

Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)

Sacha Carlson

Compositeur (www.fingerprintasbl.be). Docteur en philosophie (ULC, Belgique).
sachacarlson@gmail.com

§1. – Introduction

Comme on le sait, après s'être beaucoup attachée à la question de la perception¹, la tradition phénoménologique a voulu plus récemment explorer d'autres voies, en retournant notamment à une question déjà axiale dans l'œuvre de Husserl² : celle de l'« imagination »³. C'est par là que pointait un soupçon, selon lequel le retour aux choses mêmes préconisé par Husserl ne relèverait peut-être pas uniquement de la question perceptive, mais peut être aussi, et surtout, d'une conscience « imaginative » comme modalité éminente de l'expérience dont il s'agirait dès lors de dégager les structures insignes. La phénoménologie se devrait donc de décrire l'homme non pas tant essentiellement comme un être percevant, mais comme un être imaginant – un « *homo imaginans* »⁴. Dans cet article, je me propose de mettre en évidence plusieurs voies possibles pour une phénoménologie de l'« imagination », qui cherchent à chaque fois à se désancrer du primat phénoménologique supposé de la perception. Plus précisément, je montrerai que ces différentes voies peuvent toutes se comprendre comme des prolongements possibles des analyses husserliennes concernant l'imagination – lesquelles analyses — me serviront ici de fil conducteur —, mais en accentuant chaque fois une direction particulière du traitement husserlien de la question.

Avant d'entrer dans le vif des textes de Husserl⁵, cependant, et en guise d'orientation

¹ Sans doute sous l'influence de *La phénoménologie de la perception* (1945) de Merleau-Ponty, ouvrage qui a

² Comme l'avait bien compris les premières générations de phénoménologues travaillant dans la proximité de Husserl, Fink en particulier – mais pas Heidegger, signalons-le au passage, qui ignore tout simplement la question.

³ Parmi les premiers travaux, en langue française, à avoir rouvert une telle voie, citons en particulier : M. Richir, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Million, Grenoble, 2000 ; et R. Bernet, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, P.U.F., coll. « Epiméthée », Paris, 2004. Précisons également que dans cette introduction, je prends le terme « imagination » comme le titre d'une question, dans son extension la plus large, avant de préciser le vocabulaire par la suite.

⁴ Cf. A. Schnell, *La déhiscence du sens*, Herman, Paris, 2015.

⁵ Les textes de Husserl concernant la question qui nous occupe ont été rassemblés, pour l'essentiel, dans le volume XXIII des *Husserliana : Phantasia, Bildebewusstsein, Erinnerung*, édité par E. Marbach, Kluwer

préliminaire, je voudrais rappeler que la question de l'image (*Bild*), de l'imagination (*Bildbewusstsein, Imagination*) et de la *phantasia* (*Phantasie*)⁶ a été reçue par Husserl comme l'héritière d'une longue tradition, qui lui léguait une problématique profondément confuse, mêlant et confondant plusieurs questions connexes. En simplifiant les choses, on peut faire remonter cette tradition à deux sources distinctes, issues respectivement de Platon et d'Aristote⁷. C'est que, *d'un côté*, Platon comprenait l'image comme une « apparence sensible » (selon les textes : εἶδωλον, εἰκόν ou φάντασμα), entendue comme le produit d'une *mimèsis* qui produit un objet évoquant son modèle par ressemblance avec une chose qui n'est pas là en personne. Cette chose, qui comme modèle de l'imitation peut aussi bien être une chose absente qu'une chose fictive (quelque chose qui *n'est pas*), ne peut donc pas s'inscrire pleinement dans le champ de *ce qui est vraiment* (l'ὄντως ὄν), alors même qu'elle *apparaît* (φαίνεται) pourtant à travers son image ; c'est d'ailleurs ce qui relie l'image au simulacre – à « ce qui n'est pas réellement non être » (οὐκ ὄντως οὐκ ὄν)⁸ ; et c'est en ce sens également que la problématique de l'image se conjugue le plus souvent, chez Platon, avec une double critique de l'indigence ontologique de l'image, et de l'illusion qui fait passer pour réel ce qui ne l'est pas⁹. Mais *d'un autre côté*, Aristote abordait pour sa part la question par un autre

Academics Publishers, Dordrecht-Boston-London, 1980 ; tr. fr. par R. Kassis et J.-F. Pestureau (revue par M. Richir), coll. « Jérôme Millon », Grenoble, 2002. Sauf mention contraire, je suivrai la traduction mentionnée, en citant dans le corps de mon texte : Hua XXIII, suivi du numéro de page de l'édition allemande (reproduite dans la traduction française).

⁶ Le terme *phantasia* traduira ici l'allemand *Phantasie*. C'est que, dans ce contexte, ce terme n'a pas d'équivalent satisfaisant en français. On sait qu'il n'est pas possible de le traduire tout simplement par « imagination » – comme cela se fait couramment, et comme l'ont fait également les premiers traducteurs de Husserl. Par ailleurs, si en toute logique il pourrait être rendu par « fantaisie » ou par « fantasme » (c'est ainsi que l'on traduit en effet *Phantasie* dans le contextes des écrits freudiens), ces deux solutions ne sont pas non plus praticables, dans la mesure où ces deux termes français désignent aujourd'hui tout autre chose que ce que Husserl cherche lui-même à penser. Précisons également que c'est dans *Phénoménologie en esquisses* (Jérôme Millon, Grenoble, 2000) que Marc Richir a inauguralement proposé de traduire *Phantasie* par *phantasia*, en reprenant le calque du grec φαντασία. Il sera suivi en cela par les traducteurs du volume XXIII des *Husserliana* consacré à cette même question.

⁷ C'est l'un des points de départ de Maria Manuela Saraiva, dans son étude sur *L'imagination selon Husserl* (Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », La Haye, 1970). Ce livre important a l'immense mérite d'avoir situé avec beaucoup de clarté et de lucidité certains enjeux majeurs de la phénoménologie de la *phantasia* et de la conscience d'image chez Husserl. Malheureusement pour l'auteur, cette étude a vu le jour juste avant la publication des principaux manuscrits inédits de Husserl sur la question. En ce sens, si l'ouvrage reste toujours d'une grande utilité, l'étude doit être prolongée par une étude des textes désormais disponibles.

⁸ Cf. *Sophiste* 240b.

⁹ Bien sûr, on le sait, cette critique est aussi subtile que complexe, et se joue, dans les textes, comme sur plusieurs portées à la fois. Je rappellerai seulement ici qu'elle se déploie significativement sur deux fronts au moins, à propos de la poésie et de la sophistique. Ainsi, Platon n'hésite pas à caractériser l'art du sophiste comme une « technique de l'imitation » (μιμητική) produisant de l'« apparence » (εἶδωλον), à savoir, plus précisément, des « images » (εἰκόν) ou des « simulacres » (φάντασμα) de la réalité (cf. *Sophiste*, 233b-236c). Et il définit pareillement le poète comme un « ouvrier de l'apparence » (εἰδωλον δημιουργός) (*République*, X, 599d), qui, à l'instar du peintre, imite non pas ce qui est mais ce qui apparaît (cf. *ibid.*, 598b : πρὸς τὸ ὄν, ὡς

biais, lorsqu'il cherchait à définir l' « image interne » (φάντασμα) à partir de l'imagination (φαντασία) comme faculté de l'âme, intermédiaire entre la pensée (διάνοια) et la sensation (αἴσθησις). C'est ainsi que dans le *De Anima*, commençant par refuser tout usage métaphorique du terme, il définit l'imagination (φαντασία) comme « la faculté en vertu de laquelle nous disons qu'une image (φάντασμα) se produit *en nous* »¹⁰ : ce qui lui permet d'expliquer, d'une part, que les images ne relèvent pas de la sensation (αἴσθησις) (externe), laquelle est « toujours vraie » ; et d'autre part, que des « images visuelles » peuvent apparaître « même quand nous avons les yeux fermés »¹¹. L'étude de l'imagination, chez Aristote, relève donc tout à la fois d'une théorie de la connaissance et d'une « psychologie » de l'expérience¹².

Quoi qu'il en soit, on pourrait dire, en schématisant à l'extrême, que c'est la rencontre de cette double interprétation initiale, chez Platon et Aristote, qui a progressivement conduit à façonner la *question* de l'imagination, en y nouant plusieurs enjeux problématiques connexes que l'on pourrait énumérer comme suit. *En premier lieu*, il s'agit désormais de situer clairement l'une par rapport à l'autre la perception et l'imagination ; c'est-à-dire tout d'abord de discerner, dans un cas comme dans l'autre, le mode de présence ou d'absence de ce qui se donne ; et montrer, donc, que si dans le cas de la perception, la chose se présente en personne, l'imagination ne donne jamais son objet que comme absent, alors même que cette absence se signale de manière caractéristique à travers une certaine présence, comme la vicariance (ou la lieutenance) même de ce qui est absent, et dont il s'agit précisément de dégager la structure intime. *En deuxième lieu*, il convient aussi d'interroger le rapport de l'imagination à l'être et à la vérité. Il s'agit donc de comprendre dans quelle mesure l'imagination peut aménager un accès, certes médiat, à la connaissance de ce qui est véritablement, ou bien si elle constitue au contraire un obstacle à toute prise en vue de l'étant véritable. Dans le premier cas, c'est la fécondité de l'imagination qu'il faut interroger, lorsqu'elle travaille de concert avec l'entendement en lui servant d'auxiliaire (et parfois d'auxiliaire indispensable comme, aux dires de Descartes, dans le cas des mathématiques), et lorsque la fiction se trouve être un

φαίνεται). Tous deux sont donc définis comme « imitateurs » dont la technique est dite « trompeuse » (ἀπατηκῆν).

¹⁰ *De Anima*, III, 3, 428a : je souligne.

¹¹ Cf. *ibid.*

¹² Ambivalence que l'on retrouvera par exemple au cœur de l'œuvre kantienne, où la question de l'imagination circule pour ainsi dire entre un point de vue strictement psychologique, un point de vue transcendantal, et un point de vue pragmatique (dans l'*Anthropologie*).

rouage essentiel dans la progression du savoir. Dans le deuxième cas, ce sont les liens entre l'imagination, le mensonge et l'illusion qu'il s'agira de sonder, en soulignant en particulier que la faculté d'imaginer tend toujours à faire passer pour présent ce qui est absent et à prêter de l'être à ce qui n'existe pourtant pas, ou en supposant que de manière plus fondamentale qu'elle constitue un facteur de désordre et de confusion dans l'esprit – on la critiquera alors comme la « folle du logis », selon la célèbre métaphore que Voltaire attribuait à Malebranche. *En troisième lieu*, il faut aussi apprécier le caractère proprement productif ou simplement reproductif (comme simple *mimèsis*) de l'imagination : l'imagination crée-t-elle ses images de toutes pièces, les façonne-t-elle par mélange ou recombinaison de fragments préexistants (et l'on retrouve par là le facteur de confusion précédemment évoqué) par rapport au monde des choses bien découpées appréhendée par la perception et/ou l'entendement, ou bien se contente-t-elle de reproduire avec le plus d'exactitude possible ce qui est donné par ailleurs dans la réalité ? Soulignons en passant que cette question d'allure apparemment psychologique s'invite aussi dans la théorie de la connaissance (comme on peut notamment le vérifier en examinant les tensions internes à la théorie kantienne de l'imagination transcendantale dans la *Critique de la raison pure*) et qu'elle rejaillit aussi dans le contexte d'une philosophie de l'art, lorsqu'il s'agit de penser ce qu'en français on nomme parfois l'imaginaire, c'est-à-dire la faculté d'invention et de créativité de l'artiste¹³. Finalement, *en quatrième lieu*, il convient de mettre en rapport les images avec un support physique et les images dites « internes » ou « mentales », en examinant si elles relèvent, ou pas, d'une seule et même nature.

Dans ce contexte, où se noue une foule de questions, on peut remarquer que l'approche *phénoménologique* de Husserl contribue déjà à clarifier considérablement le problème, lorsqu'il refuse d'emblée tout concept « vague et plurivoque » issu de la vie quotidienne, qui met sous la même rubrique de *phantasia*, aussi bien une certaine disposition d'esprit qu'un don, un talent, aussi bien certains types de vécus que les résultats de vécus : « le

¹³ Resterait évidemment à examiner ce qui relie cette même question de la productivité de l'imagination selon ces contextes différents, qui interagissent cependant parfois l'un avec l'autre : on se rappelle par exemple que c'est dans la théorie fichtéenne de l'imagination transcendantale absolument productive (dans la W-L de 1795/95) que les premiers romantiques allemands (Schlegel et les autres écrivains réunis autour de l'*Athenaum*) et anglais (Coleridge), puisent leur inspiration – certes de manière infidèle par rapport au texte même de Fichte – pour penser le statut de l'imagination artistique. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « La imaginación fenomenológica: Reflexiones sobre las implicaciones de una filiación plural (Kant, Fichte, Husserl) en la fenomenología de M. Richir », tr. espagnole par Pablo Posada Varela, in *Anuario Colombiano de Fenomenología*, Volumen IX, Universidad del Valle, 2015.

talent, la faculté ou cet ensemble [...], précise-t-il, cela n'a rien de phénoménologique », dans la mesure où c'est « un concept dont le mouvement d'objectivation va au-delà de la sphère immanente » (Hua XXIII, 30). Son analyse se concentre plutôt sur certains vécus intentionnels dont il cherche à dégager la structure intentionnelle propre. À cet égard, je voudrais souligner d'entrée de jeu que le point de départ de Husserl, qui s'inspire des travaux de Stumpf et de Brentano¹⁴, consiste à départager rigoureusement, quant à leurs distinctions d'essence, les représentations perceptives (*Wahrnehmungsvorstellungen*) des représentations en *phantasia* (*Phantasievorstellungen*) : « à l'apparaître (*Erscheinen*) extérieur en tant qu'apparaître présent, s'oppose l'acte de se présenter (*Vergegenwärtigen*) intérieurement, "le flottement dans la *phantasia*" (*das Vorschweben in der Phantasie*) » (Hua XXIII, 3). C'est un point sur lequel Husserl ne reviendra pas, et qui déterminera à vrai dire, tout au long de sa carrière, aussi bien ses analyses de l'imagination que celles de la perception. D'un côté, en effet, cela implique que la différence entre sensation (comme matière de la perception) et *phantasma* (comme matière de la *phantasia*) n'est pas graduelle, mais une distinction d'essence : l'image n'est donc pas une « perception faible ». Mais d'un autre côté, cela signifie aussi que la perception ne peut pas s'interpréter à partir de l'imagination, ainsi que Husserl le montre dans sa réfutation de la *Bildertheorie*, dans le célèbre Appendice au chapitre 2 de la cinquième *Recherche logique*, lorsqu'il fait valoir que dans la mesure où l'imagination est elle-même un acte qui suppose une visée intentionnelle spécifique, la perception (*Wahrnehmung*) (comme acte intentionnel) ne peut pas s'expliquer en supposant qu'une image en constitue la matière. La perception l'est directement de son objet (avec son sens intentionnel), et non pas d'une image ou d'une représentation. Cela ne signifie bien sûr pas que la *phantasia* ou la conscience d'image ne puissent comporter des moments perceptifs (*perzeptive*), mais comme on le verra, ce sera moyennant la mise hors-circuit de la perception (*Wahrnehmung*) au sens normal. Mais en ce qui concerne la *phantasia* elle-même, il faut bien avouer que les textes de Husserl restent difficiles à apprécier, dans la mesure non seulement où son vocabulaire reste très instable et fluctuant, mais aussi et surtout parce qu'il semble avoir exploré – tantôt successivement, tantôt parallèlement –, plusieurs directions de recherche, trahissant peut-être par là de son hésitation sur la question. C'est la raison pour laquelle, dans ce qui suit, je ne chercherai ni à présenter une conception unilatérale de la *phantasia* chez Husserl, ni même à exposer la taxinomie prétendument bien réglée de ses

¹⁴ Cf. Hua XXIII, 6-8, ainsi que l'Introduction de l'éditeur, Hua XXIII, XLIII-L.

différents modulation. Je me contenterai de pister différents axes d'analyse que l'on peut déceler dans les textes de Husserl, en mettant chaque fois en évidence la fécondité du sillage tracé, en les reliant aussi à certaines tentatives plus récentes qui ont cherché à prolonger Husserl sur tel ou tel point.

Je partirai dans un premier temps (§2) de l'analyse husserlienne de la *phantasia* comme conscience d'image (*Bildbewusstsein*), qui comprend sous une seule et même rubrique les actes figurant en image avec ou sans support physique. Cela me permettra de montrer que si chez Husserl, l'imagination ainsi comprise est toujours un acte second, subordonnée à la perception comme reproduction de celle-ci, Sartre prolongera cette analyse mais en retournant l'argument, lorsqu'il tente de dépasser le supposé primat de la perception pour ainsi dire vers le haut : l'imagination est pour lui un acte de néantisation de ce qui est perçu, et témoigne donc d'une fondamentale liberté de la conscience par rapport à ce qui est donné (§3). Le deuxième axe que je relèverai dans les textes de Husserl consiste à analyser la *phantasia* comme étant irréductible aussi bien à la perception qu'à la conscience d'image, lorsqu'elle désigne l'acte par lequel nous appréhendons directement, « en esprit », des êtres qui ne sont pas forcément des objets d'une perception possible. Je montrerai alors que ces analyses sont l'occasion pour Richir de se dégager du primat de la perception, mais cette fois-ci pour ainsi dire vers le bas, lorsqu'il explique que le champ de la *phantasia* (pour lui indissociable de l'affectivité) est la base phénoménologique (pour lui non intentionnelle) sur laquelle se fondent aussi bien la perception que l'imagination (§4). Le troisième axe que je dégagerai pour terminer est médian, puisqu'il consiste à mettre en évidence les enjeux de la notion d'une « *phantasia* perceptive » esquissée par Husserl, où s'articuleraient la *phantasia* proprement dite et la *Perzeption*.

§2. – La *phantasia* comme conscience d'image chez Husserl

C'est très tôt que l'on peut observer, chez Husserl, le premier axe d'analyse que je dégage concernant la *phantasia*¹⁵. Or cette direction dans l'analyse procède, à vrai dire, d'une

¹⁵ Dans un premier temps, je m'appuierai ici sur le texte n°1 de Hua XXIII, qui reprend la première partie du cours du semestre d'hiver 1904/1905 ; mais aussi sur un manuscrit de 1898 (à savoir l'époque de rédaction des *Recherches logiques*) publié comme Appendice 1 au texte n°1 de Hua XXIII : ce dernier texte constitue d'ailleurs, à mes yeux, la meilleure introduction à la problématique de la conscience d'image chez Husserl. Cf. également : M. Richir, « Imagination et *Phantasia* chez Husserl », in *Eikasía* 40 (www.revistadefilosofia.org), septembre 2011, pp. 13-32.

décision méthodologique majeure¹⁶ : Husserl propose en effet d'associer l'essence de la *phantasia* à celle de la conscience d'image : « les représentations perceptives présentent leur objet comme [leur] étant présent de soi (*selbstgegenwärtigen*) ; les représentation-de-*phantasia* au contraire se le présentent (*vergegenwärtigen*) en image-de-*phantasia* comme les représentations d'images courantes le font en image physique » (Hua XXIII, 109). Ainsi, « si je me “dépeint” un lion dans la *phantasia*, cette image se rapporte au lion effectivement réel de manière analogue à celle selon laquelle se rapporte à lui par exemple un lion physiquement peint ou photographié » (Hua XXIII, 110). C'est ce qui conduit Husserl à proposer inauguralement une analyse phénoménologique de la conscience d'image à partir du cas d'une image avec un support physique – ces « images communes, tant négligées jusqu'ici » (Hua XXIII, 112). Partons avec lui d'un exemple concret : la photographie d'un de ses enfants. Comme il l'explique, cette situation apparemment très simple recèle une profonde ambiguïté quant au statut d'image de l'objet analysé. Nous avons en effet ici trois objets analytiquement distincts : tout d'abord la chose (*Ding*) physique, à savoir cette photographie, dont je puis par exemple dire qu'elle fait telle taille, qu'elle se trouve accrochée au mur, qu'elle penche un peu de travers ou qu'elle est déchirée, etc. Ensuite, l'image elle-même, que Husserl nomme l'objet-image (*Bildobjekt*), c'est-à-dire l'image en tant qu'elle apparaît de telle ou telle manière en représentant ou figurant quelque chose d'autre qu'elle-même. Et enfin, ce « quelque chose » qui est figuré en image, et que Husserl nomme le sujet-image (*Bildsujet*). Ainsi, comme il l'explique, « si je me représente mon enfant “dans” l'image, je ne vise pas cet enfant miniature qui apparaît ici dans une coloration grise-violette désagréable. Ce n'est pas précisément l'enfant, mais seulement son image » (Hua XXIII, 109). C'est à partir de ces distinctions que Husserl engage son analyse, lorsqu'il commence par remarquer que la conscience d'image présuppose la mise hors-circuit de la chose physique comme telle : appréhender une image, cela requiert de faire abstraction de tout support physique qui, comme tel, n'est pas l'objet de la conscience d'image, mais celui de la perception (*Wahrnehmung*) sensible. Que reste-t-il alors pour la constitution de l'image ? D'une part, cela même qui est visé dans la conscience d'image, à savoir le *Bildsujet* ; et d'autre part, le

¹⁶ Comme l'a très bien vu le professeur Pedro M. S. Alves, dans son ouvrage remarquable : *Fenomenología del tiempo y de la percepción*, tr. espagnole (du portugais) par Francisco Conde Soto, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010. Cf. en particulier les pp. 127-186.

Bildobjekt, qui n'est pas une partie de l'image physique, mais l'image en tant qu'apparaissant et figurant le *Bildsujet*.

Très significativement, c'est cette distinction entre le *Bildsujet* et le *Bildobjekt* – ce dernier, il faut y insister, étant distinct de l'image comme chose physique – qui permet à Husserl d'analyser conjointement l'image avec et sans support physique. Selon l'interprétation naïve, explique-t-il, « l'image se place (*steckt*) dans l'"esprit", et "dehors" il y a là (*vorhanden*) éventuellement encore un objet. Mais s'il s'agit d'une simple fiction, comme lorsque nous "phantasmons" un dragon, il n'y a là précisément que l'image spirituelle, et il n'y a rien de plus à expliquer. Naturellement, nous répliquerions : rien de plus que la bagatelle [de savoir] comme l'esprit, à supposer qu'en lui soit quelque chose comme une image, entreprend de se représenter le sujet, quelque chose donc de différent de l'image. Lorsque je place (*stecke*) une image dans un tiroir, celui-ci se représente-t-il quelque chose ? La conception naïve se trompe surtout en ce qu'elle se figure (*sich ... denkt*) que l'image spirituelle [est] un objet qui se rend réellement immanent à l'esprit. Elle se figure que l'image est là (*vorhanden*) dans l'esprit exactement comme l'est une chose dans la réalité effective. Dans l'esprit, ou mieux dans la conscience, il n'y a là (*vorhanden*), phénoménologiquement, aucune chose-image (*Bildobjekt*). La situation est exactement la même dans la représentation d'image physique, où le lion peint, certes, apparaît mais n'existe pas, et qui, au mieux, rend représentée une chose effectivement réelle, un certain lion [faisant partie] de la réalité effective, lequel, de son côté, existe bien mais n'apparaît pas au sens propre. En vérité, les images [...] sont dans les deux cas un néant et le discours portant sur elles en tant qu'objets a évidemment un sens modifié [...]. L'objet-image (*Bildobjekt*) n'existe pas véritablement, cela ne veut pas seulement dire qu'il n'a pas d'existence en dehors de ma conscience, mais aussi qu'il n'a pas une telle existence à l'intérieur de ma conscience, il n'a absolument aucune existence » (Hua XXIII, 22). Dans un cas comme dans l'autre – dans le cas de la conscience d'image avec un support physique, et dans le cas où ce support fait défaut –, il n'y a pas d'image – *les images n'existent pas*. Qu'y a-t-il alors ? Dans le cas de la conscience d'image avec support physique : « une certaine complexion de sensations que le spectateur, en observant le tableau éprouve en lui (*erlebt in sich*), et l'appréhension et la visée qu'il bâtit dessus de telle façon que pour lui s'instaure la conscience de l'image » (*ibid.*). Et dans le cas de la conscience d'image sans support physique : « la complexion de *phantasmata* sur laquelle repose une certaine conscience qui appréhende avec laquelle seulement s'accomplit

la conscience d'image » (*ibid*). Or cela implique plusieurs choses quant à la manière d'analyser l'imagination, et qu'à vrai dire, Husserl ne clarifiera que progressivement, dans ses analyses qui s'étendent sur plus d'une vingtaine d'années¹⁷.

Il est tout d'abord clair que ce que la conscience commune reçoit comme une image – avec ou sans support physique – n'est pas une chose susceptible d'être appréhendée *directement*, de manière interne ou externe, en y revenant à souhait pour les besoins de l'analyse. Il ne s'agit donc ni d'une chose *reale* appartenant au monde dans sa transcendance par rapport à la conscience, et pouvant être l'objet d'une perception sensible ; ni d'une chose *reell* relevant de l'immanence de la conscience, accessible par la réflexion ou la perception interne. Pour Husserl, le statut qu'il faut conférer à l'image est celui d'un objet intentionnel complexe, et c'est pourquoi ses analyses se concentrent essentiellement sur l'intentionnalité propre à la conscience d'image, dont le caractère principal, on le comprend, est de mettre *indissociablement* en jeu la visée d'un *Bildsujet* et la visée d'un *Bildobjekt*, dans un rapport qui est fondamentalement *conflictuel* (entre le *Bildobjekt* et le *Bildsujet*, mais aussi entre la réalité perceptive et le champ de la conscience imaginative : cf. Hua XXIII, 54-55) sur lequel s'édifie proprement la conscience d'image : c'est en effet par un conflit que la chose visée par la conscience d'image peut apparaître *comme image* ; le conflit signale l'objectivité visée comme non présente (cf. Hua XXIII, 56). C'est d'ailleurs ce qui explique toute la difficulté – que Husserl lui-même a rencontrée et a traitée comme il a pu – d'analyser et de décrire le *Bildobjekt* et le *Bildsujet en eux-mêmes*. On peut dire en effet que la conscience d'image vise toujours un *Bildsujet*, et que c'est lui que la conscience intuitionne : que je regarde une photographie ou que je me figure de manière interne un personnage, c'est bien ce personnage que j'intuitionne et non pas son image. Pourtant, le *Bildsujet* n'est pas non plus donné en personne : il n'apparaît, précisément, qu'à travers son image. Et inversement, le *Bildobjekt* ne peut pas non plus être visé en lui-même ; il n'apparaît jamais qu'en figurant son objet (le *Bildsujet*). C'est dire, comme Husserl l'expliquera clairement dès 1912, que le *Bildobjekt* n'est jamais posé comme tel, sinon comme « néant » (*Nichts*) ; sa visée reste en elle-même « inaccomplie », alors même qu'il médiatise la position du *Bildsujet* duquel seulement il reçoit ses « couleurs » et traits spécifiques. Cela signifie donc aussi qu'il n'y a pas

¹⁷ Dans ce qui suit, je m'appuierai essentiellement sur les textes 15, 16 et 17 de Hua XXIII (et les Appendices y-afférents) (cf. Hua XXIII, 329-497), qui datent presque tous de la période autour de 1912, à une époque où la pensée de Husserl s'est plus ou moins stabilisée sur cette question.

d'intentionnalité qui vise spécifiquement le *Bildobjekt* ou le *Bildsujet*, mais qu'ils sont toujours visés *ensemble*, le premier figurant le second, et le second n'apparaissant jamais qu'à travers le premier. C'est ce qui explique, finalement, le statut paradoxal de la conscience d'image (avec ou sans support physique) : il s'y agit toujours de la visée de quelque chose (le *Bildsujet*) que la conscience pose avec son sens intentionnel (son sens d'être et son sens d'être-ainsi), en sachant toujours donc, peu ou prou, de quoi il s'agit, et en posant cette chose comme pouvant être *par ailleurs* l'objet d'une perception *possible* ; mais cette position est intrinsèquement médiatisée par la figuration propre au *Bildobjekt*, lequel n'est pas posé en et pour lui-même, mais médiatise une position, et constitue par là la conscience d'image comme telle.

Plus précisément, comme l'explique Husserl, dans le cas d'une conscience d'image avec un support physique, le *Bildobjekt* est l'objet d'une perception (*Perzeption* et non *Wahrnehmung*), puisqu'ici l'objet n'est pas posé comme étant, mais seulement comme *apparaissant*, alors même que cette apparition n'est pas visée comme telle, mais se trouve immédiatement prise comme figurant plus ou moins fidèlement le *Bildsujet*. La conscience d'image (avec support physique) s'institue donc sur la base de « moments perceptifs » communs entre le *Bildobjekt* et le *Bildsujet* (comme objet d'une perception *possible*), puisque c'est la plus ou moins grande congruence entre ces moments perceptifs qui permet d'apprécier la ressemblance plus ou moins prononcée entre l'image et son modèle (cf. par exemple Hua XXIII, 486-494). C'est dire, donc, que même dans le cas où le *Bildobjekt* est visé sur la base d'un support physique, il se différencie radicalement de la chose physique comme telle : le *Bildobjekt* ne se confond jamais avec la chose (*Ding*) (physique). Et si l'image avec un support physique apparaît certes comme « étant là », elle n'est pas « là » dans la réalité empirique de la même manière que la chose physique (cf. Hua XXIII, 151). L'image ou le *Bildobjekt* est plutôt à la lisière de la présence et de la non présence : « il apparaît comme présent mais est une apparence, il n'est pas compatible avec l'effectivement présent : il s'impose à lui, il est pleinement contradictoire (pleinement conflictuel) » (Hua XXIII, 151-152).

Par contre, dans le cas de la conscience d'image sans support physique, ce qui fait fonction de *Bildobjekt* n'est rien d'autre que ce qu'Husserl nomme parfois (notamment dans

le texte n°16 de Hua XXIII) une « apparence perceptive » (*perzeptives Schein*)¹⁸, qui est l'objet d'une apparence ou d'un simulacre de perception (*Schein-Perzeption*). Cette apparence possède ce caractère remarquable qu'elle s'évanouit en néant dès lors qu'on cherche à la poser ; mais elle joue pourtant implicitement dans toute conscience d'image (sans support physique), comme ce par quoi le *Bildsujet apparaît*, non pas en lui-même mais médiatement, à même l'acte de sa visée intentionnelle imaginative. C'est du reste la mise en jeu de cette « apparence perceptive » qui nous permet de dire, de manière parallèle à ce qui se passe avec la conscience d'image externe, que la chose apparaissant en image (sans support physique) est plus ou moins *ressemblante* à la chose réelle qui lui sert de modèle, alors même que, paradoxalement, il n'est pas possible de revenir sur cette apparence afin d'en relever les traits concordants ou discordants. Cela signifie également que la plus ou moins grande précision ou fidélité de l'« image » dite mentale n'est pas une caractéristique de l'image – celle-ci, on l'a vu, n'est qu'une apparence qui devient néant lorsqu'elle est posée –, mais appartient en propre à l'intentionnalité qui vise le *Bildsujet* (cf. en particulier Hua XXIII, 471-476). Très concrètement : si j'imagine par exemple (de manière interne) la façade de la maison de mon enfance, je ne pourrai en compter les fenêtres que si le nombre de fenêtres est *explicitement* impliqué dans mon acte de visée intentionnelle. Cela permet aussi de comprendre que si la conscience d'image (avec ou sans support physique) reste toujours en un sens accrochée à la perception (*Wahrnehmung*), puisqu'il s'y agit de viser un objet en le figurant comme l'objet d'une perception *possible*, l'acte d'imaginer n'est pas, quant à lui, un acte positionnel : il s'agit, comme dit Husserl, d'une quasi-position (*quasi-Setzung*), dans la mesure où ce qui apparaît à la conscience d'image porte toujours le « stigmate d'une néantité » (Hua XXIII, 56) – ce qui s'atteste en particulier par l'*insaisissabilité* du *Bildobjekt* ou de l'« apparence perceptive » *comme tels*.

On n'a peut-être pas suffisamment insisté, jusqu'ici, sur le caractère profondément novateur, par rapport aux approches traditionnelles, des analyses husserliennes concernant l'imagination. En reprenant la question à partir d'une analyse de la conscience où, à l'écart de la conscience perceptive, se déploient deux actes de visée intentionnels entrelacés mais distincts (la double intentionnalité visant le *Bildsujet* et le *Bildobjekt*), il devient en effet possible d'analyser plus finement le rôle de l'image et de la conscience d'image dans l'expérience

¹⁸ En 1904, il parlera plutôt d'un « *Bildobjekt* imaginaire (cf. notamment Hua XXIII, 80).

humaine. Il conviendrait ainsi de prolonger dans plusieurs directions solidaires ces analyses que Husserl n'a fait, à vrai dire, qu'ébaucher. *Tout d'abord*, il faudrait s'interroger plus décidément sur la *figuration* de l'objet dans la conscience d'image, et se demander en particulier jusqu'à quel point le caractère de concordance des traits est constitutif de la conscience d'image. C'est d'ailleurs une question que Husserl rencontre régulièrement (cf. par exemple Hua XXIII, 29-34) lorsqu'il remarque que si la conscience d'une ressemblance entre l'image et son modèle est constitutive de la conscience d'image, cette ressemblance peut être plus ou moins prononcée : les deux « objets » « se séparent selon *certain*s moments, par exemple d'après la forme plastique, [tout en] se détachant l'un de l'autre selon d'autres déterminités, eu égard à la coloration, la grandeur, etc. » (Hua XXIII, 34) ; c'est par là que Husserl en vient généralement à distinguer l'imagination d'une simple conscience symbolique, lorsque qu'est par exemple appréhendé un signe arbitraire (c'est-à-dire purement conventionnel). Mais il faudrait aussi examiner¹⁹ certains cas où la conscience proprement imaginative se déploie à partir d'un objet manifestement dépourvu de traits concordants avec ceux du *Bildsujet* (du *Bildsujet* s'il était *perçu*), comme lorsque j'aperçois l'image de quelque chose (par exemple une bouteille de champagne) ou de quelqu'un (par exemple un jeune homme nu) à même les formes fortuites et aléatoires des nuages ; ou encore comme lorsque j'imagine tel ou tel personnage de manière interne, sans support physique. Dans ce dernier cas, on le sait, s'il s'agit bien d'une authentique conscience d'image, c'est que je ne vise pas directement un objet, mais que c'est médiatement, à travers une « apparence perceptive », que je vise un *Bildsujet*, et cela même si cette « image » ne peut jamais être exhibée et examinée en elle-même. Bien plus, c'est ce caractère de néant du « *Bildobjekt* imaginaire » (ou de l'« apparence perceptive »), qui reste toujours en lui-même inaccompli, qui permet de maintenir une distance entre ce qui apparaît à la conscience (l'« apparence perceptive ») et ce qui est proprement visé comme objet (le *Bildsujet*), et de fonder, par là aussi, la conscience d'une certaine ressemblance entre l'image et son modèle. C'est par là, d'ailleurs, que l'on peut montrer que si la ressemblance entre effectivement en jeu dans toute conscience d'image, il s'agit essentiellement d'une *conscience de* ressemblance, laquelle ne s'appuie pas nécessairement sur la concordance réelle (*real*) de traits figuratifs. Et c'est dire, également, que dans la conscience d'image avec support physique, il y a une relative indépendance de la chose (*Ding*), quant à sa forme et à son apparence, par rapport au doublet *Bildobjekt/Bildsujet*

¹⁹ Ce qu'à *ma connaissance*, Husserl ne fait pas.

où s'édifie proprement la conscience d'image. Cela ne signifie pas, loin s'en faut, que la chose (*Ding*) physique soit indifférente par rapport à ce qu'elle donne à figurer. Mais cela signifie que ces rapprochements ou combinaisons relèvent d'associations bien plus profondes que celles que l'on peut relever au seul niveau de l'apparence physique : y entrent en jeu, comme il faudrait le montrer par ailleurs, des couches plus archaïques de la conscience, où interviennent en particulier des affects et des associations d'affects dans le cadre de ce que Husserl nommait aussi des synthèses passives.

Ensuite, et corrélativement, il faudrait aussi s'aviser de ce que si la conscience d'image consiste effectivement, comme l'a montré Husserl, en une double et indissociable visée *intentionnelle*, *ce qui* est visé n'apparaît pas toujours clairement à la conscience dans une *intuition d'objet*. Cela s'illustre déjà par ce que l'on appelle généralement le « flou de l'image », et qui tient, les analyses de Husserl permettent précisément de le comprendre, au statut paradoxal du *Bildobjekt* comme néant (*Nichts*) par lequel seulement le *Bildsujet* peut apparaître, mais comme *nimbé de néant*. C'est qu'il ne s'agit pas d'un « flou » que l'on pourrait lui-même figurer, comme lorsqu'on suppose naïvement qu'il est possible de représenter précisément une image avec son flou caractéristique – lorsqu'on prétend par exemple pouvoir dessiner sur une feuille de papier une image perçue dans un rêve, en y figurant de manière prétendument fidèle toutes les imprécisions constitutives, à partir de différentes techniques de dessin comme l'estompage ou le hachurage de certains traits, l'aménagement de zone d'ombres, la distorsion de la perspective (etc.) : mais ce faisant, on *suggère* plutôt le flou caractéristique de l'image qu'on ne le *figure*. En tout cas, ce flou caractéristique de la conscience d'image peut être tel que je ne sache plus très bien *ce que* j'imagine, alors que j'ai précisément conscience de viser *quelque chose* – et de viser cette chose *en image*, et non pas par exemple comme une *signification* dont le caractère est précisément d'être dépourvue de *figuration* propre. En ce sens, peut-être faudrait-il nuancer certaines affirmations de Husserl, lorsqu'il classe parfois tout simplement l'imagination parmi les actes doxiques (cf. le texte n°19 de Hua XXIII), et chercher plutôt à comprendre comment une conscience d'image propre peut aussi se déployer sans qu'aucun objet (ni aucune signification) ne soit intuitionné ; et comprendre, donc, ce qu'il en est du sens intentionnel propre à l'imagination, étant entendu que ce sens doit être irréductible au sens perceptif ou

logique. Par là, il faudrait aussi interroger²⁰ la conception que Richir propose²¹ à partir de Husserl, d'intentionnalité pures ou vides d'intuition ou d'objets (c'est-à-dire, paradoxalement, pour Richir, sans *Bildsujet*²²), qui ne visent que des significativités (*Bedeutsamkeiten*). Il s'agit donc « d'intentionnalités imaginatives où “quelque chose” apparaît très vaguement et très fugitivement mais [...] comme sortes de supports en fonction (*fungierend*) de “visées à vide symboliques”, sans intuition imaginative d'objet, et qui sombrent dans le néant dès que la conscience cherche à les fixer »²³. Et il précise : « Cela constitue, précisément, d'abord leur caractère non positionnel (inaccompli), ensuite, par couplage avec des affects traumatiques (en excès), leur caractère *inconscient* »²⁴. C'est dire qu'il s'y agit en fait d'un état pour ainsi dire « somnambulique » de la conscience où l'on peut voir la racine phénoménologique de l'inconscient, qui déborde donc tout acte délibéré de visée d'un objet déterminé, mais où peuvent se déployer des « fabulations » sans objet figuré (voire même sans sujet actuel), et dont la structuration passe par la fixation du « fantasme » au fil du « processus primaire ».

Cela me conduit, *enfin*, à dégager une troisième direction dans laquelle il conviendrait de prolonger les analyses husserliennes. C'est que le cadre analytique qu'il propose de la conscience d'image permet également d'analyser plus finement la mise en jeu de certaines puissances affectives dans la vie imaginaire. Et cela, d'autant plus que Husserl a lui-même mis en évidence certains linéaments d'une phénoménologie de l'affectivité desquels on peut partir ici. On se rappelle en effet que pour Husserl, les affects ne relèvent pas d'une pure passivité (hylétique) de la conscience, mais d'une intentionnalité à part entière, même si cette intentionnalité ne se constitue pas dans un acte indépendant, mais exige au contraire un acte objectivant qui puisse lui servir de fondement. Ainsi, par exemple, le plaisir pris à une chose exige la relation à ce qui plaît, et requiert donc que cet objet soit représenté. Plus précisément, comme l'explique Husserl, l'affect s'accroche à la *hylè* de l'acte objectivant et se déploie lui-même comme un acte intentionnel tout à fait spécifique, intimement lié au premier – et dont le noème se trouve lui-même déterminé par l'objet appréhendé. Or il est caractéristique que l'intentionnalité affective peut s'« accrocher » à la représentation de l'objet de plusieurs

²⁰ Je m'y emploie dans un article (à paraître), intitulé : « Inconscient et imagination (à partir de Husserl et Richir) ».

²¹ Qu'il développe en particulier dans son livre : *Phantasia, imagination, affectivité*, Jérôme Millon, Grenoble, 2003.

²² Cf. par exemple *ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.* (je souligne)

manière différentes, où intervient aussi le « sens d'être » (perçu, imaginé, souvenu, etc.) de cet objet. Cela se marque déjà au niveau de la perception, puisque je peux aussi bien réagir à ce que je perçois de manière « réaliste » que de manière « esthétique », lorsque la conscience affective se fonde sur l'*apparition* de la chose (cf. les très belles pages de Hua XXIII, 386-400 sur la conscience esthétique). Mais les choses se compliquent lorsqu'on a à faire à un acte imaginatif. C'est que, comme on l'a montré, la *hylè* de la perception n'appartient pas en propre à la conscience d'image (le *Bildobjekt* est irréductible à la chose (*Ding*) physique) : il ne reste donc plus, pour constituer la matière propre à l'acte d'imaginer, que ce que Husserl nomme l'*Akterlebniss* (le « vécu d'acte ») et le *Bildobjekt* (ou l'« apparence perceptive ») intimement entrelacée à la visée intentionnelle du *Bildsujet*. C'est dire, donc, que dans le cas de la conscience d'image, l'affectivité peut circuler de manière remarquable dans cette structure intentionnelle complexe. L'affect peut en effet être simplement visé dans le *Bildsujet* lui-même (lorsque j'imagine par exemple une scène joyeuse mais que je n'éprouve moi-même aucune joie en imaginant cette scène) ; mais il peut aussi s'enfouir dans le *Bildobjekt* (lorsque *je m'imagine* en train de participer à une fête, et que j'éprouve pour ainsi dire un affect imaginaire ne se déployant que dans le *Bildobjekt*, c'est-à-dire de manière *inaccomplie*) ; de même, il peut également se déployer à partir de l'acte complet d'imaginer, en trouvant donc sa *hylè* dans le vécu d'acte de l'imagination, qui permet à l'affectivité de se déployer réellement (*reell*) à partir de l'objet imaginé (comme lorsque j'imagine une scène triste et que j'éprouve réellement de la tristesse *par sympathie* à la vue de cette scène)²⁵. Et ceci, en soulignant encore une fois que la conscience d'image peut susciter tout aussi bien une neutralisation de l'affectivité qu'une « prise d'attitude » (*Stellungnahmen*) affective « réaliste » (lorsque je réagis par exemple par un sentiment d'horreur lorsque j'imagine un homme en assassinant un autre : cf. Hua XXIII, 388), ou encore une « volatilisation » de l'affectivité dans l'imaginaire (dans le *Bildobjekt*) : autant de modulations qu'une phénoménologie de l'imagination et de l'affectivité devrait mettre en évidence²⁶.

²⁵ Sur ceci, cf. en particulier le texte n°16 de Hua XXIII, ainsi que son commentaire magistral par M. Richir : « Les structures complexes de l'imagination selon et au-delà de Husserl », *Annales de Phénoménologie* 2003, A.P.P., Beauvais, 2002, pp. 99-141.

²⁶ L'œuvre de Marc Richir est évidemment ici un passage incontournable. Cf. en particulier *Phantasia, imagination, affectivité*, déjà cité.

Quoi qu'il en soit, si ces quelques remarques soulignent la fécondité de la conception husserlienne de la conscience d'image, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit toujours pour lui d'un acte *dérivé*, c'est-à-dire, comme il l'écrit par exemple clairement dans *Ideen I*, d'un acte reproductif comme modification (de neutralité) de la perception (*Wahrnehmung*). C'est pour cela aussi que ce n'est jamais ce type d'actes qui lui sert de fil conducteur pour le « retour aux choses mêmes » qu'il cherche à engager : c'est qu'il voit toujours dans l'imagination le stigmate d'un rapport second aux choses. Est-ce à dire qu'il convient d'examiner immédiatement l'autre axe d'interprétation de la *phantasia* que j'annonçais ? Avant d'y venir, je voudrais examiner une autre tentative d'interprétation de l'imagination, très proche de celle de Husserl, mais qui considère pourtant la conscience d'image comme une faculté prééminente : il s'agit de la phénoménologie sartrienne de l'imaginaire, dont l'examen nous permettra aussi de préciser certains éléments évoqués dans ce paragraphe.

§3. – Sartre et la liberté de l'imaginaire

À relire aujourd'hui les analyses que Sartre consacre à l'imagination au tout début de sa carrière²⁷, on ne peut manquer d'être frappé par le sens philosophique aussi aigu que précoce de ce jeune philosophe, alors enseignant au lycée du Havre, par son flair philosophique inouï pour repérer les problèmes et enjeux, et son indéniable talent pour proposer un traitement des questions qui sache mobiliser tout à la fois son immense culture et son exigence de reprendre les choses autrement²⁸. Ainsi, de manière caractéristique, dans son ouvrage de 1936 sur *L'imagination*, il traverse de manière brillante la question de l'image chez les Modernes et les psychologues du 19^e siècle pour aboutir à l'exigence d'une approche phénoménologique de la question, comme science descriptive qui ne s'appuie plus sur l'induction ou l'introspection, mais qui se fonde sur l'intuition, c'est-à-dire sur une « expérience qui précède toute expérimentation »²⁹. Le quatrième et dernier chapitre de

²⁷ Cf. essentiellement : Sartre, *L'imagination*, P.U.F., Paris, 2012 [1936] ; et *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 2005 [1940] (désormais cité dans le corps du texte avec l'abréviation suivante : IM). Sur la pensée de Sartre en général, et sa conception de l'imaginaire, on consultera avec profit le très beau livre de Roland Breeur, *Autour de Sartre. La conscience mise à nu*, Jérôme Millon, 2005.

²⁸ À n'en pas douter, Sartre était surdoué, aux talents et ambitions multiples, dont la philosophie n'était qu'un rameau aux côtés, au moins, de la littérature et de l'action politique, capables par ailleurs d'intégrer rapidement aussi bien la culture classique de son temps que les nouveautés de l'époque. Peut-être est-ce d'ailleurs cette facilité extrême pour déceler un chemin de pensée – j'en formule ici l'hypothèse – qui explique une certaine *impatience de sa pensée*, un certain empressément dans le traitement des questions, qui explique, malgré leur indéniable brillance, la faiblesse de certaines analyses, parmi lesquelles celles dont on va rendre compte ici.

²⁹ Cf. *L'imagination, op. cit.*, pp. 118-120.

l'ouvrage est donc consacré à Husserl, chez qui il reprend « les bases d'une théorie des images entièrement neuve »³⁰, en vertu de laquelle « l'image cesse d'être un *contenu* psychique »³¹, mais se comprend d'emblée à partir de la conscience : « l'image *est un certain type de conscience* »³². C'est en ce sens, précise encore Sartre, qu'il convient de refuser toute approche qui chercherait à comprendre comment l'image se trouve « dans la conscience ». Car c'est mal poser la question. En fait, « il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'image *dans* la conscience »³³. C'est que l'image n'est pas une chose qui pourrait être placée *quelque part* – « dans » ou « hors » de la conscience – ; plus simplement dit : « l'image est un acte et non une chose »³⁴ ; il s'agit d'une conscience de quelque chose, dont il s'agit précisément de décrire et d'analyser la structure insigne.

Il est remarquable, tout d'abord, que Sartre prenne soin, en écho à Husserl, de distinguer d'emblée la conscience d'image et la conscience perceptive. Ainsi, comme il l'annonce d'emblée à l'encontre de certains psychologues³⁵, une image (intense) ne saurait se confondre avec une perception faible. C'est ce qu'il explique en remarquant que contrairement à l'objet d'une perception sensible, qui s'effectue par esquisses (*Abschattungen*), je ne puis *observer* – c'est-à-dire enchaîner différents points de vue sur la chose pour en acquérir une appréhension plus complète – un objet que je me figure en image (de manière interne), dans la mesure où « je n[y] trouverai jamais que ce que j'y ai mis » (IM, 25). Autrement dit, « l'objet de la perception déborde constamment la conscience ; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a ; il se définit par cette conscience : on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà » (IM, 27). Sartre sait bien, cependant, que les images ne sont pas de pures essences que l'on pourrait prendre en vue de manière parfaitement claire et distincte : elles gardent, écrit-il, « comme un fantôme de l'opacité sensible » (IM, 28) qui les rapproche de la perception, et qui pourrait faire croire qu'elles sollicitent un travail d'exploration de la part de la conscience. Mais ce qui est ainsi requis par la conscience imageante, explique-t-il, n'est jamais qu'une « quasi-observation », où la conscience « livre l'objet d'un bloc » (IM, 28), fût-ce avec une part de flou ou d'obscurité. Les images se donnent d'un coup sans qu'il y ait besoin de les déchiffrer,

³⁰ *Ibid.*, p. 121.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 136.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cf. IM, p. 18, où il mentionne Tichner.

et c'est en ce sens, remarque encore Sartre, que « le monde des images est un monde où il *n'arrive* rien » (IM, 29). Il faudrait s'interroger plus longuement sur cette indigence fondamentale que Sartre attribue à l'imaginaire, et qui n'est pas, pour lui, exclusif d'une certaine opacité des images. Je me contenterai, pour ma part, de souligner ici que Sartre s'emploie à départager rigoureusement la conscience perceptive de la conscience imageante : la conscience perceptive pose son objet « d'une certaine façon qui n'est pas celle de la conscience d'image » (IM, 31) : alors que la première pose l'objet comme existant, la seconde pose elle aussi un objet, mais comme inexistant ou absent (cf. IM, 32). Plus précisément, comme y insiste Sartre, la formation d'une conscience d'image s'accompagne d'un « anéantissement d'une conscience perceptive » (IM, 232).

Il faut évidemment s'entendre sur le sens précis de cet « anéantissement », dont le concept jouera, on le sait, un rôle cardinal dans la philosophie de Sartre. Il commence par s'en expliquer en définissant plus particulièrement l'acte imageant comme « un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre mais à titre de “*représentant* analogique” de l'objet visé » (IM, 46). Ce représentant, que Sartre pense aussi comme l'« analogon » d'un autre objet (IM, 110), remplit donc la conscience « *à la place* d'un autre objet », par où cet objet n'est présent que par procuration (cf. IM, 164). Sartre précise par ailleurs que cet analogon fonctionne non pas comme un signe (cf. IM, pp. 47 sqq : où la thèse de Hume est réfutée), mais comme la « matérialisation » de l'objet visé. Certes, le signe a aussi une matière ; mais « la matière du signe est totalement indifférente à l'objet signifié. Il n'y a aucun rapport entre le “Bureau”, traits noirs sur une feuille blanche, et le “bureau” objet complexe qui n'est pas seulement physique, mais social. L'origine de la liaison est la convention » (IM, 49). Par contre, « entre la matière de l'image physique et son objet il existe une tout autre relation : ils se *ressemblent* ». Mais de quel type de ressemblance s'agit-il ? Si l'est vrai qu'une photographie témoigne d'une ressemblance marquée avec son objet, d'autres images semblent pourtant assez éloignées de leur modèle. C'est notamment le cas de l'imitation, lorsque par exemple, sur une scène, la « fantaisiste Franconay » imite Maurice Chevalier. Dans ce cas, c'est une femme qui imite un homme, elle est petite et il est grand, etc. Mais pourquoi, alors, demande Sartre, je puis voir Maurice Chevalier et non pas une petite femme qui fait des grimaces sur la scène d'un music-hall ? « Il n'est pas question, explique-t-il, de constituer avec le corps de la fantaisiste Franconay un *analogon* parfait du corps de Chevalier. [...] Faute d'un équivalent

complet de la personne imitée, il faut que je réalise dans l'intuition une certaine *nature expressive*, quelque chose comme l'essence de Chevalier livrée à l'intuition » (IM, 61). Ainsi, Sartre comprend bien – et c'est remarquable ! – que la ressemblance ne s'appuie pas essentiellement sur une physionomie ou des traits physiques, mais sur la « nature expressive » de ce qu'il faut imiter (ou mettre en image). Il n'en reste pas moins qu'il faut toujours une *matière*, que Sartre nomme *analogon*, sur laquelle puisse se fonder une telle conscience, comme l'articulation entre la position d'un objet perçu (l'*analogon*) et sa déréalisation (ou sa « néantisation ») par l'imagination. C'est ainsi, explique-t-il encore, que « l'image donne son objet comme un néant d'être » (IM, 33), et que la conscience d'image procède dès lors d'une *double néantisation* : celle qui consiste à poser un irréel, et celle qui consiste à irréaliser le monde donné et perçu.

Par ailleurs, Sartre insiste aussi, en écho à Husserl, sur ce que les images avec un support physique et les images dites mentales sont de même structure. Alain a beau faire valoir que je ne puis compter les colonnes du Panthéon lorsque je me le représente de manière interne³⁶, Sartre soutient que si je vois une photographie de l'édifice ou que je l'imagine de manière interne, il s'agit dans les deux cas d'une conscience imageante ; et si l'on ne peut pas compter ses colonnes en l'absence d'une image fixée sur un support physique, précise-t-il, c'est parce qu'un objet « ne saurait apparaître à une conscience imageante de la même manière qu'à une conscience perceptive » (IM, 174). Mais dans un cas comme dans l'autre, nous avons cette même structure de double néantisation à partir d'un analogon qui se donne pour l'objet absent : « Dans la conscience d'image, explique Sartre, nous appréhendons un

³⁶ Alain écrivait en effet dans un passage resté célèbre de son *Système des Beaux-Arts* : « Beaucoup ont, comme ils disent, dans leur mémoire, l'image du Panthéon, et la fond aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande, alors, de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or non seulement il ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent pas même l'essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. Que voient-ils donc, lorsqu'ils imaginent le Panthéon ? Voient-ils quelque chose ? Pour moi, quand je me pose à moi-même cette question, je ne puis dire que je ne voie rien qui ressemble au Panthéon. Je forme, il me semble, l'image d'une colonne, d'un chapiteau, d'un pan de mur ; mais comme je ne puis nullement fixer ces images, comme au contraire le regard direct, si l'on peut dire, me remet aussitôt en présence des objets que j'ai devant les yeux, je ne puis rien dire de ces images, sinon qu'il me semble que je les ai un instant aperçues. Mais comme il ne manque pas autour de moi de reflets, d'ombres, de contours indéterminés que je perçois du coin de l'œil et sans en penser rien, il se peut bien que je prenne, du souvenir de ce chaos d'un moment, l'illusion d'avoir évoqué, le temps d'un éclair, les parties du monument absent qu'en moi-même je nomme. Là-dessus je demande seulement que l'on se défie de soi-même, et que l'on ne décrive point par le discours au-delà de ce qu'on a vu » (Alain, *Système des Beaux-Arts*, coll. « Idées », NRF, Saint-Amand, 1963 [1936], p. 345 : passage cité et discuté par Sartre dans IM, 174). Aussi, Alain peut-il conclure que l'image interne n'existe pas, ou plus exactement, que *ce qui est vu de manière interne n'est pas une image*. Comme le signale R. Breuer (*Autour de Sartre, op. cit.*, p. 134, note 11), cet exemple du Panthéon vise H. Taine (cf. *De l'intelligence*, tome I, p. 77).

objet comme “analogon” d’un autre objet. Tableaux, caricatures, imitateurs, taches sur les murs, lueurs entoptiques : tous ces *représentants* avaient pour caractère commun d’être des objets pour la conscience. Le “contenu” purement psychique de l’image mentale ne peut échapper à cette loi : une conscience qui serait en face de la chose qu’elle vise serait une conscience perceptive ; une conscience qui viserait la chose à vide serait une pure conscience de signification. Cette nécessité pour la matière de l’image mentale d’être déjà constituée en objet pour la conscience, nous l’appellerons *transcendance* du représentant. Mais transcendance ne veut pas dire extériorité : c’est la chose représentée qui est extérieure, non son “analogon” mental » (IM, 110). Il y a donc dans l’image mentale « un donné physique qui fonctionne comme analogon » (IM, 111). Ce donné physique, explique-t-il longuement³⁷, est tout d’abord constitué de kinesthèses : l’intention imageante traite en *analogon* des déterminations partielles de mon corps (phosphènes, mouvements des yeux, des doigts, bruit de mon souffle) par où je m’irréalise partiellement ; mais comme Sartre y insiste également, l’*analogon* de l’image mentale contient une large part d’affectivité ; ce qu’il explique notamment en convoquant un beau passage de Stendhal : « Je ne puis voir la physionomie des choses. Je n’ai que ma mémoire d’enfant. Je vois des images, je me souviens des effets sur mon cœur, mais pour les causes et la physionomie, néant. Je vois une suite d’images fort nettes, mais sans physionomie autre que celle qu’elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l’effet qu’elle produisit en moi »³⁸. Ainsi, comme le commente Sartre, de nombreuses images qui surgissent de ma mémoire – en fait, « toutes celles dont l’objet est une couleur, une saveur, un paysage, un air de visage », bref « toutes celles qui visent principalement des qualités sensibles autres que la forme et le mouvement » (IM, 145) – ne m’offrent pas un contour précis de ce que je vise en image, mais les choses m’apparaissent comme seulement revêtues d’affectivité : je ne les vise qu’à partir de l’affect que j’ai éprouvé sur elles.

On soulignera en tout cas combien l’apport de Sartre concernant la phénoménologie de l’imagination est tout à fait précieux : la perspicacité avec laquelle il convoque de nombreux exemples concrets – depuis le portrait, l’imitation, les dessins schématiques, les images aperçues dans les flammes, dans le marc de café, dans une boule de cristal et autres

³⁷ Toute la deuxième partie de l’ouvrage (« Le probable. Nature de l’analogon dans l’image mentale » : IM, 113-183) est consacré à cette question.

³⁸ Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, cité dans IM, 145.

« images hypnagogiques », jusqu'aux différents types d'images mentales, parmi lesquelles le souvenir, le rêve ou la simple imagination d'une chose ou d'une situation fictive – pour y examiner toutes les modulations de conscience imaginative, son attention appuyée à la mise en jeu de l'affectivité dans l'imagination, ses descriptions attentives du volontaire et de l'involontaires dans la conscience d'image, ainsi que son souci de pouvoir rendre compte des « pathologies de l'imaginaire » : tout cela fait que ses analyses méritent toute l'attention de qui s'intéresse à la phénoménologie de l'imagination. Pourtant, d'un strict point de vue phénoménologique, ses analyses souffrent d'une importante lacune sur laquelle il faut nous arrêter. Certes, Sartre a bien vu, à la suite de Husserl, que l'acte imaginant procède d'une double visée intentionnelle : dans son langage, celle de l'*analogon* et celle de ce qu'il est censé représenter (étant donné que c'est par cette double visée, indissociablement liée dans l'acte imaginatif, que la conscience irrealise l'objet perçu, en maintenant par là même l'imagination à l'écart de la simple perception) ; certes, il insiste également de manière très fine sur ce que l'*analogon* ne vise pas à reproduire seulement les traits ou la seule physionomie de la chose mise en image, mais s'accroche aussi à son essence expressive, où l'affectivité joue un rôle majeur. Pourtant, il lui a sans doute manqué de pouvoir penser, comme Husserl l'a lui-même tenté, le statut précis du *Bildobjekt* comme « pur *fictum* », lequel n'est jamais visé pour lui-même, mais n'apparaît qu'à travers la visée d'autre chose (le *Bildsujet*) qu'il est censé figurer. Sans doute est-ce pour cela que Sartre associe trop rapidement ce qu'il nomme l'*analogon* (en termes husserliens : le *Bildobjekt*) à la chose physique comme objet de la perception (*Wahrnehmung*) : « lorsque je regarde un portrait, la toile, les taches de couleur séchées, le cadre lui-même constituent l'*analogon* de l'objet, c'est-à-dire de l'homme aujourd'hui mort qui a servi de modèle au peintre et, en même temps, dans une indissoluble unité, de l'œuvre, c'est-à-dire de la totalisation intentionnelle des apparences ramassées autour de ce visage célèbre ». Husserl, comme on l'a vu, était de son côté beaucoup plus précis, lorsqu'il écrit par exemple : « Ne puis-je pas dire : le matériau de sensation est là immédiatement appréhendé comme représentant (*repräsentierend*) la chose ? Non, cela ne va pas » (Hua XXIII, 151)³⁹. C'est que, comme on l'a expliqué plus haut, toute la difficulté consiste à comprendre que la figuration propre à la conscience d'image advient seulement à même la *double intentionnalité* constitutive de la conscience d'image, qui est irréductible à toute intentionnalité perceptive. La chose mise en image ne peut donc *apparaître* à même le

³⁹ Cette citation de 1905 pourrait d'ailleurs se lire comme une critique anticipée de Sartre !

Bildobjekt que si l'intentionnalité constitutive de l'image (du *Bildobjekt* en tant que tel) est intimement enchâssée à l'intentionnalité du *Bildsujet* ; et c'est pour cela que le *Bildobjekt* ne peut jamais apparaître ou être visé en lui-même, indépendamment de la visée du *Bildsujet* à laquelle il s'accroche. L'image n'advient que comme image (en elle-même inaccomplie), et non pas comme l'objet d'une perception (ou d'une perception possible) : jamais le *Bildobjekt* ne peut être perçu (*wahrgenommen*) ! C'est dire, finalement – comme Merleau-Ponty l'avait déjà subtilement noté à plusieurs reprises⁴⁰ –, que l'analyse sartrienne contourne habilement la difficulté : en attribuant à l'*analogon* tout le caractère positif de l'image, Sartre peut certes définir la conscience d'image de manière purement négative, comme néantisation, mais il s'empêche dès lors de comprendre non seulement en quoi l'*analogon* se trouve lui-même chargé du sens qu'il est supposé symboliser, mais aussi comment la chose absente en vient à se présenter elle-même, à être intuitionnée à travers la « quasi-présence » de l'image⁴¹. D'où la difficulté qu'on pourrait déceler dans les différentes analyses concrètes de Sartre concernant la conscience d'image, de rendre compte non seulement de la présence paradoxale de l'image elle-même, en tant qu'apparaissant malgré tout au présent (le portrait, le comédien, etc.), mais aussi de la « quasi-présence » de l'objet qu'elle est censée convoquer (la personne peinte, le personnage, etc.) – sans compter les inextricables difficultés que Sartre rencontre pour mettre en évidence l'*analogon* dans le cas des images sans support physique.

40

SEPTIEMBRE
2015

Mais il faut aussi relever le motif profond de cette interprétation. Car en décrivant l'imagination comme un acte de néantisation, Sartre entend aussi mettre en évidence une condition essentielle et transcendantale de la conscience. Dans la conclusion de *L'imaginaire*, il écrit en effet : « Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot, *il faut qu'elle soit libre* » (IM, 353 : je souligne). C'est donc la question de la liberté qui se trouve à l'horizon des analyses sartriennes, lorsqu'il montre que la néantisation caractéristique de la conscience d'image, loin d'être une pure spontanéité qui se libère de toute donnée perceptive⁴², que cette néantisation est indissociable de la position du monde comme totalité synthétique, qui n'est à son tour rien d'autre que l'envers de la liberté

⁴⁰ Cf. D. Giovannangeli, « Sartre : une phénoménologie de l'image », in A. Schnell (sous la direction de), *L'image*, coll. « Thema », Vrin, Paris, 2007, pp. 135-155.

⁴¹ Sartre insiste en effet clairement sur ce qu'à la différence du signe qui est intention vide, l'image donne son objet. Cf. par exemple IM, 39.

⁴² Comme le dit Sartre à propos des « pathologies de l'imagination » (cf. IM, 298). Cf. également R. Breuer, *op.cit.*, pp. 145-150.

de la conscience ; bref, que cette structure n'est autre que la structure constitutive de l'être-au-monde de l'homme comme existant dans sa liberté ; et que c'est finalement l'être-au-monde dans sa liberté qui constitue la condition nécessaire de l'imagination (cf. IM, 353-356). Ainsi, « pour imaginer, la conscience doit être libre par rapport à toute réalité particulière et cette liberté doit pouvoir se définir par un "être-dans-le-monde" qui est à la fois constitution et néantisation du monde ; la situation concrète dans le monde doit à chaque instant servir de motivation singulière à la constitution d'irréel » (IM, 357). Sartre amorce en fait ici les analyses de la liberté qu'il déploiera dans *L'être et le néant* : non seulement ce qu'il avance dès le début de l'ouvrage, lorsqu'il établit que la négation vient au monde par la « réalité humaine », et plus précisément par une certaine rupture néantisante avec soi-même comme avec le monde, dans laquelle voit d'emblée la liberté, c'est-à-dire cette « possibilité intrinsèque à la conscience de sécréter un néant qui s'isole »⁴³ ; mais surtout les analyses bien connues de la quatrième partie, qui montrent qu'être pour-soi, c'est néantiser l'en-soi, et que la liberté n'est rien d'autre que cette néantisation, ce par quoi le pour-soi échappe à ce qu'il est, à son essence. C'est ainsi que Sartre peut affirmer que « je suis condamné à exister pour toujours par delà mon essence » ; que « je suis condamné à être libre »⁴⁴ ; ou encore, que « la liberté ne fait qu'un avec l'être pour-soi » ; que « la réalité humaine est libre dans l'exacte mesure où elle a à être son propre néant »⁴⁵.

41

SEPTIEMBRE
2015

Quoi qu'il en soit, on comprend par là que si les analyses sartriennes de la conscience d'image invitent à dépasser le primat phénoménologique classique de la perception, c'est pour ainsi dire, comme je le disais, « vers le haut » : il s'y agit en effet de l'amorce d'une possibilité de *dépasser* ce qui est perçu – et plus généralement l'en-soi – dans le mouvement d'une existence qui épouse ses projets, assume ses choix et accepte sa propre liberté. C'est d'ailleurs ce qui rend les analyses sartriennes tellement ambiguës, dans la mesure où si elles partent effectivement d'une description phénoménologique de la conscience ou de l'expérience humaine, elles cherchent toujours aussi à rendre compte de ce par quoi l'homme est pour ainsi dire sommé de se « trouver » en se dépassant lui-même. Autrement dit, si Sartre amorce certes son analyse à partir d'une description de la « réalité humaine » dans sa *facticité* (pour reprendre un terme heideggerien utilisé par Sartre lui-même), c'est toujours pour en

⁴³ Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1982 [1943], p. 60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 494.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 508.

élaborer une configuration *systematique* qui est censée rendre compte du *tout de sa condition*, dont la clef de voûte ne serait autre que la liberté : « La liberté n'est rien d'autre que l'*existence* de notre volonté ou de nos passions, en tant que cette existence est néantisation de la facticité, c'est-à-dire celle d'un être qui est son être sur le mode d'avoir à l'être »⁴⁶. En ce sens, on pourrait dire que les analyses sartriennes de la conscience d'image ouvrent non pas à une phénoménologie renouvelée qui serait fondée sur l'imagination, mais à une *métaphysique de la liberté* : métaphysique certes d'inspiration phénoménologique⁴⁷, mais qui transgresse cependant les réquisits fondamentaux de cette méthode, par la prise en vue de ce qui est censé essentiel à la condition humaine, mais qui n'est cependant pas susceptible d'être exhibé – certes de manière paradoxale, à partir de la réduction phénoménologique – comme *concrétudes phénoménologiques* prises dans leur *concrecence*⁴⁸. On ne s'y attardera donc pas ici, préférant explorer d'autres voies proprement phénoménologiques pour approcher la question de l'imagination.

§4. – La *phantasia* et l'affectivité

Revenons donc à Husserl. Car de manière parallèle à ce « point de vue unitaire » quant à l'imagination (cf. Hua XXIII, 29) qu'on a examiné jusqu'ici, on peut déceler *un deuxième axe* dans ses analyses, qu'à ma connaissance, Marc Richir a été le premier à mettre clairement en évidence⁴⁹ : il s'agit d'une analyse de la *phantasia* en tant que distincte aussi bien de la perception que de la conscience d'image (avec ou sans support physique). Même s'il faut

⁴⁶ *Ibid.*, p. 499.

⁴⁷ Expression que je reprends à Marc Richir, dans son article : « Métaphysique et phénoménologie : Prolégomènes pour une anthropologie phénoménologique », in E. Escoubas et B. Waldenfels, *Phénoménologie française et Phénoménologie allemande*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 103-128.

⁴⁸ Comme Pablo Posada Varela l'a admirablement montré dans différents travaux, lorsqu'il propose de reprendre le mouvement même de la phénoménologie à partir de ce qu'il nomme une « réduction méréologique », et qu'il explique que cette concrecence n'advient que comme mouvement intrinsèque des « rien que parties » du phénomène. Cf. notamment ses articles : « Concrétudes en concrecences. Prolégomènes à une approche méréologique de la réduction phénoménologique et de l'épochè hyperbolique », in *Annales de phénoménologie* n°11, Beauvais, 2012 ; « Introduction à la réduction méréologique », in *Annales de phénoménologie* n°12, Beauvais, 2013 ; « Prises à parties : remarques sur la kinesthèse phénoménologisante », in *Annales de phénoménologie* n°13, Beauvais, 2014 ; « Phénoménalité pure et démultiplication de la concrecence » n°14, Beauvais, 2015.

⁴⁹ Et ceci, même si sa lecture de Husserl est aussi d'emblée une *interprétation* : cf. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations* (coll. « Krisis », Éditions J. Millon, Grenoble, 2000) où il aborde inauguralement la question. Cf. également son article, plus synthétique : « Imagination et *Phantasia* chez Husserl », *art. cit.*

rappeler que le vocabulaire de Husserl reste sur ces questions très flottant, certains textes⁵⁰ accordent en effet à la *phantasia* un statut tout à fait spécifique, lorsqu'elle désigne l'acte par lequel j'« imagine » (*ich phantasieren*) toutes sortes de choses ou de situations qui ne sont pas forcément supposées pouvoir se rencontrer dans le monde réel – ainsi Husserl évoque-t-il parfois les anges et les démons, les gnomes et les sirènes (cf. Hua XXIII, 85). Ce qui est alors caractéristique, c'est que ces choses ne peuvent pas se comprendre comme des imitations de la réalité, fût-ce de manière déformée ou par recombinaison de fragments existants ; et qu'elles ne sont pas non plus censées se déployer dans un rapport caractéristique – fût-ce celui du conflit – par rapport au monde réel : la *phantasia* se déploie « dans un tout autre monde qui est entièrement séparé du monde du présent actuel » (Hua XXIII, 58).

Pour comprendre ce qui caractérise en propre la *phantasia*, Husserl s'arrête sur plusieurs exemples où quelque chose est intuitionné « en esprit », à l'écart de la perception sensible, mais sans non plus se constituer comme une image sans support physique, avec la dualité caractéristique entre un *Bildobjekt* et un *Bildsujet*. Le premier exemple envisagé se rapporte aux hallucinations, où le conflit caractéristique de la conscience d'image fait effectivement défaut ; mais dans ce cas, la chose apparaît à la conscience comme une chose tout simplement perçue (*wahrgenommen*) (cf. Hua XXIII, 41-42), et il n'est alors absolument plus question de *phantasia* (cf. Hua XXIII, 58). C'est sur le deuxième exemple, qui concerne le rêve éveillé, que Husserl va porter toute son attention : « parfois, écrit-il, nous nous adonnons tant aux voies de la *phantasia* que nous commençons à réagir aux apparitions-de-*phantasia* dans des actions telles que c'est comme s'il s'agissait de perception : notre poing se resserre, nous tenons une conversation à haute voix avec les personnes imaginées (*eingebildeten*) etc. C'est, bien sûr, avec cela justement que le rêve se termine d'habitude, la perception effective chasse l'imagination (*Einbildung*). Cependant, le cas le plus fréquent est bien celui où, pendant que nous suivons [nos] *phantasiai*, le monde effectivement réel sombre presque sous nos regards, mais en nous faisant tout de même sentir un peu son être-là, de sorte qu'une légère conscience de l'apparence colore en permanence les formations-de-*phantasia* » (Hua XXIII, 42). Ce qui est caractéristique de cette situation, c'est que ce qui apparaît *immédiatement*, sans la médiation d'un *Bildobjekt*, c'est-à-dire sans image (fût-elle « interne »), mais sans apparaître non plus sur le mode de la perception, comme dans le cas de

⁵⁰ En particulier la partie du cours de 1904/05 publiée comme texte n°1 de Hua XXIII, sur laquelle je m'appuie ici.

l'hallucination⁵¹. En elle, précise Husserl, « s'accomplit une pure conscience-de-présentification (*Vergegenwärtigungsbewusstsein*) sur la base des *phantasmata* et de l'appréhension qui les objective » (Hua XXIII, 85). Or c'est cette posture originale – apparaître *directement*, c'est-à-dire comme *présentification* (*Vergegenwärtigung*) qui est un « mode ultime de la représentation intuitive » (Hua XXIII, 86), sans la médiation d'une image mais aussi à l'écart de la perception ou de l'hallucination – qui confère aux choses apparaissant dans la *phantasia* une série de caractères insignes que Husserl analyse très précisément dans quelques pages extrêmement précieuses⁵².

Tout d'abord, explique-t-il, « la conscience-*de-non-présence* (*Nichtgegenwärtigkeits-Bewusstsein*) appartient à l'essence de la *phantasia* » (Hua XXIII, 58) : les choses apparaissant dans la *phantasia* apparaissent donc comme non présentes, à l'écart du présent de la perception, mais sans pour autant que cette non présence se révèle à travers le conflit constitutif de la conscience d'image : il ne s'agit ni d'une perception ni d'un *fictum* de perception. Ce qui caractérise en propre les apparitions de *phantasia*, c'est *en premier lieu* leur caractère protéiforme (*proteusartige*) : « les objets-*de-phantasia* apparaissent comme *schèmes* vides, pâles jusqu'à la transparence, avec des couleurs complètement insaturées, avec une plastique défectueuse, souvent des contours seulement vagues et fluctuants remplis d'un *je ne sais quoi* [en français dans le texte], où à proprement parler remplis de rien qui pourrait être attribué à l'apparaissant comme surface délimitante, colorée de telle ou telle manière. L'apparition change de façon protéiforme : à peine quelque chose comme de la couleur ou de la forme plastique resplendit-il là en un éclair, qu'il est déjà de nouveau parti ; et la couleur, même là où elle resplendit en un éclair, a quelque chose de particulièrement vide, d'insaturé, de dépourvu de force ; et de même la forme a quelque chose de si vague, de si ombreux qu'il ne saurait nous venir à l'esprit d'introduire pareilles choses dans la sphère de la perception et du caractère d'image actuels » (Hua XXIII, 59). En d'autres termes, les choses apparaissent dans la *phantasia* avec un caractère vague et ombreux caractéristique, mais qui est d'un tout autre ordre que le flou perceptif ou même que le flou propre à l'image, laquelle, dans la conception strictement husserlienne, est toujours plus ou moins stabilisée à travers la visée intentionnelle d'un *Bildsujet* qui lui est enchâssée. C'est que, *en deuxième lieu*, « le

⁵¹ Cf. à ce propos M. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, *op. cit.*, p. 68.

⁵² Caractères inauguralement relevés par Marc Richir dans le texte de Husserl : cf. *Phénoménologie en esquisses*, *op. cit.*, p. 74.

protéiforme (*Proteusartige*) de la *phantasia* » (Hua XXIII, 60) implique aussi une certaine *discontinuité* des apparitions. Alors que dans la conscience d'image, la fluence des apparitions se meut toujours dans les limites que prescrit l'unité synthétique de l'appréhension d'un objet – « en tout changement [scil. survenant dans la conscience d'image], précise Husserl, apparaît un seul et même objet-image, et à travers lui parvient à représentation un seul et même objet figuré en image » (Hua XXIII, 61) –, dans la *phantasia*, l'unité de la chose appréhendée n'est pas sauvegardé dans l'unité de la représentation, mais la chose change constamment, et Husserl n'hésite pas à parler de « représentation-de-*phantasia* avec représentation (*Repräsentation*) *discontinue* » (Hua XXIII, 62). À quoi il faut ajouter l'*intermittence* (*das Intermittieren*) de cette représentation : « sa fugacité, sa disparition, et son retour » (*ibid.*), par où les apparitions dans la *phantasia* changent, varient et revirent de manière *abrupte* (cf. Hua XXIII, 64), de telle sorte que l'unité synthétique de l'objet appréhendé se trouve brisée : « lorsqu'un ami cher m'apparaît d'abord dans une vivacité de couleurs saturées, et qu'alors, la forme étant conservée, les couleurs se mettent à flotter en un gris vide, ou lorsque toute l'apparition se fond de manière tout aussi semblable, et cependant tout à fait autre que les apparitions perceptives externes à la tombée du crépuscule et de l'obscurité ; ce sont alors des changements qui invalident l'identité de l'objet figuré en image-copie » (Hua XXIII, 62). Nous n'avons donc plus ici une conscience d'image sans support physique, mais une pure *phantasia* – ce que Husserl nomme aussi, dans ce texte, une « *phantasia* primaire » –, dont on comprend qu'il appartient à son essence de surgir brusquement et de s'évanouir tout aussi subitement, de se transformer constamment, raison pour laquelle Husserl n'hésite pas à écrire que ses apparitions « valent pour nous comme *non étant* » (Hua XXIII, 66).

Ces analyses sont assurément novatrices par rapport à la tradition, puisqu'elles suggèrent d'envisager la *phantasia sui generis*, comme une modalité spécifique et irréductible de l'expérience, dont il s'agirait désormais d'analyser les structures propres. Mais dans la mesure où les analyses de Husserl lui-même, sur ce point, sont fragmentaires et souvent elliptiques, il n'est possible de les prolonger qu'en les interprétant. Aussi voudrais-je m'arrêter ici brièvement sur certaines conclusions qu'en tire Marc Richir dans le cadre de la « phénoménologie refondue » qu'il propose. Dans sa lecture des textes husserliens concernant la *phantasia*, Richir souligne régulièrement, avec Husserl lui-même, que la *phantasia* ne peut pas s'envisager à partir de la perception sensible ou de la pensée (c'est-à-dire comme une déformation, un affaiblissement ou un mélange celles-ci), et il insiste particulièrement sur le

caractère non visuel de la *phantasia* : « on aura compris [...] écrit-il, que la *phantasia* est loin de se réduire à du “visuel”, même si, pour en parler, nous en sommes réduits à parler la langue du visuel, comme Husserl (il en parle *comme* d’un monde crépusculaire, brumeux, fait d’air et d’ombre en sachant qu’il ne s’agit là que de métaphores) »⁵³. Mais cela le conduit à une conclusion surprenante dans un contexte strictement husserlien, lorsqu’il montre que la *phantasia* ne doit plus être analysée comme une reproduction de la perception, mais que la « présentification » (*Vergegenwärtigung*) en quoi consiste la *phantasia* relève en fait d’un mode de représentation intuitive au moins tout aussi originaire que la « présentation » (*Gegenwärtigung*) perceptive⁵⁴, que l’on peut rapprocher, à la limite, de ce que Husserl nommait, dans *Ideen I*, l’« intuition donatrice originaire », à ceci près qu’il n’est pas question, ici, de la donation d’un objet, mais du phénomène tel qu’il surgit préalablement à toute cristallisation dans le présent perceptif (ou imaginaire) : « si la *Vergegenwärtigung* est *Vergegenwärtigung* et non pas *Gegenwärtigung*, c’est qu’elle ne consiste pas, principalement, à rendre présent [...], mais essentiellement à temporaliser en présence ce qui est originairement et irréductiblement non présent : la *Vergegenwärtigung* est donc plurivoque et n’a donc pas de fin, le *Gegenwart* n’y advient jamais comme tel [...] »⁵⁵. C’est que, comme Richir y insiste par ailleurs, s’il y a bien, dans la *phantasia*, la visée de quelque chose, il n’y a jamais d’intuition d’objet, mais seulement une « intuition en amorce » – ou une « ombre d’intuition » – qui n’a pas la possibilité de s’objectiver, de se déployer comme un objet dans le cours continu du temps : « elle n’a l’occasion de se renforcer, c’est-à-dire de se remplir ou de s’illustrer par de l’intuition que de manière *pareillement intermittente, selon un autre “régime” ou un autre mode de temporalisation que celui de l’aperception perceptive, à savoir un mode de temporalisation de ce qui ne peut être, à l’origine, que des remplissements au pluriel par des surgissements inopinés et pluriels* d’intuitions obscures (respectivement : d’apparitions) »⁵⁶. C’est par là, d’ailleurs, que Richir encode les analyses husserliennes aux siennes propres, lorsqu’il écrit par exemple : « Nous avons ici le cas, dont l’importance doit être soulignée, où *des apparitions surgissent et s’évanouissent de manière discontinue et intermittente avec la mise hors circuit immédiate de toute intentionnalité objective stable*. Point crucial puisqu’il montre qu’il y a *encore* du phénomène *quand l’intentionnalité d’objet*

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 88, où il renvoie aussi à Hua XXIII, 59-60.

⁵⁴ Cf. *ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ *Ibid.* p. 90 (où Richir renvoie au texte de Hua XXIII, 88-90).

est mise en suspens, en époque – ce que nous avons supposé, quant à nous, dans nos *Recherches phénoménologiques*, où nous nommions apparence l'apparition considérée dans l'*époque* de toute intentionnalité dirigée sur un objet –, ce qui montre à son tour que de telles apparitions ne donnent pas lieu, d'elles-mêmes à la "double objectivité" qui est celle de l'image (*Bildobjekt* et *Bildsujet*) »⁵⁷. Autrement dit, les analyses husserliennes concernant la *phantasia* permettent à Richir de déployer, dans la continuation de ses propres travaux, une *phénoménologie non intentionnelle*, qui s'attache à décrire un champ lacunaire de phénomènes *dans leur émergence originare* : des phénomènes qui ne sont donc pas encore des phénomènes d'être ou d'objets, mais des « phénomènes comme rien que phénomènes », lesquels surgissent et s'évanouissent de manière plurielle et dispersée dans leurs apparitions en intermittence, constamment fluctuantes et revirantes.

Je ne puis bien sûr pas entrer ici dans le détail de la « phénoménologie refondue » à partir de la *phantasia* que propose par Marc Richir⁵⁸. Je me contenterai de souligner que si le primat de la perception est ici renversé, c'est pour ainsi dire « par le bas », c'est-à-dire par la mise en évidence d'un champ de phénomène *préalable* à toute intentionnalité perceptive ou imaginative. Et l'on peut rappeler, à cet égard, avant de poursuivre, que l'accès à ce champ phénoménologique ne peut se faire, pour Richir, que par l'opération d'une *époque* radicalisée – ce qu'il nomme l'« *époque* phénoménologique hyperbolique » –, qui ne se contente pas de mettre entre-parenthèses toute position d'être, mais met également hors circuit toute structure intentionnelle (c'est-à-dire aussi tout ontologie) et eidétique⁵⁹, mais également toute subjectivité transcendantale ou tout *Dasein*⁶⁰ : c'est par là que s'ouvre le champ

47

SEPTIEMBRE
2015

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ On pourra lire en particulier, pour s'y introduire, Marc Richir, *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson* (Jérôme Million, Grenoble, 2015), où dans le dialogue, nous parcourons, Marc Richir et moi-même, l'ensemble de son œuvre. Cf. également Alexander Schnell, *Le sens se faisant. Marc Richir et la refondation de la phénoménologie transcendantale*, Bruxelles, Ousia, 2011; Robert Alexander : *Phénoménologie de l'espace-temps chez Marc Richir*, J. Millon, Grenoble, 2013 ; Florian Forestier, *La phénoménologie génétique de Marc Richir*, Springer, col. « Phaenomenologica », 2014 ; ; Sacha Carlson, « L'Essence du phénomène. La pensée de Marc Richir face à la tradition phénoménologique », in *Eikasía. Revista de Filosofía* n° 34, 2010, pp. 199-360 ; S. Carlson, « El sentido de la fenomenología en Marc Richir y en Edmund Husserl. Prolegómenos metodológicos para una aproximación a la fenomenología no estándar de Marc Richir », tr. espagnole par Pablo Posada, *Eikasía*, n° 58, décembre 2014, pp. 11-40.

⁵⁹ Étant donné que pour Richir (à la différence de Husserl), l'eidétique n'est pas intentionnelle : cf. ses deux ouvrages *L'institution de l'idéalité. Des schématismes phénoménologiques*, Association pour la Promotion de la Phénoménologie, coll. « Mémoires des Annales », Beauvais, 2002 ; *Fragments phénoménologiques sur le langage*, coll. « Krisis », Jérôme Millon, Grenoble, 2008.

⁶⁰ Sur la conception proprement richirienne de la réduction phénoménologique, on pourra consulter mes différents textes : « El Cartesiano de Richir. Aproximación a la tercera Meditación fenomenológica », tr. espagnole par Pablo Posada, in *Investigaciones fenomenológicas* n°9,

phénoménologique originaire, qui n'est pas un pur chaos, mais s'organise selon un rythme propre (que Richir nomme le schématisme transcendantal de la phénoménalisation) par où s'élaborent une pluralité de phénomènes-de-monde (de langage et hors langage, étant entendu que le langage n'est pas encore, pour Richir, la langue⁶¹). Et l'on rappellera également que cette phénoménologie refondue implique aussi la nécessité d'élaborer une *phénoménologie génétique* qui puisse de rendre compte de l'histoire transcendantale de la conscience, et montrer en particulier comment s'instituent l'imagination et la perception, par transposition architectonique, sur base du champ originaire de la *phantasia* : « Si notre vie profonde et archaïque est faite de schématisme de phénomènes et par là, de *phantasiai*-affections, l'intentionnalité primitive est bien imaginative, antérieure à l'intentionnalité perceptive. Le signal reçu du réel ne devient perception d'un objet que s'il est passé par cette intentionnalité moyennant la transformation (par la *doxa* positionnelle) qui pose le *Bildsujet* comme objet réel perçu (*wahrgenommen*), seulement premier en apparence »⁶². Et il précise : « *Il faut donc renverser complètement le primat de la perception en phénoménologie* »⁶³.

Je voudrais plutôt insister sur une avancée majeure de Richir concernant la *phantasia* à proprement parler, lorsqu'il montre que celle-ci est indissociable de l'affectivité, et que les *phantasiai* sont en fait toujours des « *phantasiai*-affections ». On peut aborder cette question importante en faisant d'abord remarquer que si la *phantasia* n'est plus à comprendre comme un acte intentionnel, l'affectivité qui peut s'y accrocher n'est plus susceptible, elle non plus, d'être organisée et orientée, dans son mouvement propre, vers quelque chose (le noème

(www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen09/indice.html), 2012, pp. 383-405 ; « Reducción fenomenológica y "reducción espinosista". El hiper-cartesianismo de Marc Richir y el espinosismo de Michel Henry », tr. espagnole par Pablo Posada Varela, in *Eikasía. Revista de Filosofía* n° 46 (www.revistadefilosofia.com), 2012, pp. 91-106 ; « Reducción y ontología. Observaciones sobre la noción richiriana de "simulacro ontológico" », tr. espagnole par Pablo Posada Varela, in *Eikasía. Revista de Filosofía* n° 47 (www.revistadefilosofia.com), 2013, pp. 245-250 ; « En el extremo de la hipérbole. La puesta en juego concreta de la *epojé* fenomenológica hiperblica en las *Meditaciones fenomenológicas* (Comentario del §2, pp. 91-111: primera parte) », tr. espagnole de P. Posada, in *Eikasía. Revista de Filosofía* n°51 (www.revistadefilosofia.com), 2013, pp. 11-27 ; « La nada y el fenómeno. La puesta en juego concreta de la *epojé* fenomenológica hiperbolica en las *Meditaciones fenomenológicas* (2) », tr. espagnole par Pablo Posada, in *Eikasía. Revista de Filosofía* n°53 (www.revistadefilosofia.com), 2013, pp. 9-21 ; « Reducción monadológica y reducción fenomenológica : el problema de la reducción en Husserl y en Richir », tr. espagnole de P. Posada, in *Eikasía. Revista de Filosofía* n°57 (www.revistadefilosofia.com), 2014, pp. 239-256.

⁶¹ Sur ce point, je renvoie à mes deux articles : « Aproximaciones richirianas a la fenomenología del lenguaje », tr. espagnole par Alejandro Arozamena, in *Eikasía* n°47 (www.revistadefilosofia.com), 2013, pp. 363-389 ; et « Hipérbole y lenguaje. El "resultado" de la *epojé* hiperbólica », tr. espagnole par Pablo Posada, in *Eikasía* n° 47 (www.revistadefilosofia.com), 2013, pp. 339-349.

⁶² *Ibid.*, pp. 114-115.

⁶³ *Ibid.*, p. 115.

affectif intimement relié au noème objectif) en vertu de quoi l'affect se trouve lui-même intentionnellement structuré. Au niveau de la *phantasia* (non intentionnelle), l'affectivité n'est donc plus elle-même intentionnelle, c'est-à-dire dirigée à chaque fois sur un objet déterminé qui l'oriente de manière spécifique, en même temps qu'elle le module de manière singulière. Mais cela ne signifie pas non plus qu'à se registre, l'affectivité puisse « se balader » toute seule. Car à moins de supposer (par décision métaphysique) qu'elle puisse se déployer dans une région autonome et cloisonnée de l'expérience en se réfléchissant purement à partir d'elle-même (par auto-affection) pour constituer, en fait, le seul phénomène originaire, l'analyse phénoménologique de l'affectivité à ce registre non intentionnel conduit plutôt à mettre en évidence ce que Kant nommait les « mouvements de l'âme » (*Gemütsbewegungen*) (au pluriel), en vertu desquels l'affectivité est toujours à l'écart d'elle-même, c'est-à-dire à distance tout à la fois du Moi qui éprouve telle ou telle affection, et à distance de se qu'elle rencontre et à quoi elle peut s'accrocher pour se réfléchir. Il s'agit donc de montrer qu'à ce registre, l'affectivité s'accroche toujours, dans son déploiement, de manière plus ou moins éphémère, à ce qui s'ébauche comme phénomènes et comme concrétudes phénoménologiques, pour pouvoir revenir (toujours partiellement) à soi afin de s'élancer à nouveau, et cela selon des rythmes multiples et variables qui se déploient de manière concomitante. Cette manière d'aborder la question de l'affectivité permettrait déjà de montrer que l'affectivité est d'une extrême mobilité, qu'elle peut circuler dans l'expérience de manière beaucoup plus fluide que dans le cas de la perception ou de l'imagination. Cela permettrait donc d'analyser, partant, toutes ces modulations de l'affectivité lorsqu'elle se désancre avec plus ou moins de distance d'un objet particulier, et qu'elle peut alors aussi bien refluer sur le soi qui éprouve les affections (par exemple dans un sentiment comme la honte) que « s'émietter » de manière plus large, par-delà tel ou tel objet particulier, comme cela s'atteste par exemple dans la *Stimmung* – le « sentiment de situation » mis en lumière par Heidegger dans *Sein und Zeit* (§§29-30), mais aussi par Maine de Biran bien avant lui⁶⁴ –, où ce n'est ni la subjectivité qui est triste, mélancolique ou joyeuse, ni non plus les choses que je rencontre dans le monde, mais le monde lui-même en tant qu'il me dépasse et est pourtant « toujours mien » – bref, l'être-au-monde *en tant quel tel*, qui peut en effet se trouver lui-même coloré par telle ou telle « couleur » affective. Précisons que dans ce qui suit, ces mouvements affectifs, désancrés de tout objet intentionnel (perceptif ou imaginaire), et qui

⁶⁴ Cf. M. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., pp. 419 sqq.

s'accrochent de manière éphémère à telle ou telle apparition de *phantasia* (non objective, non intentionnelle, non figurative), nous les nommerons avec Marc Richir⁶⁵, des *affections*, en les distinguant des *affects* (intentionnellement structurés).

Mais il faut aller plus loin, et prendre en compte ceci qu'en vertu de la *fluidité* qu'on a relevé de la *phantasia* et de l'affectivité, celles-ci se donnent toujours *ensemble*, mêlées l'une à l'autre, sans qu'il soit possible de discerner *d'entrée* – sinon par reconstruction naïve (en fait *a posteriori*) – ce qui relève de l'une et ce qui relève de l'autre. On pourrait déjà le mettre en évidence à partir d'une analyse phénoménologique de la poésie (ou de la musique), en montrant que ce que le poème cherche à dire – et non pas à montrer où à figurer – ne sont autres que des *phantasiai intrinsèquement* chargées d'affections (et non d'affects) : non pas, donc, quelque chose que je pourrais prendre en vue et qui susciterait *par ailleurs* en moi tel mouvement affectif ; mais « quelque chose » qui surgit à la conscience comme apparition de *phantasia* de manière indissociable de son affection. Le poème ne figure donc pas des choses qui m'émeuvent, mais *dit*, dans son déploiement et son rythme propres⁶⁶, les indissociables « mouvements » de l'« âme » et des choses – contrepoint originaire des *phantasiai* et des affectionu : ou comme l'écrit Richir, des « *phantasiai-affections* »⁶⁷. Mais il faut aussi en rendre compte de manière plus précise et systématique, en revenant à ce qui se dégage de l'*époque* phénoménologique hyperbolique⁶⁸.

Comme je le signalais, si le champ lacunaire qui s'ouvre par l'opération de l'*époque* n'est pas intentionnellement et eidétiquement réglé, il ne s'agit pas non plus d'un pur chaos : il s'organise indéfiniment au gré d'un rythme singulier – le schématisme phénoménologique⁶⁹ –, dont la forme élémentaire est le clignotement, et qui donne aux phénomènes leur « bouger » ou leur mobilité intrinsèque : clignotement entre leur apparition et leur disparition,

⁶⁵ Inauguralement, dans son article : M. Richir, « Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité », *Annales de Phénoménologie* 2004, A.P.P., Beauvais, 2004, pp. 155-200.

⁶⁶ Je laisse ici de côté la question – pourtant cruciale – de savoir comment l'on peut passer de l'expression linguistique du poème à ce qu'il donne à apercevoir en *phantasia*.

⁶⁷ Cela, il faudrait donc pouvoir le montrer concrètement et plus précisément à partir d'une étude de textes poétiques ; notamment à partir de la poésie grecque archaïque (et plus particulièrement la poésie lyrique où les affections, les pensées et les choses surgissent d'un seul et même mouvement), de la poésie classique (lorsque les affections se déploient paradoxalement à partir de et (au creux de) codages linguistiques (dont les canons de versification) et rhétoriques précis et presque figés), et moderne (à partir de Rimbaud et Baudelaire, lorsque la dimension poétique et affective émerge d'une *effraction* ou d'une *brisure* des structures mêmes de la langue).

⁶⁸ Ce qui suit a bénéficié d'une discussion très instructive avec Pablo Posada Varela à l'occasion d'un atelier cuisine.

⁶⁹ Cf. S. Carlson, « Del esquematismo en fenomenología (Kant, Fichte, Richir) », in *Acta Mexicana de Fenomenología*, México, 2015.

entre leur individuation et leur plongée dans anonymat d'où ils émergent, entre leur rassemblement (c'est-à-dire leur concentration ou leur fixation) et leur dispersion (c'est-à-dire leur mobilité, leur dissémination ou leur excentration). Mais dans la mesure où il serait phénoménologiquement absurde – car proprement inattestable – de parler d'un rythme pur comme pur mouvement qui ne le serait que de lui-même (ce mouvement ne pourrait être que divin, relevant de la νόησις νοήσεως dont parle Aristote au Livre Λ de la *Métaphysique*), il faut bien supposer, par nécessité architectonique, que ce rythme est toujours *en écart* par rapport à lui-même, que s'il s'agit d'un mouvement infini, il « grince » et il s'enjambe constamment, en étant pour ainsi dire d'emblée « en retard » et « à l'avance » par rapport à lui-même – *pour ainsi dire*, car il n'y a pas encore forcément, ici, de temporalité. C'est par cet écart que s'atteste non seulement que le schématisme rythme autre chose que lui-même, et rencontre donc des concrétudes phénoménologiques ; mais c'est aussi par cet écart que l'on peut comprendre comment l'affectivité en vient à se « loger » dans le schématisme, et s'articuler à lui, et à *incarner* par là *ἡ ἄνευ*² οὐκ ἔστιν ἐν ἐπιπέδῳ dans des *profondeurs* qui le précèdent toujours déjà et lui succéderont toujours encore⁷⁰. C'est que l'affectivité témoigne d'une dimension plus « ancienne » que le schématisme, qui s'atteste par le sublime phénoménologique⁷¹. Ce qui explique tout à la fois que par l'affectivité qui habite intrinsèquement le phénomène, je touche quelque chose qui précède toute « initiative » possible de la conscience (fût-elle en sommeil) – entendons toute schématisation possible : de moi ou de tout autre qui a été ou qui sera – ; mais aussi que par sa dimension affective, tout phénomène peut surgir inopinément avec toute la fraîcheur, l'innocence et l'immaturation du premier matin du monde.

On aura en tout cas compris que la phénoménologie de la *phantasia* (pure) devrait conduire à une phénoménologie architectoniquement réglée, qui mette en évidence le processus par lequel une concrétude phénoménologique – ce que Richir nomme un « *Wesen* sauvage » – se met en mouvement et s'incarne par l'affectivité, phénoménalisant par là une

⁷⁰ Les distinctions architectoniques qu'on ébauche ici sont très subtiles et complexes. Si l'on veut aborder la question à partir des distinctions proposées par Marc Richir, il faudrait alors distinguer plus rigoureusement 1° au niveau de la *phantasia* : le schématisme et « l'autre source de la *phantasia* » (l'*aisthesis* au sens platonicien qui ne relève pas de l'affectivité) 2° au niveau de l'affectivité : l'aspiration infinie (*Sehnsucht*) comme forme la plus archaïque de l'affectivité, et le proto-ontologique qui se loge dans le schématisme.

⁷¹ Car si dans l'interruption schématique coextensive du « moment » du sublime, nous n'avons pas à faire à du pur néant, c'est que subsiste un noyau affectif – l'hypercondensation de l'affectivité dans la systole (Richir) –, dont nous avons une attestation indirecte avec l'*affection* sublime.

« *phantasia*-affection » : « doublet » phénoménologique où la *phantasia* et l'affection, comme « rien que parties » d'un tout phénoménologique concret, ne peuvent pas plus se dissocier que se confondre⁷². Il s'agirait alors de montrer que si à ce registre le caractère non-coïncident du schématisme ne permet pas de prendre en vue (intentionnellement) un objet – et qu'en ce sens la question *Qu'est-ce que ... ?*, de même que la question de la ressemblance, n'a pas de pertinence à ce registre –, cela ne signifie pas pour autant que la *phantasia* nous décroche de la réalité pour nous transporter dans un monde imaginaire, coextensif d'un Moi imaginaire⁷³. Tout le paradoxe de la *phantasia* est qu'elle ne me volatilise pas (comme a tendance à le faire l'imagination en me projetant dans un *Phantomleib*), mais *m'incarne* dans la « chair » d'une *Phantasieleib*⁷⁴, par où je ne suis pas fixé sur un objet ou sur moi-même (comme image de

⁷² Comme l'écrit Pablo Posada Varela de manière lumineuse, dans un texte qu'il faudrait pouvoir citer en entier : « Ainsi, une *phantasia*, dans sa concrétude phénoménologique, voit son archaïsme “phantastique” attesté du fait d'entrer en concrescence avec une affection, et de *ne se soutenir qu'à* être habitée par le mouvement d'une affection. C'est cette part irréductiblement affective de telle ou telle *phantasia* qui fait que je ne la confonde pas avec, mettons, une quelconque indétermination bariolée. Une “vraie” *phantasia* est traversée d'affection. En revanche, cette dimension proto-ontologique fait défaut dans le cas d'une simple indétermination bariolée, fruit du hasard ou assemblée après coup. En effet, une simple indétermination aura beau être indéterminée, la profondeur proto-ontologique de l'affection y fait défaut, du moins comme partie concrescente : preuve en est que cette indétermination – mettons qu'il s'agisse d'un mauvais tableau non figuratif – se tient, et se tient de façon plus ou moins figée : nul besoin du concours concrescent d'une autre partie dépendante. En tout cas, il y a bel et bien des indéterminations non figuratives qui sont bien loin d'être des *phantasiai* ; des non-figurations qu'aucune affectivité proto-ontologique ne vient habiter, des bariolages de surface qui se situent à des registres architectoniques dérivés (ouverts par la *Stiftung* de l'imagination). C'est ainsi que – disait-on – un mauvais tableau figuratif ne nous entraîne nulle part ni ne semble venir de nulle part : la dimension d'affection en est absente. Il se borne à être là, retombant constamment sur ses propres pieds, coïncidant avec ses traits, ce qui rend le caractère supposément “phantastique” de sa non-figuration d'autant plus agaçant et parfois franchement inquiétant. Pareil à lui-même, le mauvais tableau non figuratif est sans mouvement de ne pas requérir, pour “être ce qu'il est”, le concours concrescent d'une autre partie ; soit, par exemple, et à l'instar de la *phantasia*, le concours d'une affection. Affection qui, à son tour, est elle-même inséparable de sa dimension de *phantasia*, sans quoi elle s'“insulariserait” en affect. Méréologiquement parlant, l'affection abandonnerait son statut de “rien que partie” ou “partie concrète” pour se transposer, méréologiquement, en “fragment” : partie relativement indépendante, sorte de presque-tout, pouvant intégrer un tout morcelable (un “*verstückbares Ganze*”). La part de *phantasia* (infigurable) en concrescence avec l'affection atteste du caractère non psychologique et non personnel (mais bel et bien proto-ontologique et directement interfacticiel) de l'affection. Que l'affection comme rien que partie ne se tienne dans sa concrétude si ce n'est en concrescence avec de la *phantasia* atteste de la façon dont la profondeur affective proto-ontologique mord sans solution de continuité sur le schématisme et plus concrètement sur la transcendance absolue physico-cosmique. Sans cet élan de transcendance schématique que lui procure la *phantasia*, l'affection verrait implorer sa profondeur proto-ontologique dans les parages plus ou moins privés et psychologisants de l'affect. (P. Posada, « Prises à parties : remarques sur la kinesthèse phénoménologisante. Concrétudes en concrescences II », in *Annales de phénoménologie*, 2014, Amiens, pp. 91-92).

⁷³ Comme l'a très bien vu Pablo Posada Varela (notamment à propos de ces deux questions du « Qu'est-ce que ? » et de la ressemblance », dans son article « Fenómeno, phantasia, afectividad. La refundición de la fenomenología en Marc Richir », in *Acta Mexicana de Fenomenología*, México, 2015.

⁷⁴ Concernant le *Phantasieleib*, le lecteur hispanisant se référera très utilement à plusieurs notes de traduction de Pablo Posada Varela, aux textes de M. Richir suivants : « Phantasia, imaginación e imagen » (tr. espagnole par P. Posada, *Investigaciones Fenomenológicas*, n. 9, 2012, pp. 333-347 : voir en particulier les notes 16 et 17) ; « *Leiblichkeit y Phantasia* », (tr. espagnole par P. Posada, *Investigaciones Fenomenológicas*, n. 9, 2012, 349-

soi), mais ouvert non seulement à l'intersubjectivité, mais aussi à ce que Richir nomme l'*interfactivité transcendante*⁷⁵.

§5. – La *phantasia* « perceptive »

Les analyses de la *phantasia* proprement dite dont nous avons rendu compte dans ce qui précède pouvaient sans doute laisser croire que le registre « phantastique » de l'expérience qui a été mis en évidence relève exclusivement d'une expérience purement « spirituelle », désancrée de toute expérience matérielle, et donc de ce que Husserl nommait le *Leibkörper*, qui est spatial et spatialisant, et par lequel seulement nous pouvons toucher, explorer, sentir ou apercevoir *ce qui relève de l'extériorité* (spatiale). Pourtant, Husserl a lui-même amorcé l'analyse d'une authentique *phantasia* qui pourrait se déployer à même la perception (*Perzeption*). C'est cette notion apparemment hybride de « *phantasia* perceptive » (*perzeptive Phantasie*) que je voudrais examiner dans ce dernier paragraphe, en relevant différents enjeux phénoménologiques qui s'y attachent.

Commençons par préciser que très régulièrement, lorsqu'il parle de « *phantasia* perceptive », Husserl entend par là ce qu'il nomme par ailleurs la conscience d'image avec un support physique – et c'est pourquoi il l'oppose alors généralement à la *phantasia* reproductive. Il est cependant un texte – mais à ma connaissance, *un seul texte*⁷⁶ – qui prend le contrepied de cette interprétation, dans le contexte d'une analyse du théâtre. Sans pouvoir entrer ici dans une lecture détaillée de ces quelques pages décisives pour en dégager les enjeux d'une phénoménologie de la théâtralité⁷⁷, je me porterai directement au cœur de la problématique telle que la dégage Husserl : « Mais là où une pièce de théâtre est figurée, écrit-il, absolument aucune conscience-de-figuration par image-copie n'a besoin [d']être provoquée, et ce qui apparaît là est un pur *fictum* perceptif [*perzeptives*] » (Hua XXIII, 515). Autrement dit, pour Husserl, et c'est capital, le comédien n'est pas un *Bildobjekt* censé figurer un *Bildsujet*. Il s'agit plutôt de ce qu'il nomme d'abord un « *fictum* perceptif », et qu'il désigne ensuite avec l'expression paradoxale de « *phantasia* perceptive », laquelle ne se

365 : voir en particulier les notes 9 et 11). J'ai moi-même abordé la question du *Phantasieleib* et du *Phantomleib* dans mon article : « El Cartesiano de Richir. Aproximación a la tercera *Meditación fenomenológica* », art. cit.

⁷⁵ Cf. les explications très claires de Richir sur ce point dans : *L'écart et le rien*, op.cit.

⁷⁶ Il s'agit du texte n°18 de Hua XXIII (datant de 1918), inauguralement commenté par M. Richir dans *Imagination, phantasia, affectivité*, Jérôme Millon, Grenoble, 2003, pp. 500-507.

⁷⁷ Cf. ce sur point mon article « L'imaginaire théâtral » (à paraître dans les *Annales de phénoménologie*, 2016).

caractérise ni comme une conscience d'image (avec ou sans support physique) ni comme une pure *phantasia* qui surgit dans l'intimité de la conscience. Aussi, Husserl précise-t-il un peu plus loin que dans le cas du théâtre, « nous vivons dans la neutralité, nous n'accomplissons, vis-à-vis de l'intuitionné, absolument aucune position [*Position*] effective, tout ce qui arrive là devant, ce qui est là en chose et en personne, ce qui est dit, fait etc., *tout a le caractère du comme si* » (Hua, XXIII, 515-516 : je souligne). « Comme si » : tel est donc le mode d'être du personnage présenté sur scène, qui est certes « perçu » (*perzipiert*) mais sans être l'objet d'une perception (*Wahrnehmung*) coextensive d'une position de la réalité – ou même d'une quasi-position dans la conscience d'image.

Pour comprendre ce mode inédit de donation d'une chose en « *phantasia* perceptive », Husserl commence par analyser ce qu'il nomme l'« illusion artistique » : « si nous nommons illusion (*Illusion*) tout cas où une *phantasia* perceptive (*perzeptive*) est “provoquée” par des choses effectivement réelles, disons plutôt produite sur l'arrière-fond de perceptions et éventuellement d'autres expériences de choses effectivement réelles et ce de telle sorte que l'objet artistique se figure *en* elle, alors nous avons affaire à des illusions » (Hua XXIII, 516). Or il s'agit de comprendre le statut exact de cette illusion. Il est tout d'abord clair qu'il ne peut s'agir d'une hallucination, dans la mesure où l'illusion se fonde ici sur un moment « perceptif ». Par ailleurs, on ne peut pas non plus la comprendre comme une simple illusion d'optique ; car dans ce dernier cas, précise Husserl, nous avons une apparence à laquelle nous « succombons » lorsqu'une perception « saute » dans une autre perception grâce à des moments perceptifs (*perzeptiven*) communs : ainsi en va-t-il lorsque je succombe par exemple à un trompe-l'œil, et que je prends cette image peinte sur le mur pour une porte réelle (mais dans ce dernier cas, il suffit toujours que je me rapproche du mur pour constater mon erreur). Autrement dit, l'illusion d'optique est coextensive d'un *conflit* entre deux objets perceptifs, qui ne peuvent cependant être perçus qu'*en alternance*, l'un gardant sa thèse de perception en étant renforcé par l'environnement, l'autre voyant sa thèse originelle modifiée sous la forme du « biffage » (cf. Hua XXIII, 516).

Dans le cas de l'illusion théâtrale, poursuit Husserl, nous ne commençons pas avec une perception (*Wahrnehmung*) normale, c'est-à-dire avec la thèse de la réalité effective qui serait par suite invalidée. C'est *d'emblée* que nous « percevons » aussi bien la réalité que ce qui par elle apparaît en *phantasia* ; et si l'on peut parler ici aussi de conflit, celui-ci « ne se

constitue pas seulement après coup au moyen de nouvelles expériences, mais [il] est là d'entrée de jeu : nous "savons" que c'est une comédie (*Schauspielerei*) qui a lieu là, que ces décors cartonnés et ces murs de toile ne sont pas des arbres effectivement réels etc. » (Hua XXIII, 516 : trad. lég. mod.). Autrement dit, le conflit constitutif de l'illusion théâtrale est *originnaire* : il ne relève pas d'un acte délibéré de la conscience, mais ne relève pas non plus du conflit constitutif de la conscience d'image, savoir le double conflit, lui aussi originnaire, entre un *Bildsujet* quasi-posé et un *Bildobjekt* perçu (*perzipiert*) d'une part, et entre l'apparition du *Bildobjekt* et l'apparition de la chose (la chose-image et son environnement) posée comme réalité effective. Dans le cas de l'illusion artistique, explique Husserl, « nous avons d'entrée de jeu seulement l'"image" artistique, et l'effectivement réel faisant fonction de figuration », ce dernier étant cependant « constamment recouvert » – « recouvert mais conscient » (cf. Hua XXIII, 517). Autrement dit, dans la *phantasia* perceptive, c'est la réalité perçue (*perzipiert*) elle-même qui, sans être posée, « figure » directement son « objet », lui-même non-posé. Et l'on comprend par là qu'il ne peut y avoir, dans ce cas, ni de *Bildobjekt* ni de *Bildsujet* : il n'y a pas de *Bildobjekt* parce que ce qui est perçu (*perzipiert*) n'apparaît pas uniquement à partir de ce qu'il figure ; et il n'y a pas de *Bildsujet* dans la stricte mesure où ce qui apparaît comme monde de la fiction dans la *phantasia* n'est pas posé, et n'est pas nécessairement susceptible de l'être. Et l'on comprend de même, partant, que dans la mesure où le conflit constitutif de la *phantasia* perceptive ne met en jeu aucun acte positionnel, il ne peut s'agir que d'un « conflit » tout à fait particulier qui relève plutôt à chaque fois d'une « juxtaposition » de deux apparences jouant l'une dans l'autre en même temps que l'une à l'écart de l'autre ; des apparences qui par ailleurs ne peuvent jamais se réduire à une « figure » ou « représentation » singulière, et qui en ce sens sont donc « infigurables »⁷⁸ : très concrètement, au cours de la représentation théâtrale, je perçois bien du réel avec, sur scène, les comédiens et les accessoires, mais ceux-ci sont perçus comme non-posés, et c'est cela seul qui me permet d'y « voir » les personnages et l'intrigue qui sont en eux-mêmes infigurés et infigurables.

Quoi qu'il en soit, cette manière d'exposer la situation est assurément féconde : elle ouvre plusieurs directions possibles dans l'analyse, mais pose aussi toute une série de

⁷⁸ Quoique Husserl continue à utiliser les terme de figuration (*Darstellung*), mais en multipliant les précautions.

questions qui restent à élaborer⁷⁹. Pour ma part, en guise de conclusion, j'en relèverai brièvement deux, à mes yeux essentielles, qui s'attachent à la notion de *phantasia* perceptive. La première question concerne le statut de la *réalité* dans la *phantasia* perceptive. On l'a vu, dire que la *phantasia* est « perceptive », c'est dire qu'elle implique certes du réel, mais comme non posé. Et c'est pour cette raison, du reste, que Husserl désigne cette type de *phantasia* comme perceptive (*perzeptive*), étant entendu que pour lui, par opposition à la *Wahrnehmung* qui implique la position d'être de la chose perçue, la *Perzeption* ne pose pas la réalité elle-même, mais *pose par contre l'apparition comme telle du réel perçu*. La situation de la *phantasia* perceptive est donc tout à fait paradoxale, puisqu'elle a besoin du réel, mais comme non posé, quoiqu'*apparaissant selon la texture propre de la réalité*. On se trouve donc ici, signalons-le au passage, dans une situation analogue à celle la conscience esthétique telle qu'analysée par Husserl à la suite de Kant, puisque je ne puis percevoir quelque chose comme beau que si cette chose est effectivement donnée (par les sens externes), alors même que le beau ne surgit que par la suspension de toute position d'être de ce réel comme tel – en vertu de ce que Kant nommait le *désintéressement* constitutif du jugement de goût. Cela étant, il faut y insister, ce qui est perçu (*perzipiert*) dans la *phantasia* perceptive n'est pas non plus un *Bildobjekt* (qui rappelons-le, est lui aussi l'objet d'une *Perzeption*) : c'est que le réel perçu n'est pas emporté dans la structure d'un rapport intentionnel qui vise un *Bildsujet*. Ce qui est *phantasiert* par la *phantasia* perceptive n'est en effet pas un objet : il s'agit certes de « quelque chose », mais qui n'est pas figurable, c'est-à-dire qui n'est pas susceptible d'apparaître à une conscience perceptive (*Wahrnehmung*). L'exemple du théâtre pris par Husserl est d'ailleurs très éclairant, puisque cela signifie que le personnage (par exemple Hamlet) n'est pas figurable, qu'il ne peut jamais se réduire à aucune forme figurée, et qu'en toute rigueur de termes, le comédien ne figure jamais son personnage, mais il doit l'*incarner* – ce qui signifie également qu'aucune interprétation, aucun comédien, ne peut épuiser un personnage. Ce qui est perçu en *phantasia* n'est donc pas posé et n'est pas positionnel, et il ne s'agit donc pas non plus d'un objet intentionnel, et c'est ce qui maintient radicalement cette *phantasia* à l'écart de toute conscience d'image.

⁷⁹ Signalons que Marc Richir a de son côté refondu une partie de sa phénoménologie en s'axant sur cette notion, essentiellement à partir de son ouvrage : *Fragements phénoménologiques sur le langage* (op. cit.). Je consacre un autre article (provisoirement intitulé : « La *phantasia* perceptive : ambiguïté et destin d'une notion husserlienne », à paraître dans *Eikasía*) où j'examine l'interprétation proprement richirienne de la notion de *phantasia* perceptive.

La deuxième question que je voudrais relever concerne le rapport de la *phantasia* perceptive à la langue. C'est que, pour en rester au théâtre, le comédien n'incarne pas son personnage en s'appuyant uniquement sur ses mouvements et son affectivité, mais en s'appuyant sur un récit. C'est une problématique que Husserl aborde lui-même brièvement, à partir de la question de la fiction, lorsqu'il remarque que la pièce de théâtre a « une "existence" intersubjective » conforme à l'enchaînement des différents séquences et circonstances relatées (cf. Hua XXIII, 520). C'est dire que si le « domaine de la fiction » n'est pas « muni d'une géographie ni d'une constitution légale », que « tout feindre reproductif est libre » (*Ibid.*), il y a malgré tout un « cadre posé par l'unité en enchaînement des expériences » à même lequel doit se déployer la fiction et se frayer le récit (cf. Hua XXIII, 523) – ce qui explique, précise Husserl, qu'il est possible de porter des « quasi-jugements » (Hua XXIII, 522) sur le monde de fiction présenté : « Les énoncés descriptifs, les jugements sur les personnages, sur le développement qu'on attend d'eux etc. ont aussi *un genre de vérité objective, bien qu'il ne se rapportent qu'à des ficta*. Ce ne sont pas eux-mêmes des jugements appartenant au sujet feint du texte, qui sont accomplis *en lui* : car [c'est] nous [qui] jugeons [...] » (Hua XXIII, 520). Entre donc en jeu, dans la *phantasia* perceptive, un récit – c'est-à-dire une intrigue symbolique où interviennent donc aussi des intentionnalités signitive et de signification (cf. Hua XXIII, 519, où Husserl parle des signes dans la narration et la fiction). Mais comment ces intentionnalités interviennent-elles dans la *phantasia* perceptive ? On pourrait dire, en première approximation, que de la même manière que le réel est requis (quoique comme non posé) pour qu'une *phantasia* perceptive puisse s'ouvrir, de la même manière, la *phantasia* perceptive requiert-elle également, pour advenir, des aperceptions de langue, étant entendu que celles-ci ne sont nécessaires que pour être immédiatement mises hors-circuit et ne se déployer que sur le mode du *comme si* (Husserl parle, quant à lui, de « signe-fictions » ou de « signes comme si » : cf. *ibid.*). Par là, on retrouverait peut-être la possibilité de prolonger une hypothèse jadis formulée par Richir, lorsqu'il expliquait que ce n'est pas l'intentionnalité perceptive qui entre en jeu pour « domestiquer » la *phantasia*, mais la langue, qui agit pour ainsi dire à distance, et permet de s'y retrouver, peu ou prou, dans le champ des apparitions de *phantasia* : « ce que la *phantasia* aperçoit est ce qui s'ouvre à elle des apparitions de *phantasia* par les angles morts ouverts par les aperceptions de langue »⁸⁰. Hypothèse qu'il faudrait creuser dans cadre de la notion de *phantasia* perceptive, pour

⁸⁰ Cf. *Phénoménologie en esquisses, op.cit.*, p. 251.

montrer en particulier comment si ce n'est pas l'intentionnalité perceptive ou imaginative qui structure la *phantasia* à ce registre, celle-ci joue à distance avec des horizons symboliques (de langue), qui permettent non seulement à la *phantasia* de s'orienter en se déployant pour ainsi dire entre la *phantasia* pure et la conscience d'image⁸¹, mais aussi à l'affectivité qui s'y accroche de *mûrir* sans se cristalliser en affects intentionnels, et par là, de devenir par exemple une modalité affective proprement esthétique.

⁸¹ La *phantasia* perceptive serait l'« intermédiation » entre la *phantasia* pure et l'imagination : voir les analyses magistrales de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, notamment dans son ouvrage: *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria, Madrid, 2014.