

ARCHETYPE, ANARCHETYPE, ESCHATYPE

Corin Braga

Université Babes-Bolyai (Cluj, Roumanie)

Abstract : Ce travail se propose de distinguer trois grandes méta-typologies définissant trois structures imaginaires (artistiques, littéraires, etc.) qui se partagent la culture européenne et mondiale. Nous partons du concept d'archétype, passant en revue les acceptions qu'il a reçu au cours de l'histoire de idées : métaphysique (essence ontologique, comme les *Idées* de Platon), psychologique (matrices inconscientes, comme chez Jung) et culturelle (invariant, comme les *loci* de Curtius). Nous traitons comme archétypales les œuvres qui ont une structure centrée, dépendant d'un sens unique, qui se résument en un scénario explicatif cohérent. Par l'anarchétype, nous désignons les structures anarchiques, qui refusent le centre et le logos, qui évoluent d'une manière imprévisible, dans des séquences qui ne peuvent recevoir d'interprétation linéaire. On pourrait comparer les structures archétypales à des systèmes solaires, alors que les structures anarchétypales rappellent plutôt le gaz cosmique résultant de l'explosion d'une supernova. Enfin, par l'eschatype (du grec *eschatos*, *eschata*, *eschaton* = le dernier) nous entendons les structures qui se constituent dans le temps, d'une manière téléologique, en vue d'un sens final qui n'est pas évident dès le principe. Si les œuvres archétypales sont construites selon un scénario initial, les corpus d'œuvres eschatypiques n'arrivent à un modèle explicatif qu'après une évolution interne. La démarche de distinguer ces trois paradigmes nous paraît nécessaire parce que, faute d'instruments d'analyse, le canon occidental risque de ne valoriser que les structures archétypales (et en moindre mesure les structures eschatypiques) et de rejeter et déprécier comme des aberrations et des échecs les œuvres anarchétypiques.

Dans le sillage de l'essai de Thomas Kuhn sur les révolutions épistémiques¹, la théorie littéraire actuelle se montre intéressée par les études culturelles du niveau le plus abstrait, celui des macrostructures et des paradigmes culturelles. Evidemment, empressons-nous de le dire, l'approche n'a plus rien à voir avec la morphologie culturelle des penseurs de la première moitié du siècle passé, comme Léo Frobenius, Oswald Spengler, Wilhelm Wörringer, Heinrich Wölfflin ou Eugenio d'Ors. Les démarches contemporaines ont rejeté les présuppositions aprioristes, substantialistes et réifiantes et leur préfèrent les perspectives

¹ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970. Trad. française: *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1991.

relativistes, fonctionnalistes et relationnelles.

Dans ce cadre de travail, nous nous proposons de définir trois types de configurations imaginaires (religieuses, artistiques, littéraires, etc.). Ces trois méta-typologies forment deux paradigmes qui se partagent la culture européenne. Nous partons du concept d'archétype, en essayant de le faire sortir du cône d'ombre où l'a rejeté la critique du système de C. G. Jung, pour construire deux concepts nouveaux, celui d'anarchétype et celui d'eschatype.

L'archétype

L'archétype est un concept bien vénérable, qui remonte à Philon d'Alexandrie, sinon à Platon. Actuellement, le terme suscite assez de réticences et d'idiosyncrasies, surtout dans les cultures anglo-saxonnes. Il est traité avec condescendance, comme un concept vétuste, qui relève d'un mode philosophique périmé. Nous vivons dans un monde postmoderne où un certain scepticisme relativiste nous invite à traiter avec méfiance l'idée d'essences immuables, de modèles originaires situés dans un *illud tempus* religieux ou métaphysique. D'un autre côté, le concept d'archétype a été compromis dans son acception psychologique aussi, conception qui ne voit plus en lui un invariant ontologique, mais un invariant anthropologique. La théorie jungienne des archétypes a été soumise à des critiques dévastatrices, qui lui ont ôté la présomption d'universalité.

Toutefois, bien que ces critiques soient généralement bien fondées, il serait dommage d'abandonner, avec des théories marquées historiquement, un terme possédant un potentiel très riche, celui d'archétype, terme qui n'est d'ailleurs pas responsable de l'évolution et des dérapages des épistémologies qui l'ont utilisé. Il est vrai que sa longue histoire l'a transformé en une sorte de congloméré ou de passe-partout conceptuel, que chaque penseur a taillé à sa façon. Mais, en définitive, le concept est plus ample et ne s'identifie pas aux interprétations

que lui ont donné Jung, Eliade, Durand. Ce qu'il faudrait faire, c'est une radiographie de son évolution historique, capable d'isoler les différentes acceptions qu'il a reçues au demeurant, et de lui rendre une acuité et une efficacité opérationnelle.

Dans un livre que nous avons publié en 1999, nous avons essayé de faire un tel découpage². Comme le montre son nom (type primitif, type originaire), l'archétype désigne un invariant ou un modèle originaire dont dérivent des variantes, des avatars, des isotopes, etc. Selon la nature et le lieu où sont situés ces invariants, l'archétype a été défini, dans l'histoire des idées, de trois manières différentes. 1. Dans un sens ontologique : les archétypes sont des essences réelles, ayant une réalité métaphysique (de Platon et Philo à Schopenhauer, etc.). 2. Dans un sens psychologique ou anthropologique : les archétypes sont des catégories aprioriques ou des schémas inconscients de la psyché humaine (de Kant à Jung et Gilbert Durand, etc.). 3. Dans un sens culturel : les archétypes sont des modèles créatifs, des thèmes récurrents, etc., comme les *topoi* et les *loci* de E. R. Curtius.

Comme, en tant que comparatiste littéraire, il n'est pas de notre compétence de décider ni de la réalité métaphysique, ni de la réalité psychologique des archétypes, nous utiliserons dans ce qui suit le terme d'archétype dans son sens culturel, d'invariant thématique ou formel d'une classe ou d'un corpus d'œuvres.

Dans les limites d'une conception « culturaliste », nous définissons comme des configurations archétypales les œuvres qui sont organisées suivant un modèle unitaire de sens. Une œuvre archétypale est un texte modelé par un scénario reconnaissable et quantifiable, qui peut aussi être identifié dans d'autres œuvres similaires. Ce scénario constitue une sorte de squelette, de matrice génétique de toute une classe de textes.

Tous les grands mythes, archaïques ou modernes, peuvent se constituer en un scénario

² Corin Braga, *10 studii de arhetipologie [Dix études d'archétypologie]*, Cluj, Dacia, 1999.

archétypal. *Genèse 37-45* est l'archétype pour *Josèphe et ses frères* de Thomas Mann, l'*Odyssée* est posée par James Joyce comme l'archétype de son *Ulysse*. La mythologie grecque est une source inépuisable de personnages et de situations pour la littérature européenne, alors que Northrop Frye voit dans la *Bible* le « grand code » de la littérature occidentale³. De même que le folklore dans la grande systématique d'A. Aarne et S. Thomson⁴, la littérature mondiale peut être découpée, suivant des critères thématiques, dans des grands corpus dont les chromosomes spécifiques sont représentés par un scénario archétypal. Christopher Booker a identifié sept grandes « intrigues » de la narration : la quête, la confrontation du monstre, l'évolution de la pauvreté à la richesse ou de l'inférieur au supérieur, le voyage, la renaissance, la comédie et la tragédie⁵. Dans le même esprit, partant des synthèses de Mircea Eliade sur les rituels et les initiations religieuses⁶, Léon Cellier⁷, Simone Vierne⁸ ou Isaac Sequeira⁹ ont délimité la classe des romans initiatiques. De manière similaire, d'autres séries de textes peuvent être démarquées, qui sont organisées par des thèmes comme la catabase aux enfers¹⁰, le voyage extatique de l'âme¹¹, la quête spirituelle¹², le *regressus ad uterum*, etc. Une telle démarche a d'ailleurs été entreprise par Pierre Brunel,

³ Northrop Frye, *Le Grand code*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov Paris, Seuil, 1984.

⁴ A. Aarne, *The types of folktale. A classification and bibliography*, Translated and enlarged by S. Thomson, Helsinki, Suomalainen Tiedeakademia, 1961.

⁵ Christopher Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum, 2004.

⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957; Idem, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1958.

⁷ Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble, 1977.

⁸ Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

⁹ Isaac Sequeira, *The theme of Initiation in Modern American Fiction*, Mysore (India), Geetha Book House, New Statue Circle, 1975.

¹⁰ Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974.

¹¹ Ioan Petru Culianu, *Psychanodia : a survey of the evidence concerning the ascension of the soul and its relevance*, Leiden, E. J. Brill, 1983. Idem *Expériences de l'extase : extase, ascension et récit visionnaire de l'Hellénisme au Moyen âge*, Paris, Payot, 1984,

¹² Robert M. Torrance, *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, Berkeley, Los Angeles & Londres, University of California Press, 1994.

qui a coordonné un impressionnant *Dictionnaire des mythes littéraires*¹³.

Nous englobons donc dans les œuvres archétypales les textes construits sur un patron explicatif unitaire. Un texte archétypal peut être « résumé » en quelques mots ou quelques phrases, la récapitulation s'identifiant au processus même d'identification du scénario unificateur. Ce scénario joue le rôle d'une colonne vertébrale, qui empêche la désarticulation et la désagrégation de l'ensemble. Il est responsable de l'impression de cohérence et d'unité du texte, indépendamment du nombre de digressions et de tiroirs narratifs que celui-ci se laisse la liberté de développer.

En généralisant, on peut dire que le modèle archétypal est spécifique pour les cultures basées sur ce que Baudrillard et d'autres théoriciens définissent comme des récits légitimateurs (religieux, philosophiques, historiques, idéologiques ou littéraires) et des mythes fondateurs. Une culture archétypale est dominée par les schémas de pensée centrés et globalisants, qui polarisent la matière imaginaire sur des trajets préétablis. Elle pourrait être comparée à un système pythagoricien, où l'univers se soumet aux lois de l'harmonie musicale. Dans ce sens, l'archétypal est une méta-typologie culturelle, un paradigme réunissant des œuvres avec une configuration monopolaire et totalisatrice, avec un centre bien défini et une colonne vertébrale rapidement identifiable.

L'anarchétype

En opposition avec l'archétype et les œuvres archétypales, nous avons défini un concept complémentaire, celui d'anarchétype¹⁴. Comme il est facile de le voir, le terme se compose de

¹³ *Dictionnaire des mythes littéraires*, Sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988.

¹⁴ Corin Braga, "Anarhetipul si sfarsitul postmodernitatii I-II" [L'anarchétype et la fin de la postmodernité], in *Observator cultural*, Bucarest, no. 165-166, 22.04-05.05.2003, p. 21-22, et 167, 06.05-12.05.2003, p. 14-16 ; Idem, "Anarhetipul. Dezbatare pe marginea unui concept" [L'anarchétype. Débat autour d'un concept], Table

trois lexèmes grecs, le préfixe privatif *a, an*, « a-, anti-, contre- » + *arkhaios*, « vieux, originaire, primaire » ou *arkhê* « commencement, origine » + *typos*, « type, modèle ». Par paires, ces vocables se retrouvent dans les concepts d'« anarchie » (*an* + le verbe *arkhein*, « commander, diriger ») et d'« archétype » (type premier, modèle originaire). Selon la manière dont on veut combiner les trois vocables, l'anarchétype serait donc soit un « modèle anarchique », soit un « anti-archétype ».

Nous définissons l'*anarchétype* comme un archétype exposé ou fragmenté. Les œuvres (ou les corpus d'œuvres) archétypiques se comportent d'une manière organisée, centrée, unifiée. Elles sont construites sur un scénario homogène, fini et complet, qui leur donne un sens, une « colonne vertébrale ». En revanche, les œuvres ou les corpus d'œuvres anarchétypiques se comportent d'une manière anarchique et chaotique. Elles ne se soumettent pas à un sens central et totalisateur, elles se développent dans des directions surprenantes et contradictoires, qui ne sauraient se réduire à un scénario unique. Reprenant la métaphore cosmologique, nous pourrions comparer l'archétype avec un système solaire, dans lequel les planètes gravitent harmonieusement autour d'un soleil central, qui donne le *logos* de l'ensemble, et l'anarchétype avec la poussière galactique d'avant sa concrétion dans un système planétaire, ou avec le nuage de débris résultant de l'explosion d'une supernova. Le couple archétype / anarchétype se rapproche sur certains points de l'opposition établie par G. Deleuze entre la « racine » et les « rhizomes »¹⁵.

Les mythes proprement dits tendent à s'identifier à des archétypes, en tant qu'ils sont des « histoires exemplaires »¹⁶ qui donnent le support narratif et idéologique d'une religion ou d'une croyance. Stéréotypés par la tradition, fixés par des dogmes et servant comme base

ronde organisée par Le Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Cluj, publiée dans *Tribuna*, Cluj, no, 17, 16/31.05.2003, p. 11-19 ; Idem, *De la arhetip la anarhetip [De l'archétype à l'anarchétype]*, Iasi, Polirom, 2006.

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

¹⁶ Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1995.

aux rituels et liturgies, les mythes sont des « types originaux » (archétypes) ou, tout au plus, vus comme le résultat d'un long travail d'élaboration religieuse, des « types finaux » (eschatypes). Cependant, les mythes commencent à perdre leur structuration archétypale dès que la fascination *numineuse* de la religion qui les soutenait commence à s'estomper et que la tradition qui garantissait leur stabilité n'exerce plus un rôle normatif. De tels phénomènes de déstructuration anarchétypique des corpus mythologiques peuvent être mis en évidence, par exemple, dans les contes fantastiques asiatiques, qui sont des avatars acculturés de la religion chamanique, dans les légendes irlandaises des XII^e-XVI^e siècles dans lesquelles les moines chrétiens ont recueilli la mythologie celtique des Goidels, dans la littérature en général, vue comme héritière laïque et désacralisée, donc plus libre et anarchique, voire « hérétique », de la religion.

Les époques et les cultures dominées par un modèle explicatif du monde unique et sans rival donnent d'habitude naissance à des œuvres archétypiques, qui suivent le contour du scénario (ou des scénarios) reçus et acceptés. Les époques de bouleversements et révolutions de la *Weltanschauung*, où les récits explicatifs se multiplient et se font concurrence, voient germer des œuvres dévertébrées, tiraillées et écartelées entre plusieurs tendances divergentes et centrifuges. De telles périodes d'inflation ont été l'Antiquité tardive, dont nous citerons comme anarchétypique le corpus de « romans alexandrins » (*L'histoire vraie* de Lucien, par exemple) ; la Renaissance, avec ses romans de chevalerie totalement acromégaliens (voir le cycle partant d'*Amadis de Gaule*), mais aussi les romans picaresques, et en général tout ce que la critique anglo-saxonne appelle des « romances » ; les XVII^e-XIX^e siècles, avec leurs « voyages extraordinaires » exubérants (dont Garnier n'a réuni qu'une infime partie dans son

recueil de *Voyages imaginaires*¹⁷) ; enfin, l'époque moderne et surtout postmoderne, quand les anarchétypes commencent à être délibérément assumés par des auteurs fuyant les schémas et le *logos*, de Lewis Carroll à Boris Vian, ou de Fédérico Fellini et Ingmar Bergman à Jodorowsky et David Lynch, pour citer aussi des œuvres non littéraires.

Au premier abord, les textes anarchétypiques sont une sorte de défaillance ou de manque par rapport aux œuvres « rondes » et autosuffisantes agréées par les poétiques dominantes. Selon les adeptes du canon archétypal, ces déviations seraient dues à l'incapacité de l'auteur de gérer une intrigue, de clore un destin, de rassembler les sens dans une fable, à sa propension à la divagation, aux « tiroirs » narratifs, aux sauts de signification, à la fragmentation. Posant des problèmes de compréhension structurale, les textes anarchétypiques ont été en général jugés d'une manière hostile et rejetés hors du canon et de la valeur.

Que le jugement de valeur (réussite / échec) devait être remplacé par une analyse typologique neutre (archétype / anarchétype) est suggéré par l'existence non seulement de textes individuels, mais de corpus entiers de textes qui se développent d'une manière « brownienne ». Notre époque surtout en offre d'innombrables exemples. Un des plus évidents est celui de Friedrich Nietzsche, qui a réussi l'exploit de pulvériser toutes les prétentions de métaphysique et d'histoire de type hégélien. Les tentatives des commentateurs ultérieurs de rassembler les fragments nietzschéens dans un système ne font que mettre à nu la pression canonique de la mentalité archétypale, désireuse d'imposer, même rétrospectivement, un sens unique à toute nébuleuse sémantique.

A la recherche du temps perdu de Marcel Proust s'est comportée d'une manière tout aussi anarchétypique par rapport aux standards de l'époque. On se rappelle qu'André Gide

¹⁷ Charles-Georges-Thomas Garnier, *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, À Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII [1787].

avait refusé la publication du manuscrit, invoquant son manque d'architecture, alors que l'auteur invoquait pour sa série plutôt la configuration organique, végétale. Les romans *V.* et *Gravity's Rainbow* de Thomas Pinchon sont d'autres exemples de textes anarchétypiques, qui ont ouvert, entre autres, la voie du postmodernisme.

La cinématographie actuelle, d'André Tarkovski à Richard Linklater, n'hésite plus à assumer la composition « statistique », par agglomération quantique et non plus par l'organisation téléologique des épisodes. Or, à la différence des corpus d'œuvres des époques antérieures (que nous avons évoqués auparavant), que leurs propres auteurs désavouaient d'une manière ou d'une autre (signe qu'ils s'étaient laissés culpabiliser par les standards dominants), les œuvres anarchétypiques contemporaines refusent fermement l'accusation de non-valeur. Elles endossent l'écart du canon non comme un nouveau canon (cela a été le cas des avant-gardes), mais avec un désintéret programmatique pour les formules reçues. Les caractériser d'accidents et d'exceptions à la norme ne suffit plus, il faut accepter qu'elles appartiennent à un paradigme créateur distinct, celui anarchétypal.

L'eschatype

Enfin, à ces deux typologies, il est possible d'adjoindre une troisième, celle de ce que nous appelons « eschatype »¹⁸. Si, étymologiquement, l'archétype est le type premier, originel, nous définirons, par contraste, l'eschatype comme un modèle dernier, final (du grec *eshatos, eshata, eshaton* = dernier, ultime). L'opposition entre l'archétype et l'eschatype se construit donc sur un axe évolutif, diachronique, et ne vise pas une distinction typologique et structurelle entre les deux configurations. Par rapport à l'anarchétype, l'archétype et

¹⁸ Corin Braga, « Arhetip, anarhetip, eschatip » [Archétype, anarchétype, eschatype], in *Steaua*, Cluj (Roumanie), no. 1-2/ 2004, p. 28-32 ; Idem, *De la arhetip la anarhetip [De l'archétype à l'anarchétype]* Iasi, (Roumanie), Polirom, 2006.

l'eschatype se retrouvent du même côté, celui du logos, de la structure pyramidale, du centre organisateur. Si, par sa composition décentrée et chaotique, l'anarchétype est comparable à un nuage de poussière interstellaire, autant l'archétype que l'eschatype désignent des œuvres ou des corpus vertébrés par un scénario cohérent et centripète, comparables à un système solaire.

La différence entre l'archétype et l'eschatype est donnée par la manière et le moment de constitution du noyau de signification. Les textes et les corpus archétypiques partent d'un scénario préexistant, qu'ils prennent comme modèle et sur lequel ils opèrent des variations, des métamorphoses, des anamorphoses. Mais il y a tout aussi bien des œuvres ou des corpus où l'harmonie structurelle se construit progressivement, par tâtonnements, au fur et à mesure que l'auteur ou les auteurs percent vers un sens unificateur.

Nous allons en donner deux exemples, l'un portant sur la littérature chamanique, l'autre sur le cycle du Graal. Dans une extraordinaire étude sur le chamanisme sibérien, *La chasse à l'âme*, Roberte Hamayon¹⁹ fait la distinction entre le chamanisme de chasse et le chamanisme d'élevage. Le chaman des populations de chasseurs est le médiateur entre la nature et la surnature. Il entre en transe pour rencontrer le Roi de la Forêt et sa cohorte d'esprits animaliers. Ces rencontres supposent des dialogues non verbaux, dans la langue des animaux (cris, grognements, etc.), que le chaman raconte à ses compagnons après son retour dans le corps. Psychologiquement parlant, ces voyages de l'âme sont des expériences psychotropes et extatiques ingénues et authentiques, et par conséquent leur « traduction » dans le langage humain et leur narration à la sortie de la transe est elle aussi spontanée et véridique. Dans le chamanisme des populations de pasteurs, les esprits animaliers sont remplacés par des « ancêtres », avec lesquels le chaman porte des dialogues verbaux qu'il doit mémoriser en tant

¹⁹ Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1990.

qu'ils contiennent des enseignements importants. L'élection par vocation du chaman (par les esprits) est remplacée par la transmission héréditaire de la fonction chamanique. Le résultat est que la narration directe du voyage extatique est progressivement substituée par une narration héritée du maître et reproduite telle quelle. Les images chaotiques et imprévisibles de la transe commencent à être systématisées, stéréotypées et organisées en scénarios et schémas cosmologiques, en une vision du monde, telle qu'elle a pu être reconstituée par les ethnologues et les historiens des religions actuels²⁰.

Les récits libres suivant les péripéties des états altérés de conscience des chamans de chasse ont une composition anarchétypique. Les scénarios corroborés et travaillés par retransmission des chamans d'élevage finissent par constituer des eschatypes (c'est-à-dire les invariants de la conception chamanique « traditionnelle »). Enfin, quand ces modèles finaux sont laissés en héritage à des populations de plus en plus acculturées par rapport au chamanisme, ils cessent d'évoluer et deviennent des modèles originaires pour des conteurs qui ne font que réitérer et varier leurs fables. Dans cette perspective, les récits chamaniques sont des archétypes pour des genres ultérieurs, comme les « épopées-à-père » des populations mongoles et turques de l'Asie et comme les « contes fantastiques » russes analysés par V. I. Propp²¹.

Quant à la « matière de Bretagne », en contraste avec les romans de chevalerie de la Renaissance (que nous avons cités comme exemple de littérature anarchétypique), le cycle des Chevaliers de la Table Ronde paraît se distribuer, à première vue du moins, au paradigme archétypal. En effet, on est tenté de dire que ces romans sont construits sur un scénario

²⁰ Voir par exemple Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951; Laurence Delaby, *Chamanes toungouses*, Paris, Labethno, 1977.

²¹ Vladimir Propp, *La morphologie du conte*; Suivi de *Les transformations des contes merveilleux. L'étude structurale et typologique du conte* de E. Mélétynski, Traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1970; Idem, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

aisément identifiable, celui de la quête initiatique couronnée par le thème du Graal. Néanmoins, après un second regard, penché sur l'histoire de la constitution de ce corpus, les choses ne sont plus si claires.

Ainsi, il est intéressant de remarquer que le thème qui couronne le cycle, la quête et la conquête du Graal, n'est pas donné dès le début, mais se développe progressivement pendant plus de deux siècles²². Chrétien de Troyes envoie en effet Perceval, dans le roman homonyme (vers 1183), à la recherche du mystérieux Graal, mais il lui fait manquer sa quête. Les continuations immédiates du roman, *Gauvain* (fin du XII^e siècle), *Perceval* (vers 1205-1210), *Manessier* (vers 1210-1220), ou Gerbert de Montreuil (vers 1225-1230), n'aboutissent pas non plus. Robert de Boron, dans *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (vers 1191-1200) et dans la trilogie en prose qu'on lui attribue (*Joseph, Merlin et Perceval*), le roman franco-picard *Perlesvaus* (vers 1205) et Wolfram von Eschenbach dans son *Parzival* (vers 1205) offrent des interprétations différentes sur la nature du Graal (coupe de la Cène, pierre précieuse que Lucifer portait au front avant la chute des anges, etc.). Ce n'est que la « vulgate arthurienne » en prose (*Estoire del Saint-Graal, Lancelot, La Queste del Saint-Graal, La mort le roi Artu*), qui reprend, systématise et christianise fermement le symbole. Ce n'est qu'avec elle que la quête du Graal devient l'aventure suprême, destinée à l'écu, le chevalier parfait. C'est *La Queste del Saint-Graal* (vers 1220) qui impose le personnage de Galaad, qui fait ainsi figure non de chevalier premier (proto-type), mais de chevalier dernier (escha-type). Galaad apparaît non pour ouvrir, mais pour clore un cycle²³. Les continuations et les réécritures ultérieures, *Le Roman du Graal* (vers 1230-1250), *Perceforest* (vers 1340) et le cycle de Thomas Malory (XV^e siècle) ne feront que fixer définitivement le patron narratif.

²² Cf. Michel Roquebert, *Les Cathares et le Graal*, Editions Privat, Toulouse, 1994.

²³ *La Quête du Graal*, Edition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Seuil, Paris, 1965.

Le cycle de la Table Ronde commence donc par une quête manquée, avec un échec, qui ne fait qu'inciter à de nouvelles aventures. La prose chevaleresque se développe à partir d'un noyau embryonnaire, les romans successifs sont des tentatives réitérées pour faire aboutir la quête, de donner une finalité à la narration, d'offrir une clé de voûte au schéma épique. A cause de cela ils offrent l'aspect déroutant d'une errance narrative continuelle, d'un labyrinthe de péripéties. Dans le cas de l'*Estoire del Saint Graal* (vers 1225-1230), R. Lathuillière parle d'un foisonnement d'épisodes, d'un éparpillement maladroit, d'une incapacité à construire une architecture unifiante, de récits éclatés²⁴. Pour rendre compte de cette « structure éclatée », Michelle Szkilnik propose une série de métaphores empruntées au roman même : « *la beste diverse* », « l'arbre aux multiples branches », l'aimant et « l'île Tournoyante », l'archipel²⁵. Toutes ces images sont autant de métaphores possibles pour le concept d'anarchétype.

Toutefois, les romans arthuriens ne restent pas dans ce stade anarchétypique. Avec la réussite de Galaad, la clé de voûte est atteinte, le schéma se referme. Michelle Szkilnik décrit cette évolution de la manière suivante : « A l'origine était un chaos de matières, de récits, de motifs à la dérive. Ce chaos, l'*Estoire* essaye de l'organiser, de faire prévaloir les forces centripètes. Elle tend vers ce but idéal que toutes les grandes sommes romanesques du XIII^e siècles se donnent : créer, à l'image de Dieu, un univers cohérent quoique très divers, en l'espèce le cycle du Lancelot-Graal. De ce continent l'*Estoire* est comme l'avancée extrême, si proche de la mer qu'elle ne parvient pas à souder tous ses composants et se présente sous la

²⁴ R. Lathuillière, "L'Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle", in *Etudes de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, 1980, pp. 205-206.

²⁵ Michelle Szkilnik, *L'Archipel du Graal. Etude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Librairie Droz, 1991, pp. 7-8.

forme d'un archipel »²⁶. Avec l'atteinte du but et le renfermement du procès, la créativité de la formule s'épuise, la somme narrative se clôt et le cycle s'éteint. Nous dirons donc que, bien que, après une première évaluation, les romans de la « matière de Bretagne » offrent l'aspect d'un corpus narratif bien vertébré dès le début, à les regarder de plus près, dans leur évolution, ils démontrent qu'ils n'ont eu accès à ce sens final que progressivement, d'une manière eschatypique.

*

En conclusion, l'archétype, l'anarchétype et l'eschatype désignent trois configurations ou paradigmes distincts. L'archétype et l'eschatype sont deux variétés d'une typologie unique. Tous les deux se caractérisent par la présence d'un logos organisateur, avec pour différence que le centre totalisateur se retrouve, dans le cas de l'archétype, au moment originel, et dans le cas de l'eschatype au moment final de l'œuvre ou du corpus respectif. En revanche, l'anarchétype est en opposition avec ces deux variétés, puisqu'il se caractérise par l'absence d'une structure organisatrice. Les deux méta-configurations, l'archétype et l'eschatype d'un côté, l'anarchétype de l'autre, doivent être reconnues et admises comme des modèles paradigmatiques distincts. Cette acceptation permettrait d'éviter les dépréciations, les dévalorisations, les dénégations, les rejets, les exclusions et les anathèmes dus à l'application d'une grille d'analyse impropre à des textes qui appartiennent au paradigme opposé. Positiviste, rationaliste et logocentrique, l'époque moderne a été en général dominée par les configurations archétypales. Mais il est tout aussi vrai que l'art contemporain s'est montré de plus en plus rebelle face aux modèles totalisateurs, aux grands récits légitimateurs et aux scénarios explicatifs, dont il explore et exploite toujours plus profondément la créativité anarchétypique. Ceci impose la nécessité de plus en plus pressante d'accepter l'anarchétype

²⁶ *Ibidem*, p. 9.

comme un paradigme autonome, et non comme un rebut ou une excroissance du canon archétypal. Plus généralement parlant, nous sortons à peine d'un siècle où la mentalité centraliste et autocrate s'est concrétisée en des sociétés totalitaires obsédées à réduire et à exterminer toute différence raciale, sociale, économique, culturelle ou religieuse. Pour le monde global en train de se constituer, ne serait-il pas plus sage d'envisager une configuration anarchétypique plutôt qu'un nouveau modèle centraliste et massifiant ?