambiance dramatique. Le modelé sera obtenu par la technique du *lavis* ou par la projection d'encre de chine, voire même par l'utilisation d'un *aérographe* (appareil permettant de vaporiser de l'encre et de la couleur en gouttelettes plus ou moins fines) (auteurs : Claeys).

Quelle est l'intention manifeste de l'auteur ?

Le *genre en fonction de l'intention* : Pour Marthe Robert (1972 et 1977), ce n'est pas le motif, ni le genre, mais *l'intention de l'auteur* qui compte.

Quelle est l'horizon d'attente du lecteur ?

L'*horizon d'attente* : Quand on lit un texte, ce texte est situé d'emblée par rapport à une série de *références*, de *traits*. Ces références sont souvent liées au genre attribué. De prime abord, la bande dessinée, tout comme le cinéma, semble être un *agréable passe-temps*. Un *loisir frivole* qui ne se pose guère de question. Ainsi, aux yeux des bédéphiles, Hugo Pratt incarne l'aventure avec un grand A, tandis qu'André Franquin représente le comique burlesque par excellence. Dès lors, pour Borges, le genre est moins un genre en soi en fonction de l'écriture qu'en fonction de son *lectorat*.

Quels sont les aspects liés à l'oeuvre ?

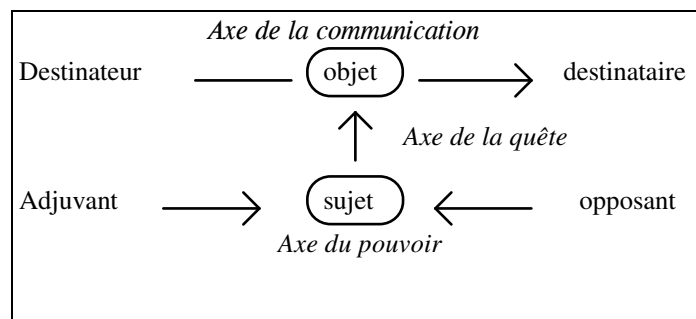
Les *aspects historiques et sociologiques, le contexte* : Pour déterminer le genre, on peut également tenir compte des aspects *historiques, sociologiques* et du *contexte*.

2^e tableau

Quelle est la structure du réseau interrelationnel liant les différents personnages du récit ?

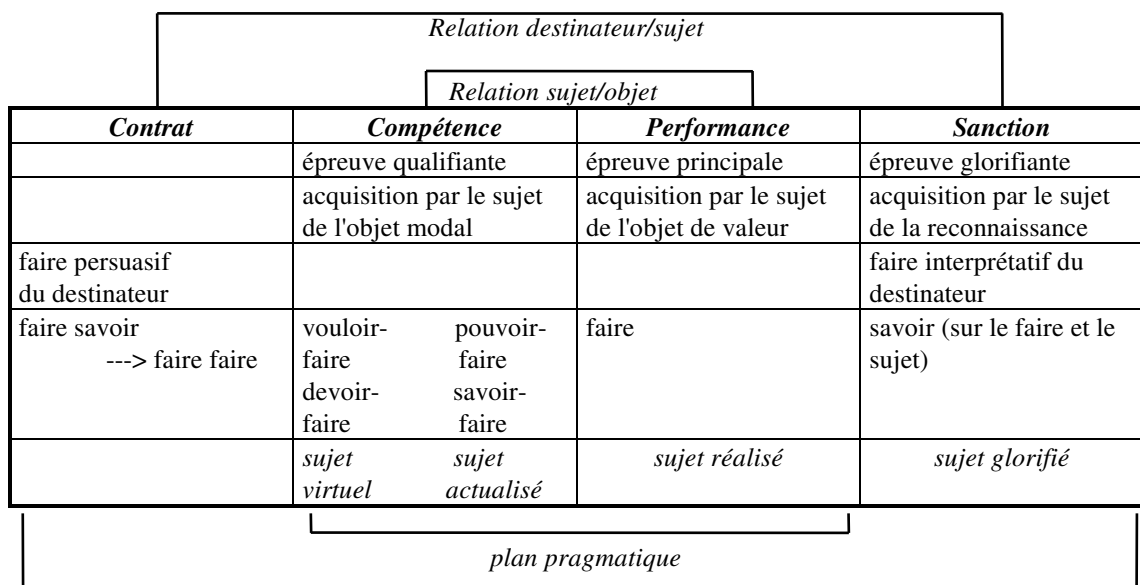
Les personnages sont-ils confinés ou non dans leur registre?

Les *actants* : Les personnages d'une oeuvre d'imagination ne sont pas toujours ce qu'ils laissent paraître. Afin de clarifier leur(s) rôle(s), A.J. Greimas propose de classer les actants en six grandes catégories :



(GREIMAS, 1981, 51)

Par exemple, dans le **destinateur**, on peut retrouver le *mandateur* et le *père de la princesse*, de Propp ; dans l'**adjuvant**, l'*auxiliaire magique* et le *donateur*; dans l'**opposant**, le *traître*. Le **destinataire** du conte est confondu avec le *héros*, qui, en même temps, s'avère être aussi le **sujet**. L'**objet** est la *princesse*. Greimas considère, en outre, l'**adjuvant** et l'**opposant** comme des personnages secondaires, simples *projections* de la volonté d'action du sujet lui-même. A l'opposition **destinateur-destinataire** correspond la modalité du *savoir*; à l'opposition **adjuvant-opposant**, celle du *pouvoir*, et enfin, au **sujet-objet** correspond la modalité du *vouloir*. Le désir du héros d'atteindre l'objet se réalise au niveau des fonctions dans la catégorie de la *quête*. En fonction des diverses relations entre actants, les unités syntagmatiques du récit se présentent dès lors comme suit :



plan cognitif

(EVERAERT-DESMEDT, 1981, 61)

Les différents archétypes peuvent s'assimiler à l'un ou l'autre de ces actants :

Sujet =	<i>Héros</i>
Objet =	<i>Anima, Soi</i>
Destinataire =	<i>Mère, Père, Roi, Anima, Vieux Sage, Grande Mère, Autre</i>
Destinataire =	<i>Héros, Roi, Anima, Père, Mère, Vieux Sage, Grande Mère, Autre</i>
Adjuvant =	<i>Mère, Père, Roi, Anima, Vieux Sage, Grande Mère, Autre</i>
Opposant =	<i>Ombre + pôle négatif des autres archétypes</i>

Quelles sont les variations sonores ?

Les *sons*, les *bruits* et l'*auricularisation* (MEUNIER, 1991) (GAUDREAU & JOST, 1990) (JOST, 1987) :

Les *sons* peuvent être présentés de diverses manière :

1. Les *sons non affectés* : ce sont des sons pour lesquels il n'existe aucune trace du rapport avec l'image. Ce sont des sons à *simple présence sonore*. Par exemple, une *voix off* délocalisée.
2. Les *sons affectés* : ce sont des sons pour lesquels il existe au moins une trace qui rappelle la présence du son dans l'image.
 - 2.1. Les *sons affectés à double présence concordante* : ce sont des sons que l'on lit ou entend et dont on voit en même temps la source émettrice.
 - 2.2. Les *sons affectés à double présence discordante* : ce sont des sons que l'on lit ou entend de manière décalée par rapport à l'image de la source émettrice.
 - 2.3. Les *sons affectés à simple présence concordante* : ce sont des sons que l'on lit ou entend et pour lesquels il existe une trace dans l'image qui indique en même temps que le son est produit tout près, sans qu'on ne voie l'élément qui produit le son.
 - 2.4. Les *sons affectés à simple présence discordance* : ce sont des sons que l'on lit ou entend et pour lesquels une trace dans l'image indique de manière décalée que le son est produit tout près, sans qu'on ne voie l'élément qui produit le son.

- 2.5. Les sons affectés à double absence : lorsque certains éléments de l'image indiquent qu'un son est produit, sans qu'on ne puisse le lire ou l'entendre et sans qu'on ne puisse voir la source émettrice. Par exemple, une conversation téléphonique dont on n'entend ni ne voit l'interlocuteur à l'autre bout du fil.
3. La simple présence sonore silencieuse : il s'agit d'un moment de silence sur un plan.
 4. La double présence sonore et visuelle silencieuse : on aperçoit une source émettrice qui demeure silencieuse.
 5. La simple présence illustrée champ : on présente la personne qui parle ou la source émettrice sans tenir compte des propos tenus.
 6. La simple présence illustrée hors champ : on illustre les propos tenus par des images en rapport avec ces propos. Par exemple, le texte traite d'amour et l'image montre un coucher de soleil.
 7. La simple présence visuelle : un élément produit un son sans qu'on entende le son lui-même. Par exemple, on voit un avion voler, mais on ne l'entend pas.

La présence (simple ou double) peut être à :

1. auricularisation interne (primaire = par la nature même du son ou secondaire = grâce au montage sonore) : un personnage de la diégèse écoute le son que le spectateur entend ou que le lecteur lit.
2. auricularisation zéro déformée : le lecteur lit ou le spectateur entend un son qu'aucun personnage de la diégèse ne peut entendre.
3. auricularisation spectatorielle : le montage distingue l'émission des sons. Par exemple, le réalisateur diminue ou amplifie le bruit de l'avion pour que le spectateur puisse mieux entendre ou moins bien entendre la conversation tenue par les acteurs.

Les voix peuvent être :

1. des voix on : on voit la personne qui parle.
 - 1.1. des voix personnalisées : c'est une personnalité connue qui s'exprime.
 - 1.2. des voix corporalisées : c'est un inconnu qui s'exprime.
2. des voix off impersonnelles : on ne voit pas la personne qui parle. Ces voix sont alors délocalisées. Elles proviennent d'un endroit indéterminé. Le réalisateur ou l'imagier peuvent jouer sur un effet de transcendance et interpeller directement le spectateur ou le lecteur comme si c'était son Surmoi ou sa conscience qui parlait. Par exemple, un texte sur une affiche publicitaire.
3. des voix off personnalisées : le lecteur ou le spectateur ne voit pas la personne qui s'exprime, mais sait de qui il s'agit. Par exemple, les images commentées par un journaliste au J.T.

Les voix peuvent être de l'ordre du dialogue, du commentaire, du témoignage, ou du méta-commentaire. Ces éléments sont étroitement liés à la fonction exercée. Celle-ci peut être, par exemple, informative, didactique ou narrative, mais aussi de l'ordre du relais ou de l'ancrage.

Les bruits, les onomatopées et la musique peuvent avoir diverses fonctions :

1. une fonction narrative ou une valeur diégétique : ils interviennent dans l'histoire et jouent un rôle non négligeable au niveau de la trame.
2. une fonction hypnotique : ils servent à endormir la vigilance du spectateur ou à l'induire en erreur.
3. une valeur informative : ils fournissent une information supplémentaire au contenu.
4. une valeur expressive : ils expriment un certain nombre de sentiments (angoisse, quiétude...)
5. une valeur structurelle : ils structurent le récit.
6. une valeur conative : ils sont destinés à produire un certain effet sur le récepteur.

Quelles sont les variations oculaire et cognitive ?

L'ocularisation (JOST, 1987) (GAUDREAU & JOST, 1990) (JOST, 1987) : L'application du concept d'ocularisation permet de cerner qui voit. Cette ocularisation peut être de différents types :

1. l'ocularisation interne : quand la caméra est "à la place" de l'oeil du personnage ;
 - 1.1. l'ocularisation interne primaire : le point de vue est centré sur un personnage. L'image contient un indice qui permet d'inférer un regard. C'est le cas lorsque se marque dans le signifiant la

matérialité d'un corps ou la présence d'un oeil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image ;

- 1.2. **l'ocularisation interne secondaire** : ce que l'on voit est à rapporter au regard de l'autre. La subjectivité de l'image est construite par le montage, les raccords (comme le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'un accrochage dialogué). Bref, par une contextualisation ;
- 1.3. **l'ocularisation interne hallucinée** : quand les opérateurs de modalisation disparaissent. Tout se passe comme si le personnage confondait son souvenir, son rêve, son imagination avec une perception ;
2. **l'ocularisation zéro** : il s'agit d'un point de vue extradiégétique. La caméra ne vaut pas pour une instance diégétique interne. Elle n'est pas "à la place" de l'oeil d'un personnage. L'image ne permet pas de rapporter ce qui est vu à un regard interne ;
 - 2.1. **l'ocularisation indifférenciée** : dans le cas de la photographie, il n'existe pas de point de vue d'un personnage, ni de succession de photos ;
 - 2.2. **l'ocularisation spectatorielle** : une mise en cadre par le "grand imagier" qui fournit un savoir supplémentaire au spectateur par rapport à une instance du monde diégétique ;
 - 2.3. **l'ocularisation modalisée** : l'évaluation du degré de réalité du vu est moins le fait du personnage que celui d'un "grand imagier" qui signale au spectateur, par une marque d'énonciation, un opérateur de modalisation (flou ou absence de mise au point), un changement de niveau dans le monde diégétique ;
 - 2.4. **l'ocularisation personnalisée** : lorsque le spectateur peut soupçonner la présence d'une instance narrative plus personnalisée de la part du "grand imagier" ;
 - 2.5. **l'ocularisation utilitaire** : lorsque le spectateur ne peut pas soupçonner la présence d'une instance narrative.

La **focalisation** : Le concept de **focalisation** permet de savoir ce que sait ou pense un personnage qui perçoit. La **focalisation interne** suppose que le personnage ne soit jamais décrit de l'extérieur, ni même désigné de l'extérieur. En littérature, dit Genette, on reconnaît une **focalisation interne** au fait que l'on peut "réécrire un segment narratif sans que cette opération entraîne aucune autre altération du discours que le changement des pronoms grammaticaux." (GENETTE, 1972, 210) Dans les récits non focalisés, le narrateur est omniscient. Il est possible d'associer la **focalisation** aux concepts de *centration* et de *décentration*. Ainsi, lorsque le média nous fait connaître les événements tels qu'ils sont perçus par un même personnage, il s'agit d'un **récit focalisé interne fixe**. Ce type de récit tend à la *centration* du spectateur et à l'identification au personnage. Lorsque le média nous fait connaître des événements différents tels qu'ils sont perçus par des personnages différents, nous avons alors un **récit focalisé interne variable**. Ce type de récit tend déjà à la *décentration* du spectateur qui doit s'identifier à différents personnages. Lorsque le média nous fait connaître des événements identiques tels qu'ils sont perçus par différents personnages, nous sommes en face d'un **récit focalisé interne multiple**. Le spectateur se retrouve à la place des différents protagonistes. Il y a *décentration*.

Quel est le degré de présence (visuelle ou écrite) du (des) énonciateurs ?

Les spécificités premières de l'écriture et de l'image

L'**écriture** est liée au **digital** (système codé, basé sur des conventions arbitraires). Elle découpe le monde avec les mots.

Le **digital** offre une extrême précision (toutes les nuances verbales), mais il est faible en terme de représentation (difficile de se faire une image claire après une longue description : il demeure une incertitude). Le **digital** appelle un comblement des aspects qui ne sont pas écrits (d'où le problème de trahison lors du passage à l'image).

L'**écriture** essaie de compenser par des simulations analogiques qui se marquent dans la typographie (majuscule, minuscule, gras, roman, italique...). Ainsi, l'italique simule la cursivité de l'écriture manuscrite. On injecte une personnification (au niveau de l'imprimerie comme de la BD). En BD, les caractères peuvent être traités comme des images (onomatopées). Il y a alors contagion de l'analogique dans le digital (MARION, 1991, 74). Il est facile de nier avec des mots. La pensée abstraite peut être plus facilement rapportée. Il y a aussi possibilité de ré-appropriation ludique, à la suite de la contamination linéaire et à la collision involontaire de deux effets de sens. D'un point de vue "*psychanalytique*", l'**écriture** est de l'ordre du *discours*, de l'*intellect*, de l'*abstraction*, du *Surmoi*, de la maîtrise et du

masculin. Au niveau de la psychologie analytique, dans le cadre des types psychologiques de Jung (JUNG, 1986)¹, c'est probablement le média le plus apte à communiquer la fonction rationnelle du type "*pensée*". Il est lié aux "*sens*" collectifs : la vue et surtout l'ouïe. Cependant, les images peuvent s'emparer du discours par l'éclatement (éclatement des mots, des structures), la *métaphore* ou la *métonymie*. L'écriture se fait *poésie* et devient dès lors le média qui permet d'exprimer au mieux cette autre fonction rationnelle qu'est le type "*sentiment*".

L'*image* est liée à l'*analogique* (référence à la réalité, imitant la réalité). Elle permet de percevoir le monde globalement. Elle est forte en terme de représentation. Il est cependant difficile de nier avec des images. Il est également difficile de faire passer une pensée abstraite (sauf peut-être sous forme de graphes, de schémas). Il y a collision de deux effets de sens à la suite de la succession d'images. D'un point de vue "psychanalytique", l'*image* est liée au corps, aux affects, à l'intuition. Elle est de l'ordre du "*ça*". Elle est liée aux décharges pulsionnelles et au féminin. L'*image* est un média plus apte à communiquer la fonction irrationnelle du type "*intuition*". L'*image* est liée essentiellement à la vue. L'*image photographique* n'est pas signée. Elle s'immerge dans l'indistinct. Elle adhère pleinement au référent, comme le bébé à sa mère. On est toujours tout de suite dans la monstration du référent, du contenu. Elle est parcourue par une multitude de détails inutiles pour la progression narrative. La *photo* est liée à l'instant et à la mort. Elle est le reflet de la nostalgie. Le *discours* peut s'emparer de l'*image* par le *récit* (narrations iconiques telles que le film ou la bande dessinée). L'*image filmique* peut réintroduire la vie par le mouvement. Elle aborde les rivages de la temporalité. A la fois très réaliste, et pourtant fantasmatique, évanescence, projection de lumière liée à l'imaginaire. Elle permet une construction de l'imaginaire très grande. Elle tient du rêve, de l'onirique et place souvent son spectateur dans un état passif de semi-conscience. Monstration factice, sans interaction avec le spectateur, le cinéma peut montrer des indices de très grandes proximités ou intimités (gros plans, détails). La pluriponctualité est possible au cinéma. Les images cinématographiques sont liées au temps et se développent dans le temps et sur l'espace en reprenant plusieurs objets-images en même temps. Le cinéma permet de *projeter*, et non d'exprimer, des "*sentiments*" (regard-contre-regard). L'*image* peut être encadrée, délimitée par le contour du dessin qui délimite, objective, dissocie, dénombre, vide l'image de tout contenu afin que l'on puisse s'y projeter entièrement (miroir métonymique) tout en permettant au tactile, à la main, de donner le meilleur de son expression (MARION, 1991, 87-90). Le *dessin* devient ainsi le média apte à communiquer la fonction irrationnelle, pulsionnelle du type "sensation". L'*image graphique* est une image signée, interprétée par un sujet, un "*je*". Liée à un geste, elle est à la fois immanente et éphémère.

A l'inverse de l'*image photographique*, il y a une forte opacité par rapport au référent. Dans la ligne claire, tous les traits concernent la narration. La *ligne claire* se fait schématique, graphique, délimitatoire, proche du digital et de l'écriture. Elle manipule, domine et analyse plus qu'elle ne reproduit la réalité. L'*image picturale* est, à cet égard, beaucoup plus immanente. Pour Philippe Marion, l'utilisation de différentes catégories de lettrage contribue à modeler le rapport que le lecteur peut établir avec les différents lieux textuels d'une bande dessinée. L'effet de proximité avec une identité graphique augmente proportionnellement avec la teneur en trace manuscrite. La distribution de celle-ci dans les récitatifs ou les phylactères oriente la participation (MARION, 1991, 75).

LOCALISATION TEXTUELLE <i>teneur en trace</i>	RECITATIF	PHYLACTERE
degré en trace +	effet de proximité avec le narrateur	effet de proximité avec le personnage
degré en trace -	objectivation de la " <i>parole off</i> " du narrateur	objectivation de la " <i>parole in</i> " du personnage

(MARION, 1991, 76)

¹ Il s'agit des types fondés sur les fonctions fondamentales, subdivisés en types rationnels (pensée et sentiment) et irrationnels (intuition et sensation), cf. chapitre I de la première partie.

Quel sont les degrés de typographie et de traces ?

Sur la base de ces divers points, Philippe Marion établit une double typologie. L'une a trait au type de lettrage dans la bande dessinée, l'autre est relative au degré de teneur en trace dans la bande dessinée et à ses effets pragmatiques (MARION, 1991, 74 et 167).

Cette typologie de la trace dessinée se base en partie sur les concepts d'**optique** et d'**haptique** énoncés par Riegl. L'**oeil optique** suit les lignes et décrit des contours. Il effleure de façon linéaire. La *ligne claire* met l'accent sur les *péripéties* vécues par les personnages et peut entraîner le spectateur dans une dynamique de l'*identification*. Ce type de dessin s'accompagne de *transparence* et de *transitivité*.

L'**oeil haptique**¹ (tactile) pénètre en profondeur et s'englué dans les volumes et les textures. Le *dessin pictural* met l'accent sur la forme et peut entraîner le spectateur dans une dynamique du *dévoilement*. Ce type de dessin s'accompagne de *résistance réflexible* et d'*opacité*.

TYPE DE LETTRAGE ET TENEUR EN TRACE

Type de lettrage	Teneur en trace	Caractéristiques principales/ effets pragmatiques potentiels
Typographie	degré 0	caractère d'imprimerie standardisé, régularité, normalisation, lisibilité <i>Zanon, Jacobs et Martin</i> (1 ^{ère} période)
Simulation typographique 1	degré 1	caractère d'imprimerie manuscrit décalqué, minimalisation du manuscrit, transparence, lisibilité <i>Hergé, Jacobs et Martin</i> (2 ^e période)
Simulation typographique 2	degré 2	caractère d'imprimerie manuscrit plus graphique, vivification manuscrite, transparence et effet de trace, lisibilité "filtrée" en capitales: <i>Giraud, Jannin, De Spiegeleer</i> en bas de casse: <i>Tardi, Cosey, Peyo, Bourgeon</i>
Cursivité manuscrite	degré 3	manuscrit personnalisé, geste scriptural perceptible, proximité avec un sujet <i>Hergé</i> (les récitatifs), <i>Bretecher, Loustal, Cabanès</i>
Calligraphie Autographie	degré 4	style autonome marqué, opacité expressive <i>Guillon, Willem, Bertrand, Lete-Salma, Masse</i>

(MARION, 1991, 74)

¹ du grec *haptikos* : capable de saisir

DEGRÉ DE TENEUR EN TRACE ET RELATION AU LECTEUR

Nature de la trace graphique	Teneur en trace	Quelques caractères	Effets pragmatiques et filmologiques
(Citation photographique)	(degré 0)	- citation - hyperréalisme	distanciation, effet de rupture <i>Teulé, Claeys, Duveaux</i>
Transparence (ligne claire "caricaturale")	degré 1	- contour et "idéalité" - optique	disponibilité ludique, miroir, identification <i>Hergé, Franquin, Peyo, Uderzo</i>
Transparence	degré 2	- contour et idéalité - dominante optique	effet de réel <i>Jijé, Jacobs, Graton, Martin, Tibet</i>
Performance	degré 3	- contour contesté et opacité - tendance haptique	manifestation réflexive d'un travail/ effet de réel par complexité graphique <i>Bourgeon, Auclair, Servais, Haussman, Rosinski</i>
Informance	degré 4	- trace brute - contour et expression	effet d'inachèvement/ appel au comblement ludique <i>Reiser, Bretecher, Wolinsky</i>
Picturalisme	degré 5	- opacité haptique - matière	effet de texture <i>Corben, Loustal, Liberatore</i>

(MARION, 1991, 167)

À quelle distance subjective se situent les différents personnages par rapport au spectateur ?

Plans et distances (CARONTINI, 1984 et 1988) (HALL, 1971) : Pour Enrico Carontini, on peut faire un rapprochement entre l'échelle du plan et la distance sociale. Il existe un rapport entre cet effet du message et l'ensemble des rapports sociaux.

Plans	Personnages	Distances	Rapports
<i>le plan d'ensemble</i>	grands espaces	longues distances	la masse
<i>le plan de demi-ensemble</i>	personnages dans un espace intérieur	grandes distances	la foule
<i>le plan moyen</i>	personnage en pied	distance publique	rapports très formels (>3m)
<i>le plan américain</i>	personnage à mi-cuisses	distance sociale	rapports formels 1 m 20 - 3 m
<i>le plan rapproché</i>	le buste	distance personnelle	conversation interpersonnelle 45 cm - 120 cm
<i>le gros plan</i>	le visage	distance intime	intimité (< 45 cm)
<i>l'insert</i>	le détail	distance très intime	forte intimité

Quelles sont les marques visuelles d'énonciation régissant les rapports des personnages aux lecteurs-énonciataires ?

Les *regards* (BENVENISTE, 1966) (CARONTINI, 1984 et 1988) (MEUNIER, 1991) : Enrico Carontini et Jean-Pierre Meunier établissent une équivalence entre les pronoms personnels étudiés par Benveniste et la direction du regard.

Pronoms	Leur signification	Les regards	Leur signification
"je"	personne subjective qui parle	<i>le regard je ou le regard interactif</i>	Dirigé vers le champ extradiégétique (vers le spectateur ou le lecteur), il s'adresse à nous comme "tu". Ce regard est équivalent au "je" dans le discours. Souvent, ce regard est centré dans l'axe de l'objectif.
		<i>le contre-regard</i>	Il s'agit d'un regard qui fixe le spectateur ou le lecteur et semble pourtant fuir celui-ci. C'est comme un reflet du regard du spectateur qui dit <i>regarde comme tu me vois</i> . C'est un regard narcissique qui interpelle le spectateur ou le lecteur. Souvent, ce regard est légèrement décentré par rapport à l'axe de l'objectif (le cadrage et l'angle de prise de vue jouent). Ce regard est absent, complètement indifférent à l'interaction qui joue. Il est fort utilisé en publicité pour les parfums ou la mode.
"tu"	la personne subjective à qui l'on parle		Dans le domaine visuel, le "tu" est le spectateur.
"il"	la non-personne	<i>le regard "il"</i>	Ce regard est dans le hors-champ diégétique ou dans le champ diégétique. Il se situe dans l'espace imaginaire et ne raccroche pas à l'espace réel.
		<i>le regard "il" oppositionnel</i>	Le "il" oppositionnel s'adresse à un "tu" ou un "je" s'adresse à un "tu" à propos de "il" (par exemple, le présentateur du J.T. s'adresse au spectateur à propos de Mitterrand en nous le montrant)
		<i>le regard "il" non oppositionnel de révérence</i>	Il n'y a pas de marque d'adresse d'un "je" à un "tu". Ce sont des images de personnes auxquelles on doit s'identifier. L'image est axée sur le personnage qui est souvent pris en contre-plongée ou de trois-quarts profil, ce qui lui confère un statut supérieur. Les affiches d'hommes politiques utilisent très souvent ce procédé.
		<i>le regard "il" non oppositionnel de mépris</i>	Il n'y a pas de marque d'adresse d'un "je" à un "tu". L'image est axée sur le personnage qui est souvent pris en plongée (statut inférieur).

Le réseau interrelationnel apparaît-il plutôt centré ou plutôt décentré ?

Centration et décentration : Pour Piaget, le développement cognitif de l'enfant passe par diverses phases. Le premier âge est une phase d'indifférenciation, d'identification mutuelle, de narcissisme primitif, d'égocentrisme et de syncrétisme. Le sujet est centré sur lui-même. Par la suite, il se rend compte qu'il existe d'autres points de vue. Il y a **décentration** (PIAGET & INHELDER, 1979). Jean-Pierre Meunier suggère que les différents médias fonctionnent à la **centration** ou à la **décentration** (MEUNIER, 1991). Ainsi, pour le cinéma, l'identification éventuelle du spectateur au personnage central engendre une *imitation*, une **centration** et une *régression*. Il n'y a plus présence réelle d'autrui et les mécanismes de défense habituels sont laissés de côté. A l'inverse, la **décentration** peut jouer si l'auteur nous présente des comportements différents ou des points de vue différents. Dans le premier cas, l'**identification** à des

comportements différents nous *décentralise* par rapport à notre point de vue habituel. Dans le second cas, l'oeuvre nous permet de comprendre une multitude de points de vue différents. Elle nous oblige à réfléchir, à nous poser des questions. Les diverses interrogations et introspections au sein de l'oeuvre ne proposent guère de solutions. C'est au lecteur à se faire une idée. Le lecteur devient un regard parmi tant d'autres. Il est confronté à diverses visions d'une réalité ambivalente. Notons cependant que le *narrateur*, comme le *grand imagier* (GAUDREAU, 1988, 122), offre l'espace d'un foyer cognitif. Le lecteur peut s'identifier à l'un comme à l'autre. Le ton des récitatifs utilisés dans les bandes dessinées ne crée pas souvent un effet d'autorité transcendante. Au contraire, cette "voix" se veut la plus discrète possible et disparaît très rapidement.

Centration	Décentration	Coopération
Fusion avec la mère, bébé, 1 ^{ère} enfance, indifférenciation, narcissisme primitif, égocentrisme, sociocentrisme, ethnocentrisme, syncrétisme.	Stade du miroir, 2 ^e enfance et adolescence. Distinction, opposition, prise de conscience qu'il existe d'autres points de vue.	Adulte. Coopération, collaboration, acceptation et complémentarité des différences, raisonnement logique.
A = B	A # B	A + B
Régression du spectateur. Le sujet détermine le contenu de l'image par ses projections, la perspective du spectateur est totalisante.	Réflexion par rapport à différents points de vue, à la suite des dissonances.	Acceptation des différents points de vue. Par-delà les oppositions, la recherche d'une complémentarité.
Identification du spectateur au personnage principal, d'où imitation.	Identification tournante du spectateur par rapport aux différents points de vue.	Distanciation.
Films classiques, cinéma-mouvement, publicité, propagande.	Films d'auteurs, cinéma-temps, certains films éducatifs.	Réalisation de films.
Plans rapprochés, gros plans.	Plans éloignés, plans d'ensemble.	
Association son-image.	Décalage son-image.	
Cadrage axé sur un point de vue.	Cadrage axé sur différents points de vue.	
Stratégie du modèle.	Stratégie de la prise de conscience.	Stratégie de la participation, de l'action.
Haine et jalousie.	Méfiance.	Amour.

Problèmes de l'identification et de la distanciation

L'**écriture** est le média de la **dissociation**. A la lecture de l'oeuvre de Hawthorne, le lecteur peut certes épouser le point de vue du narrateur. Il n'en demeure pas moins confronté à une série d'interrogations liées aux préoccupations introspectives de l'auteur. *La Lettre écarlate* est un roman qui pose davantage de questions qu'il n'apporte de réponses. Le **cinéma** et la **bande dessinée** sont plutôt des médias jouant sur le registre de l'**identification**.

3^e tableau

Quelles sont les caractéristiques du dispositif cognitif proposé par le message ?

Univocité et ambivalence : Rhizome et livre-racine ; les oeuvres ouvertes et fermées : Pour Umberto Eco, il faut tenir compte de la possibilité pour le lecteur ou le spectateur de pouvoir intervenir dans la création de l'oeuvre. Pour lui, l'ambivalence de l'oeuvre et la multiplicité des points de vue génèrent l'**oeuvre ouverte** (ECO, 1965). Pour Deleuze et Guattari, "*nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux racinelles, nous en avons trop souffert.*" (DELEUZE & GUATTARI, 1976, 46) Toute la culture arborescente, hiérarchique a suscité une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieure, de centre ou de segment. Etudiant l'histoire de la littérature, ils relèvent trois types de livre :

1. Un premier type est le **livre-racine**. C'est le livre classique. "*La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux.*" (DELEUZE & GUATTARI, 1976, 12-13) La logique binaire est la réalité spirituelle de ce premier type. L'oeuvre s'articule autour d'une idée maîtresse, d'un tronc commun auquel se subordonnent une série d'idées secondaires.
2. Un second type de livre est le **le système-radicelle**. "*Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement (...). Soit la méthode du cut-up de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture), implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel.*"(DELEUZE & GUATTARI, 1976, 14-15)
3. Le troisième type est le **livre-rhizome**. Il a des formes diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. N'importe quel point du rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. Il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, ni d'idées principales. Les points de vue sont multiples. Il n'y a plus d'unité de mesure qui fonde un ensemble de relations biunivoques entre éléments ou points objectifs, mais une multiplicité de dimensions et de grilles de lecture. Un livre-rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. Il n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Kleist ou Kafka nous offrent de magnifiques exemples de livres rhizomatiques.

Le déjà-vu et le nouveau : Si pour les avant-gardes, la valeur d'un texte peut s'établir en fonction du "*déjà-vu*" et du "*nouveau*", pour Barthes, le plaisir du texte peut tout aussi bien se trouver dans le plaisir de reconnaître des structures connues (BARTHES, 1973).

Quelles sont les diverses instances relevées au niveau du dispositif d'énonciation ?

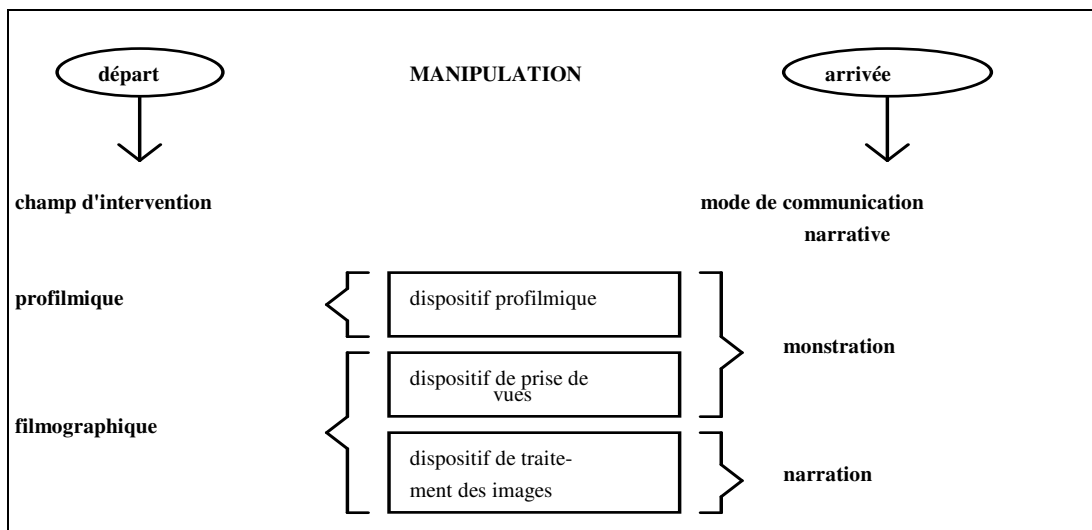
Dans les *diègèsis non mimétique* et *mixte*, il existe un ou plusieurs types de narrateurs. Jost en retient essentiellement deux :

1. **le narrateur premier** : c'est le narrateur extra et hétérodiégétique. Jost l'appelle également "*le narrateur implicite*" ou, pour les films et les BD, le "*grand imagier*" (ex.: la voix off en début de film (de la 31^e à la 44^e seconde) ; les "*récitatifs*" de la BD, en dehors des pages 84 à 92);
2. **le narrateur second** : c'est le narrateur intradiégétique ou "narrateur explicite". Pour le cinéma, le "narrateur profilmique" (ex.: les divers énonciateurs du film *La Comtesse aux pieds nus*; la mère Lewis, dans *Un été indien*, pp. 84 à 92) (JOST, 1987).

Gaudreault pousse plus loin les nuances. En fonction du champ d'intervention (profilmique ou filmographique) et du mode de communication narrative (monstration ou narration), il établit un tableau du **dispositif énonciatif du récit filmique** :

Le *méga-narrateur* ou *grand imagier* qui s'occupe de la mise en film se subdivise en deux instances :

1. le *méga-monstrateur filmique* : qui s'occupe de la mise sur film (monstration). Cette instance se subdivise également en deux parties :
 - 1.1. le *monstrateur profilmique*, c'est-à-dire manipulation du dispositif profilmique (mise en scène);
 - 1.2. le *monstrateur filmographique*, c'est-à-dire manipulation du dispositif de prise de vues (mise en cadre);
2. le *narrateur filmographique*, c'est-à-dire la manipulation du dispositif de traitement des images déjà tournées (mise en chaîne) (GAUDREAULT, 1988, 120-122).



SYSTÈME DU RÉCIT FILMIQUE

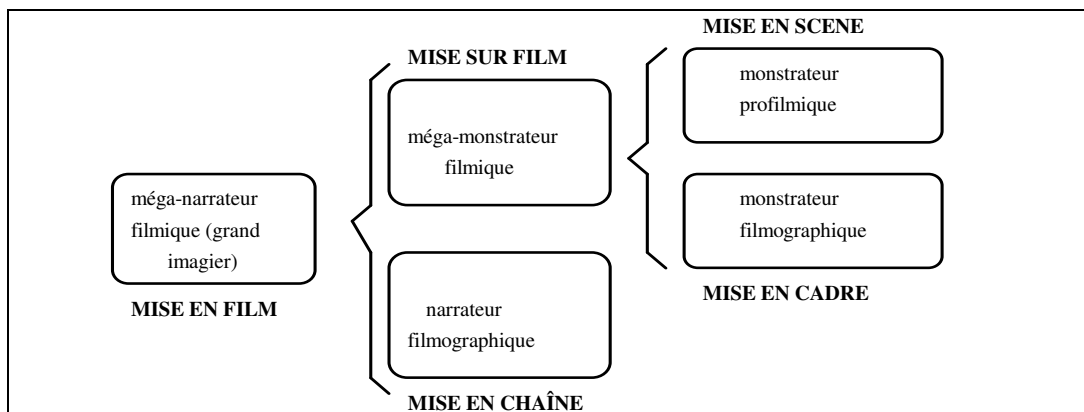


TABLEAU DU DISPOSITIF ÉNONCIATIF DU RÉCIT FILMIQUE

Ces diverses instances peuvent être adaptées à la bande dessinée, en tenant compte que les personnages sont cette fois "*dessinés dans un rôle ou pour un rôle (une fonction figuro-narrative).*" (MARION, 1991, 33) S'il y a monstration, c'est donc avant tout "*une monstration graphique*" (MARION, 1991, 33). Philippe Marion propose de transposer le concept de *monstrateur graphique* au plan de la "*trace signifiante*" et de lui donner le nom d'instance de *graphiation*. Il s'agirait donc de "*cette instance particulière qui « traite » ce matériau graphique constitutif de la bande dessinée et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre.*" (MARION, 1991, 33-34) Si nous distinguons la graphiation de la monstration, celle-ci serait assimilée "*à la*

"présentation" des différents motifs figuratifs (personnages, décors...) participant de ce que Platon appelle la « diègèsis mimétique ». "(MARION, 1991, 34)

Il y a lieu de tenir compte également du fait que le "grand imagier" peut jouer sur divers autres registres propres à la bande dessinée : "la case, le strip, la planche, les relations entre le texte et le dessin, entre le scénario et sa mise en images" (PEETERS, 1991, 7), les relations inter-planches (chutes en bas de page, mais aussi certains autres rapports¹). Le tableau du dispositif énonciatif du récit iconique se présente comme suit :

Le "grand imagier" devient un **méga-narrateur graphique**. Il s'occupe de la mise en bande dessinée et se subdivise en plusieurs instances :

1. le **méga-monstrateur** graphique s'occupe de la mise sur papier et se subdivise également en plusieurs instances ;
 - 1.1. le **monstrateur prographique** réalise la mise en case (c'est-à-dire la "présentation" des différents motifs figuratifs dont les personnages, les décors, mais aussi la "présentation" des narratifs et des phylactères, la "symbolique" des couleurs...);
 - 1.2. le **monstrateur graphique** manipule la variation des angles, l'échelle des plans, les cadres [dans une bande dessinée, "le cadre est un élément fondamentalement variable et pour ainsi dire élastique (...) Les possibilités d'intervention sur la taille de l'image, assez rares au cinéma, sont ici presque infinies."(PEETERS, 1991, 14)] ; la mise en page est très importante, surtout lorsqu'il y a une dominance du tableau par rapport au récit qui entraîne une utilisation décorative ou productrice ;
 - 1.3. l'instance de **graphiation** joue sur la *teneur en trace* (nature de la trace et degré de trace au niveau du graphisme, du récitatif et du phylactère), mais aussi sur la mise en couleur ;
2. le **narrateur graphique** agit sur l'interaction narrative entre le dessin, les onomatopées, le narratif et les dialogues contenus dans les phylactères. Il dispose les cases en strips, planches et albums (voire même séries d'albums) et manipule également les planches entre elles. Il s'occupe de la mise en chaîne, des liaisons proprement narratives. Il est l'expression de l'étroite collaboration entre le dessinateur et le scénariste, même si ceux-ci sont une seule et même personne (PEETERS, 1991, 103-119)².

Quels sont les rapports entre le texte et l'image ?

Textes et images : Au-delà d'une classification narratologique des combinaisons audiovisuelles (JOST, 1987, 65), il est également utile de réfléchir au niveau du fond sur l'interaction entre ces deux instances.

Le **texte** et la **parole** impliquent au niveau du perçu une certaine *distanciation*, une *différenciation*, voire même une *référenciation*. Sur le plan cognitif, ils génèrent des opérations mentales analytiques. Parole et texte sont liés au *digital*. Ils analysent, découpent la réalité. Ils établissent des relations d'abstraction, des relations logiques et des jugements de valeurs. Texte et parole relèvent des fonctions conscientes de la *pensée* et du *sentiment*³. Ils fixent le sens et tendent à l'univocité. Au niveau du discours, il est cependant possible d'atténuer ce dernier aspect. Un discours métaphorique laisse l'interprétation plus ouverte. La théorie inférentielle nous montre d'ailleurs que pour être compris, un message verbal ou écrit doit être déduit. Tout énoncé demande un minimum d'inférence de la part du destinataire (SPERBER & WILSON, 1989). Il suscite la réflexion et l'analyse. Son sens peut apparaître de prime abord plus univoque, moins ambigu. Le degré de liberté d'interprétation est relativement faible, sauf justement dans le cas où l'auteur utilise des métaphores ou des symboles.

Au niveau du perçu, **l'image** est le média de la *participation*, de l'*identification*. Sur le plan cognitif, elle est liée à l'*analogique*. Elle est le support des associations *métaphoriques* ou *métonymiques*. Elle engendre

¹ (MATHIEU, 1991, 40-43) Le trou au milieu des planches 37 et 38 permet aux dessins centraux des planches 36 et 39 d'interférer dans le déroulement de l'histoire.

² L'auteur y analyse l'épineux problème de la collaboration.

³ Pour les fonctions de la psyché, voir le chapitre I de la première partie.

des opérations mentales syncrétiques. L'image relève des deux fonctions inconscientes de la psyché, l'*intuition* et la *sensation*. Sur le plan du discours, la mise en séquence d'une série de plans différents peut créer des comparaisons qui nous obligent à abstraire des traits communs. L'image sert alors la pensée analytique. La succession d'images permet d'inférer des opérations d'abstraction. Plus l'image se vide, plus elle tend vers le schéma mental. En cela, le *dessin* fait davantage appel à l'imagination que le document *photographique*. La *ligne claire* est un ensemble de vides encadrés où l'imagination peut facilement se projeter. Ces vides sont ouverts à toutes les potentialités. Nous rejoignons en ce sens le concept fondamental du Tao. L'important dans un récipient, c'est le vide qu'il contient. Rien d'étonnant à ce que les estampes chinoises ou japonaises aient inspiré le style et l'oeuvre d'Hergé.

L'interaction du texte, de la *parole* et de l'*image* peut engendrer des produits différents. Selon les combinaisons, nous aurons différentes sortes de message :

- Soit un *message persuasif* (discours et images sont travaillés par des figures de style) qui engendre un mode de *pensée syncrétique* ;
- Soit un *message didactique* (les images ne font qu'illustrer le sens *univoque* du verbe) qui engendre un dispositif d'*énonciation autoritaire* ;
- Soit un *message ouvert* (mélange de discours logique et de séquences d'images offrant des points de vue différents ; les images n'illustrent pas obligatoirement le discours) dont le sens est co-construit par le destinataire. Les oeuvres de Wenders, de Pratt et de Manara relèvent davantage de ce type de message.

Quels sont les rapports entre le récit et le tableau ?

Benoît Peeters a établi une typologie basée sur les rapports du récit et du tableau (PEETERS, 1991, 36). Pour lui, il existe quatre grandes conceptions de la planche :

1. *l'utilisation conventionnelle* dans laquelle il y a une autonomie entre le récit et le tableau et où le récit domine. La relation de la planche vis-à-vis du récit est neutre;
2. *l'utilisation rhétorique* dans laquelle il y a une dépendance entre le récit et le tableau et où le récit domine. La relation de la planche vis-à-vis du récit est expressive;
3. *l'utilisation décorative* dans laquelle il y a une autonomie entre le récit et le tableau et où le tableau domine. La relation de la planche vis-à-vis du récit est émancipatrice;
4. *l'utilisation productrice* dans laquelle il y a une dépendance entre le récit et le tableau et où le tableau domine. La relation de la planche vis-à-vis du récit est de l'ordre de l'engendrement.

	autonomie récit/tableau	dépendance récit/tableau
dominance du récit	utilisation conventionnelle	utilisation rhétorique
dominance du tableau	utilisation décorative	utilisation productrice

fig. 1

(PEETERS, 1991, 36)

utilisation de la planche	exemples	relation au récit
conventionnelle	Hubinon : <i>Buck Danny</i> Brétécher : <i>Les Frustrés</i>	neutralité
décorative	Jacobs : <i>La grande pyramide</i> Druillet : <i>Délirius, Gail</i>	émancipation
rhétorique	Hergé : <i>Tintin</i> Sokal : <i>Canardo</i>	expressivité
productrice	Mc Cay : <i>Little Nemo</i> Franc : <i>Histoires immobiles</i>	engendrement

fig.2

(PEETERS, 1991, 36)

Quels sont les rapports (assimilation ou subordination réciproque, coordination, ...) entre les deux composantes ? (MEUNIER & PERAYA, 1992, 155)

Par rapport à l'image, Les fonctions remplies par le message linguistique peuvent être d'**ancrage** ou de **relais** :

"La fonction de **relais** se réalise lorsque image et parole sont dans un rapport de complémentarité, apportant chacune leur part au sens global du message." (MEUNIER & PERAYA, 1992, 155)

La fonction d'**ancrage** se trouve mise en rapport avec le caractère polysémique de l'image. Ce caractère polysémique de l'image peut sembler contradictoire avec le caractère codé du message linguistique. Or, le texte est là pour combattre cette polysémie de l'image et ancrer le sens. La fonction d'**ancrage** touche les deux niveaux de sens :

- Au niveau de la *dénotation*, le texte guide l'identification. Il sert effectivement à identifier les éléments de la scène représentée. Il aide le lecteur à choisir le *bon niveau de perception* et lui permet d'accomoder son regard et son intellection.
- Au niveau de la *connotation*, le texte guide l'interprétation. Il empêche les sens connotés de proliférer. Il limite le pouvoir projectif de l'image. A ce niveau, le texte a une *valeur répressive*. Il exerce une fonction de contrôle face à la puissance projective des figures (MEUNIER & PERAYA, 1992, 155-156).

ANNEXE 3

Récapitulatif des principaux concepts en psychologie analytique (JUNG, 1973, 449-464) (JUNG, 1986, 401-477) (SOLIÉ, 1988, 13-15)

Pour les concepts freudiens, kleiniens et lacaniens, nous renvoyons le lecteur à l'annexe 4, ainsi qu'au *Vocabulaire de la Psychanalyse* de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Pour les concepts sémiologiques, nous le renvoyons à l'annexe 5.

Tout terme suivi d'un astérisque figure dans le glossaire.

Affect (ou **Emotion**). "*Par affect il faut entendre un état de sentiment caractérisé et par une innervation perceptible du corps, et par un trouble spécifique du cours des représentations. Le terme d'affect est pour moi synonyme de celui d'émotion ; mais, au contraire de Bleuler (...), je distingue le sentiment de l'affect, bien qu'il n'y ait entre eux aucune limite nette, puisque tout sentiment qui atteint un certain degré d'intensité déclenche des innervations corporelles et se transforme en affect. Par commodité, cependant, il sera bon de distinguer l'affect du sentiment : ce dernier, en effet, peut être une fonction dont on dispose à son gré, alors qu'en général l'affect ne l'est point. De même l'affect se distingue nettement du sentiment par l'innervation perceptible du corps qui manque totalement dans le sentiment, ou y est d'une intensité si faible qu'il faut des instruments particulièrement sensibles pour la déceler.*" (JUNG, 1986, 404-405)

Alchimie. Elle était le prélude de la chimie moderne. La chimie expérimentale, au sens actuel, s'y trouve mêlée à des spéculations générales, imagées et intuitives, partiellement religieuses, sur la nature et l'homme. Nombreux furent les symboles qui s'y trouvaient projetés dans l'inconnu de la matière, symboles que nous reconnaissons aujourd'hui comme des contenus de l'inconscient. L'alchimiste cherchait "le secret de Dieu" dans la matière inconnue et s'engagea par cela dans des préoccupations et des cheminements qui ressemblent à ceux de la psychologie moderne de l'inconscient. Cette dernière aussi se voit confrontée à un phénomène objectif inconnu : l'inconscient.

L'alchimie philosophique du moyen âge doit être comprise, dans la perspective de l'histoire de l'esprit, comme constituant un mouvement émanant de l'inconscient, compensateur du christianisme ; car l'objet des méditations et de la technique alchimique - le domaine de la nature et de la matière - n'avait trouvé ni place ni juste appréciation dans le christianisme, mais, au contraire, était considéré comme ce qu'il s'agissait de surmonter. De sorte que l'alchimie est une espèce d'image en miroir, obscure et primitive, du monde de pensée et d'images chrétiennes, comme Jung a pu le montrer en particulier dans *Psychologie et religion* grâce à l'analogie entre le Christ, d'une part, et la pierre (*lapis*), la représentation alchimique centrale, d'autre part (JUNG, 1958, 244). L'image symbolique et le paradoxe sont typiques pour le langage des alchimistes. Tous deux correspondent à la nature insaisissable de la vie et de la psyché inconsciente. C'est pourquoi, par exemple, il est dit que la pierre n'est pas une pierre (c'est-à-dire que la pierre est en même temps un concept spirituel et religieux) ou que le Mercure alchimique, l'esprit dans la matière, est évasif, fuyant comme un cerf, car il est insaisissable. "*Il a mille noms*"; aucun n'exprime totalement sa nature, de même qu'aucune définition n'est capable de délimiter avec une clarté totale l'essence d'un concept psychique.

Ame. C. G. Jung écrit : "*Si l'âme de l'homme est quelque chose, elle doit être compliquée à l'infini et d'une diversité illimitée, dont on ne saurait rendre compte par une simple psychologie des instincts. Ce n'est qu'avec la plus profonde admiration et avec le plus grand respect que je puis, muet, m'arrêter et considérer les abîmes et les sommets de la nature psychique, dont l'univers non spatial renferme une indicible abondance d'images, que les millions d'années de l'évolution vivante ont amassées et organiquement densifiées. Ma conscience est comme un oeil qui embrasse en lui les espaces les plus lointains, mais le non-moi psychique est ce qui de façon non spatiale emplit cet espace. Et ces images ne sont pas que de pâles ombres ; elles sont des facteurs et des conditions psychiques au pouvoir puissant. Certes, nous pouvons les méconnaître, mais jamais nous ne pouvons, en les niant, leur ravir leur puissance. Cette impression, en comparaison, ne saurait supporter d'autre image que la contemplation d'un ciel nocturne étoilé, car le seul équivalent du monde intérieur ne peut être que le monde extérieur et comme j'atteins ce dernier par l'intermédiaire du corps, c'est par le truchement de l'âme que j'atteins le monde intérieur.*" (JUNG, 1956, 16)

"*Ce serait blasphémer que d'affirmer que Dieu peut se manifester n'importe où sauf dans l'âme humaine. En effet, la grande intimité de relation entre Dieu et l'âme exclut automatiquement toute dévaluation de cette dernière. Sans doute, est-ce aller trop loin que de parler d'affinité ; mais en tout cas, l'âme doit posséder en elle-même une faculté de relation, c'est-à-dire une correspondance avec l'essence de Dieu ; autrement jamais aucun rapport ne pourrait s'établir. Cette correspondance, en termes psychologiques, c'est l'archétype * de l'image de Dieu *.*" (JUNG, 1970, 244)

Amplification. Extension et approfondissement d'une image onirique au moyen d'associations centrées autour du thème du rêve et de parallèles tirés des sciences humaines et de l'histoire des symboles (mythologie, mystique, folklore, religion, ethnologie, art, etc.). Grâce à quoi le rêve devient accessible à l'interprétation.

Il est nécessaire de connaître le contexte moyen "dans lequel apparaît un élément et de confronter les matériaux analogues, afin de connaître ce que je nommerai « l'anatomie comparée » de tous les symboles du conte. Cet arrière-plan permettra de mieux comprendre ce qui est spécifique et d'apprécier l'exception à sa juste valeur." Amplifier signifie élargir un thème en en recueillant de nombreuses versions analogues (von FRANZ, 1987, 58).

Anima et animus. Personnification de la nature féminine de l'inconscient de l'homme et de la nature masculine de l'inconscient de la femme. Cette bisexualité psychique est le reflet d'un fait biologique : le facteur décisif dans la détermination des sexes est la prédominance de gènes mâles (ou femelles). Un nombre restreint de gènes du sexe opposé semble produire un caractère correspondant au sexe opposé, mais qui, du fait de son infériorité, reste généralement inconscient. *Anima* et *animus* se manifestent typiquement sous des formes personnifiées dans les rêves et les fantaisies, "amante et amant du rêve", ou dans l'irrationalité d'un sentiment masculin et d'une pensée féminine. Comme régulateurs du comportement, ce sont deux des archétypes les plus influents.

C. G. Jung écrit : "**Depuis toujours chaque homme porte en lui l'image de la femme ; non l'image de telle femme déterminée, mais celle d'un type de femme déterminé.** Cette image est, au fond, un conglomérat héréditaire inconscient d'origine très lointaine, incrusté dans le système vivant, « type » de toutes les expériences de la lignée ancestrale au sujet de l'être féminin, résidu de toutes les impressions fournies par la femme, système d'adaptation psychique reçu en héritage. S'il n'y avait pas de femmes, cette image inconsciente nous permettrait toujours de fixer les caractéristiques spirituelles qu'une femme devrait posséder. Il en est de même pour la femme. Elle aussi porte en elle une image de l'homme. (L'expérience nous montre qu'il serait plus exact de dire : une image d'hommes, tandis que chez l'homme c'est plutôt l'image de la femme.) Cette image, étant inconsciente, se trouve toujours projetée inconsciemment sur l'être aimé ; elle constitue l'une des raisons essentielles de l'attraction passionnelle et de son contraire." (JUNG, 1961a, 173)

"La fonction naturelle de l'**animus** (comme celle de l'**anima**) consiste à établir une relation entre la conscience individuelle et l'inconscient collectif*. De façon analogue la **persona** (voir ce mot) représente une zone intermédiaire entre la conscience du moi et les objets du monde extérieur. L'**animus** et l'**anima** devraient fonctionner comme un pont ou un porche acheminant vers les images de l'inconscient collectif, à l'instar de la **persona** qui constitue une espèce de pont vers le monde." (JUNG, 1925, vol. I)

Toutes les manifestations archétypiques, donc l'**animus** et l'**anima** aussi, ont un aspect négatif et un aspect positif, un aspect primitif et un aspect différencié.

"Dans sa première forme inconsciente, l'**animus** est une instance qui engendre des opinions spontanées, non préméditées ; il exerce une influence dominante sur la vie émotionnelle de la femme, tandis que l'**anima** est semblablement une instance qui engendre spontanément des sentiments, ceux-ci exerçant une influence sur l'entendement de l'homme et entraînant sa distorsion (« Elle lui a tourné la tête »). L'**animus** se projette donc de préférence sur des personnalités notoires « intellectuelles et spirituelles » et sur toutes sortes de héros (y compris les ténors, les « artistes », les célébrités sportives, etc.). L'**anima**, elle, s'empare volontiers de ce qui dans la femme est inconscient, vide, frigide, désemparé, incapable de relation, obscur et équivoque... L'âme, au cours du processus d'individuation, s'adjoint à la conscience du moi et possède donc chez l'homme un indice féminin et chez la femme un indice masculin. L'**anima** de l'homme cherche à unir et à rassembler, l'**animus** de la femme cherche à différencier et à reconnaître. Il y a là des positions strictement contraires, qui constituent, au plan de la réalité consciente, une situation conflictuelle, même quand la relation consciente des deux partenaires est harmonieuse." (JUNG, 1980, 196)

"L'**anima** est l'archétype de la vie (...) Car, la vie s'empare de l'homme à travers l'**anima**, quoiqu'il pense qu'elle lui arrive à travers la raison (**mind**). L'homme maîtrise la vie par l'entendement, mais la vie vit en lui par le truchement de l'**anima**. Et le secret de la femme est que la vie vient à elle à travers l'instance pensante de l'**animus**, bien qu'elle suppose que c'est l'Eros qui la lui apporte. Elle maîtrise la vie, elle vit pour ainsi dire habituellement à travers l'Eros, mais la vie réelle, qui va jusqu'à entraîner son sacrifice, parvient à la femme à travers la raison (**mind**), qui est en elle incarnée par l'**animus**." (JUNG, 1937, vol. I)

" (...) Nul homme ne peut s'entretenir pendant cinq minutes avec un **animus** sans être victime de sa propre **anima**. Celui qui a suffisamment d'humour pour écouter objectivement le dialogue qui s'ensuit sera déconcerté par l'énorme quantité de lieux communs, de truismes employés à faux, de clichés empruntés aux journaux et aux romans, par la platitude de descriptions défraîchies, parsemées d'exagérations vulgaires, par les plaisanteries vides d'esprit. C'est un dialogue qui, sans tenir compte de

ceux qui y participent, se répète des milliers de fois dans toutes les langues du monde et qui reste essentiellement toujours le même." (JUNG, 1982, 246)

Archétypes. C. G. Jung écrit : "La notion d'archétype (...) dérive de l'observation, souvent répétée, que les mythes et les contes de la littérature universelle renferment les thèmes bien définis qui reparaissent partout et toujours. Nous rencontrons ces mêmes thèmes dans les fantaisies, les rêves, les idées délirantes et les illusions des individus qui vivent aujourd'hui. Ce sont ces images et ces correspondances typiques que j'appelle représentations archétypiques. Plus elles sont distinctes et plus elles s'accompagnent de tonalités affectives vives... Elles nous impressionnent, nous influencent, nous fascinent. Elles ont leur origine dans l'archétype qui, en lui-même, échappe à la représentation, forme préexistante et inconsciente qui semble faire partie de la structure héritée de la psyché et peut, par conséquent, se manifester spontanément partout et en tout temps. En raison de sa nature instinctuelle, l'archétype est situé en dessous des complexes * affectifs et participe à leur autonomie." (JUNG, 1973, 453)

"Je retrouve toujours ce malentendu qui présente l'archétype comme ayant un contenu déterminé ; en d'autres termes, on en fait une sorte de « représentation » inconsciente, s'il est permis de s'exprimer ainsi ; il est donc nécessaire de préciser que les archétypes n'ont pas de contenu déterminé ; ils ne sont déterminés que dans leur forme et encore à un degré très limité. Une image primordiale * n'a un contenu déterminé qu'à partir du moment où elle est devenue consciente et est, par conséquent, empli de matériel de l'expérience consciente. On pourrait peut-être comparer sa forme au système axial d'un cristal qui préforme, en quelque sorte, la structure cristalline dans l'eau mère, bien que n'ayant par lui-même aucune existence matérielle. Celle-ci n'apparaît qu'à la manière dont les ions et les molécules se groupent. L'archétype en lui-même est vide ; il est un élément purement formel, rien d'autre qu'une *facultas praeformandi* (une possibilité de préformation), forme de représentation donnée *a priori*. Les représentations elles-mêmes ne sont pas héritées : seules leurs formes le sont ; ainsi considérées, elles correspondent en tout point aux instincts qui, eux aussi, ne sont déterminés que dans leur forme. On ne peut pas plus prouver l'existence des archétypes que celle des instincts, tant qu'ils ne se manifestent pas eux-mêmes de façon concrète." (JUNG, 1971, 167)

"Il me semble probable que la véritable essence de l'archétype ne peut devenir consciente ; elle est transcendante : c'est pourquoi je la dis psychoïde *." (JUNG, 1971, 576)

"On ne doit point un instant s'abandonner à l'illusion que l'on parviendra finalement à expliquer un archétype et ainsi à le « liquider ». La tentative explicative la meilleure, elle-même, ne sera jamais rien d'autre qu'une traduction plus ou moins réussie dans un autre système d'images." (JUNG et KERÉNYI, 1953) (JUNG, 1973, 454)

Associations. Enchaînement d'idées, de perceptions, etc., selon leur ressemblance, leur connexion et leur opposition. *Associations libres dans l'interprétation freudienne des rêves* : chaînes d'associations spontanées du rêveur et qui ne se rapportent pas nécessairement à la situation onirique. *Associations centrées ou contrôlées dans l'interprétation jungienne des rêves* : idées spontanées qui ont pour point de départ la situation onirique donnée et qui s'y rapportent toujours.

Expériences d'associations. Méthodes de test pour détecter les complexes* par la mesure du temps de réaction et l'interprétation des réponses données à un mot inducteur. *Indicateur de complexe* : allongement du temps de réaction, erreurs ou caractère subjectif de la réponse quand le mot inducteur touche un complexe que le sujet veut dissimuler ou dont il n'a pas conscience.

Complexe. C. G. Jung écrit : "Les complexes sont des fragments psychiques dont la dissociation est imputable à des influences traumatiques ou à certaines tendances incompatibles. Comme le prouvent les expériences d'associations, les complexes interfèrent avec les intentions de la volonté et perturbent l'activité consciente ; ils provoquent des troubles de la mémoire et un blocage du flux d'associations* ; ils apparaissent et disparaissent selon leurs propres lois ; ils peuvent obséder temporairement la conscience, ou influencer la parole ou l'action par une voie inconsciente. Bref, les complexes se comportent comme des êtres indépendants, ce qui est particulièrement évident dans les états anormaux de l'esprit. Dans les voix qu'entendent les aliénés, ils prennent même un caractère d'*ego* personnel comme celui des esprits qui se manifestent par l'écriture automatique ou autres techniques du même genre."¹

Conscience. C. G. Jung écrit : "Quand nous nous demandons ce que peut bien être la nature de la conscience, le fait - merveille d'entre les merveilles - qui nous impressionne le plus profondément, c'est

¹ Traduit de l'anglais (JUNG, S.D., 121)

que, un événement venant à se produire dans le cosmos, il s'en crée simultanément une image en nous où, en quelque sorte, il se déroule parallèlement, devenant ainsi conscient." (JUNG, 1987, 98)

"En effet, notre conscience ne se crée pas elle-même, elle émane de profondeurs inconnues. Dans l'enfance, elle s'éveille graduellement et, tout au long de la vie, elle s'éveille le matin, sort des profondeurs du sommeil, d'un état d'inconscience. Elle est comme un enfant qui naît quotidiennement du sein maternel de l'inconscient." (JUNG, 1953a, 465)

Extraversion. Attitude typique caractérisée par la concentration de l'intérêt sur l'objet extérieur (voir *introversion*).

"Dans l'état d'extraversion, on pense, sent et agit relativement à l'objet et ce, de façon évidente et directement perceptible, de sorte que l'attitude positive du sujet à l'égard de l'objet est hors de doute. En un certain sens, c'est l'acte de transfert de l'intérêt du sujet en l'objet." (JUNG, 1986, 425)

Fonction. "J'entends par fonction psychologique une certaine forme d'activité psychique qui, malgré le changement des circonstances, reste dans son principe semblable à elle-même. Au point de vue énergétique, c'est une forme par laquelle se manifeste la libido (...); dans la variance du contingent, elle reste dans son essence semblable à elle-même, telle une force physique qui peut chaque fois être considérée comme une forme déterminée de l'énergie potentielle.

Je distingue en tout quatre fonctions fondamentales : deux rationnelles, et deux irrationnelles : la **pensée**, le **sentiment**, l'**intuition**, la **sensation**." (JUNG, 1986, 426)

Hieros gamos. Mariage sacré ou spirituel, union de figures archétypiques dans les mythes de renaissance, dans les mystères de l'antiquité et aussi dans l'alchimie. Comme exemples typiques, nous avons la représentation du Christ et de l'Eglise, comme fiancé et fiancée (*sponsus et sponsa*) et l'union (conjonction) du soleil et de la lune dans l'alchimie.

Image de Dieu. Terme emprunté aux Pères de l'Eglise. Selon eux, l'*Imago Dei* est imprimée dans l'âme humaine. Quand une telle image se produit spontanément dans des rêves, des fantaisies, des visions, etc., elle doit, du point de vue psychologique, être comprise comme un symbole du *Soi*^{*}, un symbole de la totalité psychique.

C. G. Jung écrit : "Ce n'est qu'au moyen de la psyché que nous pouvons constater que la divinité agit sur nous ; ce faisant, nous sommes incapables de distinguer si ces efficacités proviennent de Dieu ou de l'inconscient, c'est-à-dire que nous ne pouvons trancher la question de savoir si la divinité et l'inconscient constituent deux grandeurs différentes. Tous deux sont des concepts limites pour des contenus transcendants. Mais on peut constater empiriquement, avec une vraisemblance suffisante, qu'il existe dans l'inconscient un archétype de la totalité qui se manifeste spontanément dans les rêves, etc., et qu'il existe une tendance indépendante du vouloir conscient qui vise à mettre d'autres archétypes en rapport avec ce centre.

C'est pourquoi il ne m'apparaît pas improbable que l'archétype de la totalité possède aussi de lui-même une position centrale qui le rapproche singulièrement de l'image de Dieu. La ressemblance est encore soulignée en particulier par le fait que cet archétype crée une symbolique qui, de tout temps, a servi à caractériser et à exprimer de façon imagée la divinité... L'image de Dieu ne coïncide pas, en serrant les choses de près, avec l'inconscient en toute généralité, mais avec un contenu particulier de celui-ci, à savoir avec l'archétype du *Soi*. C'est ce dernier que nous ne savons plus séparer empiriquement de l'image de Dieu." (JUNG, 1964b, 236 sq.)

"On peut considérer l'image de Dieu (...) comme un reflet du *Soi* ou, inversement, voir dans le *Soi* une **Imago Dei in homine**." (JUNG, 1953a, 431)

Identification. "Par identification il faut comprendre un processus psychique de **dissimilation** partielle ou totale de soi-même (...). L'identification est le fait pour le sujet de s'aliéner au profit de l'objet qu'il prend, en quelque sorte, comme déguisement. S'identifier à son père, par exemple, signifie, en pratique, adopter son allure, son mode de parler et d'agir, comme si l'on était exactement semblable à lui et n'avait pas d'individualité distincte de la sienne." (JUNG, 1986, 430)

Image primordiale (Jakob Burckhardt). Terme employé au début par Jung pour *archétype*.

Inconscient (L'). C.G. Jung écrit : "Théoriquement, on ne peut fixer de limites au champ de la conscience puisqu'il peut s'étendre indéfiniment. Empiriquement, cependant, il trouve toujours ses bornes

quand il atteint l'**inconnu**. Ce dernier est constitué de tout ce que nous ignorons, de ce qui, par conséquent, n'a aucune relation avec le moi, centre du champ de la conscience. L'inconnu se divise en deux groupes d'objets : ceux qui sont extérieurs et qui seraient accessibles par les sens et les données qui sont intérieures et qui seraient l'objet de l'expérience immédiate. Le premier groupe constitue l'inconnu du monde extérieur ; le second, l'inconnu du monde intérieur. Nous appelons **inconscient** ce dernier champ." (JUNG, 1982, 15)

"(...) Tout ce que je connais, mais à quoi je ne pense pas à un moment donné, tout ce dont j'ai eu conscience une fois mais que j'ai oublié, tout ce qui a été perçu par mes sens mais que je n'ai pas enregistré dans mon esprit conscient, tout ce que, involontairement et sans y prêter attention (c'est-à-dire inconsciemment), je ressens, pense, me rappelle, désire et fais, tout le futur qui se prépare en moi, qui ne deviendra conscient que plus tard, tout cela est le contenu de l'inconscient." (JUNG, 1971, 501)

"A ces contenus viennent s'ajouter les représentations ou impressions pénibles plus ou moins intentionnellement refoulées. J'appelle **inconscient personnel** l'ensemble de tous ces contenus. Mais, au-delà, nous rencontrons aussi dans l'inconscient des propriétés qui n'ont pas été acquises individuellement ; elles ont été héritées, ainsi les instincts, ainsi les impulsions pour exécuter des actions commandées par une nécessité, mais non par une motivation consciente... (C'est dans cette couche « plus profonde » de la psyché que nous rencontrons aussi les archétypes.) Les instincts et les archétypes constituent ensemble l'**inconscient collectif**. Je l'appelle collectif parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas le fait de contenus individuels plus ou moins uniques, ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement." (JUNG, 1956, 99)

"Les contenus de l'inconscient personnel font partie intégrante de la personnalité individuelle et pourraient donc tout aussi bien être conscients. Ceux de l'inconscient collectif constituent comme une **condition ou une base de la psyché en soi**, condition omniprésente, immuable, identique à elle-même en tous lieux." (JUNG, 1971, 19)

"Plus les « couches » sont profondes et obscures, plus elles perdent leur originalité individuelle. Plus elles sont profondes, c'est-à-dire plus elles se rapprochent des systèmes fonctionnels autonomes, plus elles deviennent collectives et finissent par s'universaliser et par s'éteindre dans la matérialité du corps, c'est-à-dire dans les corps chimiques. Le carbone du corps humain est simplement carbone ; au plus profond d'elle-même, la psyché n'est plus qu'univers." (JUNG et KERÉNYI, 1953) (JUNG, 1973, 457)

Individuation. C.G. Jung écrit : "J'emploie l'expression d'« individuation » pour désigner le processus par lequel un être devient un « individu » psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité." (JUNG, 1953b, 255)

"La voie de l'individuation signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la **réalisation de son Soi** dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le mot d'« individuation » par « réalisation de soi-même », « réalisation de son Soi »." (JUNG, 1973, 131)

"Mais je constate continuellement que le processus d'individuation est confondu avec la prise de conscience du moi et que par conséquent celui-ci est identifié au Soi, d'où il résulte une désespérante confusion de concepts. Car, dès lors, l'individuation ne serait plus qu'égoïsme ou auto-érotisme. Or, le Soi comprend infiniment plus qu'un simple moi... L'individuation n'exclut pas l'univers, elle l'inclut." (JUNG, 1971, 554)

Inflation. Expansion de la personnalité au-delà de ses propres limites par identification avec un archétype* ou avec la persona* et, dans les cas pathologiques, avec une personnalité historique ou religieuse. L'inflation a pour image la grenouille qui veut devenir boeuf. Un sens exagéré de l'importance personnelle se développe ; il est ordinairement compensé par un sentiment d'infériorité.

Introversion. Attitude typique qui se caractérise par une concentration de l'intérêt sur les contenus intrapsychiques (voir *Extraversio*n).

"L'homme d'attitude introvertie pense, sent et agit d'une manière qui montre nettement que c'est le sujet qui détermine en premier lieu toute son attitude, tandis qu'il n'accorde à l'objet qu'une importance secondaire." (JUNG, 1986, 453)

Intuition (In = 'dans' ; tueri = 'voir'). "L'intuition est une fonction fondamentale de la psyché ; c'est celle qui transmet la perception par voie inconsciente. Tout peut être perçu de la sorte, les objets internes et externes et tous leurs rapports entre eux (...) l'intuition (...) nous présente subitement un contenu sous forme définitive sans que nous soyons en état de dire ou de comprendre comment il s'est constitué ; c'est une sorte d'appréhension instinctive de n'importe quel contenu..." (JUNG, 1986, 453-454)

Libido. "J'entends par libido l'énergie psychique. L'énergie psychique est l'intensité du processus psychique, sa valeur psychologique. Toutefois il ne s'agit pas d'une valeur attribuée d'ordre moral, esthétique ou intellectuel ; la valeur psychique correspond à la force déterminante dudit processus, qui se manifeste par des effets définis ou « rendements psychiques ». Je ne conçois pourtant pas la libido comme une force psychique ainsi que parfois l'ont pensé à tort les critiques. Je n'hypostasie pas le concept d'énergie ; je l'utilise pour désigner des intensités ou des valeurs. La question de savoir s'il existe ou non une force spécifique d'ordre psychique n'a rien à voir avec le concept de libido." (JUNG, 1986, 456).

Mana. Terme mélanésien qui désigne une puissance extraordinairement agissante émanant d'un être humain, d'un objet, d'un acte, d'un événement, ou d'êtres et d'esprits surnaturels. Peut signifier aussi : santé, prestige, pouvoir magique et pouvoir de guérison. Concept primitif de l'énergie psychique.

Mandala (sanskrit). Cercle magique. Dans l'oeuvre de C.G. Jung, symbole du centre, du but, et du Soi^{*}, en tant que totalité psychique ; autoreprésentation d'un processus psychique de centrage de la personnalité, production d'un centre nouveau de celle-ci. Un mandala s'exprime symboliquement par un cercle, un carré ou la quaternité^{*}, en un dispositif symétrique du nombre quatre et de ses multiples. Dans le lamaïsme et le yoga tantrique, le mandala est un instrument de contemplation (*yantra*), siège et lieu de naissance des dieux. **Mandala perturbé** : toute forme dérivée et déviée du cercle, du carré ou de la croix aux bras ou dont le nombre de base est différent de quatre ou de ses multiples.

C.G. Jung écrit : "Mandala signifie cercle, plus spécialement cercle magique. Les mandalas ne sont pas uniquement répandus dans tout l'Orient, ils existent aussi chez nous. Ils sont abondamment représentés au Moyen Age. En particulier dans le monde chrétien, ils sont très nombreux au début du Moyen Age : beaucoup d'entre eux ont le Christ au centre et les quatre évangélistes, ou leurs symboles, aux quatre points cardinaux. Cette conception doit être très ancienne puisque Horus était représenté de la même façon avec ses quatre fils, chez les Egyptiens... Le plus souvent le mandala a la forme d'une fleur, d'une croix, d'une roue, avec une tendance marquée à prendre le quatre comme base de sa structure." (JUNG, 1979, 43-44)

"Comme l'expérience le montre, les mandalas apparaissent le plus souvent dans les situations de trouble, de désorientation et de perplexité. L'archétype que cette situation, par compensation, constelle représente un schéma ordonnateur qui vient en quelque sorte se poser au-dessus du chaos psychique, un peu comme le réticule d'une lunette de visée, comme un cercle divisé en quatre parties égales, ce qui aide chaque contenu à trouver sa place et contribue à maintenir dans leur cohésion, grâce au cercle qui délimite et qui protège, les éléments d'une totalité en danger de se perdre dans un vague indéterminé." (JUNG, 1961b, 269)

Moi. "J'entends par « moi » un complexe de représentations formant, pour moi-même, le centre du champ conscienciel, et me paraissant posséder un haut degré de continuité avec lui-même. C'est pourquoi je parle aussi du **complexe du moi**. (...) Mais le moi, n'étant que le centre du champ conscienciel, ne se confond pas avec la totalité de la psyché ; ce n'est qu'un complexe parmi beaucoup d'autres. Il y a donc lieu de distinguer le **moi** et le **soi**, le moi n'étant que le sujet de ma conscience, alors que le soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient." (JUNG, 1986, 456-457)

Névrose. Etat de désunion avec soi-même, causé par l'opposition des besoins instinctifs et des impératifs de la civilisation, des caprices infantiles et de la volonté d'adaptation, des devoirs individuels et des devoirs collectifs. La névrose est un signal d'arrêt pour l'individu qui est dans une mauvaise voie et un signal d'alarme qui doit inciter à rechercher le processus de guérison.

C. G. Jung écrit : "On peut concevoir la perturbation psychique qui crée la névrose et aussi la névrose en tant que telle comme un **acte d'adaptation manqué**. Cette façon de voir correspond à l'opinion de Freud pour qui la névrose constitue, en un certain sens, une tentative d'autoguérison." (JUNG, 1973, 459)

"La névrose est toujours l'ersatz d'une souffrance légitime." (JUNG, 1960, 244)

Numinosum. Terme de Rudolph Otto (OTTO, 1995), formé à partir du latin *numen* = 'être surnaturel', pour désigner ce qui est Indicible, mystérieux, terrifiant, tout autre, la qualité dont l'homme fait l'expérience immédiate et qui n'appartient qu'à la divinité.

Ombre. La partie inférieure de la personnalité ; somme de tous les éléments psychiques personnels et collectifs qui, incompatibles avec la forme de vie consciemment choisie, n'ont pas été vécus ; ils s'unissent dans l'inconscient en une personnalité partielle relativement autonome avec tendances opposées à celles du conscient. L'ombre, par rapport à la conscience, se comporte de façon compensatoire, aussi son action peut-elle être aussi bien positive que négative. Dans le rêve, le personnage de l'ombre est le plus souvent du même sexe que le rêveur. En tant qu'élément de l'inconscient personnel*, l'ombre procède du moi ; mais en tant qu'archétype* de l'éternel "antagoniste", l'ombre procède de l'inconscient collectif*.

Rendre l'ombre consciente, telle est la tâche du début de l'analyse. Négliger ou refouler l'ombre, identifier le moi avec elle peut déterminer de dangereuses dissociations. Comme l'ombre est proche du monde des instincts, sa prise en considération continue est indispensable.

C. G. Jung écrit : "*L'ombre personnifie tout ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre et qui, pourtant, s'impose toujours à lui, directement ou indirectement, par exemple les traits du caractère inférieurs ou autres tendances incompatibles.*" (JUNG, 1972, 173)

"L'ombre est cette personnalité cachée, refoulée, le plus souvent inférieure et chargée de culpabilité, dont les ramifications les plus extrêmes remontent jusqu'au règne de nos ancêtres animaux. Elle englobe ainsi tout l'aspect historique de l'inconscient... Si l'on admettait précédemment que l'ombre humaine était la source de tout mal, on peut maintenant, si l'on y regarde de plus près, découvrir que l'homme inconscient, précisément l'ombre, n'est pas uniquement composé de tendances moralement répréhensibles, mais qu'il comporte aussi un certain nombre de bonnes qualités, des instincts normaux, des réactions appropriées, des perceptions réalistes, des impulsions créatrices, etc." (JUNG, 1983b, 286)

Pensée. "*La pensée est la matière ou le contenu de la fonction intellectuelle définie par l'analyse de celle-ci (...) Je considère le penser comme une des quatre fonctions psychologiques fondamentales (...) C'est lui qui, conformément à ses propres lois, établit une connexion conceptuelle entre les contenus représentatifs.*" (JUNG, 1986, 459)

Persona. A l'origine, désigne, dans le théâtre antique, le masque porté par les acteurs.

C. G. Jung écrit : "*La persona est le système d'adaptation ou la manière à travers lesquels on communique avec le monde. Chaque état, ou chaque profession, par exemple, possède sa propre persona qui les caractérise... Mais le danger est que l'on s'identifie à sa persona : le professeur à son manuel, le ténor à sa voix. On peut dire, sans trop d'exagération, que la persona est ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est.*" (JUNG, 1979, 55)

Plan objet. "*J'entends par interprétation d'un rêve ou d'un fantasme sur le plan objet celle dans laquelle les personnages ou situations sont rapportés à des personnes ou situations objectivement réelles. C'est le contraire de l'interprétation sur le plan du sujet (...) qui ne rattache les personnages et situations oniriques qu'à des valeurs subjectives. La conception freudienne du rêve se meut presque exclusivement sur le plan de l'objet puisqu'elle ramène les désirs oniriques à des objets réels ou à des processus sexuels appartenant à la sphère physiologique, donc extrapsychologique.*" (JUNG, 1986, 457)

Plan sujet. "*Interpréter le rêve ou le fantasme sur le plan sujet, c'est en ramener les personnages ou les situations à des facteurs subjectifs, appartenant exclusivement à la psyché du sujet. On sait que l'image d'un objet en notre psyché n'est jamais absolument semblable à l'objet lui-même ; tout au plus lui est-elle analogue. Elle provient certes de la perception sensorielle et de l'aperception de ces stimuli, mais à travers des processus de formation faisant partie de notre psyché et que l'objet ne fait que provoquer. Nous savons par expérience, il est vrai, que le témoignage de nos sens coïncide largement avec les qualités de l'objet ; mais l'aperception est subordonnée à des influences subjectives qui échappent presque absolument à notre contrôle et compliquent à l'extrême la connaissance exacte du caractère humain. Une valeur psychique aussi complexe que l'est le caractère humain n'offre à une pure perception sensorielle que de faibles points d'appui. Pour l'approfondir il faut avoir recours à l'Einfühlung, à la réflexion et à l'intuition. Par suite de ces complications, le jugement final est naturellement toujours de*

valeur douteuse, de sorte que l'image que nous nous formons d'un objet humain sera toujours très subjectivement conditionnée. Aussi est-il bon, en psychologie pratique, de bien distinguer l'image, l'**imago** d'un homme, de ce qu'il est réellement. En raison de sa formation subjective à l'extrême, l'imago est souvent la reproduction d'un complexe de fonctions subjectives plutôt que celle de l'objet lui-même. Et c'est pourquoi il est essentiel, dans l'analyse des produits de l'inconscient, de ne pas poser d'emblée que l'image est identique à l'objet, mais d'y voir une expression du rapport que le sujet a avec lui. C'est l'interprétation sur le plan du sujet.

L'examen sur le plan du sujet des produits de l'inconscient démontre l'existence d'opinions et de tendances subjectives dont l'objet est investi. Si donc l'imago d'un objet se manifeste dans une production inconsciente, ce n'est pas l'objet réel qui est **eo ipso** en jeu, mais aussi bien, peut-être même principalement, un complexus de fonctions subjectives (...) Cette interprétation sur le plan sujet ne sert pas uniquement à pénétrer le sens psychologique du rêve et de l'imagination. Elle permet encore d'approfondir la compréhension d'oeuvres littéraires dans lesquelles chaque personnage représente des complexes fonctionnels relativement autonomes dans l'âme de l'écrivain." (JUNG, 1986, 457-458)

Projection. "Projeter veut dire : transférer un contenu subjectif dans un objet. C'est donc un phénomène de dissimulation : un contenu est aliéné du sujet et, en quelque sorte, incarné en l'objet. On projette des contenus pénibles ou incompatibles pour s'en libérer, comme aussi des valeurs positives devenues inaccessibles pour une cause quelconque, par sous-estime de soi par exemple. La projection repose sur l'identité archaïque (...) du sujet et de l'objet." (JUNG, 1986, 460)

Psychoïde. "Comme l'âme", "quasi psychique". Jung caractérise ainsi la couche très profonde de l'inconscient collectif* et de ses contenus, les archétypes*, qui échappe à la représentation.

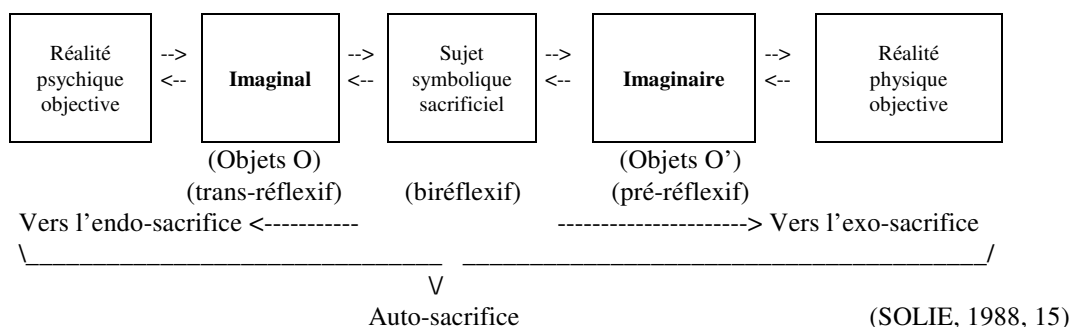
C. G. Jung écrit : "L'inconscient collectif* représente une psyché qui, au contraire des phénomènes psychiques connus, échappe aux images représentatives. C'est pourquoi je l'ai appelée psychoïde." (JUNG et PAULI, 1952, 20)

Quaternité. C. G. Jung écrit : "La quaternité est un archétype en somme universel. Elle constitue le présupposé logique de tout **jugement de totalité**. Pour que l'on puisse porter un tel jugement, il est nécessaire que celui-ci ait un quadruple aspect. Par exemple, pour décrire la totalité de l'horizon, nous nommons les quatre points cardinaux... Il y a toujours quatre éléments, quatre qualités premières, quatre couleurs, quatre castes aux Indes, quatre voies de développement spirituel dans le bouddhisme. C'est pourquoi il y a aussi quatre aspects psychologiques dans l'orientation psychique... Pour nous orienter, nous devons avoir une fonction qui constate que quelque chose est (sensation) ; une seconde fonction qui établit ce que c'est (pensée) ; une troisième fonction qui décide si cela nous convient ou non, si nous désirons ou non l'accepter (sentiment) ; et une quatrième fonction qui indique d'où cela vient et où cela va (intuition). Cela fait, il n'y a rien de plus à dire... L'idéal de la complétude est le cercle ou la sphère (voir mandala). Mais sa division minimale naturelle est le carré." (JUNG, 1953a, 399)

Une quaternité ou *quaternio* a souvent la structure 3 + 1, en ce sens que l'un de ses termes occupe une position exceptionnelle ou possède une nature différente de celle des autres. (Par exemple, trois des symboles des évangélistes sont des animaux et le quatrième est un ange.) Quand le "quatrième" élément s'ajoute aux trois autres, alors le "Un", symbole de la totalité, prend naissance. Dans la psychologie analytique, il arrive que la fonction "inférieure" (c'est-à-dire celle qui n'est pas à la disposition consciente du sujet) incarne le "quatrième". Son intégration à la conscience est une des tâches les plus importantes du processus d'individuation*.

Réalités psychiques et physiques. L'**Imagination** humaine crée des grandes Images de la Bête et de l'Ange. Ce sont ces grandes Images initiatrices de nos comportements que Pierre Solié nomme : **réalité psychique objective** : elles sont « objets » par rapport à nous « sujets ». Et ce, au même titre que les « objets » de la **réalité physique objective** qui nous entoure, autres humains inclus. Pierre Solié nomme O les objets issus de cette **réalité psychique objective** qui s'inscrivent en nous en notre *cortex*. Il nomme O' les objets issus de la **réalité physique objective** qui s'inscrivent également dans notre *cortex*. A l'origine de la vie humaine, c'est la **réalité psychique objective** qui va recouvrir la **réalité physique objective** afin de lui donner une *signification*. L'on nomme ce premier temps du *Sens* : « animisme ». C'est l'interprétation « magique » du monde. Sa conscience est dite « pré-réflexive » (ou « latente » ou

« implicite »). Elle est très proche de la *Maya* (illusion) des hindous. Avec elle, nous « anthropomorphosons » (*animons*) le monde physique. Les objets O et O' se confondent avec la réalité physique environnante. Ce premier temps « animiste », « magique », « pré-réflexif », confondant les deux réalités fondamentales (O et O'), est appelé **Imaginaire** (SOLIE, 1988, 13-14). Dans un deuxième temps « réflexif », nous opérons la séparation (clivage) de la **réalité psychique objective** (et ses objets O) par rapport à la **réalité physique objective** (et ses objets O'), autres humains compris. L'opération « biréflexive » qui sépare les deux réalités fondamentales se fait par l'érection d'un *Sujet* qui fait « pont » (*sum-bolon* en grec) entre les deux réalités objectives. Sujet de la connaissance et sujet de la « parole » : *Je*, par rapport à *tu* et à *il*. Pierre Solié nomme *Sym-bolique* cette opération en laquelle se crée la « Langue » (Verbe) à partir des « Images » antérieures (psychiques : objets O) apparues dans les objets physiques (d'où naissent les objets O'). Après la séparation des deux réalités, psychique et physique, Pierre Solié nomme la **réalité psychique autonomisée : Imaginale**. Par rapport au « pré-réflexif » et au « réflexif » antérieurs, cette nouvelle catégorie se place à un plan de conscience « trans-réflexive ». (SOLIE, 1988, 13-14)



Rêve. C. G. Jung écrit : "Le rêve est une porte étroite, dissimulée dans ce que l'âme a de plus obscur et de plus intime ; elle s'ouvre sur cette nuit originelle cosmique qui préformait l'âme bien avant l'existence de la conscience du moi et qui la perpétuera bien au-delà de ce qu'une conscience individuelle aura jamais atteint. Car toute conscience du moi est éparse ; elle distingue des faits isolés en procédant par séparation, extraction et différenciation ; seul est perçu ce qui peut entrer en rapport avec le moi. La conscience du moi, quand bien même elle effleure les nébuleuses les plus lointaines, n'est faite que d'enclaves bien délimitées. Toute conscience spécifie. Par le rêve, en revanche, nous pénétrons dans l'être humain plus profond, plus général, plus vrai, plus durable, qui plonge encore dans la pénombre de la nuit originelle où il était un tout et où le Tout était en lui, au sein de la nature indifférenciée et impersonnalisée. C'est de ces profondeurs, où l'univers est encore unifié, que jaillit le rêve, revêtirait-il même les apparences les plus puériles, les plus grotesques, les plus immorales." (JUNG, 1987, 140)

"Les rêves ne sont pas des inventions intentionnelles et volontaires, mais au contraire des phénomènes naturels et qui ne diffèrent pas de ce qu'ils représentent. Ils n'illusionnent pas, ne mentent pas, ne déforment ni ne maquillent ; au contraire, ils annoncent naïvement ce qu'ils sont et ce qu'ils pensent. Ils ne sont agaçants et trompeurs que parce que nous ne les comprenons pas. Ils n'utilisent aucun artifice pour dissimuler quelque chose ; ils disent ce qui constitue leur contenu à leur façon et aussi nettement que possible. Nous sommes à même de reconnaître pour quelle raison ils sont si originaux et si difficiles : l'expérience montre, en effet, qu'ils s'efforcent toujours d'exprimer quelque chose que le moi ne sait et ne comprend pas." (JUNG, 1963a, 71 sq.)

Sensation, Fonction sensitive. "La sensation est la fonction psychologique qui transmet le stimulus physique à la perception. Il faut bien la distinguer du **sentiment**, processus absolument différent, mais qui peut s'y associer sous forme de « tonalité affective ». La sensation est en rapport non seulement avec les stimuli physiques du dehors (externes), mais aussi avec les variations des organes internes. Elle est donc surtout **sensorielle**, perception due aux organes sensoriels et aux « sens corporels » (sensations kinesthésiques, vasomotrices, etc.)" (JUNG, 1986, 463)

Sentiment (Fonction affective = 'Fühlen'). "Le sentiment est un processus qui se déroule d'abord entre le moi et un contenu donné, conférant à ce dernier une valeur déterminée qui le fait accepter ou refuser (...) Le sentiment, c'est donc, en un certain sens, un **jugement** ; ce jugement diffère toutefois du jugement intellectuel en ce qu'il n'a pas pour but d'établir une relation conceptuelle, mais d'accomplir l'acte subjectif d'acceptation ou de refus." (JUNG, 1986, 465-466)

Soi. C'est l'archétype central*, l'archétype de l'ordre, la totalité de l'homme. Il est représenté symboliquement par le cercle, le carré, la quaternité*, l'enfant, le mandala*, etc.

C. G. Jung écrit : "(...) *Le Soi est une entité « sur-ordonnée » au moi. Le Soi embrasse non seulement la psyché consciente, mais aussi la psyché inconsciente et constitue de ce fait pour ainsi dire une personnalité plus ample, **que nous sommes aussi**... Il n'y a pas lieu d'ailleurs de nourrir l'espoir d'atteindre jamais à une conscience approximative du Soi ; car, quelque considérables et étendus que soient les secteurs, les paysages de nous-mêmes dont nous puissions prendre conscience, il n'en subsistera pas moins une masse imprécise et une somme imprécisable d'inconscience qui, elle aussi, fait partie intégrante de la totalité du Soi.*" (JUNG, 1973, 140)

"*Le Soi est non seulement le centre, mais aussi la circonférence complète qui embrasse à la fois conscient et inconscient ; il est le centre de cette totalité comme le moi est le centre de la conscience.*" (JUNG, 1970, 69)

"*Le Soi est aussi le but de la vie, car il est l'expression la plus complète de ces combinaisons du destin que l'on appelle un individu.*" (JUNG, 1973, 298)

Synchronicité et **Synchronistique**. Terme forgé par Jung pour exprimer une coïncidence significative ou une correspondance :

- entre un événement psychique et un événement physique qui ne sont pas causalement reliés l'un à l'autre. De tels phénomènes synchronistiques se produisent, par exemple, quand des phénomènes intérieurs (rêves, visions, prémonitions) semblent avoir une correspondance dans la réalité extérieure : l'image intérieure ou la prémonition s'est montrée "vraie".
- entre des rêves, des idées analogues ou identiques se présentant simultanément à différents endroits. Ni les unes ni les autres de ces manifestations ne peuvent s'expliquer par la causalité. Elles semblent plutôt être en relation avec des processus archétypiques de l'inconscient.

C. G. Jung écrit : "*Ma préoccupation relative à la psychologie des processus inconscients m'a obligé, depuis longtemps déjà, à rechercher - à côté de la causalité - un autre principe d'explication, puisque le principe de causalité me semblait impropre à expliquer certains phénomènes surprenants de la psychologie de l'inconscient. Je trouvais ainsi des phénomènes psychologiques parallèles qui ne pouvaient pas être causalement rattachés les uns aux autres ; mais ils devaient être reliés différemment par un autre déroulement des événements. Cette connexion des événements me semblait être essentiellement donnée par leur relative simultanéité, d'où le terme « synchronistique ». Il semble en effet que le temps, loin d'être une abstraction, soit un **continuüm** concret : il inclut certaines qualités ou conditions fondamentales qui se manifestent simultanément en différents lieux avec un parallélisme que ne peut expliquer la causalité. C'est le cas, par exemple, lorsque des idées, des symboles ou des états psychiques identiques apparaissent simultanément.*" (JUNG, 1979, 114)

"*J'ai choisi le terme de « synchronicité » parce que l'apparition simultanée de deux événements, liés par la signification mais sans relation causale, me semble être un critère essentiel. J'emploie donc ici le concept général de synchronicité dans le sens spécial de coïncidence dans le temps de deux ou plusieurs événements sans relation causale et qui ont le même contenu significatif ou un sens similaire, et ce par opposition à « synchronisme » qui indique simplement l'apparition simultanée de deux phénomènes.*" (JUNG et PAULI, 1952, 26)

"*La synchronicité n'a rien de plus énigmatique ni de plus mystérieux que les discontinuités dans la physique. Notre conviction profondément enracinée de la toute-puissance de la causalité crée, à elle seule, les difficultés qui s'opposent à notre entendement et fait paraître impensable que des événements a-causaux puissent se produire ou exister. Les coïncidences d'événements liés par le sens sont pensables comme pur hasard. Mais plus elles se multiplient et plus la concordance est exacte, plus leur probabilité diminue et plus grandit leur invraisemblance, ce qui revient à dire qu'elles ne peuvent plus passer pour simple hasard, mais doivent, vu l'absence d'explication causale, être regardées comme arrangements sensés. Leur inexplicabilité ne provient pas de ce qu'on en ignore la cause, mais du fait que notre intellect est incapable de la penser...*" (JUNG et PAULI, 1952, 105)

Traumatisme psychique. Événement brusque qui endommage immédiatement l'être vivant, tel un choc, l'effroi, la peur, la honte, le dégoût, etc. (JUNG, 1963b, 141)

ANNEXE 4

Concepts psychanalytiques

(FREUD, FERENCZI, KLEIN, ADLER, DIEL, LACAN)

Concepts freudiens

Les **rêves** : Sigmund Freud comprend les **rêves** comme l'expression des puissances de l'*inconscient*. Il affirme que, tout autant que le symptôme névrotique ou l'erreur, le **rêve** exprime des forces inconscientes auxquelles nous refusons l'entrée de la conscience. Ces idées, ces sentiments refoulés prennent vie et trouvent l'expression durant le sommeil. Ainsi, pour Freud, les forces qui motivent notre vie onirique sont nos *désirs irrationnels* issus de nos pulsions tels que la haine, l'ambition, la jalousie ou le sexe. Freud déclare que nous avons refoulé ces *désirs irrationnels* en raison des exigences familiales et sociales. Pendant le sommeil, le contrôle de la conscience se relâche et ces désirs se font entendre dans nos **rêves**. L'essence du **rêve** est donc, pour Freud, la *satisfaction hallucinatoire des désirs irrationnels refoulés* durant l'état de veille. Ces désirs irrationnels trouvent leur source dans la vie de notre *enfance* (FREUD, 1985) (FREUD, 1973, 149-161).

La libido et le complexe d'Oedipe : Selon Sigmund Freud, toutes les forces sexuelles, appelées perversions lorsqu'elles apparaissent chez l'adulte, constituent une partie du développement sexuel de l'enfant. Chez le nourrisson, l'*énergie sexuelle* (la **libido**) se concentre autour de la bouche (*stade oral*) ; plus tard, elle sera liée à la défécation (*stade anal*) , puis se concentrera sur les organes génitaux (*stade phallique*). Ainsi, pour Freud, le jeune enfant est sujet à de violents accès de *sadisme* et de *masochisme*. Il est un exhibitionniste, profondément jaloux, et enclin au *narcissisme*. Des tendances destructrices grondent en lui. Sa vie sexuelle est dominée par des *désirs incestueux*. Le petit garçon , s'identifiant aux ordres et prohibitions du père, surmonte la haine qu'il éprouve face à ce rival, et lui substitue le désir d'être aimé. Du "*complexe d'Oedipe*" résulte le développement de la conscience (FREUD, 1962).

Les deux topiques : La *première topique* de Freud (*première théorie des pulsions*) était fondée sur la distinction entre les *pulsions sexuelles (libido)* et les *pulsions du moi*. Cette première conception topique de l'appareil psychique (FREUD, 1971, chapitre VII) distingue trois systèmes, **inconscient**, **préconscient** et **conscient**, qui ont chacun leur fonction, leur type de processus, leur énergie d'investissement, et se spécifient par des contenus représentatifs. La séparation entre Inconscient et Préconscient-Conscient ne saurait être disjointe de la conception dynamique selon laquelle les systèmes se trouvent en conflit l'un avec l'autre. Selon Freud, cette distinction topique pourrait trouver son origine, soit dans l'émergence et une différenciation progressive des instances à partir d'un système inconscient plongeant lui-même ses racines dans le biologique, soit dans la constitution d'un inconscient par le processus du refoulement (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 486-487). La découverte du *narcissisme*, c'est-à-dire de l'investissement de la sexualité sur le *moi*, modifie cette première topique. La **libido** devient la commune origine de deux déplacements : la **libido du moi** et la **libido d'objet**. Plus on aime les objets, moins on s'aime et *vice versa*. A partir de 1920, Freud réorganise sa topographie du psychisme par une *seconde topique*. S'appuyant sur des phénomènes de répétition, de mélancolie, d'agression ou d'autodestruction, Freud oppose **Eros** ou les *pulsions de vie (libido du moi et libido d'objet)* à **Thanatos** ou les *pulsions de mort*. Par la suite, il découvre trois points de vue :

1. Le **point de vue dynamique** est celui qui détecte et analyse les phénomènes psychiques en terme de forces et de conflits ;
2. Le **point de vue économique** est celui qui étudie les phénomènes sous l'aspect quantitatif de plus ou moins d'augmentation/diminution, de déplacement d'énergie ;
3. Le **point de vue topique** est celui qui étudie les niveaux ou les rôles du psychisme (FAGES, 1976, 105-106).

Il distingue trois systèmes : le **ça**, le **moi** et le **surmoi** (auxquels nous ajoutons l'**idéal du moi** et le **moi idéal**) :

1. "**ÇA** : Le *ça* constitue le pôle pulsionnel de la personnalité ; ses contenus, expression psychique des pulsions, sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis. Du point de vue économique, le *ça* est pour Freud le réservoir premier de l'énergie psychique ; du point de vue dynamique, il entre en conflit avec le moi et le surmoi qui, du point de vue génétique, en sont les différenciations." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 56)
2. "**MOI** : Du point de vue topique, le moi est dans une relation de dépendance tant à l'endroit des revendications du *ça* que des impératifs du surmoi et des exigences de la réalité. Bien qu'il se pose en médiateur, chargé des intérêts de la totalité de la personne, son autonomie n'est que toute

relative. Du point de vue dynamique, le moi représente éminemment dans le conflit névrotique le pôle défensif de la personnalité ; il met en jeu une série de mécanismes de défense, ceux-ci étant motivés par la perception d'un affect déplaisant (signal d'angoisse). Du point de vue économique, le moi apparaît comme un facteur de liaison des processus psychiques ; mais, dans les opérations défensives, les tentatives de liaison de l'énergie pulsionnelle sont contaminées par les caractères qui spécifient le processus primaire : elles prennent une allure compulsive, répétitive, déréelle." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 241)

3. "SURMOI (ou SUR-MOI) : Une des instances de la personnalité telle que Freud l'a décrite dans le cadre de sa seconde théorie de l'appareil psychique : son rôle est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi. Freud voit dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux, des fonctions du surmoi. Classiquement, le surmoi est défini comme l'héritier du complexe d'Oedipe ; il se constitue par intériorisation des exigences et des interdits parentaux." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 471)
4. "IDEAL DU MOI : Terme employé par Freud dans le cadre de sa seconde théorie de l'appareil psychique : instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme (idéalisation du moi) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs. En tant qu'instance différenciée, l'idéal du moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 184)
5. "MOI IDEAL : Formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de l'idéal du moi, définissent comme un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile." (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 255)

Rêves et symboles : Pour Freud, les désirs irrationnels qui apparaissent dans le rêve sont, comme les symptômes névrotiques, des compromis entre les forces refoulées du *ça* et la force refoulante du *surmoi-censeur*. Par la suite, Freud affirme que le mécanisme essentiel du langage du rêve est le processus de déguisement, de déformation des désirs irrationnels. Ainsi, Freud croit que la fonction principale du *symbole* est de déguiser et de déformer le désir sous-jacent. Le *langage symbolique*, pour Freud, est un langage qui exprime seulement des désirs instinctuels primitifs. La grande majorité des *symboles* sont de nature sexuelle. Par exemple, les organes génitaux masculins sont symbolisés par des arbres, des couteaux, des serpents, des crayons, des locomotives, et nombre d'autres objets qui, soit par leur forme, soit par leur fonction, peuvent les représenter. Les organes génitaux féminins sont représentés par des cavités, des bouteilles, des jardins, des fleurs. Le plaisir sexuel peut être symbolisé par des activités telles que la danse ou l'équitation. La castration sera, par contre, symbolisée par la chute des cheveux ou des dents. Les premières rencontres enfantines, tels que le père et la mère, seront symbolisées par le roi et la reine ou des géants et les enfants eux-mêmes par des nains ou des petits animaux. La mort enfin trouvera son expression favorite dans le voyage ou le passage.

Pour l'interprétation, Freud recourt à la *libre association des idées*. Il décompose le rêve ou le récit en plusieurs parties, et fait abstraction de la séquence semi-logique. Il associe à chaque partie du rêve les pensées qui nous viennent à l'esprit. En groupant les pensées produites par libre association, il établit un nouveau texte qui possède une logique interne et qui nous dévoile la signification du rêve (FROMM, 1975, 60).

Les divers rêves : Freud appelle *rêve latent* le rêve véritable, qui est l'expression de nos désirs cachés. Il appelle *rêve manifeste* la version déformée du rêve telle que nous nous en souvenons. Le *travail du rêve* est quant à lui le processus de déformation et de déguisement. Les principaux mécanismes à travers lesquels le *travail du rêve* traduit le *rêve latent* en *rêve manifeste* sont la *condensation* (le *rêve manifeste* est plus court que le *rêve latent*, le *rêve manifeste* combine des fragments de divers éléments et les condense en un élément nouveau), le *déplacement* (un élément important du *rêve latent* devient un élément vague du *rêve manifeste*, d'où résulte le fait que le *rêve manifeste* traite souvent les éléments importants comme s'ils n'avaient pas de signification particulière, travestissant le sens véritable du rêve), et l'*élaboration secondaire* (c'est la partie du *travail du rêve* qui complète le processus de déguisement. Les lacunes, les incohérences sont comblées et le *rêve manifeste* revêt la forme d'une histoire cohérente et logique) (FREUD, 1973, 59-67) (FREUD, 1974, 263-299). Freud mentionne deux autres facteurs qui rendent difficile la compréhension du *rêve* :

- Les éléments du rêve ont un *sens opposé* à leur être même (exemple : la richesse peut symboliser la pauvreté) ;
- Dans le *rêve manifeste*, les divers éléments ne sont pas enchaînés par des relations logiques, mais ce sont des successions d'images.

Le rêve provient de l'intensité de l'*expérience infantile* ravivée par un événement récent. L'interprétation freudienne des mythes et des contes obéit au même principe que l'interprétation des rêves. Le symbolisme des mythes est considéré par Freud comme le signe d'un retour aux âges primitifs du développement humain, au temps où certaines activités étaient investies des forces sexuelles de la libido (exemple : la création du feu ou le labourage). Dans le mythe, la satisfaction de la libido primitive et refoulée trouve à s'exprimer en des *plaisirs de substitution* qui permettent à l'homme de limiter la satisfaction des désirs instinctuels au royaume de l'imagination. Dans le mythe, comme dans le rêve, les impulsions primitives sont exprimées de façon déguisée. Elles se rattachent essentiellement aux désirs incestueux, à la curiosité sexuelle et à la crainte de la castration (FREUD, 1965) (ABRAHAM, 1969, 5 -67).

Les principaux stades et le complexe d'Oedipe selon Freud : pour Freud, l'énigme du Sphinx trouve son origine dans la curiosité sexuelle de l'enfant, une curiosité que les parents découragent et censurent. Cette curiosité sexuelle enfantine, inhérente à l'homme, est déguisée en une innocente poursuite intellectuelle qui se livre loin de la zone interdite du sexe. A partir du thème de l'Oedipe, Freud élabore une théorie de la sexualité infantile gravitant autour du *complexe d'Oedipe*¹. En de domaine, les travaux de Karl Abraham viennent compléter ceux de Freud. Divers stades sont relevés :

1. Le *stade oral* correspond à la première année de la vie. Le plaisir de la succion du sein et l'absorption alimentaire font que la bouche devient la zone érogène prédominante. La frustration et le déplaisir de l'attente sont palliés par la satisfaction auto-érotique consistant à sucer le pouce ;
2. Le *stade sadique-anal* s'étend sur la seconde et la troisième années. L'anus devient la zone érogène prédominante. La rétention des matières fécales procure l'excitation et l'évacuation procure la satisfaction. Les matières fécales deviennent un objet d'opposition aux adultes ;
3. Le *stade phallique* s'étend de trois à cinq ans et correspond à la découverte des organes génitaux. Excitation et apaisement se produisent grâce à la masturbation. Le complexe d'Oedipe se produit à ce stade de découverte de la différence des sexes. Le premier objet d'amour est la mère. Le garçon y renonce par peur de la castration projetée sur une intervention paternelle. Alors le garçon s'identifie au Père dans une attitude et un désir virils vis-à-vis de la mère. La fillette renonce à la mère par dépit. Elle s'identifie à ce que sa "castration" suscite de désir chez le Père, dont elle attend alors un enfant, compensation de son manque et de son envie de pénis ;
4. Le *stade de latence* correspond à un assoupissement des pulsions sexuelles ;
5. Le *stade génital* est celui de la puberté et des possibilités adultes de la sexualité (FREUD, 1962).

Le psychanalyste freudien travaille en fonction des anomalies du parcours lié à ce développement de la sexualité. Tel individu peut progresser prématurément et tel autre régresser à un stade antérieur. L'analyste parle alors de *fixation pulsionnelle*.

Concepts de Sandor Ferenczi

Projection et introjection : Sandor Ferenczi remarque que le *paranoïaque projette* à l'extérieur les émotions devenues pénibles, tandis que le *névrosé* cherche à inclure dans sa sphère d'intérêt une part importante du monde extérieur pour en faire l'objet de fantasmes conscients ou inconscients. Ce processus inverse de la *projection*, il le baptise *introjection*. C'est, par exemple, l'attitude *animiste* du petit enfant qui, pour vaincre le monde extérieur, attribue à celui-ci une vie animée à l'instar de celle du sujet. L'*introjection* est un phénomène de croissance et de défense du *moi* qui procède par domestication et assimilation de la réalité extérieure. Elle apparaît comme une : "*extension de l'intérêt auto-érotique initial au monde extérieur par inclusion de ses objets dans le moi (...)* Au fond l'homme ne peut aimer que lui-même ; aime-t-il un objet, il l'absorbe (...) Etre dévoré, après tout, est une forme d'existence." (FERENCZI cité par BARANDE, 1972, 54-55)

¹ L'universalité de l'Oedipe sera remise en question par les anthropologues (MALINOWSKI, 1930)

Les stades du développement du sens de la réalité :

1. Durant sa vie prénatale, le fœtus dépend entièrement de la mère pour sa nutrition, sa respiration et sa chaleur. Il éprouve inconsciemment la vie plénière de celui qui a tout et n'a rien à désirer ;
2. La naissance est source de déplaisir. Elle trouble la quiétude de l'enfant qui désire réintégrer l'utérus. Les parents essaient de reconstituer la chaude ambiance du sein maternel en l'emmaillotant ;
3. La toute puissance du sujet va connaître une suite de transformations par *introjection* :
 - 3.1. La phase *hallucinatoire magique* par laquelle le bébé se représente la satisfaction de ses désirs ;
 - 3.2. La *période de la toute-puissance de la pensée à l'aide de gestes magiques*. L'enfant fait des signaux de détresse. Ses gestes n'obtiennent pas directement satisfaction. Il ressent une certaine résistance et distingue son *moi* de ce monde résistant ;
 - 3.3.. La *projection* vient doubler l'*introjection*. Celle-ci amène l'enfant à se représenter le monde extérieur sur le mode *animiste*.
4. L'*animisme* est le point de départ des *relations symboliques* qui joueront tout au long de la vie. Il figure symboliquement un objet pour que la chose (considérée comme animée) vienne effectivement à lui ;
5. Le *symbolisme verbal* succède au *symbolisme gestuel*. Le langage parlé est d'abord assimilé (introjecté) comme instrument d'imitation. Cet instrument apparaît plus efficace pour répondre au désir ;
6. Le langage parlé permet l'apparition de la pensée consciente, et par là même une confrontation plus adéquate à la réalité. Les *névroses obsessionnelles* et les attitudes *superstitieuses* représentent une *régression* vers le comportement magique et le sentiment de toute-puissance ;
7. L'usage des mots obscènes par l'enfant (vers l'âge de quatre ou cinq ans) relève de la *pensée magique* ;
8. Début de la phase de latence (BARANDE, 1972, 70).

Pour Sandor Ferenczi, la période *animiste* fournit la base des *symboles*. Ainsi, l'enfant désigne tout objet oblong par le nom de l'organe sexuel et voit dans tout objet creux un anus ou une bouche. Pour Ferenczi, *symbolisation* et *sexualisation* vont de pair. Avec l'éducation culturelle, le *refoulement* va porter sur la *face sexuelle du symbole* et faire en sorte que l'autre face devienne prédominante. Pour Ferenczi, l'analyse a pour tâche de retrouver le *symbolisme initial*. Ainsi, Ferenczi part d'une analogie entre l'argent et la *richesse* des matières fécales détenues par l'enfant lors du *stade anal*. L'enfant éprouve un plaisir sans inhibition pour la défécation : les fèces deviennent des *jouets*. Ce sont des objets précieux, négociables avec l'adulte, qui sentent cependant mauvais. Cette distorsion due à l'odeur est surmontée par *déplacement* sur la *boue* humide et le plaisir de patauger ou de pétrir. Le caractère visqueux de la *boue* crée une seconde distorsion. L'enfant utilise alors le *sable* et les *beaux cailloux*. De nouvelles transformations se succèdent durant lesquelles l'enfant passe des *cailloux* aux *produits manufacturés*, puis aux pièces *brillantes* et aux *bijoux*, pour aboutir finalement aux divers *signes de la richesse* (la *monnaie*). Ces diverses étapes se succèdent grâce à des *distorsions* et des *déplacements*. Toutefois, les éléments antérieurs refoulés peuvent faire *retour* (FERENCZI, 1970, 141-148).

Concepts kleinien et post-kleinien

Les *Bons* et *Mauvais objets* désignent la qualité fantasmagique des premiers *objets partiels* ou *totaux*, *externes* ou *internes*, auxquels l'enfant se trouve confronté. Le *bon objet* convient à la *pulsion libidinale* et le *mauvais objet* va à son encontre. Les qualités de *bon* ou *mauvais* sont attribués aux objets en fonction de la *projection* sur eux des *pulsions érotiques* ou *destructrices* du sujet. *Bons* et *mauvais objets* sont soumis aux processus d'*introjection* et de *projection*. Selon Mélanie Klein, l'*objet partiel* (le sein, le pénis) est clivé en un *bon* ou un *mauvais* objet. Ce *clivage* préfigure celui de la mère (*objet total*) en une *bonne* et une *mauvaise* mère. Ce *clivage* est le premier mode de défense contre l'angoisse. C'est la dualité des *pulsions de vie* et *de mort* qui est à la base des *bons* et des *mauvais* objets. C'est au début de la vie, selon Mélanie Klein, que le *sadisme* est à son zénith. La *destructivité* semble alors l'emporter sur la libido (LAPLANCHE & PONTALIS, 1971, 51) (JACCARD, 1974, 177-178).

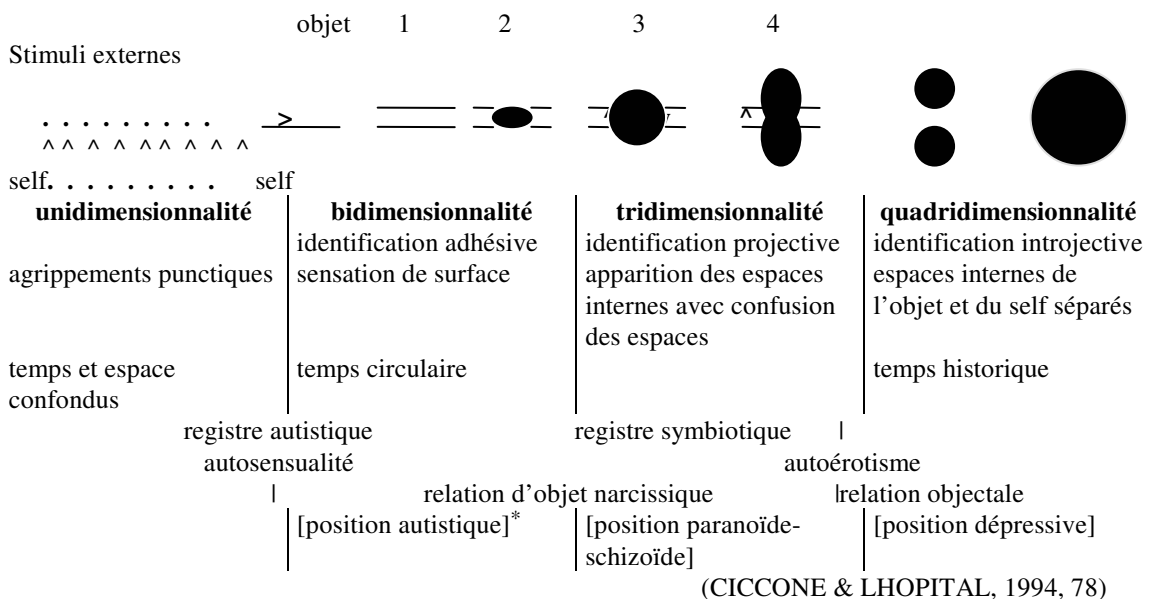
La *fonction psychique de la peau* dans le développement mental. La thèse est que, dans leur forme la plus primitive, les parties de la personnalité sont ressenties comme n'ayant entre elles aucune force liante et doivent par conséquent être maintenues ensemble grâce à la peau fonctionnant comme frontière. Cette

fonction interne de contenir les parties du *Soi* dépend initialement de *l'introjection* d'un *objet externe* éprouvé comme capable de remplir cette fonction. Esther Bick montre la nécessité de l'expérience d'un objet contenant avec lequel le bébé puisse s'identifier, afin de se sentir suffisamment contenu à l'intérieur de sa propre peau. Cela permet au nourrisson de supporter la séparation avec la mère et de protéger le *Soi* de l'effet désintégréateur qu'elle pourrait produire. Esther Bick définit cette *identification à un objet contenant* comme condition préalable au mécanisme de *clivage-et-idéalisation du Soi* et de *l'objet*. Si cette *introjection* d'un objet dans un espace intérieur est perturbée, le fonctionnement en identification projective continue sans relâche et toutes les confusions d'identité qui en découlent se manifestent (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 10-11).

Partant de l'apport d'Esther Bick sur la constitution d'une peau psychique chez le tout petit, au cours de la première année, Albert Ciccone et Marc Lhopital ont dégagé six énoncés qui président à la constitution psychique du nourrisson :

1. **l'introjection d'un objet externe (le sein) assurant le lien entre les parties du soi** : les parties de la personnalité ressenties, dans leur forme la plus primitive, comme n'ayant entre elles aucune force liante, sont maintenues ensemble grâce à l'introjection d'un objet externe éprouvé comme capable de remplir cette mission ;
2. **constitution corrélatrice d'un espace psychique** : l'introjection de l'objet optimal, la mère (le sein), identifié à cette fonction d'objet contenant, donne lieu au fantasme d'espaces intérieur et extérieur ;
3. **assimilation de l'objet contenant à une peau** : l'objet contenant introjecté est expérimenté comme une peau. Il a une fonction de « peau psychique » ;
4. **grâce à cette peau psychique, acquisition de la distinction dedans/dehors et des processus de clivage** : l'introjection d'un objet externe contenant, donnant à la peau sa fonction de frontière, est préalable à la mise en oeuvre des processus de clivage et idéalisation du self et de l'objet ;
5. **en cas d'échec, continuation de l'identification projective pathologique et confusions d'identité consécutives** : en l'absence d'introjection des fonctions contenantantes, l'identification projective continue sans relâche, avec toutes les confusions d'identité qui en découlent ;
6. **formation d'une « seconde peau » réactionnelle à l'inadéquation réelle ou fantasmatique de l'objet contenant** : les perturbations de l'introjection résultant soit de l'inadéquation de l'objet réel, soit d'attaques fantasmatiques contre lui, conduisent au développement d'une formation « seconde peau ».

Cléopâtre Athanassiou étudie l'évolution psychique et le développement des premières modalités identificatoires inhérentes à cette évolution. Suite à ces travaux, Albert Ciccone et Marc Lhopital subdivisent *l'espace psychique du nourrisson* en quatre dimensions :



* NDLA : les termes entre crochets représentent les positions prépondérantes pour chacune des catégories. Ces termes ont été ajoutés.

Les quatre dimensions sont les suivantes :

L'unidimensionnalité : caractérise un monde peuplé d'objets dont la seule qualité serait d'être attirants ou repoussants, un monde où le temps serait indistinguable de la distance et où le self ne se dirigerait que par pur hasard, un monde d'où l'émotionnalité serait quasi absente ; le monde unidimensionnel est celui de l'autisme proprement dit, lequel consiste en une absence d'activité mentale, en une réduction de l'expérience à une série d'événements non disponibles pour la mémoire et la pensée (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 75).

La bidimensionnalité : état psychique qui correspond à un état antérieur à la distinction entre espaces interne et externe ; les objets sont indifférenciés des qualités sensorielles de leur surface ; la relation est une relation de collage. Aucun mécanisme de projection ne peut opérer faute d'espace interne indifférencié. La relation au temps est essentiellement circulaire, sans aucune possibilité d'envisager un quelconque changement durable, ni un développement, ni un arrêt ; toute menace contre cette immuabilité est éprouvée comme un effondrement des surfaces, avec émergence des angoisses primitives catastrophiques (liquéfaction, chute sans fin, explosion, etc.) (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 75).

La tridimensionnalité : signe l'apparition de l'espace interne du self et de l'objet, des processus projectifs et introjectifs, de l'organisation différenciée des mondes externe et interne avec la naissance de la pensée ; l'espace tridimensionnel voit se mettre en place des orifices naturels et une fonction sphincter. Le temps n'est plus indiscernable de la distance, ni circulaire. Il est appréhendé comme un mouvement d'un intérieur vers un extérieur prenant une tendance directionnelle propre.

La quadrimensionnalité : la quatrième dimension de l'espace mental correspond au temps psychique lié à l'introjection des bons parents. La quadrimensionnalité caractérise la lutte contre le narcissisme et la réduction de l'omnipotence prêtée aux bons objets comme aux objets persécuteurs intrusifs. Elle témoigne de l'identification introjective dont la prévalence permettra la mise en place d'un mode de relation objectal aux dépens d'un type de relation exclusivement narcissique.

A ces quatre stades sont liés des positions¹ dominantes et les mécanismes identificateurs suivants :

1. **L'identification adhésive** : se situe dans l'espace bidimensionnel. L'identification adhésive et le démantèlement représentent des mécanismes défensifs primitifs présidant une organisation mentale qualifiée par D. Marcelli (1983) de *position autistique*. L'identification adhésive désigne à la fois le mécanisme identificateur primitif qui d'un point de vue ontogénétique oeuvre avant toute constitution d'un objet interne, et un mécanisme défensif pathologique auquel peut avoir recours la psyché à tout moment de son évolution et dont la conséquence essentielle consiste en l'aplatissement bidimensionnel du monde interne-externe. La défense par adhésivité consiste à s'agripper pour éviter la menace inhérente à chaque expérience de séparation, d'individuation. L'identification adhésive supprime tout écart, toute distance entre le sujet et l'objet (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 94-95).
2. Le **démantèlement du self** : correspond à une suspension de l'attention qui conduit les sens à errer chacun vers leur objet le plus attractif de l'instant. Chaque sens, interne ou externe, s'attachant à l'objet le plus stimulant, l'attention se porte sur des objets variés. Le démantèlement éparpille les objets en une multitude de petits morceaux, chacun porteur d'une qualité sensorielle particulière. Il réduit les

¹ **position** : peut se comprendre comme une constellation psychique cohérente regroupant les angoisses, les mécanismes de défense qui s'y rapportent et la relation d'objet qui en résulte. M. Klein choisit le terme de *position* pour désigner les phases de développement parce que "*ces groupements d'angoisses et de défenses, bien qu'ils commencent dans les tout premiers stades, ne sont pas limités à eux, mais apparaissent et reparissent pendant les premières années de l'enfance, et en certaines circonstances, dans la vie ultérieure*" (KLEIN et alii, 1991, 187-222). Les positions sont des manifestations d'attitudes fondamentales envers les objets et se réfèrent tant à des phases de développement qu'aux points de fixation des maladies mentales. Pour Albert Ciccone et Marc Lhopital, la psyché ne reste pas figée dans un état exclusif, mais oscille, attirée par des tendances plus ou moins opposées ou antagonistes. A l'intérieur de chaque phase de développement, de chaque stade, la psyché occupe et expérimente plusieurs positions, certaines plus narcissiques et d'autres plus objectales. Parmi ces différentes positions, l'une sera prédominante à l'intérieur de chaque phase de développement (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 90).

objets à une multiplicité d'événements unisensoriels, dans lesquels il est impossible de former des pensées (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 95).

3. **L'identification projective** : repose sur le sadisme oral. Cette identification consiste à vider le corps maternel de ce qui est bon et désirable. Mélanie Klein décrit cette identification comme une *introjection sadique et vorace du sein*. Cette *identification projective* est nécessaire à l'identification introjective. Le passage du statut d'imgo ou d'objet incorporé au statut d'objet interne, représente l'essentiel du processus de soin, et plus particulièrement du processus analytique. Il existe trois formes d'identification projective : "la première est celle qui consiste à communiquer avec l'autre en lui faisant vivre, ressentir des émotions et des sentiments incontenables, incompréhensibles, irreprésentables pour soi - éléments bêta (W.R. Bion) -, et être ainsi dépendant de l'appareil psychique, de l'appareil à penser de l'autre ; la seconde est celle qui consiste à se débarrasser d'une partie de soi, de sentiments mauvais, persécuteurs, mais aussi de sentiments bons, secourables, en les évacuant dans l'autre et en les lui attribuant ; la troisième forme d'identification projective est celle qui consiste à pénétrer en fantasme dans l'autre (sadisme anal et urétral) et nourrir l'illusion d'être l'autre, d'avoir vidé l'autre de sa substance, de l'avoir incorporé (sadisme oral), ce qui se traduit par une perturbation du sentiment d'identité." (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 23)
4. **L'incorporation** : l'incorporation est un fantasme. Il crée ou renforce un lien imaginal. L'incorporation a lieu quand l'introjection est manquée. Elle repose sur un processus d'identification projective. C'est un leurre qui se propose comme équivalent d'une introjection immédiate, mais qui n'est qu'hallucinoïde et illusoire. L'incorporation est une *imago*. Une perte objectale conduit à l'incorporation dans le moi de l'objet auquel le moi s'identifie partiellement, ce qui permet une temporisation pour le réaménagement libidinal. Cette incorporation fait partie de la réaction maniaque normale du deuil. Cette incorporation est également nécessaire à l'introjection.
5. **L'identification introjective** : repose sur le sadisme urétral et anal. Cette identification consiste à projeter dans le corps maternel des substances et des parties mauvaises. **L'introjection** : l'introjection est un processus. "(...) l'introjection consiste, suite à une expérience de rencontre et de lien avec un objet externe, à établir cet objet à l'intérieur du psychisme. Plus que l'objet, c'est le lien à l'objet qui est introjecté." (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 17).

Les *positions schizo-paranoïde* ou *symbiotique* et *dépressive* président à la naissance psychique. L'organisation psychique oscille très tôt d'une position à l'autre et d'un pôle narcissique à un pôle objectal. La psyché oscille entre ces différentes positions, dont une est prédominante à chaque étape de son développement. Ces *positions*, qu'occupent la psyché lors de chaque phase de développement, permettent de rendre compte des mouvements psychiques, des allers et venues investissement/désinvestissement, ouverture/fermeture dont témoignent à la fois le nouveau-né, l'enfant autiste ou l'enfant psychotique (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 2-3). La *position schizo-paranoïde* s'étend sur les trois ou quatre premiers mois de la vie. Elle se caractérise par le fait que le nourrisson n'a pas encore une vision globale des personnes. Ses *relations d'objets* se limitent à des *objets partiels*. Les processus de *clivage* (*bon* et *mauvais* sein, par exemple) et d'*angoisse paranoïde* (peur des persécutions internes et externes) prédominent à ce stade de développement. La *position dépressive* se poursuit jusqu'à la fin de la première année. Elle est marquée par la reconnaissance de la mère comme *objet total* et par la prédominance de l'*intégration*, de l'*ambivalence*, de l'*angoisse dépressive* et de la *culpabilité*. Les mécanismes de défense cèdent progressivement la place à la *réparation*, à la *sublimation*, à la *créativité*. La reconnaissance de la mère comme *objet total* signifie que le *bon* et le *mauvais* proviennent de la mère, reconnue comme personne unique. Avec le recul du *clivage*, apparaît l'*ambivalence*, rencontre de haine et d'amour sur un même objet. D'après Mélanie Klein, c'est au cours de la *position dépressive* que la *fonction symbolique* se manifeste. Afin de ménager l'objet, le nourrisson inhibe partiellement ses pulsions et les déplace sur des substituts de cet objet. Ainsi commence la formation des *symboles*. Les processus de *sublimation* et de formation des *symboles* sont l'aboutissement de conflits et d'angoisses appartenant à la *position dépressive*. Ajoutons enfin qu'il ne faut pas confondre la *position dépressive* avec la *dépression*. La *dépression* est un état mélancolique, une manifestation psychique anormale considérée comme résultant de circonstances environnantes spécifiques (JACCARD, 1974, 146-147 + 179-180). Albert Ciccone et Marc Lhopital proposent d'ajouter la notion de *position mélancolique* qui, à côté des *positions schizo-*

paranoïde et dépressive, offre un repli défensif possible à la psyché confrontée à la douleur dépressive¹ (CICCONE & LHOPITAL, 1994, 3).

Le *Soi* ou *Self* représente pour Mélanie Klein la foncière unité du sujet. Le *Soi* recouvre la personnalité tout entière (le *ça* autant que le *moi*). Il est là antérieurement à tout *clivage*. Ce dernier introduit dans le *Soi* une faille qui fait que la représentation vécue du monde entre dans le champ du conflit interne. Seule la réduction de ce *clivage* permet au sujet de se retrouver tel qu'il était à l'origine (JACCARD, 1974, 180).

Le *stade sadique oral* succède au *stade oral* de succion. Le petit enfant traverse alors une phase cannibalique à laquelle vont se rattacher toutes sortes de *fantasmes* en relation avec le sein de la mère ou avec la mère elle-même. Ce *stade sadique oral* correspond à la première poussée des dents. L'activité de morsure et de dévoration fait craindre et désirer tout à la fois la destruction de l'objet. Corrélativement, le fantasme d'être mangé ou détruit par la mère joue un rôle de premier plan. Les tendances *sadiques-anales* et *sadiques-urétrales* sont le prolongement direct des tendances *sadiques-orales*. Dans ses fantasmes sadiques-oraux, l'enfant cherche à détruire le sein maternel en utilisant ses dents et sa mâchoire. Dans ses fantasmes urétraux et anaux, il vise à abîmer l'intérieur du corps de sa mère en utilisant son urine et ses fèces. Simultanément, il fantasme qu'il attaque son père et le monde entier. Cette croyance fait naître des *sentiments de culpabilité* qui entraînent de fortes tendances à réparer les dommages imaginaires que l'enfant fit subir à ses objets (JACCARD, 1974, 180-181).

Le *surmoi* est défini par S. Freud comme l'héritier du complexe d'Oedipe. Il assume à l'égard du moi un rôle de censeur, d'idéal et d'observateur. Pour Mélanie Klein, le *surmoi* se constitue dès les stades préoedipiens. C'est au cours du cinquième ou sixième mois que le nourrisson s'effraie des conséquences de ses pulsions destructrices. Le *surmoi* formé par l'*introjection* des *bons* et des *mauvais* objets engendre le sadisme infantile lié à la *pulsion de mort*. Ainsi, le *surmoi précoce* est plus cruel que celui d'un enfant plus âgé. Il écrase littéralement son faible *moi*. L'excessive sévérité du *surmoi* serait, pour Mélanie Klein, à l'origine des conduites asociales et criminelles (JACCARD, 1974, 182-183).

Concepts adlériens

Complexe d'infériorité, complexe de supériorité et langage du Corps : Alfred Adler relève le rôle primordial des premiers souvenirs d'enfance pour la compréhension du coefficient réactionnel individuel. Dans *l'étude sur l'infériorité des organes*, il souligne la relativité de la valeur anatomique et fonctionnelle des différents organes. Cette valeur relative devient manifeste au contact avec le monde environnant et ses exigences. Cette *infériorité* cherche sa compensation dans la superstructure psychique de l'individu. Le *sujet-malade* l'intéresse plus que la cause externe de la *maladie*. Les maladies seront classées en fonction du système dont fait partie l'organe déficient. Tout sujet a des points forts et faibles au niveau de sa constitution. Les relations entre l'organisme et le psychisme se fondent sur un véritable *langage du corps*. Les caractères psychiques se déterminent au travers de ces relations : troubles intestinaux et caractère *anal*, troubles urinaires et propension à l'*auto-érotisme*. La faiblesse appelle la *compensation*. Dans *le Tempérament nerveux*, il étudie les racines et le développement du *sentiment d'infériorité* et sa *compensation* asociale dans le sens d'une fiction renforcée comme idée directrice de la névrose. Pour Alfred Adler, être un homme signifie posséder un sentiment d'infériorité qui exige constamment sa compensation (ADLER, 1950, 73-86). En regard de l'infériorité d'un organe, l'expérience individuelle et sociale du sujet renforce le *sentiment d'infériorité* ou la *volonté de compensation*. Le combat entre *David et Goliath* prend valeur de *symbole*. La laideur peut conduire au banditisme ou, comme dans *La Belle et la Bête*, à la recherche éperdue de beauté artistique. De la même manière, le cadet, centre d'intérêt de tous, voudra surpasser son rival (l'aîné). Il connaît un mélange de gentillesse et de rêves de grandeur comme *Joseph* dans l'Ancien Testament, le *Petit Poucet* ou *Cendrillon*. *Le sens de la vie* résume ses idées sur la plasticité de la matière organique, sur ses facultés d'adaptation et ses mécanismes de sécurité. Parmi ses facultés se place chez l'être humain la fonction la plus noble de la matière organique : la *fonction psychique*. Alfred Adler expose les lois de la *finalité*, de la *compensation* et de la *surcompensation* qui régissent la vie psychique. Il suit dans son dynamisme la *compensation* du *sentiment d'infériorité*. On peut connaître une *compensation défectueuse* avec son cortège de névrose, perversion sexuelle, toxicomanie ou délinquance. On peut également connaître une *compensation "réussie"* où le développement de l'individu

¹ Les auteurs kleinien et postkleinien accordent une place primordiale, dans le développement humain, à la douleur dépressive et à la souffrance psychique. S. Freud considérerait plutôt la souffrance psychique comme l'équivalent d'une absence de plaisir.

a su s'ajuster à la collectivité grâce au sentiment social existant et progressivement croissant. Adler insiste très fort sur le *sentiment social* et sur l'importance du *sens de nos responsabilités sociales* vis-à-vis de nos semblables. Pour lui, la *névrose* est une fuite devant un *problème social*. Toute analyse d'une aberration psychique dévoile un défaut du *sentiment social*. La guérison du névrosé ne se réalisera que grâce à la compréhension de ce fait. Puisque le *sens social* est à la base de toute activité psychique saine, il faut que l'enfant soit éduqué dans ce sens. Adler voulait enseigner à tout éducateur comment saisir le sens d'un défaut d'enfant, d'un caractériel, d'un enfant difficile comme étant la *compensation asociale* d'un *sentiment d'infériorité* et de ce fait parfaitement corrigible. Dès lors, comme Montaigne, Adler estime qu'il vaut mieux une tête *bien faite* qu'une tête *bien pleine*. Le but de l'éducation n'est pas de gonfler l'enfant de savoir, mais de lui inculquer un comportement social en harmonie avec ses possibilités organiques et avec les exigences d'une vie dans la collectivité (ADLER, 1950, 5-12) (ADLER, 1950, 73-93).

Les *trois types d'échec* par inadaptation :

1. *L'enfant aux organes défectueux*, qui souffre d'un handicap et ne parvient pas à compenser ;
2. *L'enfant dorloté* devient égocentrique et compte toujours sur l'assistance d'autrui. Ainsi, *l'enfant unique* n'ayant pas connu la compétition aura tendance toute sa vie à rechercher protection, sécurité ;
3. *L'enfant négligé* (non désiré, orphelin, bâtard, victime du divorce des parents...) s'attend à l'indifférence d'autrui. Il vit en état de méfiance et exagère les difficultés. Il éprouve des ressentiments et expériences d'abandon, des protestations et punitions. Le *dorloté-négligé* développe une ambition imaginaire pour compenser son insignifiance présente (ADLER, 1950, 95-105).

Concepts de Paul Diel et de la psychologie de la motivation

La **méthode d'investigation** de Paul Diel s'établit sur la reconstitution de ce calcul obscur de justification erronée qui se passe dans le *subconscient* de tout homme. Cette reconstitution n'est possible que grâce à l'objectivation de la faute propre et essentielle (la *tendance à la fausse justification*). Cette objectivation n'a pas seulement la valeur d'une *sublimation active* (dissolution de la faute essentielle), mais aussi celle d'une *spiritualisation théorique* (compréhension de l'erreur vitale). Le **calcul psychologique** permet de comprendre les tenants et d'enrayer les aboutissants du calcul erroné, habituellement subconscient. Le *calcul psychologique* devient un instrument thérapeutique qui permet de poursuivre la décomposition ambivalente que subissent les sentiments, lorsque, exposés à la pression d'un conflit insoluble, ils entrent en effervescence, créant ainsi l'état malsain d'*exaltation imaginative*. Le **faux calcul subconscient** crée et soutient l'*exaltation imaginative*. Le *calcul psychologique* la calme et la dissout. La *symbolisation mythique* est un *calcul psychologique* exprimé en langage imagé (DIEL, 1966, 19-20).

La **vision mythique** symbolise, pour Paul Diel, la formation sensée et la déformation insensée du psychisme. Elle ne peut établir sa norme, le **sens de la vie**, sans poursuivre ce sens jusqu'à sa cause première, jusqu'au mythe de la « Création ». C'est pourquoi les mythes traitent de deux thèmes : la cause première de la vie (le thème métaphysique) et la conduite sensée de la vie (le thème éthique). Le **sens réel de la vie** se résume dans l'évolution. Le fonctionnement psychique, thème des mythes, est une constellation évolutive. Il est le résultat de l'évolution passée et il aspire à l'évolution future.

Subconscience, conscience et surconscience : l'homme se distingue de l'animal par la fonction **consciente** dont la forme la plus évoluée est l'**esprit**. L'**esprit** est une voie évolutive destinée à adapter l'espèce humaine et chaque individu, non seulement aux nécessités urgentes (comme tente de le faire l'**intellect utilitaire**), mais au but lointain de la vie. L'**esprit** est une fonction plus clairvoyante que le **conscient**, une fonction **surconsciente**. Pour Paul Diel, ce dépassement du **conscient primitif** n'est pas encore totalement acquis par l'espèce : il est en voie de formation évolutive. En raison de la difficulté de ce dépassement se constitue dans la psyché humaine une fonction parasitaire qui s'oppose à l'effort évolutif. Elle est caractérisée par la *régression* vers le fonctionnement préconscient. Ce fonctionnement parasitaire et maladif constitue le **subconscient** (DIEL, 1966, 26). Pour Paul Diel, toutes les fonctions de la psyché humaine (*conscientes, surconscientes, inconscientes et subconscientes*) se laissent réduire au **désir**. Le **désir humain** est une forme évoluée du *besoin biologiquement élémentaire* qui anime toute vie. Il est le résultat de la différenciation du *besoin élémentaire*, cherchant à devenir, par voie évolutive, conscient de ses buts et de ses moyens de satisfaction. Toute **joie** est due à la satisfaction du besoin vital.

Elle est acquise grâce à l'harmonisation des désirs multiples (matériels et sexuels). Toute *souffrance* trouve sa cause dans le désir insatisfait. Elle se définit comme *contraste entre désir et réalité*. Le *sens de la vie* est une forme de la réalité. Il est la réalité idéale, la *vérité*. L'homme ne peut se mettre en harmonie avec le *sens de la vie* que par l'entremise du désir spiritualisé (*idée*) et du désir sublimé (*idéal*). La vie se résume et se consume dans l'effort incessant de la transformation énergétique des désirs. Le thème inépuisable dont traitent les mythes est le *désir* et ses *transformations énergétiques* (*exaltation* ou *harmonisation*). La satisfaction harmonieuse des désirs multipliés apparaît comme le sens ultime de la vie (DIEL, 1966, 27). Le *mythe* n'a pu prévoir l'extension prise par l'intellect et ses inventions utilitaires, mais il a prévu tout le danger d'une *intellectualisation* révoltée contre l'*esprit harmonisateur*. Cette *exaltation de l'intellect* est, selon Paul Diel, un des thèmes fondamentaux des mythes. "*Pour l'intellect exalté, isolé de l'esprit, la vision spirituelle des mythes, le mystère, n'existe pas. Il entend se suffire à lui-même et n'y parvient pas en dépit de toutes ses inventions. Les inventions elles-mêmes se tournent contre l'homme qui a perdu la direction évolutive. En vain tâche-t-il de remplacer le sens de la vie par le progrès.*" (DIEL, 1966, 28) L'*affect* aveugle qui conduit à l'agitation doit être intellectualisé et spiritualisé-sublimé, pour que l'homme puisse récupérer le calme qui lui permet de se pencher sur la vérité essentielle de la vie. Cette contemplation calme et sereine porte à la concentration de toutes les énergies et à leur activation sensée. Cette contemplation conduit vers la plénitude. Elle est possession sublime de soi, acceptation de tout ce qui est inéchangeable, sans aucun résidu d'affectivité subjective qui pourrait se transformer en angoisse, rancœur ou haine. Cette contemplation est l'amour de la vie sous toutes ses formes : la *bonté* (DIEL, 1966, 28-29). A l'inverse, la *déformation malade de l'esprit* est créée par la stagnation de la tendance évolutive du désir. La représentation des objets désirés devient *imaginative*. L'*affectivité* devient impatiente et obsédante. Avec l'exaltation de l'affect tendu par le désir, l'insatisfaction s'exalte. L'*excitation* devient *irritation*. Les désirs exaltés s'accumulent sans trouver la décharge réelle. La psyché de l'homme qui ne spiritualise ni n'intellectualise efficacement se trouve envahie par l'*imagination maladivement exaltée* (DIEL, 1966, 29). Les symboles les plus typiques concernent les trois instances qui se surajoutent à l'*inconscient animal* : l'*imagination exaltive et refoulante* (*subconscient*), l'*intellect* (*conscient*) et l'*esprit* (*surconscient*).

L'*angoisse* est, pour Paul Diel, un état convulsif qui se compose de deux attitudes diamétralement opposées : l'*exaltation désireuse* et l'*inhibition craintive*. L'*angoisse* peut produire des symptômes organiques. Ces symptômes sont dus au *refoulement* de l'angoisse coupable et à sa réapparition sous forme onirique, symboliquement déguisée. La *culpabilité* est l'oubli de l'appel évolutif de l'esprit. Le mythe figure le tourment angoissé qui accompagne tous les degrés de l'égarement comme un "châtiment" infligé par l'esprit symboliquement personnifié par la divinité. L'*angoisse* peut se manifester sous différentes formes :

1. L'*irritation nerveuse* représente l'exaltation tournée vers l'*esprit* ;
2. L'*euphorie banale* ou *banalisation* : celle-ci se présente comme un état de sous-tension énergétique. Chaque désir est immédiatement contenté, aucune énergie évolutive ne peut se former. Puisqu'il n'y a pas de désirs retenus, aucun travail de spiritualisation ou de sublimation n'est possible. Il ne reste que le vide intérieur.
3. La *stagnation involutive* ou *vanité* est l'imagination exaltée à l'égard de soi. Elle est la déformation de l'esprit par excellence. Elle est le contraire de la lucidité. *Vanité* et *culpabilité exaltée* sont les deux pôles d'une même déformation malade de l'esprit : la *stagnation de la poussée évolutive*. Les mythes insistent sur la déformation malade de l'esprit dont le signe est la *vanité coupable*, la *culpabilité vaniteuse*. Le seul remède consiste à ne pas exalter la culpabilité afin de ne pas la rendre insupportable.
4. L'*indignation* est le trait pervers caractéristique de l'être devenu conscient, mais dont la conscience ne s'est pas encore évolutivement affirmée. La *vaniteuse justification de soi* est le monstre mythique qui ravage le monde et qui détruit les âmes. L'homme qui attaque ce monstre est, mythiquement, le *héros*. Il ne vaincra pas sans être investi des armes symboliquement prêtées par la "divinité" et qui ne peuvent être que la clairvoyance spirituelle à l'égard des motifs (contraire du refoulement vaniteux) et la pureté de l'activité (contraire de l'action coupable). Le *héros mythique* est le représentant de la poussée évolutive. La *divinité* devient, sur le plan symbolique, son père mythique, dont il est le « fils » et l'« envoyé ».

La *morale* est l'adaptation au sens évolutif de la vie, la satisfaction du désir essentiel et évolutif, satisfaction qui ne peut être obtenue que grâce à la maîtrise des désirs multiples, à leur harmonisation, contraire de l'exaltation imaginative. La *morale* est l'économie du plaisir. Elle est la valorisation surconsciente. Elle tente de réaliser la satisfaction essentielle : la *joie*.

La **conscience** est le pressentiment de la loi qui stipule qu'à toute déviation essentielle à l'égard du désir essentiel correspond l'angoisse vitale : le tourment de la culpabilité. La loi psychique impose à l'homme de s'orienter vers le sens directif évolutivement immanent à la vie, sous peine de devenir victime de la *nervosité* (exaltation vers l'esprit) ou *banalisation* (exaltation des désirs matériels et sexuels).

Concepts lacaniens et de l'Ecole freudienne

Le stade du Miroir et l'Oedipe (LACAN, 1966, 89-97) : Pour Jacques Lacan, trois étapes se dessinent dans les dix-huit premiers mois de la vie :

1. L'enfant réagit comme si l'image était une réalité (ou l'image d'un autre) ;
2. Il cesse de traiter cette image comme un objet réel ;
3. Il finit par reconnaître cet autre comme étant sa propre image.

C'est le moment de l'*identification imaginaire*. Par l'*échange des regards*, cette *identification* va de pair avec celle de la mère. Si cette troisième étape est franchie, l'enfant intègre son image à son corps propre. L'expérience du miroir est décisive pour la construction du *Je* à travers le corps propre.

Avant de parvenir à cet étape, l'enfant aura dû surmonter l'obstacle du *corps morcelé* : les autres corps, les poupées, les objets d'agression ou de mutilation...

La troisième étape du stade du Miroir devient la première étape du stade de l'Oedipe :

	1 ^{ère} étape :	l'image réelle d'un autre - la mère autre
Stade du Miroir <i>l'imaginaire</i>	2 ^e étape :	l'image n'est qu'une image - la mère irréalisée
	3 ^e étape :	identification à sa propre image - identification à la mère
	1 ^{er} temps :	3 ^e étape du miroir
Stade de l'Oedipe vers le <i>symbolique</i>	2 ^e temps :	interdit du père, castration
	3 ^e temps :	accès au Nom du Père et à l'ordre symbolique

(FAGES, 1976, 315)

Dans la relation *duelle* avec la mère, l'enfant désire inconsciemment être le complément total, le **Phallus**¹, pour celle-ci. Le père intervient en castrateur, séparant l'enfant de sa mère ; il signifie à celui-ci qu'il n'est pas le *phallus* et à la mère qu'elle n'en est pas détentrice. C'est l'*interdit du père*. C'est la seconde étape de l'Oedipe (LACAN, 1971, 103-115). La relation *duelle* fait place à la triade. Lors de cette troisième étape de l'Oedipe, l'enfant *s'identifie au père*. Il entre dans l'ordre *symbolique* et l'ordre de la *Loi*, du *Nom du Père*. Trouvant sa juste place, l'enfant acquiert la subjectivité. Il entre dans le monde du langage et de la culture, monde que désigne le *signifiant premier* : le *Phallus* comme attribut paternel. Le *Phallus* est la *métaphore* paternelle qui permet de descendre profondément dans l'inconscient. A la suite des absences répétées de la mère, une crise d'identification à la mère s'est produite. Dénouer la crise pour l'enfant revient à *nommer* la cause de ces absences, à savoir le père. Accéder au *Nom du Père* ouvre à l'*ordre symbolique* et non plus à l'*imaginaire*. L'enfant renonce à être un tout (le *Phallus* pour la mère). La clé de la totalité se trouve désormais du côté du signifiant paternel (LACAN, 1971, 103-115).

Le langage et la rhétorique (FAGES, 1976, 315-319) (LACAN, 1966, 101-289) (LACAN, 1971, 151-244) : Pour Jacques Lacan, le sujet humain est constitué par le langage. Lacan reprend pour preuve un

¹ "Lacan distingue le Phallus, symbole, attribut paternel, du "pénis", organe sexuel spécifique. Cette distinction prend une importance comparable à celle (différente) du sexuel et du génital dans la théorie freudienne : méconnaître l'une ou l'autre a souvent engendré de sérieux malentendus." (FAGES, 1976, 329)

exemple de Freud, ce jeu de répétition du petit enfant qui chasse et rappelle une bobine : "*Fort ! - Da !*" (loin ! - ici !). Pour équilibrer le déplaisir de l'absence et le plaisir de la présence maternelle, l'enfant en joue. Ce faisant, il reçoit *la détermination de l'ordre symbolique*. Sa *compulsion de répétition* passe par des *signifiants articulés, binaires* (dichotomie). L'enfant assimile, grâce au langage, *l'écart entre le symbole et la chose* : entre les *signes* et les allées et venues effectives de la mère. *L'écart* le plus déterminant ne se pose pas entre le *signe* et la chose, mais à l'intérieur du *signe* lui-même, *entre le signifiant et le signifié*. Pour Jacques Lacan, le sujet humain se trouve pris dans un *défilé radical* de signifiants. En d'autres termes, le sujet peut formuler des demandes sans fin (énoncer des signifiants), mais que désire-t-il au juste ? (quels signifiés ?). Pour illustrer la *suprématie du signifiant*, Lacan commente *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe. Une lettre énigmatique se promène de main en main : d'un personnage mystérieux à la reine, de la reine au ministre, du ministre au détective, etc. Tous les personnages s'ordonnent autour de cette lettre supposée compromettante, mais en définitive l'enveloppe (le signifiant) a joué un plus grand rôle que le contenu (le signifié) (LACAN, 1966, 19-75). L'affirmation centrale de la psychanalyse lacanienne "*se fonde sur le fait (...) que l'inconscient ait la structure radicale du langage.*" Lacan décrit le façonnement de l'inconscient en empruntant au linguiste Roman Jakobson les deux grandes catégories rhétoriques :

1. La **métaphore**, qui joue par substitution (exemple : *lion* se substitue à *homme courageux*), devient la **condensation**, qui fonctionne plutôt verticalement comme une superposition qui enfonce les *signifiés* ;
2. La **métonymie**, qui joue par contiguïté (la partie pour le tout, *voile* pour dire *bateau*), devient le **déplacement** qui, selon Freud, évoque les déplacements, le déroulement sans fin du désir et forme un tissu serré qui recouvre les formations de l'inconscient.

L'inconscient, chez Lacan, est tramé, tissé par les métaphores et métonymies. La tâche de l'analyste consiste à démonter cette trame pour retrouver, libérer la parole vraie du sujet, sa position exacte dans **l'ordre symbolique**. Lacan utilise également les catégories linguistiques pour distinguer **l'énonciation** et **l'énoncé** :

1. **L'énonciation** désigne l'acte personnel du sujet parlant ;
2. **L'énoncé** désigne les formules qu'il pose.

Tout se passe, selon Lacan, comme si le sujet souffrait de n'être pas en état d'acte vraiment personnel d'énonciation et par là au niveau symbolique. En réalité, il joue en fonction de rôles, de personnages, de masques, d'énoncés au niveau de l'imaginaire. Il emprunte à la culture, à l'ordre symbolique pour habiller son imaginaire et le faire passer pour réel. La parole libératrice doit tendre vers une énonciation véridique. Dans *Mille Plateaux*, G. Deleuze et F. Guattari vont mettre en cause les postulats linguistiques de R. Jakobson. Pour eux, le langage ne serait pas transmission d'information, mais bien émission et réception de *mots d'ordre*. "*Si le langage semble toujours supposer le langage, si l'on ne peut pas fixer un point de départ non linguistique, c'est parce que le langage ne s'établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire.*" (DELEUZE & GUATTARI, 1980, 97) "*Le « premier » langage, ou plutôt la première détermination qui remplit le langage, ce n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le discours indirect. L'importance qu'on a voulu donner à la métaphore, à la métonymie, se révèle ruineuse pour l'étude du langage. Métaphores et métonymies sont seulement des effets, qui n'appartiennent au langage que dans le cas où ils supposent déjà le discours indirect.*" (DELEUZE & GUATTARI, 1980, 97) Deleuze et Guattari privilégient la dimension pragmatique du langage. En dehors de celle-ci, il n'y aurait pas de langage proprement dit. "*Le langage ne se contente pas d'aller d'un premier à un second, de quelqu'un qui a vu à quelqu'un qui n'a pas vu, mais va nécessairement d'un second à un troisième, ni l'un ni l'autre n'ayant vu. C'est en ce sens que le langage est transmission du mot fonctionnant comme mot d'ordre et non communication d'un signe comme information. Le langage est une carte et non pas un calque.*" (DELEUZE & GUATTARI, 1980, 97-98) Ils mettent en cause la conception de la communication comme transmission d'information. "*Si l'on dit du dormeur que ses rêves sont de nature métaphorique, pour ce dernier, il n'en est rien. Enfermé dans son univers onirique, il croit parler le monde. Ce ne sera qu'une fois en situation de veille que l'écart entre monde imaginé et monde réel lui apparaîtra. Par conséquent, parler de métaphore, c'est se placer dans un métalangage où celle-ci ne joue plus. Mais inversement cela signifie que tout langage peut être dit métaphorique : il suffit de trouver un métalangage capable de l'exprimer.*" (VERHAEGEN, 1994, 22) Quand J. Lacan reprend les thèses de R. Jakobson, il oublie une donnée importante relevée par Freud dans son premier ouvrage consacré aux rêves : le *travail du rêve*. Ce n'est que lorsque nous devons

communiquer notre rêve que nous utilisons un langage métaphorique pour exprimer les images perçues. Les structures du langage apparaissent seulement dans le *travail du rêve*, et non dans le rêve lui-même. Entre le rêve tel qu'il est dévoilé et le rêve tel qu'il est vécu, il y a un travail, une traduction, une adaptation en mots. Ce rêve dévoilé a, bien entendu, la structure du langage. Il reçoit la marque de la *Verdrängung* du phallus (LACAN, 1971, 112) par quoi l'inconscient *devient alors* langage. Les icônes imagées constituant le rêve proprement dit ont été traduites en mots sous forme d'icônes métaphoriques ou métonymiques. Pour effectuer ce *travail du rêve*, il faut qu'il y ait déjà *conscience* du sujet. Un bébé, qui n'a pas encore intégré le langage et n'est pas conscient de lui-même, ne peut exprimer son rêve. Le rêve lui-même, à l'inverse de ce que J. Lacan pensait, n'est nullement de l'ordre du langage. Il est !¹ Mais qu'en est-il au juste du rêve lui-même ? C'est ce que nous révèle le *mythe de la Genèse*. Ce n'est qu'en mordant au fruit de l'arbre de la connaissance que l'homme doit quitter l'Eden. Ce fruit a la saveur du langage. Il en épouse pleinement les structures. Par l'acquisition du langage, l'homme prend conscience de lui-même et intègre les structures sociales et linguistiques. Sujet et assujetti, il peut maintenant *communiquer*. C'est-à-dire émettre et recevoir des *mots d'ordre*. Parler de ce qu'il ne connaît pas *directement*. En échange, il doit quitter le stade fusionnel qui le liait *inconsciemment* à sa mère, au monde et à Dieu. La métaphore est bien au fondement de l'échange, mais demeure inaccessible tant que cet échange n'est pas passé par un méta-niveau. Dès lors, pour interpréter cette métaphore, il faut l'étudier à la fois d'un point de vue sémiotique et d'un point de vue pragmatique. Dès lors, pour comprendre les deux pôles d'une image, celle diffusée dans le rêve et celle transcrite métaphoriquement dans le langage, il y a lieu d'utiliser une double technique. La première, celle des *associations libres*, épouse pleinement le caractère linéaire du langage. Elle dévoile le lien que l'icône a avec le monde. C'est l'interprétation au plan de l'objet. La seconde, celle de l'*amplification*, tente de revenir vers le paradis perdu. Elle ne peut l'atteindre que par comparaison, par *analogie*², en tenant compte à la fois de l'aspect sémiotique et de son caractère pragmatique, de son contexte. Elle réinjecte l'icône dans le magma du chaos, ou du moins dans une structure intermédiaire, celle du rhizome.

La demande et son traitement : Jacques Lacan constate que :

1. Dès son entrée dans la vie, le sujet se trouve en état de *manque*. Il quête le complément maternel.
2. Rencontrant les limites du corps, ce *manque* se concentre sur les zones érogènes.
3. Accédant à un palier psychique, il se transmue en *désir* illimité.
4. Ce *désir* se formule en *demande* interminable.
5. La *demande* puise à l'ordre du langage. Dans son *manque* individuel, le sujet *désire* toujours *autre* chose, un autre objet. Par la position individuelle de son inconscient, il est en rapport avec cet autre, ***a minuscule***. Par sa position en regard de tout l'ordre symbolique, le sujet se trouve dans un *manque* plus radical vis-à-vis de l'Autre, ***A majuscule***. Cette distinction entre *a* et *A* est homologue de celle entre l'imaginaire et le symbolique : la *mère imaginaire* représente le rapport *a* avec les objets de la demande ; le *nom du Père* représente le grand *Autre* (FAGES, 1976, 330).

¹ Lors de l'ontogenèse, le fœtus passe par un stade où le sommeil paradoxal occupe 90% du temps total. Le sommeil paradoxal est le premier état de vigilance à se différencier à partir de la seconde moitié de la gestation. Il se remarque par une atonie musculaire combinée avec de légers mouvements des yeux et une activité rapide de l'électroencéphalogramme. Les mouvements des yeux sont concomitants d'une activité électrique originaire du tronc cérébral et enregistrée dans le thalamus et dans le cortex occipital (JOUVET, 1986). Le sommeil paradoxal est apparu, il y a plus de cent millions d'années, chez les homéothermes (oiseaux et mammifères). Une partie du cerveau postérieur (*rhombencéphale*), où est situé le réseau du sommeil paradoxal, s'est développée en même temps que le *néocortex* (VALATX, 1994, 68-69). La présence des mimiques faciales au cours du sommeil paradoxal du nouveau-né conduit à penser qu'elles ne sont pas apprises par imitation. En réalité, l'installation des réseaux neuronaux qui les sous-tendent se réalise sous l'influence d'informations contenues dans le *génome*. Cette organisation commence à se mettre en place avant la naissance, pendant l'état correspondant au sommeil paradoxal qui occupe 90 % du temps chez le fœtus. Les rêves qui se déroulent durant le sommeil paradoxal seraient ainsi le moment privilégié où s'exprimeraient la mémoire de l'espèce et les composantes innées de la personnalité. Dès lors, au cours du rêve, se rencontreraient les deux mémoires, la mémoire acquise (nouvelle et ancienne) et la mémoire génétique pour ne retenir que les éléments significatifs et les incorporer dans les réseaux existants (VALATX, 1994, 70-71).

²Pour Edgar Morin, "*la connaissance par l'analogie est une connaissance du semblable par le semblable* qui détecte, utilise, produit des *similitudes de façon à identifier les objets ou phénomènes qu'elle perçoit ou conçoit*." (MORIN, 1986, 139)

La demande	Le parcours du miroir et de l'Oedipe
1. <i>Manque à être</i> (Besoin : complément maternel) ;	1. L'image réelle d'un autre ;
2. <i>Pulsions</i> : expansion, zones érogènes ;	2. L'image n'est qu'image - la mère irréalisée ;
3. <i>Désir</i> : multiples objets, substituts ;	3. Identification à la mère et à sa propre image ;
4. <i>Demande</i> : paroles ;	4. Interdit du Père, castration ;
5. <i>Autre</i> (ordre symbolique).	5. Accès au <i>Nom du Père</i> et à l'ordre symbolique.

Le patient demande sa guérison. Le psychanalyste fait le mort et provoque ainsi la frustration en regard des fausses certitudes. C'est, en analyse, le temps de la *parole vide*. Au-delà de cette *parole vide*, l'analyste recherche avec le patient la *parole pleine*, libératrice. Le moment de vérité se présente lorsque le patient avec l'analyste nomme enfin sa position exacte dans l'*ordre symbolique*. Lacan distingue :

1. Le **refoulement**, qui interdit à des contenus d'accéder à la conscience : son jeu est repérable par les lapsus, les ratés...
2. La **forclusion** est un manque profond, radical, quasi irrémédiable.

Cette distinction éclaire la différence entre *névrose* et *psychose*. Face à une *névrose* (l'hystérie par exemple), l'analyste parvient au travers des ratés à trouver le noyau de la névrose. Face à une *psychose* (le délire de persécution), l'analyse est contrainte à faire le tour d'un donné absent.

Les facteurs du développement mental de l'enfant selon Piaget

Pour Piaget, le développement mental de l'enfant apparaît comme une succession de trois grandes constructions dont chacune prolonge la précédente, en la reconstruisant d'abord sur un nouveau plan :

1. La période **sensori-motrice** est la période antérieure au langage. Faute de fonction symbolique, le nourrisson ne présente encore ni pensée, ni affectivité liées à des représentations permettant d'évoquer les personnes ou les objets en leur absence. Le développement mental au cours de ces dix-huit premiers mois est particulièrement rapide et particulièrement important. La construction des **schèmes sensori-moteurs** prolonge et dépasse celle des structures organiques au cours de l'*embryogenèse*. Six stades :
 - 1.1. Le stade des réflexes, des stimuli-réponses et de l'assimilation (comparable à l'assimilation biologique au sens large) ;
 - 1.2. Le stade des réflexes conditionnés et des premières habitudes ;
 - 1.3. Les apprentissages élémentaires (l'enfant a environ 4 mois 1/2) ;
 - 1.4. La coordination des moyens et des buts grâce à des schèmes d'assimilation connus ;
 - 1.5. La recherche de moyens nouveaux par différenciation des schèmes connus (11-12 mois) ;
 - 1.6. La fin de la période sensori-motrice et la transition avec la période suivante (18 mois).

Décentration générale, telle que l'enfant finit par se situer comme un objet parmi les autres en un univers formé d'objets permanents, structuré de façon spatio-temporelle et siège d'une causalité à la fois spatialisée et objectivée dans les choses (PIAGET & INHELDER, 1980, 7-14).

Ces six stades sont liés à un égocentrisme aussi total qu'inconscient de lui-même (faute de conscience du moi). Les affects propres aux deux premiers stades s'inscrivent dans un contexte décrit par J.M. Baldwin sous le nom d'**adualisme** dans lequel il n'existe aucune conscience du moi, c'est-à-dire aucune frontière entre le monde intérieur ou vécu et l'ensemble des réalités extérieures (PIAGET & INHELDER, 1980, 21)

Les deux derniers stades marquent la double constitution d'un moi différencié d'autrui et d'un autrui devenant objet d'affectivité. J.M. Baldwin insiste sur le rôle de l'imitation dans l'élaboration du moi, ce qui atteste la solidarité et la complémentarité des formations de l'**ego** et de l'**alter** (PIAGET & INHELDER, 1980, 24)

2. Vers un an et demi, deux ans apparaît une fonction fondamentale pour l'évolution des conduites ultérieures, qui consiste à pouvoir représenter quelque chose (un *signifié*) au moyen d'un *signifiant* ne servant qu'à cette représentation : langage, image mentale, geste symbolique. Il y a apparition de la **fonction sémiotique**. La construction des **relations sémiotiques, de la pensée et des connexions interindividuelles** intériorise ces schèmes d'action en les reconstruisant sur un nouveau plan de la représentation et les dépasse jusqu'à constituer l'ensemble des **opérations concrètes** et des **structures de coopération** :

- 2.1. il y a d'abord l'*imitation différée* ;
- 2.2. il y a ensuite le *jeu symbolique* ou le *jeu de fiction* ;
- 2.3. ensuite vient le *dessin* ou *image graphique* ;
- 2.4. vient après l'*image mentale* ;
- 2.5. enfin le *langage* naissant permet l'*évocation verbale* d'événements inactuels.

La fonction sémiotique engendre ainsi deux sortes d'instruments : les *symboles*, qui sont *motivés*, c'est-à-dire présentent, quoique signifiants différenciés, quelque ressemblance avec leur *signifiés*, et les *signes*, qui sont arbitraires ou conventionnels (PIAGET & INHELDER, 1980, 45).

3. Dès le niveau de 11-12 ans, la **pensée formelle** naissante restructure les **opérations concrètes** en les subordonnant à des structures nouvelles, dont le déploiement se prolongera durant l'adolescence et toute la vie ultérieure. Trois niveaux de passage précèdent cette période :
 - 3.1. Le niveau sensori-moteur d'action directe sur le réel ;
 - 3.2. Entre 3 et 7 ans, le niveau des obstacles. L'enfant ne sait pas représenter ce qui est déjà acquis au niveau de l'action ; l'enfant ne sait pas encore se *décentrer* au niveau de la représentation ; la *décentration* doit porter sur un univers interindividuel ou social ;
 - 3.3. Vers 7-8 ans, le niveau des opérations qui portent sur les transformations du réel, mais par des actions intériorisées et groupées en systèmes cohérents et réversibles (réunir et dissocier, etc.).

Cette intégration de structures successives permet de découper le développement en grandes périodes et en sous-périodes qui obéissent aux critères suivants :

1. Leur ordre de succession est constant, quoique les âges moyens qui les caractérisent puissent varier d'un individu à l'autre ;
2. Chaque stade est caractérisé par une structure d'ensemble en fonction de laquelle on peut expliquer les principales réactions particulières ;
3. Ces structures d'ensemble sont intégratives et ne se substituent pas les unes aux autres. Chacune résulte de la précédente en l'intégrant à titre de structure subordonnée.

L'élaboration des structures logico-mathématiques (du niveau sensori-moteur à la pensée formelle) précède la connaissance physique : l'objet permanent est déjà solidaire du groupe des déplacements, comme la variation des facteurs physiques l'est d'une combinatoire et du groupe de quaternarité. Les structures logico-mathématiques sont dues à la coordination des actions du sujet et non pas aux pressions de l'objet physique. Les quatre facteurs généraux assignés à l'évolution mentale sont :

1. La **croissance organique** et spécialement la maturation du complexe formé par le système nerveux et les systèmes endocriniens. Un certain nombre de conduites dépendent des débuts de fonctionnement de certains appareils ou circuits (c'est le cas de la vision et de la préhension vers quatre mois et demi) ;
2. Le **rôle de l'exercice et de l'expérience acquise** dans l'action effectuée sur les objets. Ce facteur est essentiel jusque dans la formation des structures logico-mathématiques. Il existe deux types d'expérience :
 - 2.1. L'*expérience physique*, qui consiste à agir sur les objets pour en abstraire les propriétés (assimilation à des cadres logico-mathématiques) ;
 - 2.2. L'*expérience logico-mathématique*, qui consiste à agir sur les objets, en vue de connaître le résultat de la coordination des actions (la connaissance est abstraite de l'action et non pas des objets) (phase pratique de la déduction opératoire ultérieure).

3. Les *interactions et les transmissions sociales*. D'une part, la socialisation est une structuration, à laquelle l'individu contribue autant qu'il en reçoit. D'autre part, l'action est inefficace sans une assimilation active de l'enfant.
4. Un *processus d'équilibration* dans le sens d'une autorégulation, c'est-à-dire d'une suite de compensations actives du sujet en réponse aux perturbations extérieures et d'un réglage rétroactif et anticipateur constituant un système permanent de telles compensations.

Ce sont, en fin de compte, les besoins de *croître*, de *s'affirmer*, de *aimer et d'être valorisé* qui constituent les moteurs de l'intelligence et des conduites en leur totalité et en leur complexité croissante. Les deux aspects affectif et cognitif sont à la fois inséparables et irréductibles. Les sentiments comportent des racines héréditaires, se diversifient au cours de l'expérience vécue et tirent un enrichissement fondamental de l'échange interindividuel ou social. Ils comportent également des conflits, des crises et des rééquilibrations. Toute l'évolution ultérieure de la pensée, de la réciprocité morale et de l'équilibration propre à la coopération est un progrès continu conduisant des régulations à la réversibilité et à une extension ininterrompue de cette dernière.

La *réversibilité* est un système complet, entièrement équilibré, de compensations, telles qu'à chaque transformation corresponde la possibilité d'une réversibilité inverse ou d'une réversibilité réciproque.

Michel Juvet et le point de vue de la neurophysiologie

Michel Juvet a consacré sa vie à l'étude des mécanismes et de la conscience oniriques. Il a découvert et caractérisé ce qu'il a appelé le *sommeil paradoxal*, troisième état de fonctionnement du cerveau. Pour lui, la mémoire génétique de chaque individu semble s'exprimer au cours du rêve (JUVET, 1992, 58). Si le rêve apparaît être une programmation du cerveau soumise à un contrôle génétique, ne serait-il pas responsable, chez l'animal, des variations interindividuelles des comportements instinctifs et chez l'homme, de cette part innée ou héréditaire de notre personnalité ? Celle qui ne se laisse pas, ou peu, influencer par le milieu, la culture ou l'apprentissage, l'« hérédité psychologique ». Des exemples spectaculaires de cette hérédité psychologique ont été publiés récemment par Bouchard à l'Université du Colorado, à la suite d'études des profils psychologiques de paires de vrais jumeaux ayant été séparés dès la naissance et élevés dans des milieux différents (JUVET, 1992, 58). "*Gardien et programmeur périodique de la part héréditaire de notre personnalité, il est possible que chez l'homme le rêve joue également un rôle prométhéen moins conservateur. En effet, grâce aux extraordinaires possibilités de liaisons qui s'effectuent dans le cerveau au moment où les circuits de base de notre personnalité sont programmés, pourrait alors s'installer un jeu combinatoire varié à l'infini - utilisant les événements acquis - et donnant naissance aux inventions des rêves, ou préparant de nouvelles structures de pensée qui permettront d'appréhender de nouveaux problèmes. On conçoit alors l'importance des cent minutes de rêve qui surviennent périodiquement chaque nuit, lorsque notre température centrale est la plus basse. Ces cent minutes de rêve, dont nous ne pouvons ni déclencher le début, ni contrôler le contenu, jouent certainement un rôle capital dans les premières années de notre vie. Elles continuent à programmer itérativement sans doute les réactions les plus subtiles de notre « conscience » éveillée. L'intuition géniale d'un poète l'avait déjà perçue : « Je est un autre. »*" (JUVET, 1992, 60) Lors de ses travaux consacrés à la neurologie des états de vigilance, Michel Juvet remarque qu'il existe une corrélation étroite entre les fluctuations énergétiques du cerveau et l'apparition des rêves (JUVET, 1992, 142). Il partage, entre autres, les idées de Lichtenberg (1742-1794). Celui-ci, fasciné par ses propres rêves, avait conçu l'idée que les rêves pourraient être "*des réminiscences d'états antérieurs au développement de la conscience individuelle*" (JUVET, 1992, 143). Il demeure néanmoins prudent et constate que l'état actuel des connaissances ne permet pas de comprendre entièrement le mystère des fonctions de l'activité onirique. À la suite des travaux de MacCarley et Hobson (1977) et du docteur Trabach-Valadier (1988), il relève les affirmations physiologiques erronées qui ont servi de base à la théorie psychanalytique de Freud et à son modèle des rêves :

Point de vue de Freud	Conception neurophysiologique actuelle
Les neurones servent de stockage de l'énergie.	Les neurones sont des cellules spécialisées qui transmettent l'information.
Les neurones sont comme des conduits pour la transmission de l'énergie de l'extérieur vers le cerveau.	Les neurones sont des récepteurs sensoriels. Ils agissent comme transformateurs d'énergie. Ils transforment l'énergie sous la forme d'un codage électrique. Le signal indique la présence d'énergie, mais ne conduit pas l'énergie elle-même dans le système nerveux central.
Les neurones sont comme des récepteurs passifs et des donneurs d'énergie. Freud place ainsi la cause des rêves à l'extérieur du cerveau. Les rêves trouvent leur origine dans des excitations somatiques ou provenant du milieu extérieur.	Les neurones sont spontanément actifs. Ils sont leur propre source d'énergie métabolique et ils forment leur propre réseau autorégulateur.
Les neurones sont des éléments exclusivement excitateurs. Freud conçoit dès lors l'hypothèse d'impulsions ou de désirs déviés (c'est-à-dire de « désirs refoulés ») comme exerçant continuellement une pression vers la décharge et surgissant souvent dans les rêves. Il suppose également qu'une charge dans un neurone postsynaptique attirerait Qn (quantité nerveuse) vers lui et pourrait ainsi dévier le flux d'énergie de la voie normale. Il parlait de cette déviation en terme d'« inhibition ». La principale conséquence du concept freudien d'« investissements latéraux » est que l'énergie nerveuse peut seulement être déviée, et non annulée, ce qui augmente la vulnérabilité de son modèle du système nerveux à cause d'un surplus d'énergie.	Les neurones peuvent être des éléments inhibiteurs. La neurophysiologie souligne la possibilité d'annulation de l'excitation par inhibition (à travers l'ouverture des canaux ioniques qui hyperbolisent la membrane).

(JOUVET, 1992, 145-156)

En résumé, Freud croyait que le rêve fonctionnait comme un gardien du sommeil en empêchant l'intrusion de désirs non déguisés et inacceptables dans le système conscient, avec l'éveil consécutif. Il se concentrait sur le langage symbolique employé et centrait son pouvoir d'interprétation sur le fait de dénouer la signification psychique des symboles et des matériaux thématiques du rêve. Il attachait peu d'attention à certaines formes sensorielles, temporelles et d'intensité du rêve. Il notait que l'intensité psychique ou subjective de l'image du rêve reflétait l'intensité sous-jacente du désir et le nombre d'excitations condensées dans un unique symbole ou désir. Freud affirmait que nous oublions nos rêves du fait de la censure psychique. Il voyait dans l'oubli des rêves la genèse de la satisfaction déguisée des désirs. Cent ans après, il serait injuste de faire le procès de Freud à la lumière de la neurophysiologie actuelle. Certes, il n'y a aucun support expérimental en faveur de la théorie de Freud concernant la genèse du sommeil paradoxal. Les investigations modernes soulignent au contraire l'existence d'une activité autonome, périodique, des neurones du "pacemaker" pontique responsable du sommeil paradoxal. Cette partie de la théorie de Freud doit être abandonnée à cause de l'absence d'activité autonome et de l'absence de régulation et d'énergie endogène du cerveau. Cela ne signifie pas que le matériel du résidu diurne ou des thèmes importants n'entrent pas dans le contenu du rêve. Ils le font, mais aucun d'entre eux n'est un facteur causal dans le processus onirique. Il n'est pas nécessaire de postuler l'existence de la répression de Qn ou des désirs pour provoquer l'état de sommeil paradoxal. L'énergie est déjà dans le cerveau. Le concept de régression, dans le sens de flux inversé d'énergie neurale, n'est ni nécessaire ni pertinent. Les neurones pontiques exécutifs fonctionnent dans la même direction qu'ils le font durant l'éveil. Ils deviennent seulement quarante fois plus actifs lors du sommeil paradoxal. Il y a aussi de sérieuses difficultés à considérer dans la théorie de Freud que la force agissante primaire et le *complot* du rêve sont le déguisement d'un désir réprimé. La force agissante au cours du sommeil paradoxal est une activation biologique des cellules du pont et non pas un désir réprimé. Il n'y a aucune preuve que ces mécanismes cellulaires soient provoqués par la faim, le sexe ou un autre instinct, ou par des désirs réprimés pour la réalisation de conduites instinctives. Ainsi, la motivation primaire du rêve et du processus onirique ne peut être déguisée puisque la force première des rêves n'est ni un instinct ni un *désir réprimé en besoin de déguisement* (JOUVET, 1992, 154-156) (McCARLEY & HOBSON, 1977, 1211-1221).

ANNEXE 5
Concepts retenus en sémiologie

Dénotation et connotation : Tout système de signification comporte un plan d'expression et un plan de contenu. La signification coïncide avec la relation des deux plans. Un tel système peut devenir à son tour le simple élément d'un second système. Soit, il devient le plan d'expression ou *signifiant* du second système et constitue dans ce cas le **plan de dénotation**, tandis que le système extensible au premier constitue le **plan de connotation**. Soit, il devient le plan de contenu ou *signifié* du second système. C'est le cas de tous les **métalangages** qui sont des systèmes dont le plan du contenu est constitué par un système de signification.

La **langue** est le langage moins la parole : c'est à la fois une institution sociale et un système de valeurs. Elle est un contrat collectif auquel il faut se soumettre pour communiquer. On ne peut la manier qu'à la suite d'un apprentissage.

La **parole** est essentiellement un acte individuel de sélection et d'actualisation; elle est constituée par les diverses combinaisons utilisées par l'individu pour exprimer sa pensée et par les mécanismes psychologiques qui lui permettent d'extérioriser ces combinaisons. C'est parce que la parole est essentiellement une combinatoire qu'elle correspond à un acte individuel.

Le **signifiant** et le **signifié** sont les composants du **signe**. Or, comme le note Roland Barthes, le **signe** s'insère, au gré des auteurs, "dans une série de termes affinatoires et dissemblables : **signal, indice, icône, symbole, allégorie**." (BARTHES, 1964, 107) En fait, tous ces termes renvoient à une relation entre deux éléments. Certains traits permettent malgré tout de distinguer ces différentes notions :

- 1° selon que la relation implique, ou n'implique pas, la représentation psychique de l'un des éléments, H. Wallon distingue le *symbole* et le *signe* du *signal* et de l'*indice* ;
- 2° selon que la relation implique ou n'implique pas une analogie entre les éléments, Hegel et Wallon distinguent le *symbole* du *signe*, tandis que Peirce pose cette même distinction au niveau de l'*icône* par rapport au *symbole* ;
- 3° suivant que la liaison entre les deux éléments est immédiate ou ne l'est pas, H. Wallon distingue le *signal* de l'*indice* ;
- 4° selon que les éléments coïncident exactement ou non, Hegel, Jung et Wallon distinguent le *signe* du *symbole* ;
- 5° suivant que la relation implique ou n'implique pas un rapport existentiel avec celui qui en use, Jung distingue le *symbole* de l'*allégorie*, Peirce différencie l'*indice* du *symbole* et Wallon sépare le *signal* de l'*indice*.

L'on peut malgré tout constater que chez chacun des auteurs, les mots du champ ne prennent leur sens que par opposition les uns aux autres et que si ces oppositions sont sauvegardées, le sens est sans ambiguïté. Bref, on dira que le **signal** et l'**indice** forment un groupe d'éléments dépourvus de représentation psychique, tandis que dans le groupe adverse, **symbole** et **signe**, cette représentation existe. En outre le **signal** est immédiat et existentiel, face à l'**indice** qui n'est qu'une trace. Par ailleurs, dans le **symbole**, la représentation est analogique et inadéquate ("le christianisme " déborde " la croix"), face au **signe**, dans lequel la relation est immotivée et exacte (pas d'analogie entre le mot *chat* et l'image du chat). "Le **signe** est donc composé d'un signifiant et d'un signifié. Le plan des signifiants constitue le **plan d'expression** et celui des signifiés le **plan de contenu**." (BARTHES, 1964, 111)

Le **signifié (Sé)** est une représentation psychique de la " chose ", son **concept**. Ainsi, le signifié du mot *chat* n'est pas l'animal *chat*, mais son image psychique.

Le **signifiant (Sa)**, quant à lui, est un médiateur : la matière lui est nécessaire. La substance du signifiant est toujours matérielle (sons, objets, images...).

La **signification** est l'acte qui unit le **signifiant** et le **signifié** pour produire le **signe**. Elle participe de la substance du contenu, tandis que la **valeur** participe de sa forme (exemple : la distinction entre *mutton* et *sheep*).

Le **symbole** est originellement le moyen de reconnaissance formé par les deux moitiés d'une monnaie ou d'une médaille brisée. Il évoque l'idée de mettre ensemble, de faire coïncider. Il y a également l'idée d'un renvoi qui trouve son propre terme : une jonction avec l'origine. A l'origine, le mode de pensée des

peuples dits primitifs tendait à procéder par analogie. Des millénaires de lente évolution ont façonné notre esprit et l'ont dirigé vers une vision matérialiste, tellement concrète que ce mode de pensée symbolique est devenu archaïque. Si les légendes et contes utilisent, comme les rêves, un langage symbolique, nous constatons que les symboles sont également présents dans la vie de tous les jours, non seulement dans le folklore, mais aussi dans la religion, l'écriture, les gestes, les coutumes. Le symbole demeure cette porte donnant à la fois accès à un univers insoupçonné, celui de l'inconscient, et ouvrant sur un champ de réflexion et de méditation presque illimité, touchant aux sources de l'humanité, aux millénaires de culture et d'évolution. Etudiant le *mode symbolique*, Umberto Eco estime que "*la seule définition claire semble être celle des archétypes*", dérivée de la théorie de Jung (ECO, 1988, 195). Pour Jung¹, le *symbole* n'est pas un dogme. Il est plus que le *signe* et n'a pas un sens donné une fois pour toutes. La lecture sémiotique, dans le domaine psychologique, est réductrice. Le *symbole* prend sens à l'intersection de deux événements qu'il éclaire : l'inconscient et le sujet. Il n'est pas un simple *signifiant* de substitution. Il est une relation avec l'inconnu. Il laisse pressentir un sens réellement nouveau pour l'observateur. Quelque chose de déjà connu ne devient pas un symbole. En ce sens, l'*allégorie* ou le *signe* ne sont pas des symboles. L'activité symbolique va de pair avec une transformation énergétique, elle signe une métamorphose de la libido qui traverse aussi bien le sujet que le monde. Le *symbole* est une expérience qui vient du tréfonds de nous-mêmes. Jung dira qu'il monte de la "*profondeur du corps*". Il est *ambivalent*. La surdétermination entraîne une *polyphonie du sens*. Le *symbole* naît d'un état de conflit, mais il arrête la régression de la libido vers l'inconscient. Il tente de transformer le refoulement en flux. Il mobilise ainsi l'*énergie psychique* (JUNG, 1956). Il est la "*machine psychologique formatrice d'énergie*" dont l'interprétation vise à rétablir les équilibres énergétiques. Son action est celle d'une représentation, voire d'un ordre, et d'un sens. Il reflète une mise en ordre en faisant miroiter un sens. Il échappe à la raison, mais propose à la conscience une orientation nouvelle. Il ne signifie pas plus qu'une possibilité. Cette notion est étroitement liée à celle des *archétypes*. On pourrait même dire qu'à la base de tout *symbole* se trouve un *archétype* qui en est l'éventuelle préfiguration. Ou, plus clairement, tout *symbole* est l'expression d'un *archétype* dans une situation concrète, collective ou individuelle. Jung insiste sur le fait qu'il n'est pas possible d'expliquer un *archétype* du fait qu'il appartient à cette couche très profonde de l'*inconscient collectif* qui finit par s'universaliser et par s'éteindre dans la matérialité du corps, c'est-à-dire dans les corps chimiques. Il est une notion structurelle, une notion énergétique et un foisonnement d'images. En tant que structure, il transcende le complexe. Il est le principe unificateur de l'inconscient collectif. Si l'*inconscient* est le champ de la psychologie, les *archétypes* balisent et structurent ce champ. Ils sont porteurs d'images primordiales. Il ne faut cependant pas confondre les *représentations archétypiques* avec l'*archétype lui-même*. L'*Archétype* en soi n'est pas représentable. Son essence échappe à la conscience. Mais ses effets concrets se manifestent au travers d'*images*, de *symboles*. Ces images sont les *représentations archétypiques*. Elles dérivent de l'archétype qui, pourtant, ne se réduit pas à l'une d'entre elles. L'*archétype* serait la structure qui tend à faire de nous un être universel, les *images* qu'il véhicule recèlent notre singularité. Jolande Jacobi (JACOBI, 1961) rappelle que l'*archétype* se dirige à la fois vers le bas (la fixation du *complexe*) et vers le haut (vers le monde des *images* et des *idées*). L'analyse a pour fonction de faire prendre conscience de cette dialectique. Précisons enfin qu'il se manifeste sous diverses représentations dont celles de l'*anima*, l'*animus*, le *Soi*, etc. Ces *symboles* ne peuvent être interprétés de manière exhaustive ni comme *signes* ni comme *allégories*. Ils sont *plurivoques* et inépuisables. Aucune formulation univoque n'est possible : ils sont contradictoires et paradoxaux. Dans ce cadre, le *symbole* est à la fois absolu et relatif : relatif à ses propres composantes, aux autres *symboles*, au plan sur lequel il se délimite, aux problèmes qu'il est censé évoquer, mais absolu par la condensation qu'il opère, par le lieu qu'il occupe sur le plan, par les conditions qu'il assigne aux problèmes. Assumer le texte comme *symbole* relève d'une expérience mystique. Toute lecture d'un *symbole* participe de ce mécanisme *projectif*. C'est pourquoi, en dernière analyse, elle se révèle elle-même *Figure* et *Ombre*, source infinie d'interprétations. Vu que le *symbole* reste ouvert et ambigu, j'y trouve ce que j'y *projette*. Il devient miroir de ma propre aliénation. C'est ainsi que le *mode symbolique* participe à la création. C'est dans cette seule perspective que les *symboles* peuvent être sécularisés. D'abord, parce qu'ils sont ainsi dépourvus de la capacité d'instaurer un contrôle social et de permettre des manipulations du pouvoir ; ensuite parce qu'ils restent vraiment ouverts; enfin parce qu'ils n'autorisent pas les mystifications, c'est-à-dire qu'ils ne permettent pas de séquences interprétatives incontrôlables, puisqu'ils sont contrôlés par le texte et "*l'intertextualité*"². Il ne s'agit donc pas d'une fixation allégorique : il n'y a pas élaboration de code, tout au plus y a-t-il une

¹ Vu l'importance du symbole dans l'oeuvre de Jung, je renvoie aux divers livres de vulgarisation dont BAUDOUIN, 1963, BENNET, 1973, NATAF, 1985, et aux ouvrages suivants : JUNG, 1971 et 1973, JACOBI, 1950 et 1961.

² Voir le développement de ce concept chez Umberto ECO (1988 & 1992).

orientation aux codes possibles. Le **symbole** reste ouvert, sans cesse réinterprétable. En faisant ainsi abstraction de toute métaphysique ou théologie sous-jacente qui confère une vérité particulière aux **symboles**, on peut dire que le *mode symbolique* caractérise une modalité de production ou d'interprétation textuelle. Selon la typologie des modes de production du signe décrite par Umberto Eco (ECO, 1988, 52-59), le *mode symbolique* présuppose un processus d'invention appliqué à une reconnaissance. Je trouve un élément qui a déjà assumé une fonction sémiotique et je décide de la voir comme la projection d'une portion suffisamment imprécise de contenu.

Le syntagme : Les rapports qui unissent les termes linguistiques peuvent se développer sur deux plans. Le premier est celui des **syntagmes** et le second, celui des **associations**, du **paradigme** ou du **système**. "*Le syntagme est une combinaison de signes, qui a pour support l'étendue ; dans le langage articulé, cette étendue est linéaire et irréversible (c'est la " chaîne parlée ")*." (BARTHES, 1964, 131) Deux éléments ne peuvent être prononcés en même temps et chaque terme tire sa valeur de son opposition à ce qui précède et à ce qui suit. L'activité analytique qui s'applique au syntagme est le découpage. "*En dehors du discours (plan syntagmatique), les unités qui ont entre elles quelque chose en commun s'associent dans la mémoire et forment ainsi des groupes où règnent des rapports divers*." (SAUSSURE, 1949, 170) Chaque groupe forme une série mnémonique virtuelle. Les termes sont unis *in absentia* ; l'activité analytique qui s'applique aux associations est le classement. "*Les rapports syntagmatiques sont des relations chez Hjelmslev, des contiguïtés chez Jakobson, des contrastes chez Martinet ; les rapports systématiques sont des corrélations chez Hjelmslev, des similarités chez Jakobson, des oppositions chez Martinet*." (BARTHES, 1964, 132)

ANNEXE 6

Liste des albums analysés et interprétés

par les étudiants de l'IHECS

pour le cours de

Sémiologie et herméneutique

de la bande dessinée

NOMS, Prénoms	Nationalité(s)	Année de naissance	Lieu de naissance
Année d'édition	Titre de l'album, Ville d'édition, Editeur, Collection.		

ADAMOV	F	1956	Londres
COTHIAS	F	1948	Paris
1985	<i>Les eaux de Mortelune</i> , Grenoble, Glénat.		
ANDRÉAS	D (F)	1951	Düsseldorf
1991	<i>La caverne du souvenir</i> , Bruxelles, éd. du Lombard, coll. « Histoires et légendes ».		
19??	<i>Rork. Fragments</i> , Bruxelles, éd. du Lombard, coll. « Histoires et légendes ».		
AUCLAIR	F	1943	La Barre-des-Monts
1976	<i>Simon du Fleuve. Le clan des Centaures</i> , Bruxelles, éd. du Lombard.		
1979	<i>Simon du Fleuve. Cité N.W.3</i> , Bruxelles, éd. du Lombard.		
AUCLAIR	F	1943	La Barre-des-Monts
RIONDET	?	?	?
1988a	<i>Simon du Fleuve. L'Eveilleur</i> , Bruxelles, éd. du Lombard.		
1988b	<i>Simon du Fleuve. Les chemins de l'Ogam</i> , Bruxelles, éd. du Lombard.		
BERTHET, Philippe	F	1956	Thorigny-sur-Marne
1993	<i>Halona</i> . Marcinelle, Dupuis, coll. « aire libre ».		
BERTHET, Philippe	F	1956	Thorigny-sur-Marne
FOERSTER, Philippe	B	1954	Liège
1988	<i>L'oeil du Chasseur</i> , Marcinelle, Dupuis.		
BILAL, Enki	Y + F	1951	Belgrade
1992	<i>Froid Equateur</i> , Genève, Les Humanoïdes associés.		
BILAL, Enki	Y + F	1951	Belgrade
CHRISTIN, Pierre	F	1938	Saint-Mandé
1975	<i>La croisière des oubliés</i> , Paris, Dargaud.		
1976	<i>Le vaisseau de pierre</i> , Paris, Dargaud.		
1977	<i>La ville qui n'existait pas</i> , Paris, Dargaud.		
1983	<i>La partie de chasse</i> , Paris, Dargaud.		
BINET, Christian	F	1947	Tulle
1986	<i>Les Bidochon. Roman d'Amour</i> , Paris, éd. Audie-Fluide Glacial.		
BOURGEON, François	F	1945	Paris
1979	<i>Les passagers du vent. La fille sous la dunette</i> , Grenoble, éd. Glénat.		
1982	<i>Les passagers du vent. L'heure du serpent</i> , Grenoble, éd. Glénat.		
1984	<i>Les passagers du vent. Le bois d'Ebène</i> , Grenoble, éd. Glénat.		
BRECCIA	Arg	1919	Montevideo
OESTERHELD	Arg	1919	Buenos Aires
1982	<i>Mort Cinder</i> , Grenoble, éd. Glénat.		
BRETÉCHER, Claire	F	1940	Nantes
1977	<i>Les amours écologiques du Bolot Occidental</i> , Barcelone, éd. Claire Bretécher.		
CARPENTIER, Louis-Michel	B	1944	Uccle
CAUVIN, Raoul	B	1938	Antoing
19??	<i>Du côté de chez Poje. Le lendemain de la veille</i> , Marcinelle, Dupuis.		
COMES Dieter (Didier)	B	1942	Sourbrodt
1980	<i>Silence</i> , Tournai, Casterman, coll. roman « (Á suivre) ».		
1985	<i>Eva</i> , Tournai, Casterman, coll. roman « (Á suivre) ».		
1988	<i>L'arbre-coeur</i> , Tournai, Casterman, coll. roman « (Á suivre) ».		
1991	<i>Iris</i> , Tournai, Casterman, coll. roman « (Á suivre) ».		
COSEY (COSANDERY, Bernard)	H	1950	Lausanne
1977	<i>Jonathan. Souviens-toi, Jonathan</i> , Bruxelles, Lombard.		
1978	<i>Jonathan. Pieds nus sous les Rhododendrons</i> , Bruxelles, Lombard.		
1979	<i>Jonathan. Le berceau du Boddhisattva</i> , Bruxelles, Lombard.		
1980	<i>Jonathan. L'espace bleu entre les nuages</i> , Bruxelles, Lombard.		
1981	<i>Jonathan. Kate</i> , Bruxelles, Lombard.		
1984	<i>A la recherche de Peter Pan</i> , 2 tomes, Bruxelles, Lombard.		
1988	<i>Voyage en Italie</i> , Marcinelle, Dupuis.		
1990	<i>Orchidea</i> , Marcinelle, Dupuis.		

CRAENHALS, François	B	1926	Ixelles
1972			<i>Chevalier Ardent. La corne de brume</i> , Tournai, Casterman.
1980			<i>Chevalier Ardent. Les Cavaliers de l'Apocalypse</i> , Tournai, Casterman.
CUVELIER, Paul	B	1923	Lens
1950			<i>Corentin. Les extraordinaires aventures de Corentin</i> , Bruxelles, Lombard.
1956			<i>Corentin. Corentin chez les Peaux-Rouges</i> , Bruxelles, Lombard.
CUVELIER, Paul	B	1923	Lens
GREG, Michel	B	1931	Ixelles
1963			<i>Corentin. Le poignard magique</i> , Bruxelles, Lombard.
1968			<i>Line. Le piège au diable</i> , Bruxelles, Lombard.
CUVELIER, Paul	B	1923	Lens
ACAR, Jacques	B	1937	Boussu
1969			<i>Corentin. Le signe du Cobra</i> , Bruxelles, Lombard.
CUVELIER, Paul	B	1923	Lens
VAN HAMME, Jean	B	1939	Bruxelles
1970			<i>Corentin. Corentin et le Prince des sables</i> , Bruxelles, Lombard.
1974			<i>Corentin. Le Royaume des eaux noires</i> , Bruxelles, Lombard.
DERIB, Claude	H	1944	Tour de Perlz
1974			<i>Buddy Longway. Chinook</i> , Bruxelles, Lombard.
19??			<i>Buddy Longway. Le dernier rendez-vous</i> , Bruxelles, Lombard.
1991			<i>Jo</i> , Bruxelles, Lombard.
DERIB, Claude	H	1944	Tour de Perlz
GREG, Michel	B	1931	Ixelles
1979			<i>Go West</i> , Bruxelles, Lombard.
DESBERG, Stephen	B	1954	Bruxelles
MALTAITE, Éric	B	1958	Bruxelles
19??			<i>421. Les années de brouillard</i> , Marcinelle, Dupuis.
DODIER, Alain	F	1955	Dunkerque
MAKYO, Pierre	F	1952	Dunkerque
19??			<i>Jérôme K. Jérôme Bloche. L'ombre qui tue</i> , Marcinelle, Dupuis.
19??			<i>Jérôme K. Jérôme Bloche. Le jeu de trois</i> , Marcinelle, Dupuis.
FRANCQ, Philippe	B	1961	Etterbeek
VAN HAMME, Jean	B	1939	Bruxelles
1990			<i>Largo Winch. L'héritier</i> , Marcinelle, Dupuis.
1991			<i>Largo Winch. Le groupe W</i> , Marcinelle, Dupuis.
FRANK, Pé	B	1956	Ixelles
BOM, Michel de	B	1950	Uccle
1987			<i>Broussaille. Les baleines publiques</i> , Marcinelle, Dupuis.
1987			<i>Broussaille. Les sculpteurs de lumière</i> , Marcinelle, Dupuis.
1987			<i>Broussaille. La nuit du chat</i> , Marcinelle, Dupuis.
FRANQUIN	B	1924	Etterbeek
1960			<i>Spirou et Fantasio. Le nid du Marsupilami</i> (avec Jidéhem), Marcinelle, Dupuis.
1961			<i>Spirou et Fantasio. Z comme Zorglub</i> (avec Greg et Jidéhem), Marcinelle, Dupuis.
1969a			<i>Spirou et Fantasio. Panade à Champignac</i> (avec Jidéhem, Peyo et Gos), Marcinelle, Dupuis
1969b			<i>Spirou et Fantasio. Bravo les Brothers</i> , Marcinelle, Dupuis.
1970			<i>Gaston. Gala de gaffes à gogo</i> (avec Jidéhem), (1 ^{ère} éd. : 1963-1964), Marcinelle, Dupuis.
1973			<i>Gaston. Gare aux gaffes du gars gonflé</i> (avec Jidéhem), (1 ^{ère} éd. : 1966-1967), Marcinelle, Dupuis.
1979a			<i>Gaston. Lagaffe mérite des baffes</i> , Marcinelle, Dupuis.
1979b			<i>Cauchemarrant</i> , Paris, éd. Bédéràma.
1981			<i>Idées noires</i> , Paris, éd. Audie.
1984			<i>Idées noires bis</i> , Paris, éd. Audie.
FRANQUIN, André	B	1924	Etterbeek
BATEM	B	1960	Kamina
YANN	F	1954	Marseille
1989			<i>Marsupilami. Mars le noir</i> , Bruxelles, Marsu-productions.

GIRAUD, Jean (voir aussi MOEBIUS)	F	1938	Fontenay-sous-Bois
CHARLIER, Jean-Michel	B	1924	Liège
1969			<i>Blueberry. L'homme à l'étoile d'argent</i> , Paris, Dargaud.
1990			<i>Blueberry. Arizona Love</i> , Bruxelles, Novédi.
GODARD, Christian	F	1932	Paris
1971			<i>Martin Milan. Destination guet-apens</i> , Bruxelles, Lombard.
1972			<i>Martin Milan. Eglantine de ma jeunesse</i> , Bruxelles, Lombard.
1978			<i>Martin Milan. Mille ans d'agonie</i> , Bruxelles, Lombard.
GRATON, Jean	F	1923	Nantes
1959			<i>Michel Vaillant. Le grand défi</i> , Bruxelles, Lombard.
GREG, Michel	B	1931	Ixelles
1979			<i>Achille Talon. L'âge ingrat</i> , Paris, Dargaud.
1981			<i>Achille Talon. La loi du Bidouble</i> , Paris, Dargaud.
HASTINGS, Valérie	?	19??	
1958			<i>Le trésor de la ferme aux douves</i> , Bruxelles-Paris, Lombard-Dargaud, coll. « Line ».
HAUSMAN, René	B	1936	Verviers
DUBOIS, Pierre	?	?	?
1987			<i>Laina. La forteresse de pierre</i> , Marcinelle, Dupuis.
HAUSMAN, René	B	1936	Verviers
YANN	F	1954	Marseille
1993			<i>Les trois cheveux blancs</i> , Marcinelle, Dupuis, coll. « aire libre ».
HERGÉ	B	1907	Etterbeek
1946a			<i>Tintin. Tintin au Congo</i> , (1 ^{ère} éd. : 1931), Tournai, Casterman.
1946b			<i>Tintin. Tintin en Amérique</i> , (1 ^{ère} éd. : 1932), Tournai, Casterman.
1955			<i>Tintin. Les cigares du pharaon</i> , (1 ^{ère} éd. : 1934), Tournai, Casterman.
1946			<i>Tintin. Le lotus bleu</i> , (1 ^{ère} éd. : 1936), Tournai, Casterman.
1943			<i>Tintin. L'oreille cassée</i> , (1 ^{ère} éd. : 1937), Tournai, Casterman.
1944a			<i>Tintin. L'île noire</i> , (1 ^{ère} éd. : 1938), Tournai, Casterman.
1947			<i>Tintin. Le sceptre d'Ottokar</i> , (1 ^{ère} éd. : 1939), Tournai, Casterman.
1944b			<i>Tintin. Le crabe aux pinces d'or</i> , (1 ^{ère} éd. : 1941), Tournai, Casterman.
1944c			<i>Tintin. Le secret de la Licorne</i> , Tournai, Casterman.
1944d			<i>Tintin. Le trésor de Rackham le Rouge</i> , Tournai, Casterman.
1949a			<i>Tintin. Les sept boules de cristal</i> , Tournai, Casterman.
1949b			<i>Tintin. Le temple du soleil</i> , Tournai, Casterman.
1950			<i>Tintin. Tintin au Pays de l'Or noir</i> , Tournai, Casterman.
1956			<i>Tintin. L'affaire Tournesol</i> , Tournai, Casterman.
1958			<i>Tintin. Coke en stock</i> , Tournai, Casterman.
1960			<i>Tintin. Tintin au Tibet</i> , Tournai, Casterman.
1963			<i>Tintin. Les bijoux de la Castafiore</i> , Tournai, Casterman.
1968			<i>Tintin. Vol 714 pour Sydney</i> , Tournai, Casterman.
1976			<i>Tintin. Tintin et les Picaros</i> , Tournai, Casterman.
HULET, Daniel	B	1945	Etterbeek
1987			<i>L'État Morbide. La Maison-Dieu</i> , Grenoble, Glénat.
1990			<i>L'État Morbide. Le passage avide</i> , Grenoble, Glénat.
HERMANN	B	1938	Francorchamps
1983			<i>Jeremiah. Un hiver de clown</i> , Bruxelles, Novédi.
1986			<i>Jeremiah. Julius et Romea</i> , Bruxelles, Novédi.
JACOBS, Édgar-Pierre	B	1904	Bruxelles
1950			<i>Blake et Mortimer. Le secret de l'Espadon</i> , Bruxelles, Lombard.
1954			<i>Blake et Mortimer. Le mystère de la Grande Pyramide</i> , tome 1, Bruxelles, Lombard.
1955			<i>Blake et Mortimer. Le mystère de la Grande Pyramide</i> , tome 2, Bruxelles, Lombard.
1956			<i>Blake et Mortimer. La marque jaune</i> , Bruxelles, Lombard.
1957			<i>Blake et Mortimer. L'énigme de l'Atlantide</i> , Bruxelles, Lombard.
1962			<i>Blake et Mortimer. Le piège diabolique</i> , Bruxelles, Lombard.
1967			<i>Blake et Mortimer. L'affaire du collier</i> , Bruxelles, Lombard.
1977			<i>Blake et Mortimer. Les trois formules du professeur Sato</i> , tome 1, Bruxelles, Lombard.

1974	<i>Le rayon U</i> , (1 ^{ère} éd. : 1943), Bruxelles, Lombard.			
JUILLARD, André		F	1948	Paris
COTHIAS, Patrick		F	1948	Paris
1983	<i>Les sept vies de l'Épervier. La blanche morte</i> , Grenoble, Glénat.			
LAMBIL, Willy		B	1936	Tamines
CAUVIN, Raoul		B	1938	Antoing
1979	<i>Les tuniques bleues. Le blanc-bec</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1983	<i>Les tuniques bleues. Black face</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1985	<i>Les tuniques bleues. Des bleus et des dentelles</i> , Marcinelle, Dupuis.			
LELOUP, Roger		B	1933	Verviers
1973	<i>Yoko Tsuno. L'orgue du diable</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1975	<i>Yoko Tsuno. Message pour l'éternité</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1976	<i>Yoko Tsuno. Les trois soleils de Vinéa</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1980	<i>Yoko Tsuno. La lumière d'Ixo</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1982	<i>Yoko Tsuno. La proie et l'ombre</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1986	<i>Yoko Tsuno. Le dragon de Hong-Kong</i> , Marcinelle, Dupuis.			
LOISEL, Régis		F	1951	Saint-Maixent
1992	<i>Peter Pan. Londres</i> , Issy-les-Moulineaux, éd. Vents d'Ouest.			
MACHEROT, Raymond		B	1924	Verviers
1956	<i>Chlorophylle. Chlorophylle contre les rats noirs</i> , Bruxelles, Lombard.			
1965	<i>Chaminou. Chaminou et le Khrompire</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1981	<i>Chlorophylle. Zizanion le terrible</i> , Bruxelles, Lombard.			
MANARA, Milo		I	1945	Luson
1980	<i>HP et Giuseppe Bergman</i> , (traduction de Christine Vernière), Tournai, Casterman, coll. « (Á suivre) ».			
1984	<i>Le dé clic</i> , Paris, Albin Michel-L'écho des Savanes.			
MANARA, Milo		I	1945	Luson
PRATT, Hugo		I	1927	Rimini (Venise)
1986	<i>Un été indien</i> , Tournai, Casterman.			
MARCHAND, Bruno		B	1963	?
MOEBIUS		F	1938	Fontenay-sous-Bois
1994	<i>Little Nemo. Le Bon Roi</i> , Tournai, Casterman.			
MARTIN, Jacques		F	1921	Strasbourg
1956a	<i>Alix. Alix l'intrépide</i> , Bruxelles, Lombard.			
1956b	<i>Alix. Le sphinx d'or</i> , Bruxelles, Lombard.			
1957	<i>Alix. L'île maudite</i> , Bruxelles, Lombard.			
1958	<i>Alix. La tiare d'Oribal</i> , Bruxelles, Lombard.			
1959	<i>Alix. La griffe noire</i> , Bruxelles, Lombard.			
1965	<i>Alix. Les légions perdues</i> , Tournai, Casterman.			
1967	<i>Alix. Le dernier Spartiate</i> , Tournai, Casterman.			
1968	<i>Alix. Le tombeau étrusque</i> , Tournai, Casterman.			
1970	<i>Alix. Le dieu sauvage</i> , Tournai, Casterman.			
1974	<i>Alix. Le prince du Nil</i> , Tournai, Casterman.			
1977	<i>Alix. Le spectre de Carthage</i> , Tournai, Casterman.			
1981	<i>Alix. La tour de Babel</i> , Tournai, Casterman.			
1983	<i>Alix. L'empereur de Chine</i> , Tournai, Casterman.			
MÉZIÈRES, Jean-Claude		F	1938	Paris
CHRISTIN, Pierre		F	1938	Saint-Mandé
1971	<i>L'empire des milles planètes</i> , Paris, Dargaud.			
1975	<i>L'ambassadeur des ombres</i> , Paris, Dargaud.			
1978	<i>Les héros de l'Équinoxe</i> , Paris, Dargaud.			
MOEBIUS		F	1938	Fontenay-sous-Bois
1990	<i>Le monde d'Edena. Les jardins d'Edena</i> , Tournai, Casterman.			
MOEBIUS		F	1938	Fontenay-sous-Bois
JODOROWSKY, Alexandro		Chili	1929	Iquique
1981	<i>John Diffool. L'Incal noir</i> , Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».			
1982	<i>John Diffool. L'Incal lumière</i> , Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».			
1983	<i>John Diffool. Ce qui est en bas</i> , Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».			
1985	<i>John Diffool. Ce qui est en haut</i> , Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».			

- 1990a *John Difoole. La cinquième essence I*, Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».
 1990b *John Difoole. La cinquième essence II*, Paris, les Humanoïdes Associés, coll. « Eldorado ».
 1992 *La folle du sacré-cœur. Cœur couronné*, 1^{er} tome, Genève, les Humanoïdes Associés.

MORRIS	B	1923	Courtrai
GOSCINNY	F	1926	Paris
1971			<i>Lucky Luke. Ma Dalton</i> , Paris, Dargaud.
MORRIS	B	1923	Courtrai
FAUCHE, Xavier	F	1947	Paris
LÉTURGIE, Jean	F	1947	Caen
1984			<i>Lucky Luke. Le Daily Star</i> , Paris, Dargaud.
1986			<i>Lucky Luke. Ballade des Dalton et autres histoires</i> , Paris, Dargaud.
OTOMO, Katsuhiko	Japon	1954	Miyagi
1990 - 1992			<i>Akira</i> , tome 1 à tome 9, (1 ^{ère} éd. : 1982), Grenoble, Glénat.
PEYO	B	1928	Bruxelles
1955			<i>Johan et Pirlouit. Le lutin du bois aux roches</i> , Marcinelle, Dupuis.
1956			<i>Johan et Pirlouit. La pierre de lune</i> , Marcinelle, Dupuis.
1959			<i>Johan et Pirlouit. La flèche noire</i> , Marcinelle, Dupuis.
1960			<i>Johan et Pirlouit. La flûte à six schtroumpfs</i> , Marcinelle, Dupuis.
1961			<i>Johan et Pirlouit. La guerre des sept fontaines</i> , Marcinelle, Dupuis.
1964			<i>Johan et Pirlouit. Le pays maudit</i> , Marcinelle, Dupuis.
1965			<i>Les Schtroumpfs. Le Schtroumpfissime</i> , Marcinelle, Dupuis.
1992			<i>Les Schtroumpfs. Le Schtroumpf financier</i> , Bruxelles, Lombard.
PLEYERS, Jean	F	1953	Verviers
MARTIN, Jacques	F	1921	Strasbourg
1984			<i>Jhen. Barbe-bleue</i> , Tournai, Casterman.
PRATT, Hugo	I	1927	Rimini (Venise)
1975			<i>Corto Maltese. La ballade de la mer salée</i> , Tournai, Casterman.
1979a			<i>Corto Maltese. Sous le signe du Capricorne</i> , Tournai, Casterman.
1979b			<i>Corto Maltese. Corto Maltese en Sibérie</i> , Tournai, Casterman.
1980			<i>Corto Maltese. Les Celtiques</i> , Tournai, Casterman.
1981			<i>Corto Maltese. Fable de Venise</i> , Tournai, Casterman.
1986			<i>Corto Maltese. La maison dorée de Samarkand</i> , Tournai, Casterman.
1990			<i>Corto Maltese. Les Helvétiques</i> , Tournai, Casterman.
1992			<i>Corto Maltese. Mû</i> , Tournai, Casterman.
PTILUC	B	1956	Mons
1989			<i>Geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons. La mémoire et la boue</i> , Paris, éd. Vents d'Ouest.
ROBA, Jean	B	1930	Bruxelles
19??			<i>Boule et Bill. Boule et Bill globe-trotters</i> , Marcinelle, Dupuis.
ROCHETTE, Jean-Marc	F	1956	Baden-Baden
LOB, Jacques	F	1930	Grenoble
1984			<i>Le transperceneige</i> , Tournai, Casterman.
ROSINSKI, Grzegorz	Polon.	1941	Stalava Wola
VAN HAMME, Jean	B	1939	Bruxelles
1980a			<i>Thorgal. La magicienne</i> , Bruxelles, Lombard.
1980b			<i>Thorgal. L'île des mers gelées</i> , Bruxelles, Lombard.
1981			<i>Thorgal. Les trois vieillards du pays d'Aran</i> , Bruxelles, Lombard.
1982			<i>Thorgal. La galère noire</i> , Bruxelles, Lombard.
1983			<i>Thorgal. Au-delà des ombres</i> , Bruxelles, Lombard.
1984			<i>Thorgal. L'enfant des étoiles</i> , Bruxelles, Lombard.
1985a			<i>Thorgal. Alinoë</i> , Bruxelles, Lombard.
1985b			<i>Thorgal. Les Archers</i> , Bruxelles, Lombard.
1986a			<i>Thorgal. Le pays Qâ</i> , Bruxelles, Lombard.
1986b			<i>Thorgal. Les yeux de Tanatloc</i> , Bruxelles, Lombard.
1987			<i>Thorgal. La cité du dieu perdu</i> , Bruxelles, Lombard.
1989			<i>Thorgal. Le maître des montagnes</i> , Bruxelles, Lombard.

1991	<i>Thorgal. La gardienne des clés</i> , Bruxelles, Lombard.			
1992	<i>Thorgal. L'épée-soleil</i> , Bruxelles, Lombard.			
1993	<i>Thorgal. La forteresse invisible</i> , Bruxelles, Lombard.			
SCHUITEN, François		B	1956	Bruxelles
PEETERS, Benoît		F	1956	Paris
1983	<i>Les cités obscures. Les murailles de Samaris</i> , Tournai, Casterman.			
1985	<i>Les cités obscures. La fièvre d'Urbicande</i> , Tournai, Casterman.			
198?	<i>Les cités obscures. L'archiviste</i> , Tournai, Casterman.			
1987	<i>Les cités obscures. La Tour</i> , Tournai, Casterman.			
1992	<i>Les cités obscures. Brüssel</i> , Tournai, Casterman.			
SCHUITEN, François		B	1956	Bruxelles
RENARD, Claude		B	1946	Boussu
1980	<i>Métamorphoses. Aux médianes de Cymbiola</i> , Nancy, Les Humanoïdes Associés.			
SERPIERI, Paolo		I	1944	Venise
1987	<i>Drunna.</i> , Paris, Dargaud.			
SERVAIS, Jean-Claude		B	1956	Liège
1981	<i>Iriacynthe</i> , Bruxelles, Bedescope.			
1982	<i>La Tchalette et autres contes de magie et de sorcellerie</i> , Bruxelles, Lombard, coll. « histoires et légendes ».			
1984	<i>Isabelle</i> , Bruxelles, Lombard, coll. « histoires et légendes ».			
1992a	<i>Pour l'amour de Guenièvre</i> , Bruxelles, Hélyode, coll. « signature ».			
1992b	<i>Lova I</i> , Fleurus, Dupuis, coll. « aire libre ».			
SERVAIS, Jean-Claude		B	1956	Liège
DEWAMME, Gérard		B		
1983	<i>Tendre Violette. Malmaison</i> , Tournai, Casterman, coll. « (À suivre) ».			
SOKAL, Benoît		B	1954	Bruxelles
	<i>Canardo. L'Amerzone</i> , Tournai, Casterman.			
SPIEGELMAN, Art		Polon.	1948	Stockholm
1986	<i>Maus I. Un survivant raconte</i> , Paris, Flammarion.			
TARDI, Jacques		F	1946	Valence
1976a	<i>Adèle Blanc-sec. Adèle et la bête</i> , Tournai, Casterman.			
1976b	<i>Adèle Blanc-sec. Le démon de la Tour Eiffel</i> , Tournai, Casterman.			
TARDI, Jacques		F	1946	Valence
CHRISTIN, Pierre		F	1938	Saint-Mandé
1976	<i>Rumeurs sur le Rouergue</i> , Paris, Futuropolis.			
TILLIEUX, Maurice		B	1922	Huy
1960	<i>Gil Jourdan. La voiture immergée</i> , Marcinelle, Dupuis.			
TITO		E + F	1957	Valdeverdeja
BUCQUOY, Jan		B	1945	Harelbeke
1981	<i>Jaunes. Gérard le diable</i> , Grenoble, Glénat.			
UDERZO, Albert		I + F	1927	Fismes
GOSCINNY, René		F	1926	Paris
1961	<i>Astérix. Astérix le Gaulois</i> , Paris, Dargaud.			
1962	<i>Astérix. La serpe d'Or</i> , Paris, Dargaud.			
1963	<i>Astérix. Astérix et les Goths</i> , Paris, Dargaud.			
1965	<i>Astérix. Astérix et Cléopâtre</i> , Paris, Dargaud.			
1967	<i>Astérix. Astérix légionnaire</i> , Paris, Dargaud.			
1968	<i>Astérix. Le bouclier arverne</i> , Paris, Dargaud.			
1969	<i>Astérix. Astérix en Hispanie</i> , Paris, Dargaud.			
1973	<i>Astérix. Astérix en Corse</i> , Paris, Dargaud.			
1979	<i>Astérix. Astérix chez les Belges</i> , Paris, Dargaud.			
1980	<i>Astérix. Le grand fossé</i> , Paris, Albert-René.			
1983	<i>Astérix. Le fils d'Astérix</i> , Paris, Albert-René.			
19??	<i>Astérix. La rose et le glaive</i> , Paris, Albert-René.			
VANCE, William		B	1935	Anderlecht
VAN HAMME, Jean		B	1939	Bruxelles
1984	<i>XIII. Le jour du soleil noir</i> , Bruxelles, Lombard.			
1985	<i>XIII. Là où va l'Indien...</i> , Bruxelles, Lombard.			
1986	<i>XIII. Toutes les larmes de l'enfer</i> , Bruxelles, Lombard.			

19??	<i>XIII. Spad</i> , Bruxelles, Lombard.			
19??	<i>XIII. Rouge total</i> , Bruxelles, Lombard.			
VANDERSTEEN, Willy		B	1913	Anvers
1982	<i>Bob et Bobette. Les troglodytes</i> , Anvers, Erasme.			
VICOMTE, Laurent		F	1956	
MAKYO, Pierre		F	1952	
1982	<i>Ballade au bout du monde. La prison</i> , Grenoble, Glénat.			
1984	<i>Ballade au bout du monde. Le grand pays</i> , Grenoble, Glénat.			
1985	<i>Ballade au bout du monde. Le bâtard</i> , Grenoble, Glénat.			
19??	<i>Ballade au bout du monde. L'hôpital</i> , Grenoble, Glénat.			
WALTHÉRY, François		B	1946	Argenteau
JIDÉHEM		B	1935	Bruxelles
BORGES		B	?	?
1981	<i>Natacha. Instantanés pour Caltech</i> , Marcinelle, Dupuis.			
1983	<i>Natacha. Les machines incertaines</i> , Marcinelle, Dupuis.			
WALTHÉRY, François		B	1946	Argenteau
WILL		B	1927	Anthée
WASTERLAIN		B	1946	Erquelinnes
1984	<i>Natacha. L'île d'outre-tombe</i> , Marcinelle, Dupuis.			
WEYLAND		B	1947	Ixelles
1982	<i>Aria. La montagne aux sorcières</i> , Bruxelles, Lombard.			
1985	<i>Aria. Les larmes de la déesse</i> , Bruxelles, Lombard.			
19??	<i>Aria. L'anneau des elflings</i> , Bruxelles, Lombard.			
YSLAIRE, Bernard		B	1957	Bruxelles
BALAC, Yann		F	1954	Marseille
1986	<i>Sambre. Plus ne m'est rien</i> , Grenoble, Glénat.			

Total des dessinateurs, des dessinateurs-scénaristes et des scénaristes

+

Origine et date de naissance

Nombre d'auteurs : 95	Dessinateurs-scénaristes : 39	Nombre d'albums : 239
Hommes : 93	Dessinateurs : 36	Nombre de séries : 63
Femmes : 2	Scénaristes : 31	Nombre de'oeuvres uniques : 30
		Nombre de séries à gag : 1

Dessinateurs-scénaristes : 39

	190?	191?	192?	193?	194?	195?	196?	19??	TOT
Belgique	2		5	4	2	3		1	17
France			2	2	4	2		1	11
Helvétie					1	1			2
Italie			1		1			1	3
Espagne									
Allemagne						1			1
Yougoslavie						1			1
Pologne					1				1
Japon						1			1
?									2
TOT.	2		8	6	9	9		5	39

Dessinateurs : 36

	190?	191?	192?	193?	194?	195?	196?	19??	TOT
Belgique			3	3	1	5	2		14
France				3	2	5		4	14
Helvétie					1				1
Italie					1				2
Espagne					1				1
Allemagne									
Yougoslavie						1			1
Pologne					1				1
Japon									
Autres								2	2
TOT.			4	6	7	11	2	6	36

Scénaristes : 31

	190?	191?	192?	193?	194?	195?	196?	19??	TOT
Belgique			1	3		2		7	13
France			3	3		5		3	14
Helvétie									
Italie			1						1
Espagne									
Allemagne									
Yougoslavie									
Pologne									
Chili			1						1
Autres								2	2
TOT.			6	6		7		12	31

Nombre d'albums par dessinateurs-scénaristes et par dessinateur + scénariste en fonction des pays

	Bel	Fra	Hel	Ita	Esp	All	Pol	Yo	BF	BH	BE	BP	FI	FY	FC	Jap	?
D-S	85	29	10	11		2	1	1								1	3
D+S	22	16		1					15	1	1	15	12	4	7		1
T	107	45	10	12		2	1	1	15	1	1	15	12	4	7	1	4

ANNEXE 7

Analyse et interprétation

de *Pretty Woman*

de Garry Marshall

Réalisation : Garry Marshall.

Scénario : J. F. Lawton.

Origine : États-Unis (1990).

Interprètes : Richard Gere (*Edward Lewis*), Julia Roberts (*Vivian Ward*), Hector Elizondo (*Bernard Thompson*), Ralph Bellamy (*James Morse*), Jason Alexander (*Philip Stucley*), Laura San Giacomo (*Kit De Luca*), Alex Hyde-Whyte (*David Morse*).

Résumé : Spécialisé dans le rachat d'entreprise en faillite et leur revente à bon prix, *Edward Lewis* se consacre exclusivement à son travail. Il est en visite à Los Angeles pour acheter le chantier naval du vieux *James Morse*. Durant une fête, il téléphone à sa compagne et s'entend remercier. Il quitte ses amis et échoue sur Hollywood Boulevard. Là, il fait la connaissance de *Vivian*, une prostituée qui lui offre une nuit d'amour pour 300 dollars. Séduit par la jeune femme, *Lewis* l'engage pour une semaine. Avec l'aide du directeur de l'hôtel (*Bernard Thompson*), *Vivian* se métamorphose en élégante femme du monde. Elle prend goût à cette vie de luxe et tombe amoureuse de son client. Mais *Edward Lewis* doit repartir pour ses affaires. Pour la première fois, il hésite et ne rachète pas le chantier naval. Il propose de collaborer avec le vieux *Morse*. Il s'engage également à entretenir *Vivian*. Celle-ci refuse. Finalement, *Edward* comprend que les gens ne sont pas des marchandises. Il rejoint *Vivian* pour l'épouser.

Le message global relève du registre du récit. Il s'agit d'une *diégétique mimétique*. Cette production hollywoodienne est basée sur la confrontation entre *Cendrillon* et un *Golden Boy*. Le film connaît peu d'*analepses*, mais effectue quelques sauts en avant (*prolepses*). L'intention manifeste du réalisateur est de distraire les spectateurs. Ceux-ci vont effectivement voir ce film pour se divertir. *Pretty woman* est réalisé à la fin d'une longue période dominée par les *yuppies*. Les années quatre-vingts constituent l'âge d'or de la finance et *Wall Street* le temple où l'on célèbre chaque jour quelques *O.P.A.* Les *Golden Boys* bâtissent leurs fortunes sur un ensemble de spéculations froides et cyniques. Le *window-dressing*¹ est à l'honneur.

Le réseau interrelationnel liant les différents personnages est plutôt centré sur Julia Roberts et Richard Gere. Les personnages sont confinés dans leur registre. Seul *Edward Lewis* change d'attitude vers la fin. Nous avons divers types de sons et de voix. Les bruits et la musique exercent plusieurs fonctions (narrative, expressive, structurelle). Il s'agit surtout d'une *ocularisation zéro* et d'une *focalisation interne variable*. Il n'y a aucune présence de l'auteur au niveau du dispositif. Le réalisateur utilise les différents types de plan. Le *regard il* est prédominant. Cependant, sur l'affiche du film, nous avons un double *regard je* de la part des deux principaux acteurs. Ce double regard engendre une certaine complicité avec le spectateur. *Edward Lewis* est un personnage socialement consacré. Il s'agit d'un *Golden Boy* de la finance (facteur de sociocentrisme, mais aussi d'égo-centrisme).

¹ *The window-dressing* est littéralement 'l'art de l'étalage'. C'est aussi une expression employée dans le monde de la finance pour évoquer la vente, par morceau, de compagnies rachetées au bord de la faillite.

Vivian Ward est une prostituée. C'est un personnage en marge de la société qui est cependant socialement consacré (la *putain au bon coeur*).

L'*identification spectatorielle* aux deux principaux personnages engendre des effets de *fusion* dans le chef du spectateur. Il s'agit d'une *oeuvre fermée* dans laquelle se mélange le *déjà-vu* (*Cendrillon* et les diverses histoires d'amour) et le *nouveau* (le prince charmant est cette fois un *Golden Boy*). Le spectateur est placé dans un rapport de *subordination* et de *non-participation* au processus cognitif. Il s'intègre à ce dernier par le biais de l'*identification* aux héros.

Au niveau de la diègèse, il n'y a pas de date précise. L'histoire se déroule néanmoins à Los Angeles vers la fin des années quatre-vingts. Les lieux sont connus : *Sunset Boulevard* et *Beverly Hills* sont autant de noms évocateurs de richesse et de bien-être. Ce sont les lieux *féeriques* de notre civilisation. *Hollywood Boulevard* avec ses prostituées est relativement moins connu. C'est un lieu qui se prête moins au rêve. Il représente l'envers du décor et notre *inconscient personnel*. Au début de l'histoire, nous voyons *Edward Lewis* et son avocat *Philip Stucley*. Ce sont deux requins de la finance. *Lewis* n'a plus de compagne et *Philip* aimerait *collectionner* les filles. *Lewis* représente le *moi* et ses liens avec le *surmoi*. Il travaille *contre* son père. C'est le *héros* de cette histoire. *Stucley* est davantage lié au *ça* et aux *pulsions de mort*. C'est un prédateur qui aime détruire. C'est le compagnon et l'*ombre* du héros. L'un et l'autre représentent les deux *fonctions masculines* : *pensée* et *sensation*. À la fin de l'histoire, nous avons également deux personnages : *Edward Lewis* et *Vivian Ward*. À la suite de leur rencontre, l'un et l'autre ont changé. L'amour les unit. Ensemble, ils constituent un couple royal, un *androgynie*. Les *fonctions masculines* et *féminines* sont enfin liées. L'*héroïne* est en même temps l'*anima* du héros. Celui-ci est l'*animus* de *Vivian*. Tour à tour, ils se font guides. Ils deviennent chacun *Pygmalion* de l'autre. L'argent, les vêtements et les bonnes manières sont autant de *symboles* qui représentent l'amélioration de l'état psychique de *Vivian*. La détente, le doute et la collaboration avec *Morse* manifestent également les différentes étapes par lesquelles *Edward* passe. Deux *vieux sages* contribuent à cette double évolution : le maître d'hôtel *Bernard Thompson* et le vieil homme d'affaires *James Morse*. Ces deux personnages ont aussi quelques liens avec l'*imago paternelle*. Quant à *Kit De Luca*, l'amie et la collègue de *Susan*, elle représente l'*autre* (l'affection) et l'*ombre* (l'insouciance et l'envie) de *Vivian*. Les péripéties évoquent tour à tour le *meurtre du père* et le *complexe d'Oedipe*. L'activité incessante d'*Edward Lewis* est liée à un manque d'affection et de reconnaissance paternelle. Son père sera la première victime du *Golden Boy* : *Edward* lancera une *O.P.A.* et rachètera les usines de son père. *Vivian* est une *souillon*. Elle est une prostituée mise au ban de la société. Cette nouvelle *Cendrillon* rêve de princes charmants tout en arpentant les trottoirs d'*Hollywood Boulevard*. Sa soeur de misère, *Kit De Luca*, lui a pris ses derniers sous. Il lui faut à nouveau être la *poubelle* des mâles en rut afin de pouvoir payer son loyer. Elle rencontre *Edward*. Comme *Cendrillon*, elle est invitée au château. *Vivian* va vivre dans une chambre d'hôtel au coeur même de *Beverly Hills*. Cependant, elle se sentira toujours rejetée, refoulée. On ne daigne pas la servir dans les magasins de mode. Ses manières heurtent le personnel de l'hôtel. Il ne lui reste plus qu'à boudier comme une pauvre enfant prise en flagrant délit de mauvaise conduite. C'est *Bernard Thompson* qui finalement jouera les fées marraines. Il lui ouvrira

les portes pour qu'elle puisse s'habiller dignement. Les cartes de crédit de *Lewis* feront ensuite le reste. En même temps, *Edward* s'éloigne de son vieil ami *Philip*. Il ne supporte plus cette *ombre*, cet *autre* lui-même habité d'une dévorante *pulsion de mort*. Il ne sera plus un requin de la finance, mais un entrepreneur. À l'inverse de son ami, il ne *collectionnera* plus les filles pour s'en séparer comme de simples *Klinex*. Finalement, *Edward* ne peut plus se passer de *Susan*. Sur le chemin qui le mène à l'aéroport, il change d'avis et va rejoindre sa bien aimée tel *Roméo* sur le balcon de *Juliette*. Dans ce monde aride des affaires, où règne en maître la *fonction pensée*, *Edward*, cet *idéal du moi* d'une certaine Amérique, sent le besoin de renouer avec sa *fonction sentiment*. Pendant dix ans, *Wall Street* a fait régner sa loi des chiffres. Sous l'égide de Reagan et de Bush, le néolibéralisme sans cœur et sans âme a dominé le monde. L'Amérique profonde éprouve à nouveau le besoin d'aimer. L'auteur et le spectateur ne peuvent se passer d'affection. La *fonction sentiment*, refoulée sur les trottoirs sordides d'*Hollywood Boulevard*, est ramenée au niveau de la conscience collective. Les citoyens américains s'appêtent à voter pour le démocrate *Bill Clinton*...

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos	4
Introduction	5
Première partie : Aspects théoriques	19
Chapitre I : L'homme et ses symboles	20
1.1. Introduction	20
1.2. L'exploration de l'inconscient	21
1.3. Perceptions et projections	25
1.4. La méthode d'amplification et la libre association d'idées	26
1.5. Les plans d'interprétation	29
1.6. De quelques archétypes et symboles rencontrés durant le processus d'individuation	34
1.6.1. Les images de l' <i>idéal du Moi</i>	35
1.6.1.1. La <i>persona</i>	35
1.6.1.2. Le mythe du <i>héros</i>	36
1.6.2. Première rencontre avec l'inconscient : la découverte de l' <i>ombre</i>	40
1.6.3. Les <i>imagos parentales</i>	42
1.6.3.1. L' <i>imago maternelle</i>	42
1.6.3.2. L' <i>imago paternelle</i>	43
1.6.4. L' <i>anima</i> et l' <i>animus</i>	44
1.6.4.1. L' <i>anima</i>	44
1.6.4.2. L' <i>animus</i>	46
1.6.5. Le <i>Soi</i> : les symboles de totalité	47
1.7. Rêves et interprétations	50
Chapitre II : <i>Il était une fois...</i> le folklore, le conte et la bande dessinée	55
2.1. Définitions	55
2.1.1. Le(s) folklore(s)	55
2.1.2. Le conte	55
2.1.2.1. Les contes et leurs caractéristiques générales	56
2.1.2.2. Distinction entre conte populaire et conte littéraire	56
2.1.2.3. Les fonctions du conte	58
2.1.3. La bande dessinée	60
2.2. La bande dessinée peut être assimilée à une forme moderne de folklore	61
2.2.1. L'origine folklorique de la bande dessinée	61
2.2.2. La bande dessinée comme littérature folklorique	61
2.2.3. Les bandes dessinées comme source d'inspiration folklorique	65
2.3. Les bandes dessinées fictionnelles peuvent être assimilées à une forme moderne de conte ou de mythe	66
2.4. La bande dessinée et le développement psychique de l'individu	74
2.4.1. Les effets de trace au niveau de l'auteur	74

2.4.2. Les effets de trace au niveau du lecteur	75
2.4.3. La relation auteur - lecteur	76
Deuxième partie : analyse et interprétation de quelques bandes dessinées	78
Chapitre I : <i>l'ombre surgie du puits</i>	79
Analyse et interprétation de <i>La marque jaune</i> de E.-P. Jacobs	
1.1. Biographie	79
1.2. Résumé de l'histoire	80
1.3. Analyse morphologique	81
1.4. Application de la grille sémio-pragmatique	84
1.5. Amplification	88
Chapitre II : <i>démons blancs et mère castatrice</i>	107
Analyse et interprétation de <i>Tintin au Tibet</i> de Hergé	
2.1. Biographie	107
2.2. Résumé de l'histoire	108
2.3. Analyse morphologique	110
2.4. Application de la grille sémio-pragmatique	111
2.5. Amplification	114
Chapitre III : <i>la routine et le champignon</i>	137
Analyse et interprétation de <i>Panade à Champignac</i> de Franquin	
3.1. Biographie	137
3.2. Résumé de l'histoire	138
3.3. Analyse morphologique	138
3.3.1. Morphologie des récits	138
3.3.2. Le carré sémiotique	140
3.4. Application de la grille sémio-pragmatique	141
3.5. Amplification	144
Chapitre IV : <i>le Roi neurasthénique et la femme-objet</i>	162
Analyse et interprétation du <i>Pays maudit</i> de Peyo	
4.1. Biographie	162
4.2. Résumé de l'histoire	163
4.3. Analyse morphologique	164
4.3.1. Morphologie des récits	164
4.3.2. Le carré sémiotique	167
4.4. Application de la grille sémio-pragmatique	168
4.5. Amplification	173

Chapitre V : <i>les oiseaux blancs et la Koré</i>	
Analyse et interprétation de <i>L’Amerzone</i> de B. Sokal	210
5.1. Biographie	210
5.2. Résumé de l’histoire	210
5.3. Analyse morphologique	211
5.3.1. Morphologie des récits	211
5.3.2. Le carré sémiotique	212
5.4. Application de la grille sémio-pragmatique	213
5.5. Amplification	216
Chapitre VI : <i>les cinq degrés de la réalisation</i>	
Analyse et interprétation de <i>La Tour</i> de F. Schuiten et B. Peeters	234
6.1. Biographie	234
6.2. Résumé de l’histoire	235
6.3. Analyse morphologique	236
6.4. Application de la grille sémio-pragmatique	237
6.5. Amplification	241
Conclusion	261
Annexes	282
Annexe 1 : Corpus et limitations au niveau thématique, chronologique et géographique	283
Annexe 2 : Application à la bande dessinée de la grille sémio-pragmatique de Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya (plan de l’objet et point de vue collectif) et concepts de narratologie utilisés dans le cadre de cette grille	289
Annexe 3 : Récapitulatif des principaux concepts en psychologie analytique	317
Annexe 4 : Concepts psychanalytiques	329
Annexe 5 : Concepts retenus en sémiologie	347
Annexe 6 : Liste des albums analysés et interprétés par les étudiants de l’IHECS dans le cadre du cours de <i>Sémiologie et herméneutique de la bande dessinée</i>	351
Annexe 7 : Analyse et interprétation de <i>Pretty woman</i> de Garry Marshall	360
Index	363
Bibliographie	370
Table des matières	400

N.B. Cette table des matières est celle de la publication « papier » et non celle de cette version en PDF.

SAUCIN, Joël

1995 *Le conte au milieu des images. Essai d'interprétation symbolique de quelques bandes dessinées francophones*. Dissertation doctorale (Promoteurs : Jean-Pierre Meunier & Philippe Marion), Louvain-la-Neuve, UCL, Faculté des sciences économiques, sociales et politiques, Département de communication.

Compte-rendu abrégé

Dans ses diverses interprétations des contes de fées, la psychanalyste Marie-Louise von Franz considère que ceux-ci émanent des rêves et expriment de façon sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif. Les archétypes y sont représentés dans leur aspect le plus simple et le plus concis. Tout en étant une des principales formes de distraction jusqu'au XVIII^e siècle, les contes de fées ont tenu un rôle éducatif et initiatique à l'égard des enfants et constitué une occupation spirituelle importante au niveau des adultes. La création et le développement de l'imprimerie ont modifié quelque peu le succès de ces évocations orales qui firent place à d'autres formes de communication au fur et à mesure que s'élaboraient de nouvelles technologies. Par-delà le succès de certaines adaptations de contes de fées, Joël Saucin s'est demandé si les principaux thèmes colportés par les contes ne se retrouvaient pas, de manière édulcorée, sous d'autres formes de communication proches de l'enfance. Ainsi, la bande dessinée n'aurait-elle pas remplacé dans nos sociétés occidentales l'évocation verbale des contes de fées racontés au coin du foyer depuis des temps immémoriaux ? Partant de ces interrogations, l'auteur constate que, comme le conte, la bande dessinée fait partie du folklore d'un triple point de vue : par son origine, par sa nature même et par l'utilisation qui en est faite comme source d'inspiration folklorique. Suite à ce constat, il tente de montrer que **les bandes dessinées fictionnelles sont des contes**. C'est-à-dire que les bandes dessinées sont des créations poétiques de conteurs populaires, qui puisent leur inspiration dans l'inconscient collectif. Chaque bande dessinée exprime une recherche de Soi, un voyage initiatique, une partie du processus d'individuation. Elle est à la fois une création anonyme issue de la mémoire collective qui possède une même structure narrative que les contes merveilleux (PROPP, 1972) et la création d'un artiste qui actualise le récit, sans en bouleverser le schéma narratif. Comme le conte, toute bande dessinée exerce quatre fonctions : ludique (FLAHAUT, 1988, 22), psychologique (von FRANZ, 1987, 9-33), éducative (LOISEAU, 1992, 19), et initiatique (BOYES, 1988). Afin de vérifier ces diverses assertions, la démarche de l'auteur s'inscrit dans une dynamique où analyses et interprétations herméneutiques se nourrissent les unes les autres pour faire progresser la recherche dans une sorte de spirale impliquant tour à tour les deux hémisphères cérébraux et les quatre fonctions psychologiques (sensation, pensée, intuition et sentiment) Vu le nombre important d'albums de bande dessinée, l'auteur a dû se limiter aux oeuvres réalisées par des dessinateurs-scénaristes francophones, natifs de Bruxelles. Ce choix offre l'avantage de réduire considérablement le nombre d'auteurs tout en présentant un panel de qualité, fort représentatif du neuvième art.

Compte-rendu plus long

Dans la première partie du *conte au milieu des images*, Joël Saucin présente les principaux concepts jungiens et vérifie si les bandes dessinées possèdent en général les mêmes caractéristiques et les mêmes fonctions que celles attribuées par un certain nombre d'auteurs à l'égard des contes.

Dans la seconde partie, il analyse et interprète les oeuvres de quelques grands noms du 9e art tels que Jacobs, Hergé, Franquin, Peyo, Sokal ou Schuiten. Les oeuvres étudiées se situent entre 1954 et 1994. Les auteurs sont tous des dessinateurs-scénaristes francophones natifs de Bruxelles.

Pour chacune des oeuvres sélectionnées, quatre approches sont envisagées :

- La première approche se base sur l'analyse morphologique de Vladimir Propp et les travaux de Joseph Campbell. Cette approche permet de voir si les bandes dessinées étudiées possèdent une morphologie semblable aux mythes ou aux contes merveilleux ;
- La seconde approche se base sur une analyse sémio-pragmatique des éléments narratologiques. Cette approche s'intéresse, d'une part, à certaines caractéristiques verbales ou iconiques de la BD qui sont susceptibles de conduire notre perception lors de la lecture, d'autre part, aux effets liés à ces caractéristiques sur le lecteur. Elle développe ainsi la dimension pragmatique (relation entre les interlocuteurs et l'énoncé) et la dimension sémantique (relation entre l'énoncé et l'univers de référence). Cette approche assure la conjonction entre l'analyse morphologique, la sémiologie structurale et l'herméneutique. Avec l'analyse morphologique, elle permet de dégager les caractéristiques et les fonctions communes au conte et à la bande dessinée ;
- La troisième approche développe une *interprétation psychanalytique* réalisée à l'aide des *associations libres*. Elle recourt à la double topique freudienne et à divers concepts analytiques tels que *pulsion*, *manque*, *désir*, *libido* et les différents *stades* du développement psychique. Elle dégage les *réalités externes et internes au psychisme* en fonction des *principes de plaisir* et de *réalité*. L'herméneutique est ici conçue comme une démystification, comme une réduction d'illusions. Elle n'est pas une désimplification de l'objet, mais un arrachement du masque, une interprétation réductrice des déguisements. Elle *réduit* en expliquant par les causes (psychologiques, sociales, etc.), par la fonction (affective, idéologique, etc.). Ainsi, c'est d'un sens vers un autre sens que se meut la psychanalyse ; ce n'est point le désir comme tel qui se trouve placé au centre de l'analyse, mais bien son langage ;
- La quatrième approche, liée à la troisième, se base sur la *méthode d'amplification* et la *mythanalyse*. Elle recourt essentiellement à la *typologie jungienne*, à la *libido* au sens jungien et aux *images archétypiques*. D'une part, cette approche se centre sur le personnage du héros et postule que tout récit est en fait une recherche de *Soi*, un voyage initiatique, une partie du *processus d'individuation*. D'autre part, cette approche compare les différentes séquences avec d'autres extraits de contes ou de mythes. Du point de vue individuel, elle dégage les *réalités internes au psychisme* en fonction du *principe de synchronicité*. Du point de vue collectif, elle *décrit* la visée (*noétique*) et son corrélat (*noématique*) : le *quelque chose* visé, l'objet implicite dans

le rite, dans le mythe et dans la croyance. La tâche est de comprendre ce qui est *signifié*.

Les deux dernières approches sont liées à l'interprétation. Celle-ci est l'action d'expliquer, de donner une signification claire à une chose obscure. Il s'agit de comprendre et de commenter, mais aussi de traduire en d'autres termes et d'autres images. Par l'*amplification* de ses thèmes, l'interprète laisse s'explicitier l'oeuvre, en prenant pour point de départ l'idée qu'il s'agit d'un mystère vécu par un auteur qui tente de communiquer aussi bien qu'il le peut. Scrutant chacune des images, son contexte, et le lien qu'elle a avec les autres, il essaye d'en dégager le sens spécifique et la logique interne. L'interprète reprend les principales étapes d'une amplification. Il se base sur les travaux réalisés par Carl Gustav Jung et Marie-Louise von Franz. Il s'intéresse, tout d'abord au temps et aux lieux du récit. Dans les oeuvres narratives, l'histoire peut être placée hors du temps et de l'espace - dans le nulle part de l'inconscient collectif - c'est le cas pour *La Tour* de François Schuiten ; l'histoire peut être également située de manière très précise en un endroit donné à un moment spécifique comme le Tibet des années cinquante dans *Tintin au Tibet* de Hergé. L'interprète s'intéresse ensuite aux personnages. Tout d'abord, il considère leur nombre au début et à la fin de l'histoire. Si une histoire commence uniquement avec des personnages masculins et se termine avec une ou plusieurs femmes, l'interprète peut déjà poser comme hypothèse que le "*sujet de l'histoire repose en partie sur la restauration du principe féminin*". Ensuite, l'interprète étudie chacun des personnages et des symboles. Il est également nécessaire de connaître le contexte dans lequel apparaît un élément et de confronter les matériaux analogues, afin de mieux comprendre ce qui est spécifique et d'apprécier l'exception à sa juste valeur. L'interprète étudie également les diverses péripéties en se demandant si les thèmes sont déjà apparus dans d'autres récits imaginaires. Il s'agit d'"*amplifier*", c'est-à-dire d'élargir le thème en recueillant de nombreuses versions analogues. Quand il a ainsi réuni une collection de parallèles à un motif, il passe au suivant jusqu'à la fin de l'histoire. Il parvient ainsi au point culminant de l'action et au dénouement. À ce stade final, ayant réuni les divers matériaux récoltés au fil de l'histoire, l'interprète essaye de traduire celle-ci en langage psychologique. Cette interprétation est relative et n'est pas une vérité dernière. Elle est une façon de raconter des histoires, afin d'alimenter notre imaginaire, de nous interpeller au fond de nous-même, et de jeter un regard neuf sur des lectures maintes fois compulsées. Joël Saucin ne désire nullement présenter son interprétation comme si elle était définitive : ce serait un mensonge, voire de l'abus de confiance. Son seul critère est : **l'interprétation est-elle satisfaisante et trouve-t-elle un écho en nous-même et chez les autres ?** Si oui, il sait que son interprétation est féconde et qu'il a interprété le matériel de façon satisfaisante.

Au niveau des conclusions, l'analyse sémio-pragmatique des bandes dessinées étudiées confirme bien l'hypothèse émise par Jean-Bruno Renard. Chacune de ces bandes dessinées manifeste les caractéristiques « folkloriques ». Par contre, l'autre hypothèse, *les bandes dessinées fictionnelles sont des contes*, doit être plus nuancée. Au niveau morphologique, certaines oeuvres présentent une structure quelque peu différente de celle des contes merveilleux. En outre, les six oeuvres ne sont pas souvent liées au temps passé. Une oeuvre, *Tintin au Tibet*, se déroule en un temps clairement précisé. *Il était une fois* est remplacé par le *présent immobile*. Néanmoins, les bandes dessinées fictionnelles possèdent en commun avec les contes un grand nombre de caractéristiques :

1. Toutes sont des récits au sens littéraire et linguistique du terme ;
2. Chacun des récits étudiés a pour point de départ une situation ressentie comme insatisfaisante ;

3. Toutes ces oeuvres se déroulent en un lieu imaginaire ou éloigné. La très grande majorité des oeuvres se déroulent durant une période non précisée ;
4. Comme les conteurs, chaque auteur marque de son empreinte l'oeuvre contée ;
5. L'intention manifeste des auteurs est de distraire. Comme les contes, chaque BD présente ainsi un côté ludique renforcé par le merchandising ;
6. Comme les personnages des contes, les personnages de BD sont très souvent confinés dans leur registre ;
7. Comme les conteurs, les auteurs expriment les aventures d'une tierce personne. Les dessinateurs recourent essentiellement à des *regards il* (troisième personne) ;
8. Comme les conteurs, les auteurs étudiés disparaissent derrière les mots et les images afin de renforcer l'effet mimétique ;
9. Au niveau du texte, la simulation typographique adoptée accentue le caractère anonyme de l'oeuvre ;
10. Les effets de trace graphique qui prédominent augmentent la disponibilité ludique et renforcent l'identification du lecteur au héros ;
11. La majorité des plans adoptés présente des rapports essentiellement formels ou interpersonnels. Ces rapports sont proches de ceux établis par les contes littéraires ou les contes racontés en groupe. Par contre, l'intimité entre un parent et son enfant se retrouve uniquement dans le partage du plaisir de lire un même album ;
12. Comme les contes, rares sont les BD qui présentent les divers points de vue de manière semblable ;
13. Comme les contes, les BD visent avant tout à la fusion et à l'adhésion. La fonction éducative se révèle ainsi selon un registre contrôlé ;
14. Comme les contes, il s'agit d'oeuvres fermées ;
15. Comme les contes, chaque récit fait appel à des éléments déjà apparus dans d'autres récits ;
16. À l'exception de Tchang, toutes les instances sont, comme dans les contes, imaginaires et individuelles.

En fonction des amplifications, nous pouvons dire que les bandes dessinées exercent également des fonctions psychologiques et initiatiques. Au niveau du temps, chacune des histoires étudiées renvoie à une période indéterminée. Seule, *Tintin au Tibet* contient une date bien précise. Le temps narratif de la BD est celui du *présent immobile*. Au niveau spatial, nous retrouvons dans chaque histoire des lieux qui peuvent représenter la *conscience* et l'*inconscient*. Ce dernier se subdivise parfois en *conscience personnelle* et *conscience collective*. Chacune des histoires commence et finit avec un nombre différent de personnages. Cependant, pour chacune d'elles, nous avons au début des personnages masculins (*fonctions pensée et sensation*), parfois des animaux (*instincts*) et une chimère (le Marsupilami = *fonction intuition*). Les auteurs les plus âgés proposent généralement une finale constituée uniquement d'éléments masculins, tandis que les autres auteurs font également intervenir une ou deux *fonctions féminines*.

Au niveau des personnages, chaque histoire contient les *images archétypes* suivantes : *héros*, *vieux sage* ou *senex*, *ombre*, *Soi*. *L'anima* n'est pas toujours présente. Chaque histoire exprime une recherche de soi, un voyage initiatique. Toutes nous racontent bien une partie du processus d'individuation tel qu'il est présenté par M.-L. von Franz :

- Chez Jacobs, nous avons affaire à une conscience collective dominée par la *fonction pensée*. Le processus prend la forme de l'*Ouroboros*, qui symbolise un cycle

d'évolution psychique refermé sur lui-même. S'il y a prise de conscience, il n'y a pas cependant d'intégration au niveau psychique. Le cycle semble d'ailleurs être répété à travers toute la série.

- Chez Hergé, nous sommes confronté à la figure du *puer aeternus* (*Tintin*, *Tchang*) et aux *imago parentales* (*Haddock*, La Castafiore, le *Yéti*). Le conflit entre le *senex* et le *puer* ne peut être résolu que par l'*anima*. Les rapports au père et à la mère sont laborieux. Il y a cependant quelques progrès au niveau de l'*imago paternelle* (évolution de *Haddock* au fil de la série). Le problème lié à l'*imago maternelle* et à l'*anima* demeure (même si le *Yéti* se transforme en *Castafiore*, celle-ci est encore représentée, dans *L'Alph'Art*, sous les traits d'un oiseau de proie).
- Chez Franquin, vu l'hégémonie des fonctions « masculines » (pensée et sensation) au niveau du conscient collectif, le processus d'individuation semble de prime abord totalement stoppé. Fantasio sombre dans la déprime et, avec lui, tous les personnages restent totalement figés. Heureusement, le *Soi* (*Champignac*), l'instinct et l'intuition (*Marsupilami*) sont là pour désamorcer la crise au prix d'une longue période de stagnation (dépression nerveuse de l'auteur et stagflation au plan socio-économique).
- Chez Peyo, les fonctions « masculines » sont également prédominantes. Le Roi, symbole de la conscience collective, se languit. Comme chez Franquin, la dépression est également en l'air. Finalement, tout semble bien se terminer, mais le château (conscience) est submergé par les eaux de l'inconscient.
- Chez Sokal, nous sommes en plein dans la déprime. Nous avons affaire à un certain nombre de perturbations psychiques, tant au niveau du conscient (coups d'État) qu'au niveau inconscient. Malgré l'attitude cynique et « aquaboniste » du héros, il demeure une certaine espérance liée à une apparition problématique d'une image archétypique du *Soi*. Cette fois, l'*anima* est partie prenante, mais elle demeure néanmoins prisonnière d'un certain nombre de contraintes.
- Chez Schuiten, tout le système psychique (*La Tour*) élaboré laborieusement par la *fonction pensée* s'écroule. Le héros ne peut que constater les dégâts. Il est maintenant accompagné de son *anima*. L'avenir paraît plus coloré, mais nécessitera obligatoirement une dynamique sous forme de conflits intra- et extrapsychiques. À moins que l'*anima* ne soit à jamais figée... Ce qui supposerait alors une nouvelle domination de la *fonction pensée* et un cycle d'évolution psychique refermé sur lui-même : l'*Ouroboros*, qui tourne indéfiniment sur lui-même, sans pouvoir s'élever à un niveau psychique supérieur.

Au niveau collectif, ces visions ne sont guère encourageantes. Mais, après tout, l'Europe occidentale et la Belgique en particulier ne sont-elles pas soumises à ces diverses problématiques depuis la seconde guerre mondiale. Notre société a parié sur un matérialisme (les *machines* de F. Schuiten) à tout crin. Les technocrates et ingénieurs civils ou commerciaux président à nos destinées. La *fonction pensée* domine. Les maîtres mots de la *pensée unique* sont *économie*, *finance* (l'argent est une écriture comptable liée à la *fonction pensée*), *rentabilité*, *rationalisation*, *informatisation*, *automatisation*, *robotisation*, etc. Ces mots ne laissent guère de place aux *fonctions* « féminines » et tendent à *robotiser* l'homme lui-même (*Guinea Pig* ou *Zorglhomme*). L'angoisse des artistes est finalement un reflet de l'angoisse vécue actuellement par tout un chacun. À travers les oeuvres de Jacobs, Hergé ou Franquin, nous comprenons que la *crise psychique* était présente bien avant la *crise économique*.

Ces interprétations ont mis en exergue le rôle prédominant des *fonctions* « masculines ». Comme l'interprétation des rêves, l'analyse des oeuvres médiatiques s'avère psychiquement intéressante. Elle nous révèle un certain nombre de causes *inconscientes* liées à nos problèmes et à nos crises actuels.

La domination de la *fonction pensée* n'est cependant pas remise en question par l'ensemble des oeuvres. Ainsi, E.-P. Jacobs ne déploie guère de qualités « féminines » et n'envisage pas un retour aux *fonctions sentiment et intuition*. Néanmoins nous voyons une évolution se faire jour petit à petit. Les autres auteurs prennent en compte la *fonction intuition* et les deux dernières oeuvres expriment un retour aux *fonctions* « féminines ». L'anima est omniprésente au sein de des albums de Sokal et Schuiten. Par exemple, *Carmen* et *Milena* tiennent un rôle important au niveau du récit. Si, comme l'affirme Umberto Eco, les bandes dessinées sont le *reflet* d'une situation sociale, il nous reste à espérer qu'elles développeront davantage d'images féminines. Cela voudra dire que notre société ne refoule plus les fonctions « féminines » et intègre enfin le sentiment et l'intuition. Espérons, cependant, que ce ne soit pas au détriment de la sensation ou de la pensée. L'équilibre des quatre fonctions au sein de la conscience collective apparaît nécessaire pour un meilleur équilibre social et psychique. C'est une condition importante pour éviter un quelconque *retour du refoulé* qui brise les digues de la conscience, faisant courir au monde, comme à l'individu, le risque d'incalculables ravages.

Chacune des bandes dessinées étudiées exprime effectivement une recherche de *Soi*, une partie du *processus d'individuation* et il y a bien une évolution historique des images archétypiques et des fonctions dominantes.

En conclusion, Joël Saucin constate que la bande dessinée fait appel aux deux hémisphères cérébraux et aux quatre *fonctions psychiques*. Il existe, de prime abord, un certain équilibre entre ces quatre fonctions. La conception de la planche s'avère, dès lors, susceptible de hiérarchiser celles-ci en mettant l'accent sur l'une ou l'autre de ces fonctions. Outre ces quatre fonctions, la bande dessinée présente diverses *faiblesses* qui se révèlent souvent être des atouts. La lecture de la bande dessinée change selon la manière dont les plans et les cadres sont combinés. Si les cadres et les plans demeurent identiques, la lecture est linéaire et se rapproche de la lecture conventionnelle d'une page d'écriture. L'espace métaphorique reste le plus homogène possible, en reproduisant à chaque image des codes-repères invariables. Si les cadres restent identiques, mais que les plans varient, la lecture devient plus hasardeuse, car la variation du rapport de distance accentue la coupure d'une image à l'autre. L'espace métaphorique devient contradictoire et problématique, dans son extension, dans la chaîne, et le phénomène de rejet joue immédiatement. Ce modèle déséquilibre le rapport cadre/plan. Dès lors, la seule façon de pondérer ce déséquilibre est de faire varier la taille des cadres eux-mêmes.

Finalement, la force de la bande dessinée dépend de sa segmentation et de son incomplétude. La case se donne d'emblée comme un objet partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence. Toute vignette est "à suivre" à travers les blancs situées entre les cases. C'est dans cette incomplétude que se glissent l'imaginaire et la mémoire du lecteur. C'est à partir de cette incomplétude et des vides laissés entre les cases que le lecteur va pouvoir tout à la fois *se souvenir* et *créer* sa propre histoire. La bande dessinée est dès lors bien "*ce lieu magique*" où l'amalgame de l'écrit et du dessin épouse l'imaginaire de son lecteur. Les "*cases mémorables*", purs ectoplasmes, objets hallucinatoires, produites par le fantasme rétrospectif du lecteur montre combien celui-ci participe au travail de création dans l'intervalle de ces blancs ou de ces fins de page.

Ces diverses caractéristiques créent en quelque sorte des *interférences* avec le psychisme du lecteur. Elles engendrent une sorte de symbiose entre l'auteur, le média, son contexte et son lecteur. Il y a effectivement un processus initiatique qui s'opère. Le lecteur ne pourra entrer en relation avec l'auteur que s'il s'intègre au média. En même temps, média, auteur et lecteur sont fruits et acteurs de leur temps, de leur époque. La *communication* laisse place à une sorte de *communion*. C'est pourquoi la bande dessinée est un média à part. Elle subjugué et fascine tout à la fois, du moins ceux qui ont franchi le pas.

C'est ce que la confrontation entre l'analyse morphologique, la grille sémio-pragmatique et l'amplification a permis de révéler. En somme, chacune des méthodes utilisées s'intègre au sein d'un immense processus *amplificateur* en forme de spirale. Elles participent à l'*amplification* elle-même. Les résultats *sémio-pragmatiques* entrent en interaction avec les autres points de vue. Il y a complémentarité de ces points de vue. Ainsi, il existe une série de relations entre graphisme et psychisme. Analyses et interprétations se complètent. Elles permettent de voir les diverses faces d'une même réalité. Les personnages ou *actants* sont en même temps des *images archétypiques* selon Jung et des *fonctions* selon Propp. L'individu, lui-même, est un élément dynamique de la société. Tout en étant « *pré-modelé* » par celle-ci, l'individu (auteur ou lecteur) agit et transforme cette société. Il devient en même temps *sujet* et *assujetti* par le biais du langage et de la culture, mais aussi par le biais des relations et des contextes auxquels il sera toute sa vie confronté. Ce sont finalement ces différents échanges, ces *flux* et *coupures*, que les diverses lectures ont pu mettre en exergue. En cela, amplification, grille sémio-pragmatique et analyse morphologique peuvent se révéler utiles pour l'analyse et l'interprétation d'autres médias, même si ceux-ci ne sont pas obligatoirement proches des contes de fées.