

Remarque méthodologique

Lorsque Sartre publie en 1940 *L'Imaginaire*¹, il n'est certes pas encore l'auteur de *L'Être et le Néant*, qui paraîtra trois ans plus tard en 1943, mais il a déjà écrit en tant que philosophe deux textes relativement importants en dépit de leur brièveté : *La Transcendance de l'ego* (1936) et *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939). Dans chacun de ces ouvrages Sartre se réclame de la phénoménologie, et *L'Imaginaire* pour sa part, comme l'indique son sous-titre, se veut une « Psychologie phénoménologique de l'imagination ».

Comme on le sait, pour la phénoménologie toute conscience est intentionnelle. Qu'elle perçoive ou imagine, qu'elle soit émue ou désirante, la conscience est toujours conscience de quelque chose qui est perçu, imaginé, adoré, haï, désiré, etc. Aussi une psychologie phénoménologique, comme l'affirme déjà Husserl, est une psychologie intentionnelle attentive, par conséquent, à cette structure fondamentale de la conscience. C'est pourquoi *L'Imaginaire* se propose de dégager « la structure intentionnelle de l'image » (p. 13), c'est-à-dire de décrire les caractères essentiels de l'image en tant que structure de la conscience qui, en l'occurrence, est bien conscience *de* quelque chose puisqu'elle est conscience *d'*image ou conscience imageante. Pour mener à bien une telle description, la méthode est apparemment simple : « produire en nous des images, *réfléchir* sur ces images, les décrire, c'est-à-dire tenter de déterminer et de classer leurs caractères distinctifs » (p. 17).

Ne confondons pas toutefois cette réflexion avec l'introspection. Celle-ci cherche à fixer des faits empiriques : tandis que j'imagine tel ou tel monument, le Panthéon par exemple, je remarque que je me le représente en général de face ; celle-là veut saisir l'essence de l'image et, par conséquent, vise à établir ce qu'est nécessairement toute conscience d'image, c'est-à-dire les caractères universels de la conscience d'image. Appliquons à présent la méthode et demandons-nous quels sont ces différents caractères qui constituent l'essence de la conscience imageante.

1. Pour toute citation de *L'Imaginaire* nous indiquons entre parenthèses le numéro de la page de l'édition Gallimard de *L'Imaginaire*, collection de poche Folio/Essais, 1986.

Quelles sont les caractéristiques de l'image ?

I. Première caractéristique

Sartre dénonce une erreur très commune qui est non seulement celle du sens commun mais aussi des psychologues et des philosophes, et qui consiste à se représenter la conscience comme un réceptacle, une sorte de boîte, ainsi qu'à ne pas distinguer l'image et l'objet de l'image. Telle est « l'illusion d'immanence » (p. 17) — du latin *immanere* « résider *dans* » — qui met l'image *dans* la conscience, comme si elle était un petit tableau dans l'espace de la conscience, et, en même temps, l'objet de l'image *dans* l'image. Au contraire, la description rigoureuse de la structure intentionnelle de l'image nous impose de distinguer l'objet auquel se rapporte la conscience qui imagine, et l'image de cet objet. Par exemple, cette chaise que je perçois, je puis également, fermant les yeux, l'imaginer. Il est clair que cette chaise n'est ni dans un cas ni dans l'autre *dans* la conscience. Contre l'illusion d'immanence il faut affirmer le caractère transcendant de la chaise. En outre, nous ne devons pas nous laisser abuser par le langage, et même si le terme d'image ou l'expression d'image mentale invitent à faire de celle-ci une chose dans la conscience, il nous faut comprendre que l'image est un certain type de conscience — de même la perception est un certain type de conscience, elle est la conscience perceptive d'un objet transcendant (la chaise) —, et qu'une conscience qui imagine est une conscience qui vise d'une manière spécifique l'objet (la chaise) qu'elle imagine. À l'instar de la perception qui est perception *de* quelque chose, de l'affectivité où j'ai peur *de* quelque chose, l'image n'est pas une chose mais un rapport : elle est la conscience imageante *de* quelque chose.

II. Deuxième caractéristique

Pour comprendre cette deuxième caractéristique de la conscience imageante, le plus simple est de partir d'une comparaison sommaire de la perception et du savoir, de la conscience en tant qu'elle perçoit et de la conscience en tant qu'elle conçoit.

Rappelant l'analyse de la perception d'un cube — par le philosophe Alain dans ses *Éléments de philosophie* — dont je ne puis jamais voir que

trois faces à la fois, Sartre souligne la nécessité de « faire le tour des objets » (p. 23) que l'on perçoit si l'on veut les connaître. En effet, lorsque je perçois un objet, celui-ci ne m'est jamais d'emblée donné mais seulement de manière progressive à travers une série de profils, d'esquisses (*Abschattungen*) qu'il me faut parcourir. À l'opposé, l'idée de cube m'est donnée d'un coup dans un seul acte de conscience. Il ne m'est nullement nécessaire de l'examiner en détail pour m'assurer que c'est bien là l'idée de cube. On remarque alors que l'image du cube semble participer et de la perception et de la conception du cube. Mieux, elle est un « acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé » (p. 25). En effet, l'image se rapproche de la perception puisqu'en elle l'objet se donne également sous un certain profil : lorsque j'imagine une chaise, je l'imagine nécessairement en la saisissant de face, de biais, par en dessous, etc. Mais tandis que dans la perception chaque nouveau profil envisagé me confirme qu'il s'agit bien là d'une chaise et m'en découvre des éléments nouveaux, l'un de ses pieds est abîmé par exemple, en revanche « je peux garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue : je n'y trouverai jamais que ce que j'y ai mis » (p. 25). Ainsi, observez tant que vous voudrez une image, elle ne vous apprendra rien. Tandis que l'observation de la chaise que je perçois m'en découvre une infinité de détails, je sais d'emblée si la chaise que j'imagine a un pied détérioré. Ceci n'est guère étonnant puisque j'imagine à partir d'un certain savoir les caractéristiques de l'objet imaginé. Je ne puis donc pas, à proprement parler, *observer* l'image que je forme et mon attitude ne peut être qu'une attitude de *quasi-observation*, c'est-à-dire d'observation qui n'apprend rien. Certains se vantent d'avoir une imagination particulièrement riche. Soit. Et pourtant, il faut bien reconnaître « la pauvreté essentielle de l'image » (p. 26) qui jamais ne surprend. De ce point de vue la réalité dépasse nécessairement la fiction et le perçu est toujours plus riche que je ne puis l'imaginer.

III. Troisième et quatrième caractéristique

Comment la conscience imageante pose-t-elle son objet ? Lorsque j'imagine quelque chose, cette chose existe-t-elle ? Apparemment non. À vrai dire, comme le laisse entendre la célèbre définition par Kant de l'imagination comme « pouvoir de représenter dans l'intuition un objet même en son absence », il nous faut distinguer différents cas.

Au cours du paragraphe 111 des *Idées directrices pour une phénoménologie*, Husserl s'interroge sur ce qu'il appelle le caractère positionnel de ce qui est figuré par une image, c'est-à-dire sur son degré de réalité ou encore son mode d'être. Ainsi, à propos de la gravure de Dürer *Le chevalier, la mort et le diable*, on ne peut pas dire que le chevalier, par exemple, est posé comme réel, comme existant réellement, par celui qui regarde la gravure. Prenant cette analyse pour point de départ, *L'Imaginaire* souligne à son tour que je ne pose pas de la même manière ce que j'imagine et ce que je perçois. Ce qui est perçu et ce qui est imaginé ne partagent pas le même caractère positionnel car les consciences perceptives et imageantes ne sont pas constituées des mêmes actes positionnels.

D'une manière générale, la conscience imageante pose son objet comme un irréel et ce que j'imagine est imaginaire. « En ce sens, écrit Sartre, on peut dire que l'image enveloppe un certain néant » (p. 34). Mais il est possible de distinguer différents cas : l'irréel, c'est-à-dire ce que j'imagine, peut être inexistant (j'imagine un centaure ou une chimère) ; il peut être absent (j'imagine bavarder avec Pierre qui, « en vrai », n'est pas là) ; dans certains cas l'irréel existe ailleurs (Pierre est en Chine). Enfin Sartre envisage le cas un peu plus complexe où l'existence de ce qui est imaginé n'est ni affirmée ni niée mais, comme le dit déjà Husserl, mise entre parenthèses ou neutralisée, comme cela arrive dans la rêverie. Mais retenons bien qu'à chaque fois la conscience d'une image est conscience immédiate du néant qui habite l'image, et, comme nous le verrons, ce n'est que dans certaines circonstances bien déterminées que peut apparaître la croyance en la réalité de ce que nous imaginons.

Enfin, quatrième caractéristique, on accordera facilement ce que Sartre dénomme la spontanéité de la conscience imageante qui, par conséquent, existe par elle-même et qui, à la différence de la conscience perceptive, ne dépend pas de la présence réelle de l'objet. Nous rencontrons les objets que nous percevons et ceux-ci, d'une certaine manière, s'imposent à nos sens. Aussi affirme-t-on traditionnellement la passivité de la conscience perceptive en tant que réceptivité. À l'opposé, j'imagine selon ma fantaisie et c'est la conscience imageante qui, comme bon lui semble, « produit et conserve l'objet en image » (p. 35).

Une première conclusion s'impose déjà. Il y a entre la perception et l'image une différence de nature et non — ainsi que le laisse entendre ces pseudo-définitions de l'image par les auteurs classiques comme « une perception moins vive, moins claire » (p. 38) — de degré.

Les images sont-elles toutes de la même famille ?

Nous n'avons considéré jusqu'à présent que ce qu'on appelle les images mentales. Mais les caractéristiques dégagées ne s'appliquent-elles pas à d'autres types d'image. Une photographie, une caricature, une imitation, etc. ne sont-elles pas d'une certaine manière des images ? Où commence et où finit la famille de l'image ? Comme nous allons le voir, Sartre élargit considérablement l'extension du concept d'image, quitte à distinguer au sein de la famille de l'image différents types ou genres d'images.

En effet, lorsque je regarde une photographie de Pierre, la conscience vise Pierre à partir d'un support matériel. Certes, je puis adopter vis-à-vis de ce dernier une attitude perceptive, et la conscience ne saisit alors qu'un rectangle de papier en tant qu'objet perçu extérieur. Ou bien, abandonnant le réel au profit de l'imaginaire, je puis également saisir l'objet en tant que support qui ne se donne pas en propre mais à titre d'*analogon* plus ou moins ressemblant de Pierre. Je dirai : « Tiens, c'est Pierre ». Et Pierre est alors saisi non en tant qu'il existe réellement mais en image. Cependant il m'est également possible d'imaginer Pierre sans le secours d'un support matériel. Dans ce cas il faut reconnaître à la conscience imageante une matière — que nous étudierons plus loin — dont on peut dire déjà qu'elle doit être, n'étant pas matérielle, de nature psychique. De ce point de vue, la matière psychique est à la conscience imageante ce que le rectangle de papier recouvert de couleur est à la conscience de photographie : on retrouve à chaque fois la même structure intentionnelle fondamentale d'une conscience imageante qui se donne en chair et en os un objet qui demeure néanmoins absent, à travers un *analogon* matériel ou psychique.

Sartre peut donc définir l'image comme « un acte qui vise dans sa corporalité 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 », (p. 46). Et la conscience imageante recouvre alors aussi bien le champ de l'image mentale que celui des différents types d'image matérielle. Toutes les images, mentales ou matérielles, forment donc une seule et même famille. Tentons de mieux cerner les différents genres de cette famille.

Il faut tout d'abord en exclure la conscience de signe (p. 47). Soit la pancarte « Bureau du sous-chef ». Lire ces mots ne revient pas à imaginer à partir d'un *analogon* le bureau du sous-chef, et le signe physique ne se confond pas avec l'image matérielle même si nous avons toujours affaire à des traits noirs tracés sur du papier. En effet, le support matériel, dans le cas de la conscience d'image, *ressemble* à l'objet qu'il représente — et dans certains tableaux l'expressivité des éléments représentatifs sollicite fortement l'attitude imageante du spectateur —, dans le cas du signe le rapport est conventionnel et il n'y a pas de ressemblance. En outre, parmi les traits distinctifs des consciences de signe et d'image, retenons également le caractère non positionnel du signe alors que, figurerait-elle un centaure ou une chimère, l'image pose toujours d'une certaine manière son objet irréel (p. 52).

À présent, suivons Sartre au music-hall (p. 56) et examinons ce genre de conscience que nous adoptons lorsque nous assistons à une imitation de Maurice Chevalier (1888-1972), chanteur célèbre en son temps pour son canotier et sa lippe gouailleuse. La conscience d'imitation est-elle une conscience d'image ? Sans doute saisissons-nous le visage, les gestes, le chapeau de paille de son imitatrice (Franconay) comme *analogon* ou matière intuitive. Ainsi, de même que le portrait de Pierre nous donne l'image de Pierre, de même nous imaginons Maurice Chevalier à partir de son imitation. Mais Sartre souligne en l'occurrence la pauvreté du support matériel, l'imitation ne reproduit que quelques éléments, et même son inadéquation : « La fantaisiste est petite, replète, brune ; femme, elle imite un homme » (p. 58). C'est pourquoi la conscience imageante doit ici trouver sa motivation dans une conscience préalable de signe, et le canotier est d'abord un simple signe annonçant en quelque sorte : voici à présent une imitation de Maurice Chevalier. Dès lors, la conscience du spectateur devient imageante et s'efforce de se représenter Maurice Chevalier. À vrai dire pour que la magie du spectacle opère il faut — et rappelons-nous ici ce qui a été dit à propos de la pauvreté de l'image mentale et le rôle qu'y joue le savoir — que je m'appuie sur mon savoir relatif à Maurice Chevalier en sorte que mon intuition soit guidée par ce savoir. Surtout, il faut qu'intervienne l'affectivité, et c'est cette qualité affective, qui est pour moi inséparable de la personne même de Maurice Chevalier, qui « peut passer pour la vraie matière intuitive de la conscience d'imitation » (p. 63). Autrement dit, dans ce genre de conscience imageante qu'est la conscience d'imitation, ce n'est pas tant les éléments proprement intuitifs tels que le canotier ou la

démarche qui servent de matière, que le sens affectif saisi à même le visage de l'imitatrice.

Si nous étudions à présent le cas du dessin schématique (p. 64), on peut remarquer qu'il ne s'agit pas d'un signe mais pas tout à fait non plus d'une image. Comme dans le cas de l'imitation, ce qui frappe ici c'est à nouveau l'extrême pauvreté du support matériel qui n'a pas de véritable ressemblance avec l'objet qu'il représente. Comment est-il donc possible, à partir de ces quelques traits, d'imaginer un visage (p. 68) ? Nous avons vu précédemment le rôle de l'affectivité dans la constitution de la matière intuitive, à présent Sartre insiste sur la fonction du corps et, plus précisément, des mouvements oculaires. Il nous faut alors comprendre ce phénomène bien particulier : « un savoir qui se joue dans une pantomime symbolique et une pantomime qui est hypostasiée, projetée dans l'objet » (p. 69). En d'autres termes, mon savoir relatif au visage humain en général : localisation du nez, du front, de la bouche, etc., guide le mouvement des yeux lorsque je parcours les traits noirs de la figure ; ce mouvement oculaire s'apparente à une pantomime dans la mesure où il esquisse symboliquement, il mime, ce savoir. Enfin, les différents mouvements quoiqu'esquissés successivement sont saisis d'un seul coup et ne forment qu'un seul bloc ou hypostase qui, projetée dans l'objet, le recouvre en quelque sorte au point que ce que la conscience imageante saisit comme matière intuitive ce n'est plus le seul dessin schématique mais ce dessin enrichi du savoir que les mouvements oculaires y ont incorporé : simple trait noir cette ligne est désormais un nez. Tout ceci paraîtra peut-être inventé de toutes pièces. Que l'on considère néanmoins le mouvement des yeux dans l'illusion de Muller-Lyer (p. 71) pour saisir l'importance d'un tel phénomène. De ce point de vue il n'est pas étonnant que nous puissions imaginer tant de choses à partir d'une matière qui, lorsque nous imaginons des visages dans la flamme ou des formes humaines dans des rochers (p. 75), se réduit parfois à presque rien.

Sartre envisage ensuite le cas des images hypnagogiques, c'est-à-dire ces visions du demi-sommeil qui surgissent lorsque nous nous endormons, et que l'on peut comparer à un début de rêve qui ne prendrait pas (p. 79). S'agit-il bien tout d'abord d'images ? Certains auteurs les décrivent comme des perceptions. Sartre, au contraire, retrouve en elles les caractéristiques de la conscience imageante : l'objet n'est pas posé comme existant, elles ne font l'objet que d'une quasi-observation, etc. (p. 80). Il s'agit cependant d'une conscience imageante tout à fait spécifique qui peut être rapprochée de la conscience onirique ou de certaines consciences pathologiques, et que

Sartre décrit de manière relativement détaillée en prenant en compte certaines données physiologiques. Elle se caractérise en effet par des altérations notables de la sensibilité et de la motricité : les sensations sont émoussées, les muscles relâchés pour la plupart ; en même temps le corps est comme paralysé par une espèce d'autosuggestion (p. 88) ; la conscience est incapable de fixer son attention, dont la base motrice fait du reste défaut (p. 90-92), et elle est fascinée par les images hypnagogiques qu'elle produit. Paralyse et fascination sont les deux aspects de l'espèce de captivité de la conscience qui, dès lors, ne peut abandonner par elle-même l'attitude qui est la sienne au profit, par exemple, d'une attitude perceptive (p. 94).

L'une des difficultés que pose ce genre de conscience imageante est de comprendre quelle peut être sa matière. Bien qu'il envisage d'autres possibilités, Sartre développe l'idée que cette matière est fournie par les lueurs entoptiques. La conscience captive est alors fascinée par le champ des phosphènes qui fonctionnent comme matière intuitive : on appréhende les lueurs entoptiques comme dents de scie ou comme étoiles (p. 96). Il ne s'agit pas encore d'images qui représenteraient quelque chose mais plutôt de figures géométriques. Cependant, ces dernières constituent comme une étape. Soudain ces lignes m'évoquent un visage, et nous avons maintenant affaire à une image hypnagogique proprement dite. À partir de cette description nous pouvons entrevoir — à moins de déclarer péremptoirement qu'il n'y a là que charlatanerie — la structure de ces consciences imageantes qui, fascinées, fixent du regard une boule de verre ou du marc de café. Pour Sartre, la voyante use de la boule de cristal comme d'une matière qui est assez voisine des taches entoptiques ; et s'il est vrai qu'une voyante voit, ce voir n'est pas de l'ordre de la perception mais de la vision d'une image.

De cet examen du portrait, de l'imitation, du dessin schématique, des images hypnagogiques, il ressort qu'à chaque fois la conscience anime « une certaine matière pour en faire la représentation d'un objet absent ou inexistant » (p. 104). Cependant, nous avons vu que cette matière est très différente suivant les cas, et on peut hiérarchiser ces types de conscience imageante selon l'indigence plus ou moins grande de son support matériel et la place inversement proportionnelle qu'y occupe le savoir. En effet, le savoir joue un rôle d'autant plus important et, corrélativement, l'objet gagne d'autant plus en généralité que la matière de la conscience imageante s'appauvrit. Mais qu'en est-il alors de l'image mentale qui semble ne pouvoir prendre appui sur une quelconque matière extérieure aussi pauvre