

Olivier Odaert
Université catholique de Louvain

L'imaginaire infantile du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry

Je t'apporte une eau perdue dans ta mémoire
– Suis-moi jusqu'à la source et trouve son secret.

Jean de La Tour du Pin, *Le second jeu*.

Si nous admettons volontiers que tous les livres pour adultes ne soient pas accessibles aux enfants, notre orgueil d'adultes nous pousse à croire que tous les livres pour enfants nous sont parfaitement compréhensibles. Pourtant, au même titre que la lecture d'un ouvrage compliqué demande une préparation intellectuelle adéquate, la lecture d'un conte impose de retrouver la crédulité et l'innocence du premier âge de la vie, si l'on accepte toutefois de correspondre au « lecteur modèle¹ » prévu par le texte.

C'est pourquoi, à l'instar de ces scientifiques qui s'excusent de fréquenter les lieux communs de leur domaine en se justifiant d'objectifs pédagogiques ou vulgarisateurs, Saint-Exupéry s'excuse dans son *Petit Prince* de charger son

¹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*. Paris, Grasset, coll. « Figures » 1985. Les contes de Charles Perrault prévoient simultanément une lecture infantile classique et une lecture adulte plus grivoise. Ce sont des exceptions à la règle, que le *Petit Prince* reproduit partiellement, mais sous un mode très différent.

Olivier Odaert, « L'imaginaire infantile du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 199-211.

texte de détails concrets et chiffrés en prétextant qu'ils sont nécessaires à la compréhension des adultes. S'il n'a pas voulu commencer son histoire « à la façon des contes de fées », par « Il était une fois un petit prince », explique-t-il, c'est parce qu'il se méfie de l'incrédulité de ceux que le texte appelle les « grandes personnes ».

Le personnage de l'aviateur, qui est aussi le narrateur, incarne pourtant dans le récit un point de vue adulte sur l'imaginaire infantile du petit prince. Mais si le conte suggère au lecteur de s'identifier à lui, c'est afin, par une sorte de pédagogie inversée, de partager sa longue rêverie vers l'enfance, qui l'amènera à redécouvrir ce que Bachelard appellerait une « antécédence de l'être » ou une « enfance potentielle² », un pouvoir oublié, oblitéré par le rationalisme aveugle de l'âge adulte, mais vers lequel toute nostalgie semble faire signe : le pouvoir de lire des contes, mais aussi de poser sur le monde, à nouveau, un regard d'enfant.

Rêverie et régression

Dès le premier chapitre du conte, le narrateur exprime sa nostalgie de l'enfance en racontant comment son premier dessin, représentant « un serpent boa qui digérait un éléphant³ » a suscité l'incompréhension des « grandes personnes » et précipité son entrée dans le monde des adultes. Comme l'explique Marie-Louise Von Franz dans sa lecture psychanalytique du *Petit Prince*, « le boa constrictor est clairement une image de la mère dévorante et, dans un sens plus profond, de l'aspect dévorant de l'inconscient⁴ ».

² Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998.

³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade » p. 236. Les prochaines références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PP*.

⁴ Marie-Louise Von Franz, *The problem of the Puer Aeternus*. New

Dans cette optique, le « dessin numéro I » représenterait une tendance régressive, dont l'apparition ultérieure du petit prince serait un autre symbole. À l'opposé, les « grandes personnes », qui conseillent au narrateur « de laisser tomber les dessins de serpents boas [...] et de [s]'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire » (*PP*, p. 235-236) représenteraient la possibilité d'une évolution positive.

Mais les adultes s'avèreront cependant incapables de comprendre l'importance symbolique et psychologique de cette image, qu'ils rejettent *a priori*, manifestant ainsi les limites de leur vision du monde. Le narrateur s'en verra contraint de progresser, mais aussi d'abandonner le fantasme du *regressus ad uterum*, qui transparaît dans l'image du boa, dont les vertus consolatrices, annoncées par le schème de l'avalage, compensent l'aspect régressif. Gilbert Durand affirme que « l'avalage de la couleuvre, ou mieux celui du boa, est un des grands moments de la rêverie enfantine, et [que] l'enfant retrouve comme une vieille connaissance, dans son livre d'histoire naturelle, la gueule du reptile distendue par un œuf ou une grenouille » (*PP*, p. 244) – ou encore mieux, par un éléphant. Cette naturelle connivence entre le boa et l'enfant est vécue dans le cadre d'un imaginaire de l'inversion qui euphémise la dévoration par une bête sauvage en un tranquille avalage, dont le contenu symbolique est inversé pour conduire, non plus à la mort, mais aux trésors de l'intimité. C'est donc au détriment d'un imaginaire infantile rassurant que le narrateur devra accepter les intimations de l'ordre social :

C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre. [...] J'ai donc dû choisir un autre métier et j'ai appris à piloter des avions. J'ai volé un peu partout dans le monde. (*PP*, p. 236)

York, Spring Publications, 1970, p. I, 17. Nous traduisons : « [...] *the boa constrictor obviously is an image of the devouring mother and, in a deeper sense, of the devouring aspect of the unconscious* [...] »

La figure de l'aviateur, à laquelle le narrateur choisira de s'associer, contraste avec celle de l'enfant. Diairétique dans ses composantes guerrières et naturellement ascensionnelle et spectaculaire, elle appartient à un imaginaire diurne très éloigné de l'imaginaire de l'inversion à l'œuvre dans le dessin du boa, imaginaire qui ne réapparaîtra que dans la représentation du monde miniature du petit prince, où les volcans servent à faire la cuisine⁵. L'aviateur se rapprocherait toutefois de l'enfant, selon Von Franz, dans sa tendance puérile à chercher à « s'échapper de la réalité, de la terre, de la vie ordinaire⁶. »

Cette dualité du symbole de l'aviateur rejaille sur la personnalité du narrateur, qui en refusant d'abandonner entièrement les fantasmes de l'enfance, développe un caractère clivé :

J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes.
[...] Ça n'a pas trop amélioré mon opinion.

Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro I que j'ai toujours conservé.
[...] Mais toujours elle me répondait : « C'est un chapeau ». Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. (*PP*, p. 236-237)

Ces quelques lignes contiennent en germe la totalité du récit, au cours duquel l'aviateur, confronté aux limites d'une attitude consciente aussi clivée, va devoir rencontrer (et raconter) sa part infantile refoulée, qui apparaîtra sous les traits du petit prince. Tous les commentateurs s'accordent sur la valeur symbolique des éléments déclencheurs du récit que sont la panne de l'aviateur dans le désert et l'apparition du petit

⁵ « Il possédait deux volcans en activité. Et c'était bien commode pour faire chauffer le petit déjeuner du matin. » Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 260.

⁶ Von Franz, *op. cit.*, p. I, 2.

personnage. Pour reprendre les mots de Von Franz, la panne d'avion représenterait « la situation psychologique typique où la personnalité consciente atteint ses limites⁷ ». Quant à l'apparition du petit prince, au lendemain de cet événement, elle manifesterait le retour du versant infantile, longtemps refoulé, de la personnalité de l'aviateur.

Apparu comme par magie au milieu du désert, « à mille milles de toute terre habitée » (*PP*, p. 237) cet enfant-roi de contes de fées ne semble « ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur » (*PP*, p. 237), mais se contente de répéter gravement : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton! » (*PP*, p. 237) Contrairement à Eugen Drewermann, qui considère cette apparition comme le signe strict d'une régression vers la mère, Von Franz, qui s'alignera pourtant sur cette interprétation, admet que, dans sa dimension archétypique, le symbole de l'enfant-roi implique, en plus de la régression, « un renouveau de vie, de spontanéité, une nouvelle possibilité interne ou externe qui change la vie dans un sens positif⁸. » Carl-Gustav Jung notait d'ailleurs que « [l]'apparition de l'archétype de l'enfant est un appel des "racines" psychiques, que nous menaçons de couper », tout en soulignant que « l'enfant est aussi un avenir en puissance⁹. »

La rêverie vers l'enfance, cette redécouverte du passé refoulé, peut donc être lue comme le signe d'une régression négative, mais aussi comme l'expression d'une possibilité nouvelle. Interprétation que la volonté de changement exprimée par le petit prince dès ses premières paroles semble confirmer. Le caprice du mouton, plusieurs fois répété, impose en effet à l'aviateur de réapprendre à dessiner, et donc de redécouvrir

⁷ *Ibid.*, I, 25

⁸ Von Franz, *op. cit.*, p. II, 4.

⁹ Carl-Gustav Jung, « Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant », in Charles Kerényi, Carl-Gustav Jung, *Introduction à l'essence de la mythologie*, traduit de l'allemand par H. E. Del Medico. Paris, Payot, 2001, p. 143 et 145.

sa faculté *imaginatrice*, abandonnée et refoulée après l'échec du « dessin numéro I ». Le petit prince refusera d'ailleurs tous les essais du pilote jusqu'à ce que, « faute de patience » (*PP*, p. 240), celui-ci ne lui dessine une boîte supposée contenir le mouton de ses rêves. En plus du dessin, l'enfant revendique donc de se voir offrir la liberté d'imaginer. Ses aventures, que le pilote découvrira – ou mieux, imaginera! – progressivement racontent la quête de cette faculté; recherche qui, étroitement liée à l'aventure sentimentale de la rose, finira par se répercuter sur le destin de l'aviateur.

Une logique imaginaire

Pendant la première partie de son voyage, le petit prince visitera six astéroïdes, « pour y chercher une occupation et pour s'instruire » (*PP*, p. 262). Le premier est habité par un roi qui « ne tolérait pas la désobéissance », mais ne « donnait que des ordres raisonnables » :

Sij'ordonnais, disait-il couramment, sij'ordonnais à un général de se changer en oiseau de mer, et si le général n'obéissait pas, ce ne serait pas la faute du général. Ce serait ma faute. (*PP*, p. 263)

C'est pourquoi le règne de ce roi consiste à accepter l'ordre du monde tel qu'il est. Le deuxième astéroïde est habité par « un vaniteux », regrettant qu'« il ne passe jamais personne » et dont le plaisir consiste à être admiré comme « l'homme le plus beau, le plus riche et le plus intelligent de la planète », bien que cela n'ait aucun sens quand on est « seul sur [s]a planète », comme le lui fait remarquer avec bon sens le petit prince (*PP*, p. 268-269). Le troisième astéroïde est habité par un buveur, qui boit pour oublier qu'il a honte de boire et finit par « s'enferm[er] définitivement dans le silence » (*PP*, p. 271) de sa logique folle. Le quatrième personnage est un « businessman » qui prétend posséder les étoiles, mais n'a « pas le temps de rêvasser » (*PP*, p. 273), situation dont l'absurdité est à nouveau soulevée par le petit prince :

[...] Et à quoi cela te sert-il de posséder les étoiles?

- Ça me sert à être riche.

- Et à quoi cela te sert-il d'être riche?

- À acheter d'autres étoiles, si quelqu'un en trouve.

Celui-là, se dit en lui-même le petit prince, il raisonne un peu comme mon ivrogne. (*PP*, p. 273)

La cinquième planète est habitée par l' « allumeur de réverbère ». « [M]oins absurde que le roi, que le vaniteux, que le businessman et que le buveur » parce que son occupation est « très jolie », il n'en est pas moins l'esclave de la consigne obsolète qui le condamne à allumer et éteindre son unique réverbère à chaque minute (*PP*, p. 277-278). Enfin, la sixième planète est habitée par un géographe sédentaire dont le rapport au monde est semblable à celui du businessman, sur le mode du savoir :

Elle est bien belle, votre planète. Est-ce qu'il y a des océans?

- Je ne puis pas le savoir, dit le géographe. [...]

Le géographe est trop important pour flâner. Il ne quitte pas son bureau. (*PP*, p. 279-281)

Ces épisodes célèbres ont souvent été compris comme des moralités, car l'auteur semble y condamner la vanité du pouvoir et du savoir, le narcissisme, l'alcoolisme, l'avarice et l'asservissement. Mais c'est en réalité la validité du rationalisme adulte qui est mise en question dans cette galerie de portraits. Les six personnages inventés par Saint-Exupéry ne sont pas vraiment des pécheurs impénitents, mais plutôt une série de pauvres hères dominés par un principe logique qui les coupe du monde. En dépit de l'infailibilité de leurs explications, le règne du roi, les avoirs du businessman et le savoir du géographe sont aussi illusoire que déraisonnables. Quant aux

occupations du buveur et de l'allumeur de réverbères, si elles trouvent une explication parfaitement logique dans la nécessité de respecter une consigne ou d'oublier sa honte, elles n'en sont pas moins absurdes. Finalement, l'inconséquence du vaniteux résume bien l'attitude commune de ces six personnages, dont le manque total de bon sens, rapidement découvert par le petit prince, les condamne à une insupportable solitude. Ce en quoi ils sont parfaitement semblables au personnage du pilote, septième du genre, qui fait aussi partie de ces « grandes personnes [...] décidément tout à fait extraordinaires ». (*PP*, p. 275)

Au rationalisme étriqué du monde adulte, symbolisé par ces six personnages et le pilote, le conte oppose la sagesse du renard, dont la vision du monde est subjective et réconfortante. Principal adjuvant de la quête du petit prince – et indirectement de celle de l'aviateur –, l'animal lui apprendra à *apprivoiser*, ce qui signifie *créer des liens* (*PP*, p. 294), mais transforme aussi le sens de la réalité :

Tu vois, là-bas, les champs de blé? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... (*PP*, p. 295)

Par delà toute notion morale, c'est bien au pouvoir de l'imaginaire, capable de transfigurer le réel immédiat en réalité signifiante, qu'éveille cet enseignement du renard. Le secret qu'il confiera ensuite au petit prince, selon lequel « on ne voit bien qu'avec le cœur », parce que « [l]'essentiel est invisible pour les yeux » (*PP*, p. 298), oppose encore à la froide logique rationnelle la chaleur d'une pensée subjective, qui modifie sa représentation du monde en fonction d'un ressenti personnel, d'une logique imaginaire en somme.

Quand il se laissera à son tour apprivoiser par l'aviateur, le petit prince lui transmettra ce secret, en lui demandant de réapprendre à dessiner avec des mots semblables à ceux du renard qui lui réclamait, quelques chapitres plus tôt : « S'il te plaît...apprivoise-moi! » (*PP*, p. 295) Et même si « [c]'est dur de se remettre au dessin, à [s]on âge », le pilote acceptera de taire ses préjugés adultes pour reprendre sa « carrière » de peintre, abandonnée à l'âge de six ans, et redécouvrira les vertus consolatrices et transformatrices de l'imagination créatrice. Redécouverte dont les aquarelles de Saint-Exupéry se feront l'écho visible.

Au huitième jour du conte, quand il aura épuisé toutes ses réserves d'eau et écouté toutes les aventures du petit prince, le pilote accompagnera son nouvel ami dans le désert. Sur son conseil, ils partiront à la recherche d'un puits, bien qu'il soit « absurde de chercher un puits, au hasard, dans l'immensité du désert. » (*PP*, p. 303) C'est au cours de cette marche que le pilote sera à son tour initié au secret du renard :

Les étoiles sont belles, à cause d'une fleur que l'on ne voit pas [, dit le petit prince].

Je répondis « bien sûr » et je regardai, sans parler, les plis du sable sous la lune.

« Le désert est beau », ajouta-t-il...

Et c'était vrai. J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence...

« Ce qui embellit le désert, dit le petit prince, c'est qu'il cache un puits quelque part... »

Je fus surpris de comprendre soudain ce mystérieux rayonnement du sable [...]

« Oui, dis-je au petit prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible!

- Je suis content, dit-il, que tu sois d'accord avec mon renard. (*PP*, p. 304)

Après cette reconnaissance et une longue marche nocturne, le pilote découvrira, comme par magie, un puits de légende, dont l'apparition symbolise l'aboutissement de l'initiation :

Les puits sahariens sont de simples trous creusés dans le sable. Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait là aucun village et je croyais rêver. (*PP*, p. 306)

Selon Gaston Bachelard, « [l]e puits est un archétype, une des images les plus graves de l'âme humaine¹⁰. » En tant que lieu de passage entre deux mondes, son image sacralise l'espace, et ce d'autant plus que, dans ce cas-ci, son aspect invraisemblable situe le narrateur dans le monde du rêve. Le petit prince et son ami pourront y étancher leur « soif de cette eau-là », qui « était bien autre chose qu'un aliment » (*PP*, p. 306) en puisant au cœur de cet espace féminin, qui s'affirme comme un espace de régénération. Ce *regressus ad uterum*, ce retour aux sources, est annonciateur d'une renaissance d'ordre spirituel : le pilote, en donnant à boire au petit prince, investit symboliquement son énergie psychique dans les aspects puérils de sa personnalité, qui lui permettront de redécouvrir la faculté consolatrice des images.

Suite à cette *renovatio*, c'est tout naturellement que le pilote parviendra « contre toute espérance » (*PP*, p. 310) à réparer son avion et à retourner dans le monde réel. Mais la venue du petit prince aura été pour lui plus que l'occasion d'une guérison. Comme le note Mircéa Eliade, « [...] l'expérience de l'espace sacré rend possible la " fondation du monde " : là où le sacré se manifeste dans l'espace, *le réel se dévoile*, le Monde vient à l'existence¹¹. » Pour le pilote, cette fondation

¹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 98.

¹¹ Mircéa Eliade, *Le Sacré et le Profane*. Paris, Gallimard, coll.

prendra la forme d'un ultime cadeau du petit prince, en forme de récréation symbolique du monde, qui bouleversera le sens de sa réalité :

- Les gens ont des étoiles qui ne sont pas les mêmes. Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides. Pour d'autres elles ne sont rien que de petites lumières. Pour d'autres, qui sont savants, elles sont des problèmes. Pour mon businessman elles étaient de l'or. Mais toutes ces étoiles-là se taisaient. Toi tu auras des étoiles comme personne n'en a...

- Que veux-tu dire?

- Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire! (*PP*, p. 313)

Suivant un paradoxe énoncé par Gaston Bachelard, Saint-Exupéry a donc donné, avec *Le Petit Prince*, un avenir au passé mort de ses premières années, « l'avenir de ses images vivantes, l'*avenir de rêverie* qui s'ouvre devant toute image retrouvée¹² ». Car depuis la ténébreuse image du boa, c'est vers la source d'un imaginaire nouveau que sa rêverie emprunte les chemins du passé, qui conduisent à la réappropriation des pouvoirs d'un imaginaire infantile. La découverte du puits, à la fin du conte, symbolise ce retour, à la source de ce que Jung appelle la libido, c'est-à-dire l'énergie psychique, retour qui se conclut toujours dans les mythes par un « sacrifice [qui] n'est pas du tout signe de régression, mais d'une réussite du transfert de la libido sur l'équivalent de la mère et par conséquent vers le *spirituel*¹³. » Ce sacrifice sera dans ce cas-ci la mort du

« Folio », 1965, p. 60.

¹² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 96.

¹³ Carl-Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay. Paris, Georg, 1953, p. 441.

petit prince, qui devra retourner sur sa petite planète, dans le monde du rêve –le *mundus imaginalis*, dirait Henry Corbin. Sa disparition, ainsi que la fin mélancolique du conte, ont souvent laissé conclure au pessimisme du livre et à l'échec de la quête de l'aviateur¹⁴. Pourtant, le retour du petit prince, aussi triste soit-il, indique justement la résolution du conflit, et la possibilité d'un recommencement.

Les dernières pages du conte portent le signe de cette réussite, qui voient l'aviateur, fort d'un imaginaire renouvelé, porter un autre regard sur le monde du petit prince, redevenu son monde intérieur, et conseiller au lecteur :

Regardez le ciel. Demandez-vous : « Le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur? Et vous verrez comme tout change... (PP, p. 319)

À la demande du petit prince, et à son exemple, l'aviateur est parvenu à retrouver sa liberté d'imaginer le monde, accomplissant ainsi la quête annoncée par l'injonction initiale de dessiner un mouton. L'indice le plus clair de cette évolution spirituelle est sans doute le conte lui-même, qui atteste par sa forme illustrée et puérile que Saint-Exupéry a bien suivi les conseils du petit prince avant d'essayer de transmettre à ses lecteurs le secret du renard. Sous le triple visage de l'auteur, de narrateur et du petit prince, l'aviateur a redécouvert que les rêveries ne sont pas vaines quand on connaît le pouvoir de l'imaginaire, qui est de donner un sens au monde. Dans cette optique, l'écriture d'un conte pour enfants pendant les heures les plus noires du vingtième siècle apparaît moins comme une démarche purement régressive et personnelle que comme une véritable réflexion sur le devenir du monde. *Le Petit Prince* se dévoile aussi comme la promesse d'une renaissance, née à l'heure où la seconde guerre mondiale mettait cruellement en évidence les impasses du rationalisme occidental et de son imaginaire diurne¹⁵.

¹⁴ Voir Drewermann et Von Franz, *op. cit.*

¹⁵ Selon Gilbert Durand, certains secteurs de la représentation

Deux cents ans plus tôt, un grand écrivain était parvenu à condenser dans un autre conte les enjeux de son époque, faisant face avec ironie et détermination aux événements tragiques de son siècle. Entre les éclats grinçants de son rire, Voltaire et son naïf de Candide semblaient inviter le lecteur à traiter les dogmes religieux et intellectuels comme de simples fariboles, avec scepticisme et détachement. Au vingtième siècle, Saint-Exupéry voulait plutôt réapprendre à rêver – et à croire à leurs rêves! – à ceux qui ne prêtent plus attention aux voix de l'enfance, étouffées par le dogme adulte de la raison. S'il n'a pas choisi de commencer son livre à la manière des contes, rappelons-nous, c'est pour ne pas provoquer notre incrédulité, éduquée à mépriser le merveilleux : « [II] n'aime pas qu'on lise [s]on livre à la légère¹⁶ ». Car son message est indéniablement sérieux. Avec *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry nous rappelle qu'il ne tient qu'à nous d'avoir des étoiles qui rient, même en 1943, et de faire du désert du réel le plus beau des paysages, si nous acceptons de retrouver notre âme d'enfant. Si nous acceptons de mettre à nu nos représentations, pour imaginer le monde, à nouveau.

imaginaire, « en Occident, se veulent purs et non contaminés par la folle du logis » qu'est l'imagination. Mais « [a]u *Régime Diurne* de l'image correspond un régime d'expression et de raisonnement philosophique que l'on pourrait taxer de rationalisme. » Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1969, p. 237.

¹⁶ *Ibid.*