

Jean-Paul Sartre

L'imaginaire



folio **essais**

Jean-Paul Sartre

L'imaginaire

PSYCHOLOGIE
PHÉNOMÉNOLOGIQUE
DE L'IMAGINATION

*Édition revue et présentée
par Arlette Elkaim-Sartre*

Gallimard

PRÉSENTATION

Sartre était un jeune professeur au lycée du Havre lorsqu'il entreprit d'écrire un ouvrage sur l'imagination¹ en 1934. Il préparait ses élèves au baccalauréat. A cette époque, et pour longtemps encore, on initiait les lycéens français aux quatre domaines classiques de la philosophie : Psychologie générale (dite plus tard « théorique »), Métaphysique, Morale et Logique. L'imagination faisait partie des sujets de psychologie que Sartre exposait à ses élèves au même titre que la perception, la mémoire, l'association des idées, l'attention, les émotions, etc. La psychologie était définie comme « science positive des faits psychiques et de leurs lois » et écartait expressément « tout point de vue immédiatement pratique ou esthétique, toute préoccupation ontologique ou normative² ». L'imagination, petit ouvrage qui parut en 1936³, et L'imaginaire, écrit à la suite mais publié quatre ans plus tard, qui aurait pu être la thèse de doctorat de l'auteur⁴, ne s'éloignent guère des buts de la psychologie ainsi définie – du moins formellement – sinon dans les conclusions de ce dernier écrit.

Mais le lecteur s'apercevra vite que les faits, tels que Sartre les appréhende ici, et par conséquent les lois, n'auront pas le même sens que pour le manuel officiel de la psychologie.

Dès le début de L'imaginaire, il manifeste sa résolution de tourner le dos aux théories qu'on lui a enseignées et qu'il doit à son tour inculquer à ses élèves, théories dont il connaît par cœur les arguments fondés sur certains faits et les objections à ces arguments à l'aide d'autres faits, plus ou moins récusés par d'autres théories : le sensualisme de Condillac pour qui toutes les facultés de l'être humain peuvent se

déduire de l'assemblage de sensations élémentaires, les théories associationnistes, depuis Hume, Stuart Mill, Taine, etc., et toutes les nuances qui les séparent dans leur manière de concevoir la relation entre impressions sensorielles et « états de conscience » ainsi que les lois qui les gouvernent, les théories rationalistes qui récusent l'associationnisme mais, selon Sartre, en gardent l'esprit... Et l'on voit bien, en effet, en parcourant ce grand manuel des étudiants de cette époque ou même des traités de psychologie plus détaillés comme celui de Georges Dumas⁵ qui faisait autorité, combien leurs rédacteurs, acceptant en partie les théories de l'associationnisme sans s'interroger sur la nature des associations, ont peine à réfuter efficacement l'automatisme des faits psychiques qui va de pair avec cette théorie, alors même qu'ils voudraient montrer l'activité synthétique de la conscience.

« Il faudrait que chaque homme eût en naissant à refaire, pour comprendre le monde, un effort neuf et solitaire », écrivait Sartre avec candeur dans un cahier de jeunesse. Il a gardé l'ambition de construire une philosophie neuve et concrète et c'est du concret qu'il entend partir ici⁶. Cela ne signifie pas qu'il donnera, dans son exploration de la vie imaginaire, le primat à la matière, et encore moins à la matière que la science étudie. Il est convaincu, par exemple, que les « localisations cérébrales », aussi précises et complexes que le progrès des instruments techniques permettra de les déterminer, ne pourront expliquer autre chose que les conditions nécessaires pour que les fonctions psychiques existent ; elles ne rendront jamais compte du fait que je suis une conscience qui perçoit, se souvient, imagine, se projette dans l'avenir.

Il convient de rappeler qu'un autre philosophe avait amorcé, quarante ans plus tôt, une étude de la vie psychique en se réclamant de l'expérience concrète et de l'intuition. Il s'agit d'Henri Bergson (1859-1941) dont l'Essai sur les données immédiates de la conscience (1889) avait donné naguère à Sartre le goût de la philosophie. Bien qu'il ait publié ses premiers livres marquants, dont Matière et mémoire (1897), à la fin du XIX^e siècle, l'originalité de sa philosophie était encore pleinement ressentie en France dans les années 30, tant parmi les psychologues que

parmi les métaphysiciens. Dans le manuel de Cuillier, édition de 1935, on tient compte de ses conceptions comme tranchant nettement avec les théories antérieures, mais avec beaucoup de réserves. Sartre le citait avec approbation dans ses *Écrits de jeunesse*. Si nous l'évoquons ici, c'est que l'auteur de *La nausée* a souvent le bergsonisme « en tête » en écrivant *L'imaginaire*, soit pour le réfuter, soit pour s'appuyer sur une de ses conceptions, comme celle de la durée dans la vie psychique. Impossible, dans le cadre de cette introduction, de donner une idée, même vague, de l'ensemble des théories de Bergson où psychologie et métaphysique sont imbriquées : nous ne faisons qu'ébaucher le cadre intellectuel dans lequel Sartre travaillait à cet ouvrage. Contentons-nous d'indiquer que l'auteur de *Matière et mémoire* entendait réfuter l'associationnisme ; comme Sartre, il soutient que l'image mentale n'est pas une perception affaiblie, une reviviscence plus ou moins automatique, mais qu'elle diffère, par sa nature même, de la perception et, plus généralement, que la question métaphysique de la liberté humaine et celle de l'être de la conscience sont étroitement liées. Sartre fait dans *L'imagination* une analyse détaillée des contradictions qu'il voit dans la position sur ces sujets du philosophe « vitaliste » pour qui « l'évolution de la vie, depuis ses origines jusqu'à l'homme, évoque l'image d'un courant de conscience qui s'engagerait dans la matière comme pour s'y frayer un passage souterrain ».

Cependant le concret que cherche Sartre est loin de l'intuition bergsonienne, qu'il juge trop subjective – elle mènera d'ailleurs le philosophe à une rêverie cosmique de moins en moins argumentée, étrangère aux préoccupations de Sartre. Par « concret » il entend les points d'appui qui permettront aux données de l'expérience de prendre sens. Le concret le plus indubitable, c'est pour lui le cogito de Descartes. « Je pense donc je suis », c'est l'affirmation qu'une conscience réflexive est possible et qu'elle est un tremplin solide pour la recherche d'autres vérités : pour Descartes, si je puis me tromper sur l'existence même du monde tant que je n'ai pas démontré qu'il y a un Dieu qui en est le garant, je peux du moins être certain que je suis, puisque je pense ; de même pour Sartre « l'homme qui, dans un acte de réflexion, prend conscience d'avoir une image ne saurait se tromper ». Il lui faut donc dans un premier temps

explorer tout ce qu'une conscience réflexive peut révéler sur les caractères propres de mon image, sur ce qui se passe pour moi lorsque j'ai une image.

Mais pourquoi L'imaginaire a-t-il comme sous-titre « psychologie phénoménologique de l'imagination » ? Rappelons tout d'abord l'étymologie grecque : le phénomène, c'est ce qui se montre, ce qui apparaît avec évidence, et qui est donc susceptible d'être décrit, de mener, comme aurait dit Descartes, à des « idées claires et distinctes ». Il y a une vérité de l'apparence, c'est ce dont Sartre s'est convaincu à la lecture de Husserl (1859-1938). Il avait abordé en 1933 l'étude du philosophe allemand – encore peu connu en France – par la lecture de l'ouvrage qui paraîtra plus tard sous le titre Idées directrices pour une phénoménologie⁷. Cette étude se poursuivait sans doute pendant qu'il écrivait L'imaginaire. « Pour moi, écrit Sartre en février 1940⁸, épuiser un philosophe, c'est réfléchir dans ses perspectives, me faire des idées personnelles à ses dépens jusqu'à ce que je tombe dans un cul-de-sac. Il me fallut quatre ans pour épuiser Husserl⁹. »

La démarche du philosophe qui retient essentiellement l'intérêt de Sartre – aussi radicalement fondatrice, lui semble-t-il, que la suspension du jugement chez Descartes, qui permet le cogito –, c'est « la mise entre parenthèses de la position naturelle du monde ».

Le philosophe Paul Ricœur, traducteur des Idées directrices pour une phénoménologie, en donnera dans sa préface un commentaire proche de ce que Sartre en avait saisi :

« Je suis d'abord oublié et perdu dans le monde, perdu dans les choses, perdu dans les idées, perdu dans les plantes et les bêtes, perdu dans autrui... On comprend que le naturalisme soit le plus bas degré de l'attitude naturelle et comme le niveau où l'entraîne sa propre retombée : car si je me perds dans le monde, je suis déjà prêt à me traiter comme chose du monde¹⁰. »

Traiter la conscience « comme chose du monde », c'est ce que fait plus ou moins toute la psychologie en cours. Mais si l'on met « entre parenthèses » les questions controversées du rapport des données sensibles – ce que Sartre appelle la « matière » de l'image – à la conscience, reste, comme le dit Husserl, que « toute conscience est conscience de quelque chose ». Loin d'être une tautologie, cette affirmation signifie que toute conscience a une structure intentionnelle ; qu'il s'agisse de perception, d'image mentale, de pensée, la conscience, loin d'être un réceptacle, vise quelque chose hors d'elle-même. Une orientation nouvelle s'offre à la psychologie : différencier les modes de l'intentionnalité selon les situations où la conscience est à l'œuvre – car la conscience est un acte – et traiter des données sensibles et du savoir en relation avec l'intentionnalité. C'est ce à quoi Sartre s'attachera, pour ce qui est de la « conscience imageante », dans les deux premières parties de son ouvrage.

Dans la première partie de L'imaginaire intitulée « Le certain » il ébauche une description phénoménologique de l'image mentale. Il s'agit d'inventorier et d'énoncer, en utilisant son expérience propre, tout ce qu'une réflexion immédiate peut révéler sur le fait (ou plutôt l'événement) d'avoir une image, la position de Hume sur ce sujet lui servant d'exemple a contrario de « l'attitude naturelle » que Husserl l'invite à abandonner ; cela ne signifie pas qu'il tiendra pour nul ce que d'autres ont écrit ou les expériences collectées avant lui sur l'image, ni qu'il renoncera définitivement à faire des hypothèses, mais qu'il laisse provisoirement tout son savoir philosophique en suspens.

Or le champ de l'imaginaire est large ; il ne se réduit pas à l'image mentale, évocation subjective d'un objet absent, la plus difficile à décrire, en particulier parce qu'elle surgit sans support sensible évident. Il lui paraît nécessaire de faire un détour par d'autres cas de la « famille de l'image », plus aisés à cerner puisque la matière sensible y est présente : il s'interrogera donc sur le rôle de la conscience imageante lorsqu'elle a affaire au portrait, à la caricature, à l'imitation, aux dessins schématiques, etc., et tentera de discerner, en chaque cas, par quels jeux entre le réel (le perçu) et l'irréel la conscience visera son objet.

C'est en revenant à l'image mentale proprement dite que Sartre abordera « le probable ». Dans le premier moment de sa description phénoménologique, le plus immédiat, la question était : qu'est-ce, pour moi, qu'avoir une image ? Il s'agit à présent de déterminer ce qu'est une image, ce que la conscience vise en réalité et ce que doit être structurellement la conscience pour qu'imaginer soit possible. Or l'image mentale est presque inaccessible à la réflexion : tant que « j'ai une image », je ne peux rien en dire sans qu'elle s'évapore, puisque l'intentionnalité devient autre ; quand elle n'est plus là je ne peux en rendre compte dans tous ses détails ; d'autre part, lorsque j'évoque en image, par exemple, un ami absent ou l'air d'une chanson, je ne suis guidé par aucune impression sensorielle présente – visuelle, auditive ou autre. Si bien que pour certains psychologues l'image mentale n'existe pas.

Pour Sartre, il y a bien un contenu sensible, quoiqu'il ne doive rien à une perception actuelle comme dans le cas où la conscience se fait imageante devant l'imitation, par un artiste, d'un personnage célèbre, par exemple. Pour étayer son hypothèse il a recours à l'introspection, non seulement la sienne propre, mais l'introspection dirigée telle que la pratiquait avec une certaine rigueur la psychologie expérimentale : l'école allemande de Würzburg, les travaux de psychiatres français comme le Docteur Alfred Binet¹¹, bien d'autres encore. On verra comment, dans cette deuxième partie, Sartre tente de démontrer de quelle manière savoir, affectivité, mouvements internes du corps entrent en jeu pour créer la matière sensible de l'image mentale, c'est-à-dire le représentant analogique de ce qui est l'objet réel de l'intention imageante, et en quoi objet visé et analogon peuvent entrer en conflit. Contrairement à la conception de Bergson, par exemple, pour qui « toutes (les) images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle les lois de la nature » – ce qui laisse entendre que la spontanéité des données sensibles est celle d'un automatisme – Sartre soutient que le sujet de l'image mentale se mobilise tout entier, spontanément, pour la faire naître : l'acte par lequel la conscience rend présent pour elle un objet absent est comparable,

dans sa visée, à l'incantation d'un médium qui prétend, par la concentration de son énergie, faire venir à lui l'esprit d'un défunt.

L'image étant, selon la plupart des psychologues classiques, une trace matérielle, donc affectée d'une certaine inertie, alors que pour Sartre, on l'a vu, elle est le produit d'un acte de la conscience, sa conception de la relation entre image et pensée ne peut être que différente. Il ne s'agira pas de se demander comment les images « se combinent entre elles » pour que la pensée soit possible : l'image mentale est déjà du côté de la pensée. Dans la troisième partie de son ouvrage, il analyse avec subtilité les différents niveaux de pensée et l'implication de l'image selon ces niveaux, depuis l'image-illustration qui peut paralyser ou retarder l'effort de raisonnement – ou simplement marquer une pause – jusqu'aux schèmes symboliques les plus évanescents qui participent à cet effort en rendant possible, « comme un dehors fugitif », l'élaboration d'un concept.

La quatrième partie traite principalement de l'irréalité de l'espace et du temps dans la vie imaginaire. C'est plus particulièrement dans le rêve et dans les pathologies de l'image, comme l'hallucination, que la conscience semble se donner, non pas un monde, du moins une « atmosphère de monde » avec son espace et sa durée. Il a lu La science des rêves (Traumdeutung) de Freud, sans trop se soucier des théories qui sous-tendent cet ouvrage, poursuivant son propre chemin, intéressé surtout par ce que peut lui apporter le riche matériel introspectif que représente la narration des rêves eux-mêmes ; il a lu aussi les descriptions cliniques du philosophe et psychiatre Pierre Janet, parfois de véritables petites biographies de malades¹² ; il s'agit de sujets que ce clinicien a suivis pendant des années dans un cadre hospitalier ; si Sartre met en doute ses conceptions théoriques générales, il tient compte de ses observations concrètes, notamment sur les particularités de la croyance des malades en leurs délires et en leurs hallucinations, sur les contradictions entre la réalité de leur relation quotidienne, souvent étroite, avec leur psychiatre, et le monde irréel où leur pathologie les plonge.

Cependant l'image hallucinatoire a troublé longtemps l'auteur de L'imaginaire : peut-on parler d'intentionnalité à propos de l'hallucination, alors que le malade paraît la subir, qu'il en souffre et la craint ? Sartre en a débattu avec le psychiatre Daniel Lagache, son ancien condisciple à l'École normale, qui venait d'écrire Les hallucinations verbales et la parole¹³. Puis il a décidé de se faire lui-même sujet d'expérience : sous le contrôle de Lagache, il se fit administrer une piqûre de mescaline, une substance hallucinogène, fidèle à sa détermination de demeurer au plus près du concret.

À l'évidence la conclusion en deux parties de L'imaginaire est une double échappée hors du champ de la psychologie. La seconde, dans le droit fil de sa réflexion sur l'imaginaire, porte sur l'activité de la conscience face à l'œuvre d'art, cet irréel ; on peut supposer que la première, « Conscience et imagination », a été écrite en dernier lieu ; elle semble contemporaine d'une lecture de L'être et le temps de Heidegger, qui eut lieu en avril 1939¹⁴. Certains psychologues, contemporains de Sartre, étaient soucieux de dégager une unité de la psychologie à travers le morcellement de ses sujets d'étude. Depuis une quarantaine d'années, on s'était persuadé qu'elle était une science à l'égal de la physique et on s'était lancé à corps perdu dans toutes sortes d'expériences de psycho-physiologie et de tests (mesure des seuils de sensation, tests d'intelligence, etc.) ; mais « quoi de plus différent, par exemple, que l'étude de l'illusion stroboscopique et celle du complexe d'infériorité¹⁵ ? ». Autrement dit, quelle compréhension globale du psychisme humain et de sa relation au monde la psychologie nous offre-t-elle ? Un but s'est fait jour pour Sartre à l'issue de L'imaginaire : « Poser... la condition humaine en tant qu'unité indivisible, comme objet de notre interrogation¹⁶. » Être sans substance qui n'est rien que le dehors d'elle-même, qui peut créer des images en l'absence de l'objet visé, la conscience se fait négation du réel. Rien, absence, négation : le lecteur de L'être et le Néant jugera sans peine que l'étude de l'imagination aura été une étape importante dans la mise en place de ce drame ontologique entre ta conscience (ou pour-soi), le Néant qu'elle génère et l'Être-en-soi.

1 Le sujet l'intéressait déjà lorsqu'il était étudiant puisqu'il avait choisi pour thème de son diplôme d'études supérieures, en 1927, « L'image dans la vie psychologique ».

2 Cuvillier, manuel de philosophie, tome I, Librairie A. Colin, 1935.

3 Inventaire critique des théories de l'image depuis Descartes (P.U.F.). Voir aussi une critique plus globale des objets mêmes de la psychologie traditionnelle dans *Esquisse d'une théorie des émotions* (introduction), Hermann, 1939.

4 Les circonstances en décidèrent autrement. Cf. *Carnets de la drôle de guerre*, septembre 1939-mars 1940, Gallimard, 1995.

5 *Nouveau traité de psychologie*, P.U.F., 1932.

6 Sans doute se méfiait-il de sa tendance aux constructions abstraites que ses amis lui reprochaient. Cf. S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, 1960.

7 Gallimard, 1950.

8 Cf. *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*

9 « Se faire des idées à ses dépens », c'est ce que bien des husserliens lui ont reproché, et même d'avoir déformé la pensée de ce philosophe. Dans *L'imagination*, Sartre consacre quelques pages à esquisser ce qu'il avait saisi alors de cette philosophie et ce qu'il avait l'intention de lui emprunter.

10 C'est nous qui soulignons.

11 Qui fut le collaborateur de J.-M. Charcot, dont on sait l'influence qu'il exerça sur le jeune Freud.

12 De la même génération que Freud, Pierre Janet, qui a soupçonné le rôle de la sexualité dans l'étiologie des névroses, a été un temps le rival du père de la psychanalyse : voir, entre autres, *L'automatisme psychologique* (1889) et *De l'angoisse à l'extase* (1926).

13 Alcan, 1934.

14 Cf. *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*

15 Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (introduction), 1939.

16 Cf. *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*

Né le 21 juin 1905 à Paris, Jean-Paul Sartre avec ses condisciples de l'École normale supérieure, critique très jeune les valeurs et les traditions de sa classe sociale, la bourgeoisie. Il enseigne quelque temps au lycée du Havre, puis poursuit sa formation philosophique à l'Institut français de Berlin. Dès ses premiers textes philosophiques, *L'imagination* (1936), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), *L'imaginaire* (1940), apparaît l'originalité d'une pensée qui le conduit à l'existentialisme, dont les thèses sont développées dans *L'être et le néant* (1943) et dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946).

Sartre s'est surtout fait connaître du grand public par ses récits, nouvelles et romans – *La nausée* (1938), *Le mur* (1939), *Les chemins de la liberté* (1943-1949) – et ses textes de critique littéraire et politique – *Réflexions sur la question juive* (1946), *Baudelaire* (1947), *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), *Situations* (1947-1976), *L'Idiot de la famille* (1972). Son théâtre a un plus vaste public encore : *Les mouches* (1943), *Huis clos* (1945), *La putain respectueuse* (1946), *Les mains sales* (1948), *Le diable et le bon dieu* (1951) : il a pu y développer ses idées en imprégnant ses personnages.

Soucieux d'aborder les problèmes de son temps, Sartre a mené jusqu'à la fin de sa vie une intense activité politique (participation au Tribunal Russell, refus du prix Nobel de littérature en 1964, direction de *La cause du peuple* puis de *Libération*). Il est mort à Paris le 15 avril 1980.

à Albert Morel

PREMIÈRE PARTIE

Le certain

STRUCTURE INTENTIONNELLE DE L'IMAGE

Cet ouvrage a pour but de décrire la grande fonction « irréaliste » de la conscience ou « imagination » et son corrélatif noématique, l'imaginaire.

Nous nous sommes permis d'employer le mot de « conscience » dans un sens un peu différent de celui qui est reçu à l'ordinaire. L'expression « état de conscience » implique, pour les structures psychiques, une sorte d'inertie, de passivité qui nous paraît incompatible avec les données de la réflexion. Nous userons du terme « conscience », non pour désigner la monade et l'ensemble de ses structures psychiques, mais pour nommer chacune de ces structures dans sa particularité concrète. Nous parlerons donc de conscience d'image, de conscience perceptive, etc., nous inspirant d'un des sens allemands du mot *Bewusstsein*.

DESCRIPTION

I. LA MÉTHODE.

Malgré quelques préjugés sur lesquels nous aurons bientôt à revenir, il est certain que, lorsque je produis en moi l'image de Pierre, c'est Pierre qui est l'objet de ma conscience actuelle. Tant que cette conscience demeurera inaltérée, je pourrai bien donner une description de l'objet tel qu'il m'apparaît en image, mais non de l'image en tant que telle. Pour déterminer les caractères propres de l'image comme image, il faut recourir à un nouvel acte de conscience : il faut *réfléchir*. Ainsi l'image comme image n'est descriptible que par un acte du second degré par lequel le regard se détourne de l'objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné. C'est cet acte réflexif qui permet le jugement « j'ai une image ».

Il est nécessaire de répéter ici ce qu'on sait depuis Descartes : une conscience réflexive nous livre des données absolument certaines ; l'homme qui, dans un acte de réflexion, prend conscience « d'avoir une image » ne saurait se tromper. Sans doute il s'est trouvé des psychologues pour affirmer que nous ne saurions, à la limite, distinguer une image intense d'une perception faible. Titchener invoque même certaines expériences à l'appui de cette thèse. Mais nous verrons plus loin que ces affirmations reposent sur une erreur. En fait, la confusion est impossible : ce qu'on est convenu d'appeler « image » se donne immédiatement comme telle à la réflexion. Mais il ne s'agit pas ici d'une révélation métaphysique

et ineffable. Si ces consciences se distinguent immédiatement de toutes les autres, c'est qu'elles se présentent à la réflexion avec certaines marques, certaines caractéristiques qui déterminent aussitôt le jugement « j'ai une image ». L'acte de réflexion a donc un contenu immédiatement certain que nous appellerons l'*essence* de l'image. Cette essence est la même pour tout homme ; la première tâche du psychologue est de l'explicitier, de la décrire, de la fixer.

D'où vient alors, dira-t-on, l'extrême diversité des doctrines ? Les psychologues devraient tomber d'accord, pour peu qu'ils se réfèrent à ce savoir immédiat. Nous répondons que la plupart des psychologues ne s'y réfèrent pas d'abord. Ils gardent le savoir à l'état implicite et préfèrent bâtir des hypothèses explicatives touchant la nature de l'image¹. Celles-ci, comme toutes les hypothèses scientifiques, n'auront jamais qu'une certaine probabilité : les données de la réflexion sont certaines.

Toute nouvelle étude consacrée aux images doit donc débiter par une distinction radicale : autre chose est la *description* de l'image, autre chose sont les *inductions* touchant sa nature. En passant de l'une aux autres on va du certain au probable. Le premier devoir du psychologue est évidemment de fixer en concepts le savoir immédiat et certain.

Nous laisserons de côté les théories. Nous ne voulons rien savoir de l'image que ce que la réflexion nous en apprendra. Plus tard, nous essaierons, comme les autres psychologues, de classer la conscience d'image parmi les autres consciences, de lui trouver une « famille », et nous formerons des hypothèses sur sa nature intime. Pour l'instant nous voulons seulement tenter une « phénoménologie » de l'image. La méthode est 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.

II. PREMIÈRE CARACTÉRISTIQUE : L'IMAGE EST UNE CONSCIENCE.

Au premier coup d'œil de la réflexion, nous allons nous apercevoir que nous commettons jusqu'ici une double erreur. Nous pensions, sans même nous en rendre compte, que l'image était *dans* la conscience et que l'objet de l'image était *dans* l'image. Nous nous figurions la conscience comme un lieu peuplé de petits simulacres et ces simulacres étaient les images. Sans aucun doute, l'origine de cette illusion doit être cherchée dans notre habitude de penser dans l'espace et en termes d'espace. Nous l'appellerons : *illusion d'immanence*. Elle trouve chez Hume son expression la plus claire.

Hume vient de distinguer les impressions et les idées :

« Les perceptions qui pénètrent avec le plus de force et de violence, nous pouvons les nommer *impressions*... par *idées*, j'entends les faibles images des premières dans la pensée et le raisonnement²... »

Ces idées ne sont autres que ce que nous nommons *images*. Or il ajoute, quelques pages plus loin³ :

« ... Se former l'idée d'un objet et se former une idée, tout simplement, c'est la même chose ; le fait de se rapporter à un objet n'étant pour l'idée qu'une dénomination extrinsèque, dont elle ne porte, en elle-même, aucune marque ni aucun caractère. Or, comme il est impossible de se former l'idée d'un objet qui soit doué de quantité et de qualité, et qui, pourtant, ne le soit d'aucun degré précis de l'une ni de l'autre, il s'ensuit qu'il est également impossible de se former une idée qui ne soit limitée et bornée en ces deux points. »

Ainsi mon idée actuelle de chaise ne se rapporte que du dehors à une chaise existante. Ce n'est pas la chaise du monde extérieur, la chaise que j'ai perçue tout à l'heure ; ce n'est pas cette chaise de paille et de bois qui permettra de distinguer mon idée des idées de table ou d'encrier. Cependant, mon idée actuelle est bien une idée *de* chaise. Qu'est-ce que cela veut dire, sinon que, pour Hume, l'idée de chaise et la chaise en idée sont une seule et même chose. Avoir une idée de chaise, c'est avoir une chaise dans la conscience. Ce qui le prouve bien, c'est que

ce qui vaut pour l'objet vaut pour l'idée. Si l'objet doit avoir une quantité et une qualité déterminées, l'idée doit posséder aussi ces déterminations.

Les psychologues et les philosophes ont pour la plupart adopté ce point de vue. C'est que c'est aussi celui du sens commun. Quand je dis que « j'ai une image » de Pierre, ils pensent que j'ai présentement un certain portrait de Pierre dans la conscience. L'objet de ma conscience actuelle, ce serait précisément ce portrait, et Pierre, l'homme de chair et d'os, ne serait atteint que très indirectement, d'une façon « extrinsèque », du seul fait qu'il est celui que ce portrait représente. De même, dans une exposition, je puis contempler longtemps un portrait pour lui-même, sans voir qu'on a écrit au bas du tableau : « Portrait de Pierre Z... » En d'autres termes, une image est implicitement assimilée à l'objet matériel qu'elle représente.

Ce qui peut surprendre, c'est qu'on n'ait jamais senti l'hétérogénéité radicale de la conscience et de l'image ainsi conçue. C'est sans doute que l'illusion d'immanence est toujours restée à l'état implicite. Autrement on aurait compris qu'il était impossible de glisser ces portraits matériels dans une structure synthétique consciente sans la détruire, couper les contacts, arrêter le courant, rompre la continuité. La conscience cesserait d'être transparente pour elle-même ; partout son unité serait brisée par les écrans opaques, inassimilables. En vain des travaux comme ceux de Spaier, de Bühler, de Flach ont-ils assoupli la notion même d'image, la montrant toute vivante, pénétrée d'affectivité et de savoir ; l'image, passant au rang d'organisme, n'en demeure pas moins un produit inassimilable pour la conscience. C'est pour cette raison que certains esprits logiques, comme F. Moutier⁴, ont cru devoir nier l'existence des images mentales pour sauver l'intégrité de la synthèse psychique. Cette solution radicale est contredite par les données de l'introspection. Je peux, quand je le veux, penser en image un cheval, un arbre, une maison. Et cependant, si nous acceptons l'illusion d'immanence, nous sommes nécessairement conduits à

constituer le monde de l'esprit avec des objets tout semblables à ceux du monde extérieur et qui, simplement, obéiraient à d'autres lois.

Laissons ces théories de côté, et pour nous délivrer de l'illusion d'immanence, voyons ce que nous enseigne la réflexion.

Quand je perçois une chaise, il serait absurde de dire que la chaise est *dans* ma perception. Ma perception est, selon la terminologie que nous avons adoptée, une certaine conscience et la chaise est l'objet *de* cette conscience. A présent, je ferme les yeux et je produis l'image de la chaise que je viens de percevoir. La chaise, en se donnant maintenant en image, ne saurait pas plus qu'auparavant entrer *dans* la conscience. Une image de chaise n'est pas, ne peut pas être une chaise. En réalité, que je perçoive ou que j'imagine cette chaise de paille sur laquelle je suis assis, elle demeure toujours hors de la conscience. Dans les deux cas elle est là, *dans* l'espace, dans cette pièce, face au bureau. Or – c'est, avant tout, ce que nous apprend la réflexion – que je perçoive ou que j'imagine cette chaise, l'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques : c'est cette chaise de paille sur laquelle je suis assis. Simplement la conscience se *rappelle* à cette même chaise de deux manières différentes. Dans les deux cas elle vise la chaise dans son individualité concrète, dans sa corporéité. Seulement, dans un des cas, la chaise est « rencontrée » par la conscience ; dans l'autre, elle ne l'est pas. Mais la chaise n'est pas dans la conscience. Pas même en image. Il ne s'agit pas d'un simulacre de chaise qui aurait pénétré tout à coup dans la conscience et qui n'aurait qu'un rapport « extrinsèque » avec la chaise existante ; il s'agit d'un certain type de conscience c'est-à-dire d'une organisation synthétique se rapportant directement à la chaise existante et dont l'essence intime est précisément de se rapporter de telle et telle manière à la chaise existante.

Et qu'est-ce au juste que l'image ? Ce n'est évidemment pas la chaise : d'une façon générale, l'objet de l'image n'est pas lui-même image. Disons-nous que l'image, c'est l'organisation synthétique totale, la conscience ? Mais cette

conscience est une nature actuelle et concrète, qui existe en soi, pour soi et pourra toujours se donner sans intermédiaire à la réflexion. Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. A vrai dire l'expression d'image mentale prête à confusion. Il vaudrait mieux dire « conscience de Pierre-en-image » ou « conscience imageante de Pierre ». Comme le mot « image » a pour lui ses longs états de service, nous ne pouvons pas le rejeter complètement. Mais, pour éviter toute ambiguïté, nous rappelons ici qu'une image n'est rien autre qu'un rapport. La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas conscience de l'image de Pierre : Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image, mais sur un objet⁵.

Ainsi, dans la trame des actes synthétiques de la Conscience apparaissent par moments certaines structures que nous appellerons consciences imageantes. Elles naissent, se développent et disparaissent selon des lois qui leur sont propres et que nous allons tenter de déterminer. Et ce serait une grave erreur de confondre cette vie de la conscience imageante, qui dure, s'organise, se désagrège, avec celle de l'objet de cette conscience, qui, pendant ce temps, peut fort bien rester immuable.

III. DEUXIÈME CARACTÉRISTIQUE : LE PHÉNOMÈNE DE QUASI-OBSERVATION.

Quand nous avons commencé cette étude nous pensions que nous aurions affaire à des *images*, c'est-à-dire à des éléments de conscience. Nous voyons à présent que nous avons affaire à des consciences complètes, c'est-à-dire à des structures complexes qui « intentionnent » certains objets. Voyons si la réflexion ne peut nous apprendre davantage sur ces consciences. Le plus simple sera d'envisager l'image par rapport au concept et à la perception. Percevoir,

concevoir, imaginer, tels sont en effet les trois types de consciences par lesquelles un même objet peut nous être donné.

Dans la perception *j'observe* les objets. Il faut entendre par là que l'objet, quoiqu'il entre tout entier dans ma perception, ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois. On connaît l'exemple du cube : je ne puis savoir que c'est un cube tant que je n'ai pas appréhendé ses six faces ; je puis à la rigueur en voir trois à la fois, mais jamais plus. Il faut donc que je les appréhende successivement. Et lorsque je passe, par exemple, de l'appréhension des faces ABC à celle des faces BCD, il reste toujours une possibilité pour que la face A se soit anéantie durant mon changement de position. L'existence du cube demeurera donc douteuse. En même temps, nous devons remarquer que lorsque je vois trois faces du cube à la fois, ces trois faces ne se présentent jamais à moi comme des carrés : leurs lignes s'aplatissent, leurs angles deviennent obtus, et je dois reconstituer leur nature de carrés à partir des apparences de ma perception. Tout cela a été dit cent fois : le propre de la perception, c'est que l'objet n'y paraît jamais que dans une série de profils, de projections. Le cube m'est bien présent, je puis le toucher, le voir ; mais je ne le vois jamais que d'une certaine façon qui appelle et exclut à la fois une infinité d'autres points de vue. On doit *apprendre* les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces. Qu'est-ce que cela signifie pour nous ? La nécessité de *faire le tour* des objets, d'attendre, comme dit Bergson, que le « sucre fonde ».

Lorsque, par contre, je *pense* au cube par un concept concret⁶, je pense ses six côtés et ses huit angles à la fois ; je pense que ses angles sont droits, ses côtés carrés. Je suis au centre de mon idée, je la saisis tout entière d'un coup. Cela ne veut naturellement pas dire que mon idée n'ait pas besoin de se compléter par un progrès infini. Mais je puis penser les essences concrètes en un seul acte de conscience ; je n'ai pas à rétablir d'apparences, je n'ai pas d'apprentissage à faire. Telle est sans doute la différence la plus nette entre la pensée et la perception.

Voilà pourquoi nous ne pourrions jamais percevoir une pensée ni penser une perception. Il s'agit de phénomènes radicalement distincts : l'un, savoir conscient de lui-même, qui se place d'un coup au centre de l'objet, l'autre, unité synthétique d'une multiplicité d'apparences, qui fait lentement son apprentissage.

Que dirons-nous de l'image ? Est-elle apprentissage ou savoir ? Notons d'abord qu'elle semble « du côté » de la perception. Dans l'une comme dans l'autre l'objet se donne par profils, par projections, par ce que les Allemands désignent du terme heureux de « Abschattungen ». Seulement, nous n'avons plus besoin d'en faire le tour : le cube en image se donne immédiatement pour ce qu'il est. Quand je dis : « l'objet que je perçois est un cube », je fais une hypothèse que le cours ultérieur de mes perceptions peut m'obliger d'abandonner. Quand je dis : « l'objet dont j'ai en ce moment l'image est un cube », je porte ici un jugement d'évidence : il est absolument certain que l'objet de mon image est un cube. Qu'est-ce à dire ? Dans la perception, un savoir se forme lentement ; dans l'image, le savoir est immédiat. Nous voyons dès à présent que l'image est un acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé. Une image ne s'apprend pas : elle est exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition. Si vous vous amusez à faire tourner en pensée un cube-image, si vous feignez qu'il vous présente ses diverses faces, vous ne serez pas plus avancé à la fin de l'opération : vous n'aurez rien appris.

Ce n'est pas tout. Considérons cette feuille de papier, posée sur la table. Plus nous la regardons, plus elle nous révèle de ses particularités.

Chaque orientation nouvelle de mon attention, de mon analyse, me révèle un détail nouveau : le bord supérieur de la feuille est légèrement gondolé ; à la troisième ligne le trait plein s'achève en pointillé... etc. Or, 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. Cette remarque est d'une importance capitale pour distinguer l'image de la perception. Dans le monde de la perception, aucune « chose » ne peut apparaître sans qu'elle entretienne avec les autres choses une infinité de rapports. Mieux, c'est cette infinité de rapports – en même temps que l'infinité des rapports que ses éléments soutiennent entre eux – c'est cette infinité de rapports qui constitue l'essence même d'une chose. De là quelque chose de *débordant* dans le monde des « choses » : il y a, à chaque instant, toujours infiniment *plus* que nous ne pouvons voir ; pour épuiser les richesses de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini. Qu'on ne s'y trompe pas : cette façon de « déborder » est constitutive de la nature même des objets. C'est là ce qu'on entend lorsqu'on dit qu'un objet ne saurait exister sans une individualité définie ; il faut comprendre « sans entretenir une infinité de rapports déterminés avec l'infinité des autres objets ».

Or, dans l'image, il y a une espèce de pauvreté essentielle, au contraire. Les différents éléments d'une image n'entretiennent aucun rapport avec le reste du monde et n'entretiennent entre eux que deux ou trois rapports, ceux, par exemple, que j'ai pu constater, ou bien ceux qu'il importe présentement de retenir. Il ne faut pas dire que les autres rapports existent en sourdine, qu'ils attendent qu'un faisceau lumineux se dirige sur eux. Non : ils n'existent pas du tout. Deux couleurs, par exemple, qui entretiendraient dans la réalité un certain rapport de discordance peuvent coexister en image sans qu'elles entretiennent entre elles aucune espèce de rapport. Les objets n'existent que pour autant qu'on les pense. Voilà qui serait incompréhensible pour tous ceux qui font de l'image une perception renaissante. C'est que, en effet, il ne s'agit pas du tout d'une différence d'intensité : mais les objets du monde des images ne sauraient en aucune façon exister dans le monde de la perception ; ils ne remplissent pas les conditions nécessaires⁷.

En un mot, 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

défini par cette conscience : on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà. Certes, il peut arriver qu'une image-souvenir se présente à l'improviste, nous donne un visage, un lieu inattendu. Mais, même en ce cas, elle se donne d'un bloc à l'intuition, elle livre d'un coup ce qu'elle est. Ce bout de gazon, si je le percevais, je devrais l'étudier bien longtemps pour savoir d'où il vient. Dans le cas de l'image, je le sais immédiatement : c'est le gazon de tel pré, à tel endroit. Et cette origine ne se laisse pas déchiffrer *sur* l'image : dans l'acte même qui me donne l'objet en image se trouve incluse la connaissance de ce qu'il est. On objectera, il est vrai, le cas assez rare où une image-souvenir garde l'anonymat : tout d'un coup je revois un jardin triste sous un ciel gris et il m'est impossible de savoir où et quand j'ai vu ce jardin. Mais c'est tout simplement une détermination qui fait défaut à l'image et aucune observation, pour prolongée qu'elle soit, ne saurait me donner la connaissance qui me manque. Si je trouve, un peu plus tard, le nom du jardin, c'est au moyen de procédés qui n'ont rien à voir avec la pure et simple observation : l'image a donné d'un bloc tout ce qu'elle possédait⁸.

Ainsi l'objet, dans l'image, se présente comme devant être appréhendé dans une multiplicité d'actes synthétiques. De ce fait et parce que son contenu garde comme un fantôme de l'opacité sensible, parce qu'il ne s'agit ni d'essences ni de lois génératrices mais de qualité irrationnelle, il semble être l'objet d'observation : à ce point de vue l'image serait plus proche de la perception que du concept. Mais, par ailleurs, l'image n'apprend rien, ne donne jamais l'impression de nouveau, ne révèle jamais une face de l'objet. Elle le livre en bloc. Pas de risque, pas d'attente : une certitude. Ma perception peut me tromper, mais non mon image. Notre attitude par rapport à l'objet de l'image pourrait s'appeler « *quasi-observation* ». Nous sommes, en effet, placés dans l'attitude de l'observation, mais c'est une observation qui n'apprend rien. Si je me donne en image la page d'un livre, je suis dans l'attitude du lecteur, je *regarde*

les lignes imprimées. Mais je ne *lis* pas. Et, au fond, je ne regarde même pas, car je *sais* déjà ce qui est écrit.

Sans abandonner le domaine de la description pure, on peut tenter d'expliquer cette propriété caractéristique de l'image. Dans l'image, en effet, une certaine conscience se donne un certain objet. L'objet est donc corrélatif d'un certain acte synthétique, qui comprend, parmi ses structures, un certain savoir et une certaine « intention ». L'intention est au centre de la conscience : c'est elle qui vise l'objet, c'est-à-dire qui le constitue pour ce qu'il est. Le savoir, qui est indissolublement lié à l'intention, précise que l'objet est tel ou tel, ajoute synthétiquement des déterminations. Constituer en soi une certaine conscience de la table comme image, c'est du même coup constituer la table comme objet d'une conscience imageante. L'objet en image est donc contemporain de la conscience que je prends de lui et il est exactement déterminé par cette conscience : il ne comprend en lui rien de plus que ce dont j'ai conscience ; mais, inversement, tout ce qui constitue ma conscience trouve son corrélatif dans l'objet. Mon savoir n'est autre qu'un savoir *de* l'objet, un savoir *touchant* l'objet. Dans l'acte de conscience, l'élément représentatif et l'élément de savoir sont liés en un acte synthétique. L'objet corrélatif de cet acte se constitue donc à la fois comme objet concret, sensible, et comme objet de savoir. Il en résulte cette conséquence paradoxale que l'objet nous est présent du dehors et du dedans à la fois. Du dehors, car nous l'observons ; du dedans, car c'est *en lui* que nous percevons ce qu'il est. Voilà pourquoi des images extrêmement pauvres et tronquées, réduites à quelques déterminations de l'espace, peuvent avoir pour moi un sens riche et profond. Et ce sens est là, immédiat, *dans* ces lignes, il se donne sans qu'on ait besoin de le déchiffrer. Voilà pourquoi aussi le monde des images est un monde où il *n'arrive* rien. Je puis bien, à mon gré, faire évoluer en image tel ou tel objet, faire tourner un cube, faire croître une plante, courir un cheval, il ne se produira jamais le plus petit décalage entre l'objet et la conscience. Pas une seconde de surprise : l'objet qui se meut n'est pas vivant, *il*

ne précède jamais l'intention. Mais il n'est pas non plus inerte, passif, « agi » du dehors, comme une marionnette : *la conscience ne précède jamais l'objet,* l'intention se révèle à elle-même en même temps qu'elle se réalise, dans et par sa réalisation².

IV. TROISIÈME CARACTÉRISTIQUE : LA CONSCIENCE IMAGEANTE POSE SON OBJET COMME UN NÉANT.

Toute conscience est conscience *de* quelque chose. La conscience irréfléchie vise des objets hétérogènes à la conscience : par exemple, la conscience imageante d'arbre vise un arbre, c'est-à-dire un corps qui est extérieur par nature à la conscience ; elle sort d'elle-même, elle se transcende.

Si nous voulons décrire cette conscience, il faut, nous l'avons vu, que nous produisions une nouvelle conscience dite « réfléchie ». Car la première est toute conscience d'arbre. Toutefois, il faut prendre garde : toute conscience est conscience de part en part. Si la conscience imageante d'arbre, par exemple, n'était consciente qu'au titre d'objet de la réflexion, il en résulterait qu'elle serait, à l'état irréfléchi, inconsciente d'elle-même, ce qui est une contradiction. Elle doit donc, tout en n'ayant d'autre objet que l'arbre en image et en n'étant elle-même objet que pour la réflexion, enfermer une certaine conscience d'elle-même. Nous dirons qu'elle possède d'elle-même une conscience immanente et non-thétique. Ce n'est pas notre affaire de décrire cette conscience non-thétique. Mais il est évident que notre description de la conscience imageante serait très incomplète si nous ne cherchions pas à savoir :

1^o Comment la conscience irréfléchie *pose* son objet

2^o Comment cette conscience s'apparaît à elle-même dans la conscience non-thétique qui accompagne la position d'objet.

La conscience transcendante d'arbre en image pose l'arbre. Mais elle le pose *en image*, c'est-à-dire d'une certaine façon qui n'est pas celle de la conscience perceptive.

On a souvent procédé comme si l'image était d'abord constituée sur le type de la perception et comme si quelque chose (réducteurs, savoir, etc.) intervenait ensuite pour la replacer à son rang d'image. L'objet en image serait donc constitué d'abord dans le monde des choses, pour être, *après coup*, chassé de ce monde. Mais cette thèse ne cadre pas avec les données de la description phénoménologique ; en outre, nous avons pu voir dans un autre ouvrage que, si perception et image ne sont pas distinctes par nature, si leurs objets ne se donnent pas à la conscience comme *sui generis*, il ne nous restera aucun moyen pour distinguer ces deux façons de se donner les objets ; en un mot, nous avons constaté l'insuffisance des critères externes de l'image. Il faut donc – puisque nous pouvons parler d'images, puisque ce terme même a un sens pour nous, – il faut que l'image, prise en elle-même, renferme dans sa nature intime un élément de distinction radicale. Cet élément, une investigation réflexive va nous le faire trouver dans l'acte positionnel de la conscience imageante.

Toute conscience pose son objet, mais chacune à sa manière. La perception, par exemple, pose son objet comme existant. L'image enferme, elle aussi, un acte de croyance ou acte positionnel. Cet acte peut prendre quatre formes et quatre seulement : il peut poser l'objet comme inexistant, ou comme absent, ou comme existant ailleurs ; il peut aussi se « neutraliser », c'est-à-dire ne pas poser son objet comme existant¹⁰. Deux de ces actes sont des négations : le quatrième correspond à une suspension ou neutralisation de la thèse. Le troisième, qui est positif, suppose une négation implicite de l'existence naturelle et présente de l'objet. Ces actes positionnels – cette remarque est capitale – ne se surajoutent pas à l'image une fois qu'elle est constituée : l'acte positionnel est constitutif de la conscience d'image. Toute autre théorie, en effet, outre qu'elle serait contraire aux données de la réflexion, nous ferait retomber dans l'illusion d'immanence.

Cette position d'absence ou d'inexistence ne peut se trouver que sur le plan de la *quasi-observation*. D'une part, en effet, la perception pose l'existence de son objet ; d'autre part, les concepts, le savoir posent l'existence de *natures* (essences universelles) constituées par des rapports et sont indifférents à l'existence « de chair et d'os » des objets. Penser le concept « homme », par exemple, c'est ne rien poser qu'une essence, puisque, comme dit Spinoza :

« La véritable définition de chaque chose ne comprend et n'exprime que la nature de la chose définie, d'où suit l'observation ci-après, à savoir qu'aucune définition ne comprend et n'exprime un nombre certain d'individus¹¹... »

Penser Pierre par un concept concret, c'est encore penser un ensemble de rapports. Parmi ces rapports peuvent se trouver des déterminations de lieu (Pierre est en voyage, à Berlin – il est avocat à Rabat, ... etc.). Mais ces déterminations ajoutent un élément positif à la nature concrète « Pierre » ; elles n'ont jamais ce caractère privatif, négatif des actes positionnels de l'image. C'est seulement sur le terrain de l'intuition sensible que les mots « absent », « loin de moi » peuvent avoir un sens, sur le terrain d'une intuition sensible qui se donne comme ne pouvant pas avoir lieu. Par exemple, si l'image d'un mort que j'aimais m'apparaît brusquement, il n'est pas besoin d'une « réduction » pour que je sente un choc désagréable dans la poitrine : ce choc fait partie de l'image, il est la conséquence directe de ce que l'image donne son objet comme un néant d'être.

Sans doute il existe des jugements de perception qui impliquent un acte positionnel neutralisé. C'est ce qui arrive lorsque je vois un homme qui vient vers moi et que je dis « il est possible que cet homme soit Pierre ». Mais justement cette suspension de croyance, cette abstention concerne *l'homme qui vient*. De cet homme, je doute qu'il soit Pierre ; je ne doute donc pas qu'il soit homme. En un mot, mon doute implique nécessairement une position d'existence du type : un homme vient vers moi. Au contraire, dire « j'ai une image de Pierre » équivaut à dire, non seulement « je ne vois pas Pierre », mais encore « je ne vois rien du tout ». L'objet intentionnel de la conscience

imageante a ceci de particulier qu'il n'est pas là et qu'il est posé comme tel, ou encore qu'il n'existe pas et qu'il est posé comme inexistant, ou qu'il n'est pas posé du tout.

Produire en moi la conscience imageante de Pierre, c'est faire une synthèse intentionnelle qui ramasse en elle une foule de moments passés, qui affirme l'identité de Pierre à travers ses diverses apparitions et qui se donne cet objet identique sous un certain aspect (de profil, de trois quarts, en pied, en buste, ... etc.). Cet aspect est forcément un aspect intuitif : ce que mon intention actuelle vise, c'est Pierre dans sa corporéité, ce Pierre que je peux voir, toucher, entendre, en tant que je puis le voir, l'entendre, le toucher. C'est un corps qui est nécessairement à une certaine distance du mien, qui a nécessairement une certaine position par rapport à moi. Seulement, voilà : ce Pierre que je puis toucher, je pose en même temps que je ne le touche pas. Mon image de lui, c'est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu'il a de *ne pas être* à telle distance, dans telle position. La croyance, dans l'image, pose l'intuition, mais ne pose pas Pierre. La caractéristique de Pierre n'est pas d'être non-intuitif, comme on serait tenté de le croire, mais d'être « intuitif-absent », donné absent à l'intuition. En ce sens, on peut dire que l'image enveloppe un certain néant. Son objet n'est pas un simple portrait, il s'affirme : mais en s'affirmant il se détruit. Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas. Cela n'empêche pas que nous puissions réagir ensuite à cette image comme si son objet était présent, était en face de nous : nous verrons qu'il peut arriver que nous tentions, avec tout notre être, de réagir à une image comme si elle était une perception. Mais l'état ambigu et faux auquel nous arrivons ainsi ne fait que mieux mettre en relief ce qui vient d'être dit : en vain cherchons-nous par notre *conduite* envers l'objet à faire naître en nous la croyance qu'il existe réellement ; nous pouvons masquer une seconde, mais non détruire la conscience immédiate de son néant.

V. QUATRIÈME CARACTÉRISTIQUE LA SPONTANÉITÉ.

La conscience imageante de l'objet enveloppe, comme nous l'avons marqué plus haut, une conscience non-thétique d'elle-même. Cette conscience, qu'on pourrait appeler transversale, n'a pas d'objet. Elle ne pose rien, ne renseigne sur rien, n'est pas une connaissance : c'est une lumière diffuse que la conscience dégage pour elle-même, ou, pour abandonner les comparaisons, c'est une qualité indéfinissable qui s'attache à chaque conscience. Une conscience perceptive s'apparaît comme passivité. Au contraire, une conscience imageante se donne à elle-même comme conscience imageante, c'est-à-dire comme une spontanéité qui produit et conserve l'objet en image. C'est une espèce de contrepartie indéfinissable du fait que l'objet se donne comme un néant. La conscience s'apparaît comme créatrice, mais sans poser comme objet ce caractère créateur. C'est grâce à cette qualité vague et fugitive que la conscience d'image ne se donne point comme un morceau de bois qui flotte sur la mer, mais comme un flot parmi les flots. Elle se sent conscience de part en part et homogène aux autres consciences qui l'ont précédée et auxquelles elle est synthétiquement liée.

CONCLUSION

Nous pouvons encore acquérir, sur les images, beaucoup d'autres connaissances certaines. Mais il faudra, pour cela, replacer l'image mentale au milieu de phénomènes possédant une structure analogue et tenter une description comparative. La simple réflexion, nous semble-t-il, a livré tout ce qu'elle pouvait. Elle nous a renseigné sur ce qu'on pourrait appeler la statique de l'image, sur l'image considérée comme phénomène isolé.

Nous ne pouvons méconnaître l'importance de ces renseignements. Si nous tentons de les grouper et de les ordonner, il nous apparaît d'abord que l'image n'est pas un état, un résidu solide et opaque, mais qu'elle est une conscience. La

plupart des psychologues pensent retrouver l'image en faisant une coupe transversale dans le courant de la conscience. Pour eux, l'image est un élément dans une synthèse instantanée, et chaque conscience comprend ou peut comprendre une ou plusieurs images ; étudier le rôle de l'image dans la pensée, c'est chercher à replacer l'image à son rang parmi la collection d'objets qui constituent la conscience présente ; c'est en ce sens qu'ils peuvent parler d'une pensée qui *s'appuie* sur des images. Nous savons maintenant qu'il faut renoncer à ces métaphores spatiales. L'image est une conscience *sui generis* qui ne peut en aucune façon *faire partie* d'une conscience plus vaste. Il n'y a pas d'image *dans* une conscience qui renfermerait, outre la pensée, des signes, des sentiments, des sensations. Mais la conscience d'image est une forme synthétique qui apparaît comme un certain moment d'une synthèse temporelle et s'organise avec d'autres formes de conscience, qui la précèdent et la suivent, pour former une unité mélodique. Il est aussi absurde de dire qu'un objet est donné à la fois en image et en concept que de parler d'un corps qui serait à la fois solide et gazeux.

Cette conscience imageante peut être dite représentative en ce sens qu'elle va chercher son objet sur le terrain de la perception et qu'elle vise les éléments sensibles qui le constituent. En même temps, elle s'oriente par rapport à lui comme la conscience perceptive par rapport à l'objet perçu. D'autre part, elle est spontanée et créatrice ; elle soutient, maintient par une création continuée les qualités sensibles de son objet. Dans la perception, l'élément proprement représentatif correspond à une passivité de la conscience. Dans l'image, cet élément, en ce qu'il a de premier et d'incommunicable, est le produit d'une activité consciente, est traversé de part en part d'un courant de volonté créatrice. Il s'ensuit nécessairement que l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a. C'est ce que nous avons appelé le phénomène de quasi-observation. Avoir vaguement conscience d'une image, c'est avoir conscience d'une image vague. Nous voilà bien loin de Berkeley et de Hume, qui déclarent

impossibles les images générales, les images indéterminées. Mais nous sommes pleinement d'accord avec les sujets de Watt et de Messer.

« Je voyais, dit le sujet I, quelque chose de semblable à une aile. » Le sujet II voit un visage dont il ne sait si c'est celui d'un homme ou d'une femme. Le sujet I a eu « une image approximative d'un visage humain ; une image typique, pas individuelle¹² ».

L'erreur de Berkeley a été de prescrire à l'image des conditions qui valent seulement pour la perception. Un lièvre vaguement aperçu est en soi un lièvre déterminé. Mais un lièvre objet d'une image vague est un lièvre indéterminé.

La dernière conséquence de ce qui précède, c'est que la *chair* de l'objet n'est pas la même dans l'image et dans la perception. Par « chair » j'entends la contexture intime. Les auteurs classiques nous donnent l'image comme une perception moins vive, moins claire mais toute pareille aux autres dans sa chair. Nous savons à présent que c'est une erreur. L'objet de la perception est constitué par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Au contraire, l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience. Ces déterminations peuvent d'ailleurs demeurer sans rapports entre elles, si nous n'avons pas conscience qu'elles soutiennent entre elles des rapports. De là, dans l'objet de l'image, une discontinuité au plus profond de sa nature, quelque chose de heurté, des qualités qui s'élancent vers l'existence et qui s'arrêtent à mi-chemin, une pauvreté essentielle.

Il nous reste beaucoup à apprendre. Le rapport entre l'image et son objet, par exemple, demeure très obscur. Nous avons dit que l'image était conscience d'un objet. L'objet de l'image de Pierre, avons-nous dit, c'est Pierre de chair et d'os, qui se trouve actuellement à Berlin. Mais, d'un autre côté, l'image que j'ai présentement de Pierre me le montre chez lui, dans sa chambre de Paris, assis dans un fauteuil que je connais bien. Alors, pourrait-on demander, l'objet de l'image, est-ce Pierre qui vit actuellement à Berlin, est-ce Pierre qui vivait l'an

dernier à Paris ? Et si nous persistons à affirmer que c'est le Pierre qui vit à Berlin, il nous faudra expliquer le paradoxe : pourquoi et comment la conscience imagée vise-t-elle le Pierre de Berlin à travers celui qui vivait l'an dernier à Paris ?

Mais nous ne connaissons encore que la statique de l'image ; nous ne pouvons faire sur-le-champ la théorie du rapport de l'image à son objet : il faut d'abord décrire l'image comme attitude fonctionnelle.

1 Cf. notre étude critique *L'Imagination*. Alcan, 1936.

2 Hume, *Traité de la Nature humaine*. Trad. Maxime David, p. 9.

3 *Id.*, *ibid.*, p. 33.

4 F. Moutier, *L'Aphasie de Broca*. Thèse de Paris, Steinheil, 1908. Cf. p. 244 : « Nous rejetons formellement l'existence d'images. »

5 On peut être tenté de m'opposer des cas où j'éprouve l'image d'un objet qui n'a pas d'existence réelle hors de moi. Mais précisément la Chimère n'existe pas « en image ». Elle n'existe ni ainsi ni autrement.

6 L'existence de tels concepts a parfois été niée. Pourtant la perception et l'image présupposent un savoir concret sans image et sans mots.

7 C'est ce qu'a fort bien compris Jaensch qui, poussant jusqu'au bout la théorie des perceptions réviscentes, faisait de l'image éidétique un objet susceptible d'être observé et appris.

8 Ce qui peut tromper ici, c'est :

a. L'usage qu'on fait de l'image dans la pensée mathématique. Beaucoup croient que nous percevons *sur* l'image des rapports nouveaux entre les figures.

b. Les cas où l'image comporte une sorte d'enseignement affectif. Nous envisageons ces différents cas plus loin.

9 Il existe, aux confins de la veille et du sommeil, certains cas assez étranges qui pourraient passer pour des résistances d'images. Par exemple, il m'arrive de voir un objet indéterminé tourner sur lui-même dans le sens des aiguilles d'une montre et de ne pas pouvoir l'arrêter ni le faire tourner en sens inverse. Nous dirons quelques mots de ces phénomènes lorsque nous étudierons les images hypnagogiques auxquelles ils s'apparentent.

10 Cette suspension de la croyance demeure un acte positionnel.

11 *Ethique*, I, prop. VIII, sc. II, trad. Boulainvilliers.

12 Messer, cité par Burloud : *La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, de Messer et de Bühler*, p. 69.

II

LA FAMILLE DE L'IMAGE

Nous avons décrit certaines formes de conscience qu'on appelle des images. Mais nous ne savons pas où commence ni où finit la classe des images. Par exemple, il existe dans le monde extérieur des objets que l'on nomme aussi des images (portraits, reflets dans un miroir, imitations, etc.). S'agit-il d'une simple homonymie, ou bien l'attitude de notre conscience devant ces objets est-elle assimilable à celle qu'elle prend dans le phénomène « d'image mentale » ? Dans cette dernière hypothèse il faudrait élargir considérablement la notion d'image, afin d'y faire entrer une quantité de consciences dont on ne s'occupait pas jusqu'ici.

I. IMAGE, PORTRAIT, CARICATURE.

Je veux me rappeler le visage de mon ami Pierre. Je fais un effort et je produis une certaine conscience imagée de Pierre. L'objet est très imparfaitement atteint : certains détails manquent, d'autres sont suspects, le tout est assez flou. Il y a un certain sentiment de sympathie et d'agrément, que je voulais ressusciter en face de ce visage et qui n'est pas revenu. Je ne renonce pas à mon projet, je me lève et je sors une photographie d'un tiroir. C'est un excellent portrait de Pierre, j'y retrouve tous les détails de son visage, certains même qui m'avaient échappé. Mais la photo manque de vie : elle donne, à la perfection, les caractéristiques extérieures du visage de Pierre ; elle ne rend pas son expression. Heureusement je

possède une caricature qu'un dessinateur habile a faite de lui. Cette fois le rapport des parties du visage entre elles est délibérément faussé, le nez est beaucoup trop long, les pommettes sont trop saillantes, etc. Cependant, quelque chose qui manquait à la photographie, la vie, l'expression, se manifeste clairement dans ce dessin : je « retrouve » Pierre.

Représentation mentale, photographie, caricature : ces trois réalités si différentes apparaissent, dans notre exemple, comme trois stades d'un même processus, trois moments d'un acte unique. Du commencement à la fin, le but visé demeure identique : il s'agit de me rendre présent le visage de Pierre, qui n'est pas là. Pourtant, c'est à la seule représentation subjective qu'on réserve, en psychologie, le nom d'image. Est-ce bien juste ?

Examinons plus profondément notre exemple. Nous avons employé trois procédés pour nous donner le visage de Pierre. Dans les trois cas nous trouvons une « intention », et cette intention vise, dans les trois cas, le même objet. Cet objet n'est ni la représentation, ni la photo, ni la caricature : c'est mon ami Pierre. En outre, dans les trois cas, je vise l'objet de la même manière : c'est sur le terrain de la perception que je veux faire apparaître le visage de Pierre, je veux me le « rendre présent ». Et, comme je ne puis faire surgir sa perception directement, je me sers d'une certaine matière qui agit comme un *analogon*, comme un équivalent de la perception.

Dans les deux premiers cas, au moins, la matière peut être perçue pour elle-même : il n'entre pas dans sa nature propre qu'elle doive fonctionner comme matière d'image. La photo, prise en elle-même, est une *chose* : je peux essayer de déterminer, d'après sa couleur, son temps d'exposition, le produit qui l'a virée et fixée, etc. ; la caricature est une *chose*, je peux me complaire à l'étude des lignes et des couleurs, sans penser que ces lignes et ces couleurs ont fonction de représenter quelque chose.

La matière de l'image mentale est plus difficile à déterminer. Peut-elle même exister en dehors de l'intention ? C'est un problème que nous envisagerons plus

tard. Mais en tout cas, il est évident que là aussi on doit trouver une matière et que cette matière ne prend son sens que par l'intention qui l'anime. Il suffit, pour m'en rendre compte, que je compare, à mon image mentale de Pierre, mon intention vide du début. D'abord j'ai voulu à vide me représenter Pierre, et quelque chose a surgi alors, qui est venu remplir mon intention. Les trois cas sont donc rigoureusement parallèles. Ce sont trois situations qui ont la même forme, mais dans lesquelles la matière varie. De ces variations de la matière découlent naturellement des différences internes que nous aurons à décrire et qui, sans doute, s'étendent jusqu'à la structure de l'intention. Mais originellement nous avons affaire à des intentions de même classe, de même type et à des matières qui sont fonctionnellement identiques.

On peut nous reprocher de nous donner beau jeu en choisissant pour exemple d'image mentale une représentation volontairement produite. Les cas les plus nombreux sont sans doute ceux où l'image jaillit d'une spontanéité profonde qu'on ne saurait assimiler à la volonté. Il semble que l'image involontaire apparaisse à la conscience comme mon ami Pierre peut m'apparaître au détour d'une rue.

En fait, nous sommes victimes ici encore de l'illusion d'immanence. Il est vrai que, dans le cas improprement appelé « d'évocation involontaire », l'image se constitue hors de la conscience pour lui apparaître ensuite une fois constituée. Mais l'image involontaire et l'image volontaire représentent deux types de conscience très voisins, dont l'un est produit par une spontanéité volontaire et l'autre par une spontanéité sans volonté. De toute façon, il ne faut pas confondre *intention*, au sens où nous le prenons, et volonté. Dire qu'il peut y avoir image sans volonté n'implique nullement qu'il puisse y avoir image sans intention. A notre avis, ce n'est pas seulement l'image mentale qui a besoin d'une intention pour se constituer : un objet extérieur fonctionnant comme image ne peut exercer cette fonction sans une intention qui l'interprète comme tel. Si l'on me montre brusquement une photo de Pierre, le cas est fonctionnellement le même

que lorsqu'une image apparaît brusquement et sans être voulue à ma conscience. Or cette photographie, si elle est simplement perçue, m'apparaît comme un rectangle de papier d'une qualité et d'une couleur spéciales, avec des ombres et des taches claires distribuées d'une certaine façon. Si je perçois cette photographie comme « photo d'un homme debout sur le perron », le phénomène mental est forcément déjà d'une autre structure : une autre intention l'anime. Et si cette photo m'apparaît comme la photo « de Pierre », si, derrière elle, en quelque sorte, je vois Pierre, il est nécessaire qu'un certain concours de ma part vienne animer ce bout de carton, lui prêter le sens qu'il n'avait pas encore. Si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets*. Et comment pourrais-je l'y mettre si ce n'est pas par une intention particulière ? Et si cette intention est nécessaire, qu'importe que l'image soit présentée à l'improviste ou volontairement cherchée ? Tout au plus peut-on, dans le premier cas, supposer un léger décalage entre la présentation de la photo et l'appréhension de celle-ci sous forme d'image. On peut imaginer trois états successifs de l'appréhension : photo, photo d'un homme debout sur un perron, photo de Pierre. Mais il arrive aussi que les trois états se rapprochent jusqu'à n'en faire qu'un ; il arrive que la photo ne fonctionne pas comme objet et se donne immédiatement comme image.

Nous pourrions répéter cette démonstration au sujet de l'image mentale. Elle peut bien apparaître sans qu'elle soit voulue : elle n'en requiert pas moins une certaine intention, celle précisément qui la constitue comme image. Toutefois il nous faut faire mention d'une différence capitale : une photo fonctionne d'abord comme objet (au moins théoriquement). Une image mentale se livre immédiatement comme image. C'est que l'existence d'un phénomène psychique et le sens qu'il a pour la conscience ne font qu'un¹. Images mentales, caricatures, photos sont autant d'espèces d'un même genre, et nous pouvons dès à présent tenter de déterminer ce qu'il y a de commun entre elles.

Il s'agit toujours, dans ces différents cas, de se « rendre présent » un objet. Cet objet n'est pas là, et nous savons qu'il n'est pas là. Nous trouvons donc, en premier lieu, une intention dirigée sur un objet absent. Mais cette intention n'est pas vide : elle se dirige sur un contenu, qui n'est pas quelconque, mais qui, en lui-même, doit présenter quelque analogie avec l'objet en question. Par exemple, si je veux me représenter le visage de Pierre, il faut que je dirige mon intention sur des objets déterminés, et non pas sur mon stylo ou sur ce morceau de sucre. L'appréhension de ces objets se fait sous formes d'images, c'est-à-dire qu'ils perdent leur sens propre pour en acquérir un autre. Au lieu d'exister pour soi, à l'état libre², ils sont intégrés à une forme nouvelle. L'intention ne s'en sert que comme moyens d'évoquer son objet, comme on se sert des tables tournantes pour évoquer les esprits. Ils servent de *représentants* pour l'objet absent, sans parvenir toutefois à suspendre cette caractéristique des objets d'une conscience imageante : l'absence.

Dans la description qui précède, nous avons supposé que l'objet n'était pas là et que nous posions son absence. On peut aussi poser son inexistence. Par derrière leur représentant physique, qui est la gravure de Dürer, le Chevalier et la Mort sont bien des objets pour moi. Mais ce sont des objets dont, cette fois, je pose, non l'absence, mais l'inexistence. Cette nouvelle classe d'objets, auxquels nous réserverons le nom de fictions, comprend des classes parallèles à celles que nous venons d'envisager : la gravure, la caricature, l'image mentale.

Nous dirons en conséquence que l'image est 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. Les spécifications se feront d'après la matière, puisque l'intention informatrice reste identique. Nous distinguerons donc les images dont la matière est empruntée au monde des choses (images d'illustration, photos, caricatures, imitations d'acteurs, etc.) et celles dont la matière est empruntée au monde mental (conscience de mouvements,

sentiments, etc.). Il existe des types intermédiaires qui nous présentent des synthèses d'éléments extérieurs et d'éléments psychiques, comme lorsqu'on voit un visage dans la flamme, dans les arabesques d'une tapisserie, ou dans le cas des images hypnagogiques, que l'on construit, nous le verrons, sur la base de lueurs entoptiques.

On ne saurait étudier à part l'image mentale. Il n'y a pas un monde des images et un monde des objets. Mais tout objet, qu'il soit présenté par la perception extérieure ou qu'il apparaisse au sens intime, est susceptible de fonctionner comme réalité présente ou comme image, selon le centre de référence qui a été choisi. Les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont constitués par les mêmes objets ; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient. Ce qui définit le monde imaginaire comme l'univers réel, c'est une attitude de la conscience. Nous allons donc étudier successivement les consciences suivantes : regarder un portrait de Pierre, un dessin schématique, un chanteur de music-hall imitant Maurice Chevalier, voir un visage dans la flamme, « avoir » une image hypnagogique, « avoir » une image mentale. Nous élevant ainsi de l'image qui va puiser sa matière dans la perception à celle qui la prend parmi les objets du sens intime, nous pourrions décrire et fixer, à travers ses variations, l'une des deux grandes fonctions de la conscience : la fonction « image » ou imagination.

II. LE SIGNE ET LE PORTRAIT.

Je regarde le portrait de Pierre. A travers la photo, je vise Pierre dans son individualité physique. La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image.

Mais voici, semble-t-il, un phénomène de même nature : je m'approche de ces gros traits noirs imprimés sur une pancarte qu'on a clouée au-dessus d'une porte de la gare. Ces traits noirs cessent soudain d'avoir des dimensions propres, une

couleur, un lieu : ils constituent à présent les mots « Bureau du sous-chef ». Je *lis* les mots sur la pancarte et je sais, à présent, que je dois entrer ici pour faire ma réclamation : on dit que j'ai compris, « déchiffré » les mots. Ce n'est pas absolument exact : mieux vaudrait dire que je les ai créés à partir de ces traits noirs. Ces traits ne m'importent plus, je ne les perçois plus : en réalité, j'ai pris une certaine attitude de conscience qui, à travers eux, vise un autre objet. Cet objet, c'est le bureau où j'ai affaire. Il n'est pas là, mais, grâce à l'inscription, il ne m'échappe pas tout à fait : je le situe, j'ai un savoir qui le concerne. La matière sur laquelle s'est dirigée mon intention, transformée par cette intention, fait maintenant partie intégrante de mon attitude actuelle ; elle est la matière de mon acte, c'est un *signe*. Dans le cas du signe comme dans celui de l'image nous avons une intention qui vise un objet, une matière qu'elle transforme, un objet visé qui n'est pas là. Au premier abord il semblerait que nous ayons affaire à la même fonction. Il est à remarquer, d'ailleurs, que la psychologie classique confond souvent signe et image. Lorsque Hume nous dit que le rapport entre l'image et son objet est extrinsèque, il fait de l'image un signe³. Mais, réciproquement, quand on fait du mot tel qu'il apparaît dans le langage intérieur une image mentale, on ramène la fonction de signe à celle d'image. Nous verrons plus tard qu'un mot de l'endophasie n'est pas, comme une psychologie basée sur des introspections hâtives a pu le croire, l'image mentale d'un mot imprimé, mais qu'il est en lui-même et directement un signe. Pour l'instant, nous avons seulement à étudier les rapports du signe physique et de l'image physique. Appartiennent-ils à la même classe ?

1^o 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 ; par la suite, elle est renforcée par l'habitude. Sans l'habitude, qui, dès que le mot est perçu, motive une certaine attitude de la conscience, jamais le mot « bureau » n'évoquerait son objet.

Entre la matière de l'image physique et son objet il existe une tout autre relation : ils se *ressemblent*. Que faut-il entendre par là ?

La matière de notre image, quand nous regardons un portrait, n'est pas seulement cet enchevêtrement de lignes et de couleurs que nous disions tout à l'heure pour plus de simplicité. C'est, en réalité, une *quasi-personne*, avec un *quasi-visage*, etc. Au musée de Rouen, débouchant brusquement dans une salle inconnue, il m'est arrivé de prendre les personnages d'un immense tableau pour des hommes. L'illusion fut de très courte durée, – un quart de seconde peut-être, – il n'en demeure pas moins que je n'ai pas eu, pendant cet infime laps de temps, une conscience imagée, mais au contraire, une conscience perceptive. Sans doute, la synthèse était mal faite et la perception fautive, mais cette perception fautive n'en était pas moins une perception. C'est que, dans le tableau, il y a une apparence d'homme. Si je m'approche, l'illusion disparaît, mais la cause de l'illusion persiste : le tableau, fait à la ressemblance d'une personne humaine, agit sur moi comme le ferait un homme, quelle que soit, par ailleurs, l'attitude de conscience que j'ai prise en face de lui ; ce froncement de sourcils, sur la toile, m'émeut directement, parce que la synthèse « sourcils » savamment préparée s'effectue d'elle-même, avant même que je fasse de ces sourcils des « sourcils en image » ou des sourcils réels ; le calme de cette figure m'émeut directement, quelle que soit l'interprétation que j'en puisse donner. Bref, ces éléments en eux-mêmes sont neutres ; ils peuvent entrer dans une synthèse ou de l'imagination ou de la perception. Mais tout en étant neutres, ils sont *expressifs*. Si je décide de m'en tenir à la perception, si je me place en face du tableau au simple point de vue esthétique, si je considère les rapports de couleurs, de forme, la touche, si j'étudie les procédés purement techniques du peintre, la valeur expressive ne disparaît pas pour cela ; le personnage du tableau me sollicite doucement de le prendre pour un homme. De même, si je connais l'original du portrait, il va y avoir dans le portrait, avant toute interprétation, une force réelle, une ressemblance.

L'erreur ici serait de croire que cette ressemblance fait renaître dans mon esprit l'image mentale de Pierre. Ce serait tomber sous l'objection que James fait aux associationnistes. La ressemblance entre A et B, dit-il, ne peut agir comme une force qui attirerait B dans la conscience si, une fois, A y était donné. Pour apercevoir la ressemblance entre A et B, en effet, il faut que B soit donné en même temps que A.

La ressemblance dont nous parlons n'est donc pas une force qui tendrait à évoquer l'image mentale de Pierre. Mais c'est une tendance qu'a le portrait de Pierre à se donner pour Pierre en personne. Le portrait agit sur nous – à peu près – comme Pierre en personne et, de ce fait, il nous sollicite de faire la synthèse perceptive : Pierre de chair et d'os.

A présent mon intention paraît ; je dis : « C'est le portrait de Pierre » ou, plus brièvement : « C'est Pierre. » Alors le tableau cesse d'être objet, il fonctionne comme matière d'image. Cette sollicitation de percevoir Pierre n'a pas disparu, mais elle est entrée dans la synthèse imaginée. A vrai dire, c'est elle qui fonctionne comme *analogon* et c'est à travers elle que mon intention se dirige sur Pierre. Je me dis : « Tiens, c'est vrai, Pierre est comme ceci, il a ces sourcils, ce sourire. » Tout ce que je perçois entre dans une synthèse projective qui vise le vrai Pierre, être vivant qui n'est pas là.

2^o Dans la signification, le mot n'est qu'un jalon : il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot. Au contraire, dans le cas de l'image à base physique, l'intentionnalité revient constamment à l'image-portrait. Nous nous plaçons en face du portrait et nous l'*observons*⁴ ; la conscience imageante de Pierre s'enrichit constamment ; des détails nouveaux sont constamment ajoutés à l'objet : cette ride que je ne connaissais pas à Pierre, je la lui attribue dès que je la vois sur son portrait. Chaque détail est perçu, mais non pour lui-même, non comme tache de couleur sur une toile : il s'incorpore sur-le-champ à l'objet, c'est-à-dire à Pierre.

3^o Ces réflexions nous amènent à poser la question du rapport de l'image et du signe à leurs objets. Pour le signe, la chose est claire : la conscience significative en tant que telle n'est pas positionnelle. Lorsqu'elle s'accompagne d'une affirmation, cette affirmation lui est synthétiquement rattachée et nous avons une conscience nouvelle : le jugement. Mais lire sur une pancarte « Bureau du sous-chef », ce n'est rien poser. Dans toute image, même dans celle qui ne pose pas son objet comme existant, il y a une détermination positionnelle. Dans le signe en tant que tel cette détermination manque. A partir d'un objet qui fonctionne comme signe, une certaine nature est visée ; mais, sur cette nature, on n'affirme rien, on se borne à la viser. Naturellement, cette nature ne se manifeste pas à travers la matière signifiante : elle est bien au-delà.

Dans l'image-portrait la question est beaucoup plus compliquée : Pierre, d'une part, peut être à mille lieues de son portrait (s'il s'agit d'un portrait historique, l'original en est peut-être mort). C'est bien cet « objet à mille lieues de nous » que nous visons. Mais, d'autre part, toutes ses qualités physiques sont là, devant nous. L'objet est posé comme absent, mais l'impression est présente. Il y a là une synthèse irrationnelle et difficilement exprimable. Je regarde, par exemple, un portrait de Charles VIII aux Offices de Florence. Je sais qu'il s'agit de Charles VIII, c'est-à-dire d'un mort. C'est là ce qui donne son sens à toute mon attitude présente. Mais, d'autre part, ces lèvres sinueuses et sensuelles, ce front étroit, buté, provoquent directement en moi une certaine impression affective, et cette impression s'adresse à *ces lèvres-là*, telles qu'elles sont sur le tableau. Ainsi ces lèvres ont une double fonction simultanée : d'une part elles renvoient à des lèvres réelles, depuis longtemps poussière, et ne prennent leur sens que par là ; mais, d'autre part, elles agissent directement sur ma sensibilité, parce qu'elles sont un trompe-l'œil, parce que les taches colorées du tableau se donnent aux yeux comme un front, comme des lèvres. Finalement ces deux fonctions se fondent, et nous avons l'état imagé, c'est-à-dire que Charles VIII disparu est là, présent devant nous. C'est lui que nous voyons, non le tableau, et

cependant nous le posons comme n'étant pas là : nous l'avons seulement atteint « en image », « par l'intermédiaire » du tableau. On le voit, le rapport que la conscience pose dans l'attitude imageante, entre le portrait et l'original est proprement magique. Charles VIII est à la fois là-bas, dans le passé, et ici. Ici, à l'état de vie ralentie, avec une foule de déterminations en moins (le relief, la mobilité, quelquefois la couleur, etc.) et comme un *relatif*. Là-bas, comme absolu. Nous ne pensons pas, dans la conscience irréfléchie, qu'un peintre a fait ce portrait, etc. Le premier lien posé entre l'image et modèle est un lien d'émanation. L'original a la primauté ontologique. Mais il s'incarne, il descend dans l'image. C'est ce qui explique l'attitude des primitifs vis-à-vis de leurs portraits, ainsi que certaines pratiques de la magie noire (l'effigie de cire qu'on perce d'une épingle, les bisons blessés qu'on peint sur les murs pour que la chasse soit fructueuse). Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'un mode de pensée aujourd'hui disparu. La structure de l'image est restée, chez nous, irrationnelle et, ici comme presque partout, nous nous sommes bornés à faire des constructions rationnelles sur des assises prélogiques.

4° Ceci nous amène à faire entre signe et image la dernière et la plus importante distinction. Je pense, disions-nous, Pierre dans le tableau. Ceci veut dire que je ne pense pas du tout le tableau : je pense Pierre. Il ne faut donc pas croire que je pense le tableau « comme image de Pierre ». Ceci est une conscience réflexive qui dévoile la fonction du tableau dans ma conscience présente. Pour cette conscience réflexive, Pierre et le tableau font deux, deux objets distincts. Mais dans l'attitude imageante, ce tableau n'est rien qu'une façon, pour Pierre, de m'apparaître absent. Ainsi le tableau *donne* Pierre, quoique Pierre ne soit pas là. Le signe, au contraire, ne donne pas son objet. Il est constitué en signe par une intention vide. Il s'ensuit qu'une conscience significative, qui est vide par nature, peut se remplir sans se détruire. Je vois Pierre, et quelqu'un dit : « C'est Pierre » ; j'accrole par un acte synthétique le signe Pierre à la perception Pierre. La

signification est remplie. La conscience d'image est déjà pleine à sa manière. Si Pierre apparaît en personne, elle disparaît.

Il ne faudrait pourtant pas s'imaginer qu'il suffit à l'objet d'une photo d'exister pour que la conscience le pose comme tel. On sait qu'il existe un type de conscience imageante où l'objet n'est pas posé comme existant ; un autre, où l'objet est posé comme inexistant. Pour ces différents types, les descriptions qui précèdent pourraient être refaites sans grands changements. Seul le caractère positionnel de la conscience est modifié. Mais il faut insister sur ce fait que ce qui distingue les différents types positionnels, c'est le caractère thétique de l'intention, et non l'existence ou non-existence de l'objet. Par exemple, je puis fort bien poser un Centaure comme existant (mais absent). Au contraire, si je regarde les photos du journal, elles peuvent très bien « ne rien me dire », c'est-à-dire que je les regarde sans faire de position d'existence. Alors les personnes dont je vois la photographie sont bien atteintes à travers cette photographie, mais sans position existentielle, tout juste comme le Chevalier et la Mort, qui sont atteints à travers la gravure de Dürer, mais sans que je les pose⁵. On peut d'ailleurs trouver des cas où la photo me laisse dans un tel état d'indifférence que je n'effectue même pas la « mise en image ». La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais à aucun d'eux.

Au contraire, la conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience non-thétique de lui-même comme spontanéité. Nous avons conscience, en quelque sorte, *d'animer* la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image.

III. DU SIGNE À L'IMAGE : LA CONSCIENCE DES IMITATIONS.

Sur la scène du music-hall, la fantaisiste Franconay « fait des imitations » ; je reconnais l'artiste qu'elle imite : c'est Maurice Chevalier. J'apprécie l'imitation : « C'est bien lui » ou encore : « C'est manqué. » Que se passe-t-il dans ma conscience ?

Rien d'autre, diront certains, qu'une liaison par ressemblance suivie de comparaison : l'imitation a fait naître en moi l'image de Maurice Chevalier ; je procède ensuite à une comparaison de celle-là avec celle-ci.

Cette thèse est inacceptable. Nous sommes en plein dans l'illusion d'immanence. L'objection de James, d'ailleurs, garde ici tout son poids : qu'est-ce que cette ressemblance qui va chercher des images dans l'inconscient, cette ressemblance qui précède la conscience qu'on en a ?

On peut tenter de conserver la thèse moyennant quelques corrections. On abandonnera la ressemblance, on tentera de recourir au lien de contiguïté.

Le nom « Maurice Chevalier » évoque en nous par contiguïté l'image. L'explication ne vaut pas pour les nombreux cas où l'artiste suggère sans nommer. C'est qu'il existe un grand nombre de signes assimilables à un nom : Franconay, sans nommer Chevalier, peut se coiffer, soudain d'un chapeau de paille. L'affiche, les journaux, les caricatures ont lentement constitué tout un arsenal de signes. Il n'est que d'y puiser.

Il est exact que l'imitation use de signes qui sont compris comme tels par le spectateur. Mais la liaison du signe avec l'image, s'il faut l'entendre comme un lien associatif, n'existe pas ; et d'abord pour la raison que la conscience d'imitation, qui est elle-même une conscience imageante, ne renferme point d'image mentale. D'ailleurs, l'image, comme le signe, est une conscience. Il ne saurait être question d'un lien extrinsèque entre ces deux consciences. Une conscience ne possède pas de surface opaque et inconsciente par où on pourrait la saisir et l'attacher à une autre conscience. Entre deux consciences, le rapport

de cause à effet ne joue pas. Une conscience est tout entière synthèse, tout entière intime à elle-même : c'est au plus profond de cette intériorité synthétique qu'elle peut se joindre, par un acte de rétention ou de protention, à une conscience antérieure ou postérieure. Mieux, pour qu'une conscience puisse agir sur une autre conscience, il faut qu'elle soit retenue et recrée par la conscience sur laquelle elle doit agir. Il ne s'agit jamais de passivités, mais d'assimilations et de désassimilations internes au sein d'une synthèse intentionnelle qui est transparente pour elle-même. Une conscience n'est pas cause d'une autre conscience : elle la motive.

Ceci nous amène au vrai problème : la conscience d'imitation est une forme temporelle, c'est-à-dire qui développe ses structures dans le temps. Elle est conscience de signification. Mais une conscience signifiante spéciale qui sait déjà qu'elle va devenir conscience d'image. Elle devient ensuite conscience imageante, mais une conscience imageante qui retient en elle ce qu'il y avait d'essentiel dans la conscience de signe. L'unité synthétique de ces consciences est un acte d'une certaine durée, dans lequel la conscience de signe et celle d'image sont dans le rapport de moyen à fin. Le problème essentiel revient à décrire ces structures, à montrer comment la conscience de signe sert à *motiver* la conscience d'image, comment celle-ci enveloppe celle-là dans une synthèse nouvelle. Comment il se fait, en même temps, une transformation fonctionnelle de l'objet perçu, qui passe de l'état de matière signifiante à l'état de matière représentative.

La différence entre la conscience d'imitation et la conscience de portrait vient des matières. La matière du portrait sollicite d'elle-même le spectateur d'opérer la synthèse, parce que le peintre a su lui donner une ressemblance parfaite avec le modèle. La matière de l'imitation, c'est un corps humain. Il est raide, il résiste⁶. La fantaisiste est petite, replète, brune ; femme, elle imite un homme. Il en résulte que l'imitation est un *à peu près*. L'objet que Franconay produit au moyen de son corps est une forme faible, qui peut constamment s'interpréter sur deux plans distincts : je suis constamment libre de voir Maurice Chevalier en

image, ou une petite femme qui fait des grimaces. De là le rôle essentiel des signes : ils doivent éclairer, guider la conscience.

La conscience s'oriente d'abord sur la situation générale : elle se dispose à tout interpréter comme une imitation. Mais elle reste vide, elle n'est qu'une question (qui va-t-on imiter ?), qu'une attente dirigée. Dès l'origine elle se dirige, à travers l'imitateur, sur un personnage indéterminé, conçu comme l'objet X de l'imitation⁷. La consigne qu'elle se donne est double : il faut déterminer l'objet X d'après les signes que nous fournira l'imitateur ; il faut réaliser l'objet en image à travers celui qui l'imité.

L'artiste paraît. Elle est coiffée d'un chapeau de paille ; elle avance la lèvre inférieure, elle tend la tête en avant. Je cesse de percevoir, je *lis*, c'est-à-dire que j'opère une synthèse signifiante. Le canotier est d'abord un simple signe, de même que la casquette et le foulard du chanteur réaliste sont signe qu'il va chanter une chanson apache. C'est-à-dire que, tout d'abord, je ne perçois pas le chapeau de Chevalier *à travers* le chapeau de paille, mais que le chapeau de la fantaisiste *renvoie* à Chevalier, comme la casquette renvoie à « milieu apache ». Déchiffrer les signes, c'est produire le concept « Chevalier ». En même temps je juge : « elle imite Chevalier ». Avec ce jugement la structure de la conscience se transforme. Le thème, à présent, c'est Chevalier. Par son intention centrale, la conscience est imageante, il s'agit de réaliser mon savoir dans la matière intuitive qui m'est fournie.

Cette matière intuitive est fort pauvre ; l'imitation ne reproduit que quelques éléments qui, d'ailleurs, sont ce qu'il y a de moins intuitif dans l'intuition : ce sont des rapports, c'est l'inclinaison du canotier sur l'oreille, l'angle que fait le menton avec le cou. Encore certains de ces rapports sont-ils volontairement altérés : on exagère l'inclinaison du canotier, parce que c'est le signe principal qui doit frapper d'abord, autour duquel tous les autres s'ordonnent. Alors que le portrait rend fidèlement son modèle dans toute sa complexité et qu'il faut, devant le tableau comme devant la vie, un effort de simplification pour dégager

des traits caractéristiques, c'est le caractéristique en tant que tel qui est donné d'abord dans l'imitation. Un portrait, c'est en quelque sorte – du moins en apparence – la nature sans les hommes. Une imitation c'est déjà un modèle repensé, réduit en recettes, en schèmes. Ce sont ces recettes techniques dans lesquelles la conscience veut couler une intuition imagée. Ajoutons que ces schèmes très secs – si secs, si abstraits qu'ils pouvaient tout à l'heure être lus comme des signes – sont noyés dans une foule de détails qui semblent s'opposer à cette intuition. Comment retrouver Maurice Chevalier à travers ces joues grasses et fardées, ces cheveux noirs, ce corps de femme, ces vêtements féminins ?

Il faut se rappeler un passage célèbre de *Matière et Mémoire* :

« *A priori...* il semble bien que la distinction nette des objets individuels soit un luxe de la perception... Il semble bien que nous ne débutions ni par la perception de l'individu, ni par la conception du genre, mais par une connaissance intermédiaire, par un sentiment confus de *qualité marquante* ou de ressemblance⁸... »

Ces cheveux noirs, nous ne les voyons pas noirs ; ce corps, nous ne le percevons pas comme corps féminin, nous ne voyons pas ses courbes accusées. Cependant, comme il s'agit de descendre sur le plan intuitif, nous utilisons leur contenu sensible dans ce qu'il a de plus général. Les cheveux, le corps sont perçus comme des masses indécises, comme des espaces remplis. Ils ont l'opacité sensible ; pour le reste, ce sont seulement des *mises en place*. Ainsi, pour la première fois dans notre description de consciences imageantes, nous voyons apparaître – et ceci au sein même de la perception – une indétermination foncière. Il faudra nous en souvenir quand, plus tard, nous étudierons les images mentales. Ces qualités si vagues, et qui ne sont perçues que dans ce qu'elles ont de plus général, ne valent pas pour elles-mêmes : on les agrège à la synthèse imagée. Elles représentent le corps indéterminé, les cheveux indéterminés de Maurice Chevalier.

Elles ne sauraient suffire : il nous faut réaliser des déterminations positives. Il n'est pas question de constituer avec le corps de la fantaisiste Franconay un *analogon* parfait du corps de Chevalier. Je ne dispose que de quelques éléments qui fonctionnaient, tout à l'heure, comme signes. 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.

Il faut d'abord que je prête vie à ces schèmes si secs. Mais prenons garde : si je les perçois pour eux-mêmes, si je remarque les commissures des lèvres, la couleur de la paille du canotier, la conscience d'image s'évanouit. Il faut exécuter à rebours le mouvement de la perception, partir du savoir et, en fonction du savoir, déterminer l'intuition. Cette lèvre était signe naguère : j'en fais une image. Mais elle n'est image que dans la mesure où elle était signe. Je la vois seulement comme « grande lèvre avançante ». Nous retrouvons ici une caractéristique essentielle de l'image mentale : le phénomène de quasi-observation. Ce que je perçois, c'est ce que je sais ; l'objet ne saurait rien apprendre, et l'intuition n'est que du savoir alourdi, dégradé. En même temps, ces îlots différenciés sont rejoints par des zones intuitives vagues : les joues, les oreilles, le cou de l'actrice fonctionnent comme un tissu conjonctif indéterminé. Ici encore, c'est le savoir qui est premier : ce qu'on perçoit correspond au savoir vague que Maurice Chevalier a des joues, des oreilles, un cou. Les particularités s'évanouissent, ce qui ne peut disparaître résiste à la synthèse imagée.

Mais ces différents éléments d'intuition ne sauraient suffire à réaliser la « nature expressive » dont nous parlions. Ici paraît un nouveau facteur : l'affectivité.

Posons deux principes :

1. Toute perception s'accompagne d'une réaction affective².
2. Tout sentiment est sentiment *de* quelque chose, c'est-à-dire qu'il vise son objet d'une certaine manière et projette sur lui une certaine qualité. Avoir de la sympathie pour Pierre, c'est avoir conscience de Pierre comme sympathique.

A présent nous pouvons comprendre le rôle de l'affectivité dans la conscience d'imitation. Quand je vois Maurice Chevalier, cette perception enveloppe une certaine réaction affective. Celle-ci projette sur la physionomie de Maurice Chevalier une certaine qualité indéfinissable que nous pourrions appeler son « sens ». Dans les consciences d'imitation, le savoir intentionné, à partir des signes et des commencements de réalisation intuitive, réveille cette réaction affective qui vient s'incorporer à la synthèse intentionnelle. Corrélativement, le sens affectif du visage de Chevalier va apparaître sur le visage de Franconay. C'est lui qui réalise l'union synthétique des différents signes, c'est lui qui anime leur sécheresse figée, qui leur donne de la vie et une certaine épaisseur. C'est lui qui, donnant aux éléments isolés de l'imitation un sens indéfinissable et l'unité d'un objet, peut passer pour la vraie matière intuitive de la conscience d'imitation. Finalement, en effet, ce que nous contemplons sur le corps de la fantaisiste, c'est cet objet en image : les signes réunis par un sens affectif, c'est-à-dire la *nature expressive*. C'est la première fois, ce n'est pas la dernière, que nous voyons l'affectivité se substituer aux éléments proprement intuitifs de la perception pour réaliser l'objet en image.

La synthèse imagée s'accompagne d'une conscience très forte de spontanéité, de liberté pourrait-on dire. C'est que, finalement, seule une volonté formelle peut empêcher la conscience de glisser du plan de l'image à celui de la perception. Dans la plupart des cas ce glissement se fait tout de même, de temps à autre. Il arrive même souvent que la synthèse ne se fasse pas entièrement : le visage et le corps de la fantaisiste ne perdent pas toute leur individualité ; et cependant, sur ce visage, sur ce corps de femme, la nature expressive « Maurice Chevalier » vient d'apparaître. Il s'ensuit un état hybride, ni tout à fait perception ni tout à fait image, qui vaudrait d'être décrit pour lui seul. Ces états sans équilibre et qui ne durent pas sont évidemment, pour le spectateur, ce qu'il y a de plus plaisant dans l'imitation. C'est qu'en effet le rapport de l'objet à la

matière de l'imitation est ici un rapport de *possession*. Maurice Chevalier absent choisit, pour se manifester, le corps d'une femme.

Ainsi, originellement, un imitateur est un possédé¹⁰. Peut-être faut-il expliquer par là le rôle de l'imitation dans les danses rituelles des primitifs.

IV. DU SIGNE À L'IMAGE : LES DESSINS SCHÉMATIQUES.

L'image, dit Husserl, est un « remplissement » (*Erfüllung*) de la signification. L'étude de l'imitation nous a plutôt donné à croire que l'image est une signification dégradée, descendue sur le plan de l'intuition. Il n'y a pas de remplissement : il y a changement de nature. L'étude des consciences de dessins schématiques va nous confirmer dans cette opinion. Dans ceux-ci, en effet, l'élément intuitif est considérablement réduit, et le rôle de l'activité consciente croît en importance : ce qui constitue l'image et supplée à toutes les défaillances de la perception, c'est l'intention.

Le dessin schématique est constitué par des schèmes. Des caricaturistes, par exemple, peuvent représenter un homme au moyen de quelques traits noirs sans épaisseur : un point noir pour la tête, deux traits pour les bras, un pour le buste, deux pour les jambes. Le schème a ceci de particulier qu'il est intermédiaire entre l'image et le signe. Sa matière demande à être déchiffrée. Il ne vise qu'à rendre présents des rapports. En lui-même il n'est rien. Beaucoup sont indéchiffrables si l'on ne connaît pas le système de conventions qui en est la clé ; la plupart nécessitent une interprétation intelligente ; ils n'ont pas de véritable ressemblance avec l'objet qu'ils représentent. Pourtant, ce ne sont pas des signes parce qu'ils ne sont pas considérés comme tels. Dans ces quelques traits noirs j'intentionne un homme qui court. Le savoir vise l'image, mais il n'est pas lui-même image : il vient se couler dans le schème et prendre forme d'intuition. Seulement le savoir ne comprend pas uniquement la connaissance des qualités

qui sont directement représentées dans le schème. Il englobe aussi, en un bloc indifférencié, toutes sortes d'intentions concernant les diverses qualités physiques que peut avoir le contenu, y compris la couleur, les traits du visage, parfois même l'expression. Ces intentions demeurent indifférenciées en atteignant la figure schématique, mais elles se réalisent intuitivement sur elle. A travers ces traits noirs nous ne visons pas seulement une silhouette, nous visons un homme complet, nous concentrons en eux toutes ses qualités sans différenciation : le schème est rempli à éclater. A vrai dire, ces qualités ne sont pas *représentées* : au sens propre, les traits noirs ne *représentent* rien, que quelques rapports de structure et d'attitude. Mais il suffit d'un rudiment de représentation pour que tout le savoir s'y écrase, donnant ainsi une espèce de profondeur à cette figure plate. Dessinez un bonhomme qui fléchit sur les genoux et lève les bras en l'air : vous projetterez sur son visage la stupéfaction indignée. Mais vous ne l'y *verrez* pas : elle y est à l'état latent, comme une charge électrique.



La plupart des figures schématiques se lisent dans un sens défini. Des mouvements oculaires organisent la perception, découpent l'espace environnant, déterminent des champs de force, transforment les traits en vecteurs. Considérons, par exemple, le schème d'un visage. Je puis y voir de simples traits : trois segments qui se rejoignent en un point O ; un second point en dessous de O, un peu à droite, puis une ligne sans signification. Dans ce cas je laisse s'organiser les traits suivant les lois de la forme qu'ont étudiées Köhler et Wertheimer. La feuille blanche sert de fond homogène, les trois segments s'organisent en fourche. Mes yeux remontent de N à O, et là le mouvement s'élargit en se poursuivant à la fois sur les deux traits divergents. Le point isolé en

dessous de O vient adhérer à la figure. Au contraire, la ligne sinueuse que j'ai tracée en dessous demeure isolée et constitue une autre figure¹¹.

A présent je lis la figure tout différemment : j'y vois un visage. Des trois segments, celui qui monte obliquement est interprété comme le contour du front, le segment de droite est un sourcil, le segment descendant est la ligne du nez. Le point isolé représente l'œil, la ligne sinueuse figure la bouche et le menton. Que s'est-il produit ? Il y a eu, tout d'abord, un changement radical dans l'intention. Ce changement, nous ne le décrirons pas ici, nous le connaissons bien : l'intention de perceptive devient imagée. Mais cela ne suffirait pas : il faut que la figure se laisse interpréter. Il faut enfin et surtout que mon corps adopte une certaine attitude, joue une certaine pantomime pour animer cet ensemble de traits. Tout d'abord le papier blanc, de part et d'autre de la figure, change totalement de sens. L'espace à droite des traits est accolé à la figure de façon que les traits en paraissent marquer la limite : pour cela, j'embrasse des yeux une certaine quantité d'espace blanc, à droite de la figure, mais sans le poser comme papier. A vrai dire, je ne le pense pas non plus comme la chair d'un visage, mais plutôt comme volume, comme densité, milieu rempli. En même temps, le mouvement de mes yeux, qui s'est commencé, sans trop de précision, à droite de la figure, un peu en arrière du sourcil, à la hauteur de la pointe du nez, se termine net aux lignes ONM, qui fonctionnent, de ce fait, comme les limites d'une région pleine indéterminée. Au contraire, la partie du papier blanc qui est située à gauche de la figure fonctionne comme espace vide : c'est que je refuse d'en tenir compte. Sans doute, je ne puis m'empêcher de la voir, lorsque je parcours des yeux les traits noirs de la figure. Mais je ne la vois pas *pour elle-même*. En fait, dans ma perception même, elle fonctionne comme fond, puisque, en effet, elle est perçue par-dessus le marché dans le moment où mon regard s'attache aux lignes conçues comme contours. Ainsi l'espace homogène de la feuille est devenu un plein à droite, à gauche un vide. En même temps, chaque trait est déchiffré pour lui-même, par des mouvements d'yeux

déterminés. Par exemple, le nez est « lu » de haut en bas à partir du sourcil (parce que notre attitude naturelle vis-à-vis d'un nez est de distinguer « sa racine » et son « bout » ; par conséquent, de le penser comme orienté de haut en bas). En même temps il nous faut suppléer à une ligne absente : celle qui rejoindrait N à la ligne sinueuse. Il s'agit de constituer avec ces deux groupes de traits séparés une seule figure. Pour cela nous portons les yeux de N en D : nous *jouons* la ligne absente, nous la mimons avec notre corps. En même temps nous procédons à une synthèse intentionnelle de N et de D, c'est-à-dire que nous retenons N dans nos consciences successives, comme nous retenons les différents moments du vol d'un oiseau, de sorte que, arrivés en D, nous organisons N avec D comme le terminus *a quo* avec le terminus *ad quem*. Naturellement, il y aurait beaucoup d'autres remarques à faire, mais nous ne nous y arrêtons pas.



Prenons, par contre, une autre figure schématique, qui représente un personnage de profil au moyen de lignes presque parallèles à celles du dessin précédent : l'espace droit et l'espace gauche vont se rejoindre pour former un fond vide et, par contraste, ces traits sans épaisseur cessent d'être des limites : ils prennent de la densité, de l'épaisseur ; je distingue dans chaque ligne un contour droit et un contour gauche. En même temps (au moins, en ce qui me concerne), la figure est déchiffrée de bas en haut, etc.

Ces descriptions peuvent et doivent être refaites par chaque lecteur. L'interprétation d'une figure schématique dépend du savoir, et le savoir varie d'un individu à l'autre. Mais les conclusions demeurent les mêmes en tout cas et elles nous intéressent seules. Dans tous les cas, en effet, nous rencontrons ce

phénomène très particulier : un savoir qui se joue dans une pantomime symbolique et une pantomime qui est hypostasiée, projetée dans l'objet. C'est ce phénomène, que nous retrouverons sous une forme un peu différente dans le cas de l'image mentale, c'est ce phénomène qu'il convient de bien comprendre. Il nous livrera, par la suite, la solution de beaucoup de problèmes.

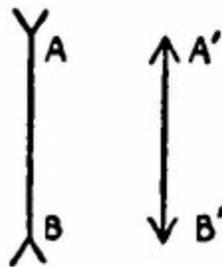
Partons de la perception. Voici une table, c'est-à-dire une forme dense, consistante, un objet massif. Je peux promener mes yeux de droite à gauche ou de gauche à droite, sans opérer aucun changement. Pareillement, si je contemple le portrait de Descartes par Frans Hals, je peux regarder les lèvres du philosophe à partir des commissures ou, au contraire, en allant du milieu de la bouche vers les coins : la ressemblance qu'elles ont avec des lèvres réelles n'en sera pas altérée. Dans ces cas tranchés, nous distinguons nettement la forme de l'objet perçu et le mouvement de nos yeux. Sans doute, dans la plupart des cas, pour constater une forme, il faut mouvoir nos globes oculaires et suivre des yeux les contours. Mais il importe peu que le mouvement soit fait d'une façon ou d'une autre, abandonné, repris : en face de l'objet, qui se donne comme un tout inaltérable, les mouvements oculaires se donnent comme une infinité de chemins possibles et équivalents.

Ceci ne veut pas dire qu'un mouvement oculaire laisse la perception inaltérée. Lorsque je déplace mes yeux, le rapport de l'objet à la rétine se modifie. Tout mouvement étant relatif, il n'existe pas de signe dans l'objet qui permette de déterminer si c'est l'objet qui s'est déplacé par rapport à nos yeux ou nos yeux par rapport à l'objet. Il existe d'ailleurs des cas limites où nous pouvons confondre. Mais, la plupart du temps, nous ne nous y trompons pas : d'abord, ce n'est pas l'objet seul qui se déplace, il est accompagné de tout son entourage ; ensuite les mouvements oculaires s'accompagnent de sensations internes (nous sentons rouler les globes oculaires dans nos orbites) ; ils se donnent, enfin, sinon comme le produit de la volonté, du moins comme celui d'une spontanéité psychique. Il n'en demeure pas moins qu'il faut un savoir. une intention toute

spéciale, on pourrait presque dire une décision, pour rapporter le mouvement à notre corps et immobiliser l'objet en face de nous. Cette décision, naturellement, n'est pas quelque chose que nous aurions appris, ou que nous mettrions en jeu à chaque instant. Elle apparaît quand nous prenons en face du monde qui nous entoure l'attitude perceptive et elle est constitutive de cette attitude (avec un certain nombre d'autres intentions que nous n'avons pas à énumérer ici). En lui-même, pourrait-on dire, le rapport de l'objet à la rétine est neutre : c'est un rapport de position qui laisse sans réponse la question du sujet réel de mouvement.

Or, dans le monde même des perceptions, certaines formes nous imposent des mouvements oculaires déterminés, soit que leur structure même exige de nous certaines réactions motrices, soit par suite d'habitudes prises et indissolublement liées à ces formes. En ce cas l'impression de spontanéité qui accompagnait le déplacement de nos globes oculaires disparaît entièrement. La figure se présentant comme une règle pour nos mouvements, il se fait un nouveau groupement des données de la perception : nous constituons des objets nouveaux auxquels nous rapportons le changement comme une de leurs qualités. Dans l'illusion de Muller-Lyer, par exemple, le mouvement des yeux vient buter en A' et en B' contre les angles fermés ; au contraire, les angles ouverts en A et B permettent de le poursuivre à l'infini. Les mouvements contrariés sont hypostasiés en A'B', les mouvements favorisés sont projetés en AB, et nous disons que AB est plus grand que A'B'. Si l'on s'observe bien, on remarquera que cette expression est assez inexacte. Ce qui nous apparaît plus grand en AB, c'est la force d'extension. AB s'étend vers le haut et vers le bas ; au contraire, A'B' se ramasse sur lui-même. C'est que, en effet, nous projetons le mouvement sur les segments AB et A'B' et, à la fois, nous maintenons l'immobilité de ces figures. Ces deux décisions contradictoires donnent à l'objet une qualité nouvelle : le mouvement immobile devient un mouvement en puissance, une force. Les segments se transforment en vecteurs. Cela signifie simplement que le

mouvement de nos yeux se donne comme irréversible. Dans tout cela, nous sommes restés sur le terrain de la perception : nous avons conféré à l'objet une qualité nouvelle, et cette qualité nous l'avons *perçue*. L'objet ainsi constitué peut valoir comme signe (flèches indicatrices, etc.), mais jamais comme image, du moins en tant que tel. On le voit, ce qui a modifié la perception, ce qui a conféré aux lignes leur direction, c'est que le mouvement a cessé d'être senti comme une production spontanée. Au contraire, il se donne comme provoqué, et nous appelons sens, direction de la figure *ce qui* le provoque, c'est-à-dire le même mouvement projeté sur la feuille et conçu comme cause. C'est à peu près de la même façon que nous appelons irascibilité les colères d'un sujet projetées au fond de lui et conçues comme cause de leurs manifestations extérieures.



3

Nous arrivons à présent aux images schématiques. Il y a en elles peu de nécessité réelle. Elles ne se donnent pas comme règles de mouvement. C'est le savoir qui préside aux réactions motrices et il arrive même, comme dans le cas du visage suggéré plus haut, qu'il brise la structure naturelle des formes et préside à une synthèse nouvelle. Il s'ensuit naturellement que les mouvements oculaires se donnent comme *spontanés*. Il semblerait impossible, par suite, de les objectiver comme propriété réelle des lignes perçues. Aussi n'est-ce pas ce qui se produit : ils sont objectivés comme propriétés en *image*. On ne perd pas de vue que la figure prise comme ensemble de lignes peut avoir une autre structure, d'autres directions ou pas de direction du tout. Mais on intentionne sur elle des directions en image. Nous faisons entrer la spontanéité des mouvements oculaires dans une synthèse mentale bien plus vaste, qui se donne tout entière

comme spontanée : c'est celle qui constitue le sens de la figure à titre d'*hypothèse*. Le savoir, en face des lignes, provoque des mouvements. Ces mouvements sont effectués pour savoir s'il « en sortira » quelque chose. En même temps ils sont objectivés sous forme de « direction hypothétique » sur la figure. La question est alors la suivante : une fois les mouvements effectués, les directions posées, la figure orientée, l'image va-t-elle cristalliser, c'est-à-dire va-t-elle apparaître comme une forme nouvelle et indestructible, une forme qui, désormais, provoquera d'elle-même les mouvements qui la fixent ? Si l'image apparaît, je *vois* l'homme qui court sur ces quelques traits noirs. Mais je le vois en image, c'est-à-dire que je ne perds pas de vue que j'ai librement, spontanément projeté les mouvements dans les lignes à titre de qualités vectorielles. Je sais que je crée, à chaque instant, l'image. En sorte que, nous le voyons à présent, les éléments représentatifs dans la conscience d'un dessin schématique, ce ne sont pas les traits proprement dits, ce sont les mouvements projetés sur ces traits.

C'est ce qui explique que nous lisons tant de choses sur une image dont la matière est si pauvre. En réalité, notre savoir ne se réalise pas directement sur ces lignes qui, d'elles-mêmes, ne parlent pas : il se réalise par l'intermédiaire de mouvements. Et, d'une part, ces mouvements, pour une ligne unique, peuvent être multiples, de sorte qu'une seule ligne peut avoir une multiplicité de sens et peut valoir comme matière représentative d'une foule de qualités sensibles de l'objet en image. D'autre part, un même mouvement peut réaliser des savoirs différents. La ligne elle-même n'est qu'un support, un substrat¹².

Mais peut-on distinguer savoir et mouvement ? En fait, il n'y a pas, d'une part, un savoir directeur et, d'autre part, une série de mouvements qui obéissent. Mais, de même que, très souvent, on se rend compte de sa pensée en la *parlant*, de même on se rend compte de son savoir en le jouant ; ou plutôt c'est le savoir qui, sous forme de pantomime, prend conscience de soi. Il n'y a pas deux réalités, le savoir et les mouvements : il n'existe qu'une chose, le mouvement symbolique ; et c'est ce que nous voulions montrer. Le savoir ne prend

conscience de soi, ici, que sous forme d'image ; la conscience d'image est une conscience dégradée de savoir.

V. VISAGES DANS LA FLAMME, TACHES SUR LES MURS, ROCHERS À FORME HUMAINE.

Dans ce cas comme dans le précédent, il s'agit encore de mouvements qui interprètent des formes. Mais il existe une différence considérable dans les attitudes positionnelles de la conscience.

Quand je regarde un dessin, je pose dans ce regard même un monde d'intentions humaines dont ce dessin est un produit. Un homme a tracé ces traits, afin de constituer l'image d'un coureur. Sans doute, pour que cette image paraisse, faut-il le concours de ma conscience. Mais le dessinateur le savait, il y comptait ; il sollicite ce concours par l'intermédiaire des traits noirs. Il ne faudrait pas croire que ces lignes se donnent à moi d'abord, dans la perception, comme des lignes pures et simples, pour se donner ensuite, dans l'attitude imagée, comme les éléments d'une *représentation*. Dans la perception même, les traits se donnent comme représentatifs. Feuillotez un album de croquis : vous ne saisissez pas forcément d'un coup d'œil le sens de chaque ligne, mais vous saurez en tout cas pour chacune qu'elle est représentative, qu'elle vaut *pour* quelque chose et que c'est la raison même de son existence. Bref, la qualité de *représenter* est une propriété réelle des traits, je la perçois, au même titre que leurs dimensions et leur forme. Mais, dira-t-on, c'est un simple savoir. Le cube aussi est un savoir : je ne puis avoir l'intuition simultanée de ses six faces. Cependant, lorsque je regarde ce morceau de bois taillé, c'est bien un cube que je perçois. Toute conscience imagée produite à partir d'un dessin est donc bâtie sur une position réelle d'existence, qui la précède et qui la motive sur le terrain de la perception, quoique cette conscience elle-même puisse poser son objet comme non existant ou neutraliser simplement la thèse existentielle.

Lorsque nous interprétons une tache de la nappe, un motif de la tapisserie, nous ne posons pas que la tache, que le motif aient des propriétés représentatives. Vraiment cette tache ne *représente* rien ; quand je la perçois, je la perçois comme tache et voilà tout. De sorte que, lorsque je passe à l'attitude imageante, la base intuitive de mon image n'est rien qui ait paru auparavant dans la perception. Ces images ont pour matière une pure apparence, qui se donne comme telle ; rien n'est posé au départ ; il s'agit, en quelque sorte, d'une image en l'air, sans substrat. Nous ne sommes pas si loin de l'image mentale, où la matière a si peu d'indépendance qu'elle apparaît avec l'image et disparaît avec elle. Mais dans le cas que nous étudions en ce moment, nous prétendons encore « voir » l'image, c'est-à-dire emprunter sa matière au monde de la perception. Cette apparence, nous la localisons ; elle a forme et matière. En un mot, la matière n'est pas la tache, c'est la tache parcourue des yeux d'une certaine façon. Mais, dans les dessins schématiques, une certaine virtualité, un pouvoir constant de provoquer les mouvements d'yeux s'incorporait aux traits noirs. Ici, au contraire, les mouvements ne laissent pas de trace sur la tache. Dès qu'ils sont terminés la tache redevient tache et c'est fini.

Il y a deux éventualités : dans l'une, nous effectuons avec les yeux, sans arrière-pensée, des mouvements libres et nous considérons les contours d'une tache à notre gré, en suivant l'ordre qui nous plaît, en rapprochant au hasard telle partie de telle autre, dans une synthèse que rien n'appelle ni ne repousse. C'est ce qui se produit lorsque, au cours d'une maladie, couchés et inactifs, nous laissons errer nos yeux sur les tapisseries murales. Il arrive alors qu'une forme connue jaillisse de ces arabesques, c'est-à-dire que, à la suite de ces mouvements, une synthèse un peu cohérente se fait sous mon regard : mes yeux se sont frayés un chemin et ce chemin reste tracé sur la tapisserie. Je dis alors : c'est un homme accroupi, c'est un bouquet, un chien. C'est-à-dire que, sur cette synthèse librement opérée, je fais une hypothèse : je confère à la forme orientée qui vient d'apparaître une valeur représentative. A vrai dire, la plupart du temps, je n'attends pas que cette

synthèse soit achevée, mais, tout à coup, quelque chose cristallise en début d'image. « Ça commence comme un bouquet, on dirait le haut d'un visage, etc. » Le savoir s'est incorporé à mes mouvements et les dirige : à présent je sais comment je dois finir l'opération, je sais ce que je dois trouver.

Ou bien une certaine forme se détache d'elle-même sur le fond et provoque des mouvements oculaires par sa structure. En réalité, il s'agit presque toujours de ce que Köhler appelle des formes faibles, ambiguës, qui ont une figure officielle et une figure secrète. Pour découvrir celle-ci, il a presque toujours fallu le hasard d'un premier mouvement des yeux (par exemple, en levant la tête, on accroche au passage, sur la tenture murale, une ligne qu'on n'avait jamais regardée que de haut en bas. Cette fois-ci, on la parcourt de bas en haut, et le reste suit de lui-même). Ici encore la forme ne fait guère que s'esquisser : c'est à peine si le front et l'œil ont paru, nous savons déjà que nous avons affaire à un nègre. Nous achèverons de nous-même, en réalisant un accord entre les données réelles de la perception (les lignes des arabesques) et la spontanéité créatrice de nos mouvements : c'est-à-dire que nous irons chercher nous-même le nez, la bouche et le menton.

Qu'ils se soient librement succédé ou qu'ils aient été sollicités par certaines structures, les mouvements, d'abord dépourvus de sens, deviennent tout à coup symboliques parce qu'ils s'incorporent un certain savoir. Réalisé sur la tache par leur intermédiaire, le savoir crée l'image. Mais les mouvements se donnent comme un libre jeu et le savoir comme une hypothèse gratuite. En sorte qu'on trouve ici une double neutralisation de thèse : la tache n'est pas posée comme ayant des propriétés représentatives, l'objet de l'image n'est pas posé comme existant. L'image se donne donc comme un pur fantôme, comme un jeu qui se réaliserait au moyen d'apparences.

A la base de cette conscience il y a une thèse neutralisée. Remplacez-la par une thèse positive ; c'est-à-dire conférez à la tache un pouvoir de représentation : nous serons en présence de l'image hypnagogique.

VI. IMAGES HYPNAGOGIQUES, SCÈNES ET PERSONNAGES VUS DANS LE MARC DE CAFÉ, DANS UNE BOULE DE CRISTAL.

De toute évidence, les visions hypnagogiques sont des images. Leroy¹³ caractérise l'attitude de la conscience en face de ces apparitions par les mots de « spectaculaire et passive ». C'est qu'elle ne pose pas les objets qui lui apparaissent comme actuellement existants. Toutefois, à la base de cette conscience, il y a une thèse positive : si cette femme qui traverse mon champ visuel, quand mes yeux sont clos, n'existe pas, du moins son image existe. Quelque chose m'apparaît qui représente une femme à s'y méprendre. Souvent même l'image se donne comme plus nette que son objet n'a jamais été.

« C'est extraordinaire, mon œil a été transformé en cliché de photographie colorée et aucun spectacle en ce monde ne laisse en moi une image pareille¹⁴. »

« A l'époque où j'étudiais l'anatomie, j'étais sujet assez fréquemment à une vision hypnagogique qui n'est pas rare chez les étudiants en médecine. Couché dans mon lit, les yeux fermés, je voyais avec une grande netteté et une objectivité parfaite la préparation à laquelle j'avais travaillé pendant la journée : la ressemblance semblait rigoureuse, l'impression de réalité et, si j'ose m'exprimer ainsi, de *vie* intense qui s'en dégageait était plus profonde peut-être que si je m'étais trouvé en face de l'objet réel¹⁵. »

Ainsi l'image se donne comme « plus vraie que nature », au sens où l'on pourrait dire d'un portrait particulièrement significatif qu'il est plus vrai que son modèle. Mais elle n'est qu'une image. D'autre part, la conscience n'affirme rien sur sa nature réelle : est-ce une construction sur des données actuelles, une illusion, un souvenir particulièrement vivace ? Nous ne décidons pas, lorsque l'image est présente. Nous nous bornons à affirmer que, par quelque moyen que ce soit, cette image est là devant nous, qu'elle nous apparaît, qu'elle est *dans* nos yeux : ce que l'on traduit, en général, par les mots « je vois ». Les Goncourt, cherchant à être plus précis, écrivent, au début du passage que nous avons cité :

« J'ai dans la rétine. » Cependant, la position de l'image ne se fait pas sur le plan de la perception : percevoir une chose, en effet, c'est la mettre à sa place au milieu d'autres choses. La vision du demi-sommeil est à part. En général elle n'est pas localisée, elle n'est nulle part, n'occupe aucune place parmi les autres objets, elle se détache simplement sur un fond vague. En un mot : on pose la représentation comme existante en tant que représentation (sans préciser sa nature). On lui accorde, en outre, des caractères d'objectivité, de netteté, d'indépendance, de richesse, d'extériorité, que ne possède jamais l'image mentale et qui sont ordinairement le propre de la perception. On ne pose pas son objet comme existant.

L'image hypnagogique, d'autre part, demeure sur le terrain de la quasi-observation. C'est ce qu'on n'a pas assez montré. Sans doute son objet se donne avec une vivacité telle qu'on peut, un instant, croire qu'on en apprendra par une observation méthodique les diverses particularités. A la suite de la vision que nous avons rapportée, Leroy déplore de « n'avoir pas la faculté de provoquer à volonté, le jour d'un examen, de semblables visions ». Il supposait donc qu'il aurait pu, en fixant l'image et en la soumettant à une sorte d'analyse, en énumérer les diverses caractéristiques.

Mais, en fait, l'objet n'enseigne jamais rien : il se donne tout entier à la fois et ne se laisse pas observer. Leroy remarqua au bout de peu de temps que « l'abondance des détails, la richesse de la vision étaient illusoires ». Ainsi on *se figure* seulement que l'image est si riche ; ce qui signifie évidemment que tous ces détails de la préparation anatomique, qui apparaissent avec tant de force, on ne les *voit* pas. On verra plus loin qu'Alain, dans le *Système des Beaux-Arts*, défie quiconque a une image du Panthéon dans l'esprit, de compter *sur cette image* les colonnes de la façade. Ce défi vaut également pour les images hypnagogiques.

D'ailleurs, ces images ont un caractère « fantastique¹⁶ », qui provient de ce qu'elles ne représentent jamais rien de précis. La loi rigoureuse d'individuation ne vaut point pour elles.

« Lorsque j'avais, avec assiduité, disséqué pendant une partie de l'après-midi, ma préparation avait changé d'aspect à chaque instant, non seulement à cause du travail même de mon scalpel, mais par suite des modifications de l'éclairage, de ma position, etc. Or, en présence de ma vision, le soir, j'aurais été bien incapable de dire, même approximativement, quel moment, quel aspect particulier elle reproduisait ainsi. L'éclairage, notamment, était toujours, en quelque sorte, *théorique*, extrêmement vif, rappelant plutôt celui des planches coloriées d'un bel atlas que l'éclairage réel et quelquefois médiocre du pavillon de dissection¹⁷. »

De même qu'elles échappent au principe d'individuation, elles échappent aux autres lois de la perception : par exemple, aux lois de la perspective.

Obs. XXVII. – « Je suis couchée... Je vois une petite femme qui marche... Elle descend vers moi... Elle ne grandit pas en se rapprochant, mais le rose de ses bas devient plus vif¹⁸. »

Souvent on ne peut même pas les dessiner.

« Je vois nettement deux des branches de l'ombrelle, ce qui n'a rien d'anormal, mais la troisième devrait être cachée par l'étoffe et par le corps de la cheminée, objets aussi opaques l'un que l'autre, et je la vois quand même. Cependant, je ne la vois pas par transparence : il y a là quelque chose qui n'est ni explicable ni dessinable¹⁹. »

Au moins, dira-t-on, faut-il les observer une seconde, ne fût-ce que pour déterminer ce qu'elles représentent. Mais c'est une erreur. En fait, on n'a pas assez insisté sur ce caractère essentiel des images hypnagogiques : elles ne sont jamais antérieures au savoir. Mais tout d'un coup on est brusquement envahi par la certitude de voir une rose, un carré, un visage. Jusque-là on n'y prenait pas garde : à présent, *on sait*. Il est regrettable que Leroy n'ait pas étudié ses sujets de ce point de vue : ces excellentes descriptions y eussent gagné d'être absolument complètes. C'est à peine si l'on trouve, de-ci, de-là, des remarques comme celles-ci :

« A un certain moment, les yeux fermés, je vois distinctement une femme qui scie du bois : *cela apparaît entièrement comme d'un seul bloc*²⁰. »

Ou bien :

« Peu à peu apparaissent un certain nombre de traits légers dans le sens transversal ; les fleurs s'ordonnent en quinconce, de façon que leurs extrémités supérieures soient assez proches de ces fils. *Subitement, je vois* que les traits en questions *sont* des ficelles et que les fleurs sont devenues des chaussettes qui sèchent ; et, aussitôt, je vois aussi les pinces de la blanchisseuse par lesquelles elles sont retenues aux ficelles²¹. »

En fait, d'après mes propres observations et celles de nombreuses personnes que j'ai pu interroger, il faut faire une distinction radicale entre la façon d'apparaître d'un visage dans la perception et la manière qu'a ce même visage de se donner dans la vision hypnagogique. Dans le premier cas, quelque chose apparaît qui est ensuite identifié comme un visage. Alain, parmi tant d'autres philosophes, a bien montré²² comment le jugement rectifie, organise, stabilise la perception. Ce passage du « quelque chose » à « tel objet » a été souvent décrit dans les romans, surtout lorsqu'ils sont écrits à la première personne.

« J'entendis, dit, par exemple, Conrad (nous citons de mémoire), des bruits sourds et irréguliers, des craquements, des crépitements : c'était la pluie. »

Si nous avons l'habitude de percevoir l'objet qui apparaît, si la perception est claire et nette (en particulier, si elle est fournie par les organes de la vue), l'intervalle peut se réduire dans de notables proportions : il n'en demeure pas moins que la conscience doit faire une mise au point sur l'objet, – cette mise au point pouvant être aussi rapide que l'on veut, – et que l'objet est là *avant* la mise au point.

Dans la vision hypnagogique, ce décalage de principe n'existe pas. Il n'y a pas de mise au point. Mais, tout à coup, un savoir apparaît, aussi net qu'une évidence sensible : on prend conscience qu'on *est en train* de voir un visage. L'apparition du visage ne fait qu'un avec la certitude qu'il s'agit d'un visage.

Cette certitude, d'ailleurs, ne comporte pas la connaissance du moment où l'objet est apparu : à vrai dire, la réflexion claire peut montrer que ce moment est précisément celui où l'on s'est aperçu qu'il était là. Mais, dans la conscience hypnagogique, l'objet n'est posé ni comme apparaissant ni comme déjà apparu : on prend soudain conscience qu'on voit un visage. C'est cette caractéristique de la position qui doit donner avant tout à la vision hypnagogique son aspect « fantastique ». Elle se donne comme une évidence brusque et disparaît de la même façon.

Ces quelques remarques permettent de comprendre que, dans le demi-sommeil, nous avons affaire à des consciences imageantes. Reste à savoir quelle est leur matière ; quelle est, au sein de ces consciences, la relation de l'intention à la matière. Pour beaucoup d'auteurs, cette matière est fournie par les lueurs entoptiques²³. Leroy, sans conclure, leur objecte la relative indépendance des images par rapport aux phosphènes²⁴. Nous allons tenter de montrer que ces objections ne portent que sur une certaine conception du rapport de l'intention avec les lueurs entoptiques. Mais il faut, pour cela, tant d'après nos observations personnelles que d'après celles des auteurs cités en note, reprendre du début une description générale de l'état hypnagogique.

Nous allons commencer par où Leroy finit et citer son excellente conclusion, devenue classique.

« Ce qui caractérise la vision hypnagogique..., c'est une modification d'ensemble de l'état du sujet, c'est *l'état hypnagogique* ; la synthèse des représentations y est différente de ce qu'elle est dans l'état normal ; l'attention volontaire et l'action volontaire, en général, y subissent une orientation et une limitation spéciales²⁵. »

Cette expression *d'état* nous paraît la seule critiquable dans ce texte. Il n'y a pas d'états en psychologie, mais il y a une organisation de consciences instantanées dans l'unité intentionnelle d'une conscience plus longue : « L'état hypnagogique » est une forme temporelle qui développe ses structures pendant la

période que Lhermitte appelle « l'endormissement ». C'est cette forme temporelle qu'il nous faut décrire.

L'état hypnagogique est précédé par des altérations notables de la sensibilité et de la motricité. Leroy prétend que les sensations visuelles sont seules abolies. En fait, les autres sensations sont passablement émoussées. On sent très confusément son corps, encore plus vaguement le contact des draps et du matelas. La position du corps dans l'espace est très mal déterminée. L'orientation est sujette à des troubles caractérisés. La perception du temps est incertaine.

Le tonus de la plupart des muscles se relâche. La tonicité d'attitude est à peu près complètement supprimée. Quelques muscles, cependant, ont une tonicité accrue. Par exemple, les paupières ne sont pas seulement closes par suite du relâchement des écarteurs : il faut aussi que l'orbiculaire se contracte. De même, si les muscles grands obliques se relâchent, les petits obliques se contractent : il en résulte la divergence des axes oculaires ; l'ouverture pupillaire vient se placer sous le plafond osseux de l'orbite. De même, enfin, le rétrécissement pupillaire est dû à la contraction de l'iris²⁶.

Le relâchement des écarteurs et des grands obliques ne suit pas immédiatement l'occlusion des paupières. Pendant un moment encore nous réfléchissons aux événements de la journée. Les yeux demeurent convergents, les paupières sont maintenues fermées par la contraction volontaire de l'orbiculaire. Puis la pensée devient plus vague. En même temps, les écarteurs se détendent. Il faudrait, à présent, un effort positif pour ouvrir les yeux. Les grands obliques se relâchent et les yeux roulent dans les orbites. A la moindre reprise de notre réflexion, les grands obliques se contractent et les yeux reviennent en place. Pareillement, lorsque j'entends un bruit, je sens mes yeux « devenir fixes », c'est-à-dire vraisemblablement qu'il se produit un double réflexe de convergence et d'accommodation. Aussitôt disparaissent les visions hypnagogiques et même, semble-t-il²⁷, les phosphènes. En même temps que du relâchement musculaire,

nous prenons conscience d'un état très particulier qu'on pourrait appeler paralysie par autosuggestion. Leroy en donne une bonne description.

« Après un temps indéterminé, il se trouve que je suis toujours couché sur le dos et que, me sentant éveillé, je veux ouvrir les yeux... Impossible ! Je ne sens pourtant pas (j'en fais la remarque) que mes paupières soient collées, comme elles peuvent l'être chez certaines personnes au réveil, mais *je ne puis les soulever*²⁸. »

Il ne s'agit pas – la description précédente le montre nettement – d'une simple sensation d'origine périphérique, correspondant au relâchement du tonus musculaire. D'ailleurs, dans le cas cité par Leroy, il y a aussi contraction active de l'orbiculaire. A la pure et simple sensation musculaire (impression de détente, de repos, d'abandon) se surajoute une conscience *sui generis* : nous constatons l'impossibilité de *vouloir* faire ces mouvements, nous ne nous sentons plus capables d'*animer* notre corps. Il s'agit ici d'un état très léger d'autosuggestion, apparenté de loin au pithiatisme hystérique et à certains délires d'influence. Cette chaîne impossible à rompre, nous nous la sommes nous-mêmes forgée. Qu'un bruit inquiétant retentisse et nous voilà dressés à l'instant. Mais tant qu'aucune excitation ne vient nous troubler, notre conscience vient adhérer à un muscle relâché et, au lieu de constater purement et simplement l'hypotonus, elle se laisse *charmer* au sens propre par lui, c'est-à-dire qu'elle ne le constate pas, mais le *consacre*. On remarquera qu'une façon de penser toute nouvelle apparaît ici : c'est une pensée qui se laisse prendre à tous les pièges, qui consacre toutes les sollicitations, qui se pose tout autrement par rapport aux objets de la pensée éveillée, en ce sens qu'elle ne s'en distingue plus absolument. Leroy montre bien comment on peut tomber directement de cet état d'autosuggestion dans le rêve proprement dit. Nous verrons plus tard qu'il existe un mode de conscience très général, qui soutient des rapports étroits avec l'imagination et que nous nommerons *conscience captive*. Le rêve, entre autres, est une conscience captive.

On a beaucoup insisté sur les troubles de l'attention qui précèdent l'image hypnagogique. Leroy parle d'un certain fléchissement de l'attention volontaire « devenue incapable de s'appliquer à des événements extérieurs plus intéressants, ou à la pure spéculation²⁹. »

Il s'agit évidemment d'une structure indispensable de la conscience hypnagogique, puisqu'on retrouve ces troubles de l'attention dans les cas pathologiques. Il existe, en effet, une pathologie des images hypnagogiques. Lhermitte a recueilli trois cas des plus intéressants³⁰, mais il les décrit comme des cas de rêve éveillé, alors que visiblement, il s'agit de visions hypnagogiques. Voici le cas d'une femme de soixante-douze ans frappée d'un ictus avec syndrome pédonculaire supérieur :

« ... Cette malade, dont l'intégrité des fonctions mentales demeurait parfaite, nous racontait l'avènement de manifestations très troublantes. Le soir, à la tombée du jour, alors que l'ombre s'amassait dans les coins de la pièce où elle reposait, elle nous disait recevoir la visite d'animaux glissant sur le parquet sans bruit ; c'étaient des poules, des chats, des oiseaux, se déplaçant sans cesse mollement ; elle pouvait les compter, elle eût pu les dessiner ; mais ces animaux avaient, tout comme dans le rêve, un aspect étrange, bizarre, ils semblaient appartenir à un monde assez loin du nôtre... Devant cette apparition, la malade demeurait parfaitement tranquille et sereine... Malgré l'association des sensations visuelles et tactiles, cette malade ne pensait pas qu'il pût s'agir de perceptions véritables et elle demeurait persuadée être le jouet d'illusions. Fait à retenir, le sommeil nocturne était chez cette patiente fortement troublé, et à l'insomnie nocturne s'associait un certain degré de somnolence durant l'après-midi... Ces apparitions se réalisaient précisément, tout comme dans le rêve, à un moment où la malade se désintéressait des choses, en raison de l'acuité moindre des perceptions visuelles émoussées par le déclin du jour. »

Et il conclut :

« Ce qui apparaît le plus clairement (dans les trois cas), c'est le désintérêt de la situation présente, actuelle, un certain degré de désorientation³¹... »

Il semble donc que, dans les cas normaux comme dans les cas pathologiques, une altération de l'attention est la base constitutive de la conscience hypnagogique.

Faut-il admettre ici la thèse bergsonienne, reprise par Van Bogaert et Lhermitte à l'occasion des trois cas cités plus haut ?

« Ces images hallucinatoires sont dues, en réalité, à un affaiblissement du sens réel, de l'attention à la vie, grâce auquel les images et les représentations prennent un éclat anormal³². »

Mais, d'abord, nous retomberions dans l'illusion d'immanence : nous supposerions implicitement qu'il existe deux mondes complémentaires : celui des choses et celui des images, et que, chaque fois que l'un s'obscurcit, l'autre s'éclaire d'autant. C'est mettre les images sur le même plan que les choses, donner aux unes et aux autres un même type d'existence. En outre, cette explication vaudrait pour une renaissance hallucinoire de souvenirs, mais elle perd toute valeur lorsqu'il s'agit d'images entièrement neuves. Enfin, et surtout, ce n'est pas seulement un affaiblissement de l'attention à la vie, au réel, qui conditionne l'apparition des images hypnagogiques : il faut, avant tout, éviter soigneusement de faire attention *à ces images mêmes*.

« Pour voir le phénomène se prolonger, il faut, comme pour lui permettre de naître, une certaine « absence » de l'attention volontaire », dit très justement Leroy³³.

Et Baillarger :

« On ne saurait fixer activement son attention sans voir le phénomène disparaître. »

Leroy, sans le dire expressément, considère cette absence d'attention comme une distraction.

« Pour que le phénomène se développe, dit-il, il faut que puisse fonctionner un certain *automatisme*³⁴. »

La conscience serait un pouvoir modificateur, pourvu d'une certaine efficacité, qui se retirerait du jeu et laisserait les phénomènes se dérouler par un enchaînement aveugle, dans le cas du demi-sommeil. Leroy distingue, en effet, la conscience qui est « contemplative », et les phénomènes hypnagogiques, qui sont automatiques. Mais cette notion d'automatisme psychologique, dont l'apparente clarté a séduit tant d'auteurs, est une absurdité philosophique. Les phénomènes hypnagogiques ne sont pas « contemplés par la conscience » : ils *sont de la conscience*. Or la conscience ne peut être de l'automatisme : tout au plus peut-elle singer l'automatisme, se lier elle-même dans des formes automatiques ; c'est le cas ici. Mais alors, il faudrait parler d'une espèce de captivité. Cette conscience inattentive n'est pas distraite : elle est *fascinée*.

Ce n'est pas, en effet, qu'elle ne soit pas tout entière portée sur son objet : mais elle ne l'est pas à la manière de l'attention. Tout phénomène d'attention comporte une base motrice (convergence, accommodation, rétrécissement du champ visuel, etc.) Ces différents mouvements sont provisoirement impossibles : pour les produire, il faudrait sortir de l'état de paralysie où nous nous trouvons. Nous retrouverions alors l'état de veille. Or ces mouvements permettent au sujet de s'orienter par rapport à l'objet et de l'observer ; ce sont eux qui donnent au sujet son indépendance. Même l'attention que nous portons à une sensation cénesthésique implique une orientation du corps par rapport à cette sensation ; même l'attention que nous donnons à une pensée implique une sorte de localisation dans l'espace. Faire attention à quelque chose et localiser ce quelque chose : deux mots pour une seule et même opération. Il en résulte une sorte d'extériorité du sujet par rapport à l'objet (fût-ce une sensation, fût-ce une pensée). Dans l'endormissement, la base motrice de l'attention fait défaut. Il en résulte un autre type de présence pour l'objet. Il est là, mais sans extériorité ; d'autre part, on ne saurait l'observer, c'est-à-dire faire des hypothèses et les

contrôler. Ce qui manque, précisément, c'est un pouvoir contemplateur de la conscience, une certaine façon de se tenir à distance de ses images, de ses propres pensées et de leur laisser leur déroulement logique, au lieu de peser sur elles de tout son poids, de se jeter dans la balance, d'être juge et partie, d'user de son pouvoir synthétique pour faire la synthèse de n'importe quoi avec n'importe quoi. Un carrosse m'est apparu qui *était* l'impératif catégorique. On voit ici la conscience fascinée produisant l'image d'un carrosse au milieu d'un raisonnement sur la morale kantienne, elle n'a plus la liberté de maintenir les objets distincts, mais elle cède aux sollicitations de l'instant et fait une synthèse absurde en conférant à sa nouvelle image un *sens* qui permet de garder l'unité du raisonnement. Mais, naturellement, cette conscience n'est pas captive des objets, elle est captive d'elle-même. Nous étudierons ailleurs, à propos du rêve, ces modes participationnistes de la pensée. En tout cas, nous pouvons risquer dès à présent une conclusion : nous ne contemplons pas l'image hypnagogique, nous sommes fascinés par elle.

Me voici donc le tronc fléchi, les muscles relâchés, les yeux clos, couché sur le côté ; je me sens paralysé par une sorte d'autosuggestion ; je ne peux plus suivre mes pensées : elles se laissent absorber par une foule d'impressions qui les détournent et les fascinent, ou bien encore elles stagnent ou se répètent indéfiniment. A chaque instant, je suis pris par quelque chose dont je ne puis plus sortir, qui m'enchaîne, m'entraîne dans un cercle de pensées prélogiques, et disparaît. La paralysie de mes membres et la fascination de mes pensées ne sont que les deux aspects d'une structure nouvelle : la conscience captive. Le terrain est préparé pour les images hypnagogiques : je suis dans un état spécial, comparable à celui de certains psychasthéniques, c'est la première chute de potentiel, la première dégradation de la conscience avant le rêve. Les images hypnagogiques ne représentent pas une seconde dénivellation : elles paraissent sur ce fond ou ne paraissent pas, voilà tout. Il en est ici comme de certaines psychoses qui ont une forme simple et une forme délirante. Les images

hypnagogiques seraient la forme délirante. Je puis encore réfléchir, c'est-à-dire produire des consciences de consciences. Mais, pour garder l'intégrité des consciences primaires, il faut que les consciences réflexives se laissent fasciner à leur tour, qu'elles ne posent pas devant elles les consciences primaires pour les observer et les décrire. Elles doivent partager leurs illusions, poser les objets qu'elles posent, les suivre dans la captivité. A vrai dire, il faut de ma part une certaine complaisance. Il reste en mon pouvoir de secouer cet enchantement, de faire tomber ces murailles de carton et de retrouver le monde de la veille. C'est pourquoi en un sens l'état hypnagogique, transitoire, sans équilibre, reste un état artificiel. Il est « le rêve qui ne peut pas se former ». La conscience ne veut pas se prendre tout entière, au sens où l'on dit qu'une crème ne veut pas se prendre. Les images hypnagogiques apparaissent avec une certaine nervosité, une certaine résistance à l'endormissement, comme autant de petits glissements arrêtés vers le sommeil. Dans un état de calme parfait on glisse, sans s'en rendre compte, de l'état de fascination simple au sommeil. Seulement, en général, nous *voulons* nous endormir, c'est-à-dire que nous avons conscience d'aller vers le sommeil. Cette conscience retarde l'évolution en créant un certain état de fascination consciente qui est précisément l'état hypnagogique.

Dans cet état de captivité consentie, je peux ou non me laisser fasciner par le champ des phosphènes. S'il y a fascination, des images hypnagogiques vont apparaître.

Mes yeux sont clos. Champ de taches lumineuses relativement stables, avec des couleurs et une luminosité variables. Des mouvements commencent, vagues tourbillons qui créent des formes lumineuses sans contours définis. En effet, pour décrire des formes, il faut pouvoir en suivre des yeux les contours. Or, comme ces lueurs entoptiques sont dans les yeux, on ne peut faire prendre aux globes oculaires de position par rapport à ces lueurs. Pourtant nous sommes constamment sollicités de donner des contours à ces lueurs. Il nous arrive même, au début de l'endormissement d'essayer de les suivre avec les yeux. Entre prise

vaine : le mouvement devrait être fait *le long* de la tache, mais ne saurait l'être puisque la tache s'est déplacée avec le mouvement. Il résulte de ces mouvements des trajets phosphorescents indéfinis et indéfinissables. Puis, tout à coup, des formes aux contours nets apparaissent.

« Une demi-heure après m'être couchée, environ, chaque fois que je ferme les yeux, je vois des quantités de points brillants, des étoiles, des formes bizarres, parmi lesquelles je me rappelle particulièrement celle-ci, qui s'est représentée un grand nombre de fois en petit ou en grand : une ligne brisée formée de dents de scie irrégulières, circonscrivant dans son ensemble un espace irrégulièrement circulaire³⁵. »

Ces formes se constituent un peu en avant des taches entoptiques : il y a un léger décalage du champ hypnagogique par rapport au champ entoptique. Les premières formes apparaissent sur les bords, en dessous, en dessus, à droite, à gauche : jamais – au moins pour commencer – au centre du champ. Comme nous l'avons montré plus haut, après avoir un moment tenté, en vain, de regarder le champ entoptique, on se trouve soudain *en train de voir* ces contours. On ne pose pas ces formes comme existant réellement hors de nous, ni même comme existant dans le champ entoptique : on pose seulement qu'on les voit en ce moment. En un mot : je ne *vois* pas des dents de scie (je ne vois rien que des phosphènes), mais je *sais* que ce que je vois *est* une figure en dents de scie. Pareillement, dans le délire onirique de la confusion mentale, le malade sait que les draps qu'il voit sont des tranchées. Rien n'est apparu de neuf, on ne projette aucune image sur les lueurs entoptiques, mais, en les appréhendant, on les appréhende *comme* dents de scie ou *comme* étoiles. Le léger décalage du champ hypnagogique par rapport au champ entoptique me paraît être une illusion : elle provient simplement du fait que nous ne percevons pas les taches entoptiques comme ayant forme de dents de scie, mais que, à partir des lueurs entoptiques, nous percevons des dents de scie. Le champ visuel se précise, s'oriente, se resserre en devenant champ hypnagogique. En somme, les phosphènes fonctionnent à

l'heure qu'il est comme matière intuitive d'une appréhension de dents de scie. Il y a une intention vers les dents de scie qui s'est emparée d'elles et qu'elles remplissent intuitivement. Mais naturellement cette intention est d'un ordre tout particulier : elle ressemble sans doute à celle qui veut voir un visage dans une tache ou une flamme, mais cette dernière est libre et a conscience de sa spontanéité. Au contraire, l'intention, dans la conscience hypnagogique, est enchaînée : elle a été décrochée, provoquée par un besoin de préciser les formes de phosphènes ; elle est venue les appréhender : ils n'ont pas résisté – parce qu'ils n'ont en fait aucune forme – mais ils ne s'y sont pas non plus prêtés : et la conscience a constitué un nouvel objet à travers eux. Pose-t-elle l'existence de ces traits, de ces courbes ? Non : elle suspend entièrement toute thèse concernant leur existence. Elle pose seulement qu'elle les voit, qu'ils sont « sa représentation ». Elle a été déterminée à voir des formes parce qu'elle en cherchait ; l'idée, avec une réelle fatalité, a immédiatement pris corps sous forme de vision. Telle est la fausseté radicale de l'image hypnagogique : elle réalise comme phénomène subjectif, sur le plan de la perception, ce qui n'est en fait qu'une intention vide. Les qualités réelles de la matière entoptique servent de support à des intentions qui l'enrichissent prodigieusement. Par exemple, je vois trois traits d'un beau violet. En fait, ce violet, je *sais* que je le vois, mais je ne le vois pas, ou plutôt, je sais que je vois quelque chose qui *est* violet. Ce quelque chose, comme je puis m'en rendre compte après disparition de l'image, c'est la luminosité de la tache entoptique. J'ai donc appréhendé comme violet la luminosité ; la luminosité *joue le rôle* de violet... etc.

Les images proprement dites (personnages, animaux, ... etc.) viennent ensuite. On cite des cas où elles seraient apparues avant toute figure géométrique, mais j'ai pu remarquer que, la plupart du temps, on prenait à peine garde à ces arabesques du champ hypnagogique. En fait, il me semble qu'elles apparaissent toujours les premières. Elles délimitent un espace à trois dimensions à partir du champ entoptique ; elles posent le cadre. Les images plus complexes sont *de*

brusques persuasions touchant les formes géométriques. C'est à peu près l'équivalent de ce qu'on trouve dans la pensée de veille lorsqu'on dit : ces lignes m'évoquent un visage. Mais ici la pensée est enchaînée et ne peut pas prendre ce recul par rapport à elle-même. Penser que des lignes évoquent un visage, c'est voir un visage dans ces lignes. La pensée captive est contrainte de réaliser toutes ses intentions. J'ai pu suivre leur apparition et leur désagrégation, assez fréquemment. A cet égard, rien n'est plus instructif que ce que l'on pourrait appeler les visions manquées. Par exemple, je précise une masse colorée ou une image d'une certaine forme et une vague ressemblance m'incline à penser « aigle ». Si quelque bruit, quelque pensée me trouble brusquement, l'interprétation s'évanouit à mi-chemin et je puis alors me rendre compte qu'elle était en train de « se prendre », c'est-à-dire de se réaliser sur le plan sensible, de se jouer. Le caractère essentiel de la conscience enchaînée nous paraît être la fatalité. Le déterminisme – qui ne saurait en aucune façon s'appliquer aux faits de conscience – pose que, tel phénomène étant donné, tel autre doit suivre nécessairement. Le fatalisme pose que tel événement doit arriver et que c'est cet événement futur qui détermine la série qui mènera jusqu'à lui. Ce n'est pas le déterminisme, c'est le fatalisme qui est l'envers de la liberté. On peut même dire que la fatalité, incompréhensible dans le monde physique, est, au contraire, parfaitement à sa place dans le monde de la conscience. Alain l'a bien montré³⁶. Dans la conscience captive, en effet, ce qui manque c'est la représentation du possible, c'est-à-dire la faculté de suspendre son jugement. Mais toute pensée captive la conscience et l'enchaîne – et la conscience la joue, la réalise, en même temps la pense. Si ce bruit soudain ne m'avait réveillé, mon interprétation « aigle » serait arrivée à maturité sous la forme : « C'est un aigle que je vois. » En prendre une conscience achevée, c'eût été la sentir comme certitude. Ainsi, les brusques changements d'essence des objets hypnogogiques représentent autant de brusques changements de croyance :

« Subitement, je vois que les traits en question sont des ficelles³⁷. »

Le même texte, d'ailleurs, montre bien comment la pensée cristallise en certitude intuitive :

« Et aussitôt je vois aussi les pinces de blanchisseuse par lesquelles (les chaussettes) sont retenues aux ficelles³⁸. »

Les ficelles et les chaussettes appellent l'idée de pinces. Mais cette idée n'est pas pensée comme pure idée ; elle se réalise sur-le-champ en certitude : ce que je vois *comporte* des pinces. On voit clairement ici la dégradation du savoir en intuition.

Il faudrait expliquer, naturellement, les changements incessants qui se produisent dans les images hypnagogiques. Il s'agit, en effet, d'un monde en perpétuel mouvement : les figures se transforment, se succèdent rapidement, un trait devient une ficelle, une ficelle devient un visage... etc. D'autre part, chaque figure est animée de mouvements de translation ou de rotation, ce ne sont que roues de feu qui tournent, étoiles filantes qui descendent vivement, visages qui se rapprochent ou s'éloignent. Il nous paraît que ces mouvements s'expliquent par trois facteurs : d'une part, le cours même de la pensée enchaînée qui n'est jamais à court d'interprétations ; une évidence chasse l'autre ; à une éblouissante certitude de voir un visage succède l'évidente certitude de voir un squelette... etc. En second lieu, les variations même du champ entoptique fournissent une base intuitive sans cesse renouvelée à des certitudes toujours nouvelles. Qu'il y ait à l'origine de ces lueurs une activité spontanée du nerf optique, des phénomènes circulatoires, ou l'action mécanique des paupières sur les globes oculaires, ou tous ces éléments à la fois, ces causes varient constamment et, par suite, leurs effets varient également. A la base de ces figures qui tournent rapidement sur elles-mêmes ou qui se déroulent en spirale, nous pensons qu'il y a un certain scintillement continu de certaines taches entoptiques. Le troisième facteur serait naturellement le mouvement des globes oculaires. C'est ainsi que j'expliquerais certains phénomènes paradoxaux des visions hypnagogiques ; par exemple, le fait qu'une étoile qui semble glisser de haut en bas et traverse tout mon champ

visuel, paraît en même temps *rester toujours à la même hauteur* par rapport à mes axes optiques.

Mais ce qui nous importe ici n'est pas de déterminer dans tous ses détails la structure d'une conscience hypnagogique. Nous voulions seulement montrer qu'il s'agit bien d'une conscience imageante et qu'elle se rapproche beaucoup de ces consciences qui découvrent des images dans une tache, dans une flamme. Dans un cas comme dans l'autre la matière est plastique : ici des arabesques, des formes faibles, là des lueurs sans contours. Ici comme là l'esprit est détendu ; souvent la position est la même : souvent le sujet, couché et ne pouvant dormir, s'amuse à suivre de l'œil les arabesques de la tapisserie murale. C'est dans cette situation que l'on découvre le plus d'images. Il y a là, d'ailleurs, un commencement de fascination. Souvent les arabesques prennent un aspect étrange, les lignes sont prises dans des espèces de tourbillons immobiles, on saisit des formes en mouvement, des directions qui les accolent puis disparaissent. Notre regard est happé par certains ensembles et tout le reste du champ visuel reste vague et mouvant. C'est à ce moment qu'apparaissent les formes neuves, les visages. Dans un cas de fièvre assez forte, ces visages et ces personnages peuvent avoir une netteté quasi hallucinatoire. Toutefois, entre ces deux types de conscience, il demeure une très grande différence : dans le cas des arabesques, on ne pose pas que l'objet a pour qualité réelle de représenter un animal, un visage. Il n'y a pas position d'existence. Il y a, dans la conscience, un sentiment de spontanéité. Il s'agit d'une activité de jeu qui est consciente d'elle-même comme telle. Dans l'image hypnagogique cette conscience de jeu a disparu. On ne pose pas l'image comme objet, mais on la pose comme représentation. On voit sinon un chat, du moins une représentation du chat ; ou encore, pour être plus exact, *on est en train de voir un chat non-existant*. Sans doute, il demeure malgré tout dans la conscience hypnagogique un sentiment vague de spontanéité, de complaisance à soi. On sent bien qu'on pourrait tout arrêter si on voulait. Mais il s'agit d'une conscience non-thétique et contredite, en quelque sorte, par la

façon de poser l'objet. C'est, d'ailleurs, parce que la conscience se sent mal enchaînée qu'elle pose son objet comme non-existant. Elle se pose comme voyant un chat ; mais, comme elle se sent malgré tout à l'origine de cette vision, elle ne pose pas ce corrélatif comme existant. D'où ce paradoxe : je vois réellement quelque chose, mais ce que je vois *n'est rien*. Voilà pourquoi cette conscience enchaînée prend forme d'image : c'est qu'elle ne va pas jusqu'au bout d'elle-même. Dans le rêve, la captivité est complète, le chat sera posé comme objet. Dans l'image hypnagogique nous avons une position originelle de la conscience qui ressemble beaucoup à notre position en face de la gravure de Dürer : d'une part je *vois* la Mort, disions-nous ; d'autre part cette Mort que je vois n'existe pas. Il en est de même dans le cas qui nous occupe. Mais, dans la conscience imageante de la gravure, la matière conservait son indépendance, c'est-à-dire qu'elle pouvait être l'objet d'une perception. Dans le cas de la conscience hypnagogique, la matière est presque inséparable de la conscience qu'on en prend, parce que la prise de conscience la transforme radicalement, non seulement dans sa fonction, mais dans sa constitution même. Sans doute, dans le cas de l'appréhension imageante d'une gravure, le plat devenait relief, l'incolore valait pour du coloré, le vide pour du plein, etc. Mais, du moins, la plupart des qualités de la gravure prise comme image lui demeurait lorsqu'elle devenait l'objet d'une perception. Dans la conscience hypnagogique il n'y a presque plus de rapport entre l'image et son support intuitif. De sorte que, lorsque la conscience imageante se désagrège, on ne peut pas sans beaucoup de peine retrouver, dans l'attitude perceptive, les éléments qui faisaient fonction de matière.

Quoique la conscience imageante qui se constitue à l'occasion des taches et des arabesques diffère profondément par la *croyance* de la conscience hypnagogique, il existe pourtant entre elles des intermédiaires. Nous avons vu, en effet, qu'il y a, dans la première, un commencement de fascination. Nous supposons que cette fascination peut être totale, lorsqu'on fixe longtemps

certaines objets privilégiés, dans des conditions psychologiques spéciales. La boule de verre des magiciens, le marc de café des voyantes nous paraissent être de ces objets. Il est très vraisemblable qu'un sujet docile et convenablement disposé voie des scènes dans la boule de cristal. Il s'agit bien là, en effet, d'un objet assez voisin des taches entoptiques : rien de précis, rien de fixe dans cette boule de verre. L'œil ne peut s'arrêter nulle part, aucune forme ne le maintient. Lorsque la vision paraît, sollicitée par ce déséquilibre constant, elle se donne spontanément comme image : c'est, dira le sujet, l'image de ce qui doit m'arriver. Cela nous montre que les taches entoptiques sont loin d'être l'unique matière possible des visions hypnagogiques. On pourrait, au contraire, constituer toute une classe d'objets susceptibles de fonctionner comme base intuitive de ces images. Il suffirait qu'ils fussent des formes faibles, se désagrégeant sous la vue et pourtant se reformant sans cesse, des formes où le regard se perde (soit qu'il ne rencontre rien, comme dans la boule de verre, soit qu'il soit constamment renvoyé à des pointes d'épingle, comme dans le cas du marc de café), bref des formes qui eussent la propriété d'exciter sans cesse l'attention et de la décevoir sans cesse. Admettons, d'autre part, chez le sujet une certaine somnolence, un état de suggestibilité : l'image hypnagogique va naître.

VII. DU PORTRAIT À L'IMAGE MENTALE.

Nous allons aborder, à présent, la description de l'image mentale : c'est elle qui achève la série. Auparavant, il serait bon de mesurer le chemin parcouru.

L'intention profonde n'a pas varié. Dans les différents cas que nous avons étudiés, il s'agissait toujours d'animer une certaine matière pour en faire la *représentation* d'un objet absent ou inexistant. La matière n'était jamais l'*analogue* parfait de l'objet à représenter : un certain savoir venait l'interpréter et combler ses lacunes. Ce sont ces éléments corrélatifs, matière et savoir, qui ont évolué d'un cas à l'autre.

A. *La matière.* – La matière d'un portrait est un quasi-visage. Sans doute est-ce avant tout un élément neutre qui peut aussi bien fonctionner comme support d'une conscience perceptive que d'une conscience imageante. Mais cette indifférence est surtout en théorie. En fait, la spontanéité de la conscience est fortement sollicitée : ces formes, ces couleurs, puissamment organisées, s'imposent presque comme une image de Pierre. S'il me prend fantaisie de les *percevoir*, elles résistent. Un tableau s'offre spontanément en *relief* à la conscience imageante, la conscience perceptive aura beaucoup de mal à le voir plat. Ce quasi-visage, en outre, est accessible à l'observation : naturellement je ne rapporte pas les qualités nouvelles que j'y aperçois à cet objet que j'ai sous les yeux, à cette toile peinte. Je les projette, bien au-delà du tableau, sur le vrai Pierre. Il en résulte que chacun des jugements que je porte se donne comme probable (au lieu que dans la véritable observation les jugements sont certains). Quand je dis « Pierre a les yeux bleus », je sous-entends : « Si, du moins, ce tableau le représente fidèlement. »

La matière de mon image est un objet strictement individuel : ce tableau est unique dans le temps et dans l'espace. Il faut même ajouter que les traits du quasi-visage ont également cette individualité inaliénable : ce quasi-sourire n'est à nul autre pareil. Pourtant, cette individualité n'apparaît qu'à la conscience perceptive. En passant de la perception à l'image, la matière acquiert une certaine généralité. Nous dirons : « Oui, c'est bien *ainsi qu'il sourit* », donnant à entendre que le sourire représente à lui seul une foule de sourires individuels de Pierre. Nous appréhendons les différentes qualités de la matière comme des représentants qui valent chacune pour une foule de qualités apparues et disparues chez Pierre : cette couleur rose devient *le rose* de ses joues ; cette lueur verte le *vert* de ses yeux. Ce que nous cherchons à travers le tableau, ce n'est pas Pierre tel qu'il a pu nous apparaître avant-hier ou tel jour de l'année dernière : c'est *Pierre en général*, un prototype qui sert d'unité thématique à toutes les apparitions individuelles de Pierre³⁹.

A mesure que nous nous élevons dans la série des consciences imageantes, la matière s'appauvrit de plus en plus. A l'origine, malgré quelques différences, ce qu'on voyait dans la perception passait tel quel dans l'image : ce qui changeait – et radicalement – c'était avant tout le sens de la matière, qui renvoyait à elle-même dans le premier cas, dans le second à un autre objet. Dès l'imitation, ce qui apparaît à la conscience imageante n'est pas du tout semblable à ce qu'on voit dans la perception. La matière en passant d'une fonction à l'autre s'appauvrit : je laisse tomber une foule de qualités. En sorte que ce qui, finalement, fait la base intuitive de mon image ne saurait jamais faire celle d'une perception. Dès ce moment apparaît dans la matière de l'image une pauvreté essentielle. Il s'ensuit que l'objet intentionné à travers la matière croît en généralité. Lorsque Franconay imite Chevalier, ce n'est même plus « Chevalier avec son costume brun », « Chevalier avec ses yeux verts... », etc., que je vois à travers elle. C'est Chevalier tout court. Dans le cas du dessin schématique, je projette à travers ces traits noirs « le coureur-pendant-l'effort », qui sert de *prototypion* à tous les coureurs possibles. Il est difficile, à ce degré, de différencier clairement *l'idée* du coureur et son *image*. Nous verrons plus loin qu'on peut y parvenir, mais l'objet de l'idée et l'objet de l'image – quoique pris de façon différente – sont identiques. Dès ce moment nous sommes en présence du phénomène de quasi-observation, c'est-à-dire qu'on ne lit *sur* la matière (visage de l'imitateur, lignes du dessin schématique) rien autre que ce qu'on y met. A mesure que la matière de la conscience imageante s'éloigne davantage de la matière de la perception, à mesure qu'elle se pénètre davantage de savoir, sa ressemblance avec l'objet de l'image s'atténue. Un phénomène nouveau apparaît : le phénomène *d'équivalence*. La matière intuitive est choisie pour ses rapports d'équivalence avec la matière de l'objet. Le mouvement sera hypostasié comme équivalent de la forme, la luminosité comme équivalente de la couleur. Cela implique, naturellement, que le savoir joue un rôle de plus en plus important, au point de se substituer à l'intuition même sur le terrain de

l'intuition. En même temps l'intention proprement imageante est de moins en moins sollicitée par la matière même de l'image. Pour la déclencher il faut un système de signes (imitation), un ensemble de conventions et un savoir (image schématique), le libre jeu de l'esprit (taches sur le mur, arabesques), ou la fascination de la conscience (images hypnagogiques). En un mot, à mesure que le savoir prend plus d'importance, l'intention gagne en spontanéité.

B. *Le savoir*. – Le savoir ne se substitue pas sous sa forme idéative à la matière défaillante. Il ne saurait combler en tant que tel les lacunes de l'intuition. Il faut qu'il subisse une dégradation, sur laquelle nous aurons à revenir. Il passe à l'intuitif sous forme de pantomime ; il se coule dans les mouvements. Un phénomène nouveau apparaît : le *mouvement symbolique*, qui, par sa nature même de mouvement, est du côté de l'intuition et, par sa signification, du côté de la pensée pure. Mais il peut arriver que le savoir s'incorpore directement à d'autres qualités sensibles, comme dans le cas des images hypnagogiques. Nous verrons que cette dégradation du savoir n'est pas exclusivement un phénomène d'imagination et qu'on la trouve déjà dans la simple perception.

VIII. L'IMAGE MENTALE.

On a fait des expériences absurdes pour démontrer que l'image a un contenu sensoriel :

« Si, par exemple, le sujet est assis dans une chambre bien éclairée en face d'un écran de verre dépoli derrière lequel est une lanterne à projection voilée, il lui est souvent impossible de reconnaître si les faibles couleurs qu'il voit sur le verre proviennent de la lanterne ou de sa propre imagination. On lui dit : Imaginez qu'il y a sur le verre l'image d'une banane. Et, dans nombre de cas, qu'on projette de la lanterne une bande de lumière jaune extrêmement affaiblie ou qu'on supprime toute lumière objective, le résultat est le même : la perception de la bande jaune est confondue avec l'image correspondante⁴⁰. »

Les expériences plus récentes de Schraub sont du même acabit : « On fait entendre des bruits dont on mesure l'intensité. Puis on demande au sujet de reproduire mentalement ces bruits. Pour chacun d'eux, on le fait comparer par le sujet avec le bruit qui a servi d'excitant, en donnant de nouveau celui-ci, que l'on gradue (ou diminue) d'intensité jusqu'à ce qu'il n'ait pas plus de force que sa représentation (ou image reproduite) chez le sujet⁴¹. »

Ces recherches n'auraient de sens que si l'image était une faible perception. Mais elle se donne *comme image*, toute comparaison d'intensité entre elle et la perception est donc impossible. On ne sait à qui reconnaître la plus grande incompréhension : à l'expérimentateur qui pose de semblables questions ou au sujet qui répond docilement.

Nous avons défini plus haut l'image 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 ». Dans le cas de l'image mentale le contenu n'a pas d'extériorité. On voit un portrait, une caricature, une tache : on ne *voit* pas une image mentale. Voir un objet, c'est le localiser dans l'espace, entre cette table et ce tapis, à une certaine hauteur, à ma droite ou à ma gauche. Or, mes images mentales ne se mêlent pas aux objets qui m'entourent. C'est, dira-t-on, que les sensations présentes agissent comme « réductrices ». Mais pourquoi y aurait-il réduction, pourquoi ne se produirait-il pas plutôt des compositions ?

En fait, l'image mentale vise une *chose réelle*, qui existe parmi d'autres, dans le monde de la perception ; mais elle la vise à travers un contenu psychique. Sans doute ce contenu doit remplir certaines conditions : dans la conscience d'image nous appréhendons un *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 la *transcendance* du représentant. Mais transcendance ne veut pas dire extériorité : c'est la chose représentée qui est extérieure, non son « analogon » mental. L'illusion d'immanence consiste à transférer au contenu psychique transcendant l'extériorité, la spatialité et toutes les qualités sensibles de la chose. Ces qualités, il ne les a pas : il les représente, mais *à sa manière*.

Il semblerait à présent que nous n'avons plus qu'à décrire ce contenu analogique comme nous avons décrit les contenus matériels de la conscience de portrait ou d'imitation. Mais nous rencontrons ici une grosse difficulté : dans les cas précédemment décrits, lorsque la conscience proprement imageante s'évanouissait, il restait un résidu sensible qu'on pouvait décrire : c'était la toile peinte ou la tache du mur. En refaisant certains mouvements ou en laissant agir sur nous les lignes et les couleurs du tableau nous pouvions, sans reformer à proprement parler la conscience imageante, du moins reconstituer sans trop de peine « l'analogon » à partir de ce résidu sensible. La matière de ma conscience imageante de portrait, c'était évidemment cette toile peinte. Il faut avouer que la description réflexive ne nous renseigne pas directement sur la matière représentative de l'image mentale. C'est que, lorsque la conscience imageante s'est anéantie, son contenu transcendant s'est anéanti avec elle ; il ne demeure pas de résidu qu'on puisse décrire, nous nous trouvons en face d'une autre conscience synthétique qui n'a rien de commun avec la première. Nous ne pouvons donc pas espérer de saisir ce contenu par l'introspection. Il faut choisir : ou bien nous formons l'image, et alors nous ne connaissons le contenu que par sa fonction d'analogon (que nous formions une conscience irréfléchie ou une conscience réflexive), nous appréhendons sur lui les qualités de la chose visée ; ou bien nous ne formons pas l'image, et alors nous n'avons pas non plus le contenu, il n'en reste rien. En un mot, nous savons – parce que c'est une nécessité

d'essence – qu'il y a dans l'image mentale un donné physique qui fonctionne comme analogon, mais si nous voulons déterminer plus nettement la nature et les composantes de ce donné, nous sommes réduits aux conjectures.

Il nous faut donc quitter le terrain sûr de la description phénoménologique et revenir à la psychologie expérimentale. C'est-à-dire que, comme dans les sciences expérimentales, nous devons faire des hypothèses et chercher des confirmations dans l'observation et l'expérience. Ces confirmations ne nous permettront jamais de dépasser le domaine du probable.

1 Nous n'ignorons pas que ces constatations nous obligent à repousser entièrement l'existence d'un inconscient. Ce n'est pas ici le lieu d'en parler.

2 Nous verrons plus tard ce que signifie « exister à l'état libre » pour le contenu matériel de l'image mentale.

3 M.I. Meyerson, dans son chapitre « Les Images », Dumas, *Nouveau Traité*, t. II, fait une confusion perpétuelle (cf. surtout pp. 574 et 581) entre signe, image et symbole.

4 C'est cette observation qui deviendra la quasi-observation dans le cas de l'image mentale.

5 Cf. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, p. 226.

6 Seules nous intéressent les imitations qui ne s'accompagnent pas de grimace.

7 Naturellement nous envisageons le cas théorique où toutes les démarches de la conscience sont nettement distinctes. Il peut arriver aussi qu'une imitation soit aussi ressemblante qu'un portrait (par exemple si l'artiste s'est grimé). Dans ce cas, nous sommes renvoyés aux analyses du chapitre précédent.

8 Bergson, *Matière et Mémoire*, p. 172.

9 Cf. Abramowski, *Le Subconscient normal*.

10 Il faudrait aussi parler de la *conscience d'imiter*, qui est certainement une conscience *d'être possédé*.

11 Il est possible que cette façon d'organiser ma perception me soit rigoureusement personnelle. Le lecteur peut déterminer lui-même les procédés dont il use.

12 Si l'on veut se rendre compte de l'énorme disproportion qui existe entre l'élément représentatif extérieur et le savoir qui s'y incorpore, on peut considérer des exemples du genre de celui-ci : imaginons qu'une personnalité connue soit souvent représentée dans les revues et les caricatures par les trois attributs suivants : un chapeau de paille, des lunettes, une pipe.

Enfin, cette personnalité se résume dans ces trois objets pour la conscience populaire. Si vous disposez dans un ordre quelconque (par exemple : pipe, chapeau, lunettes) des représentations schématiques de ces trois objets, vous aurez des signes : de ces trois attributs nous passerons à la personnalité qu'ils ont mission d'évoquer. Si vous les disposez dans l'ordre naturel (chapeau, *sous* le chapeau, lunettes, *sous* les lunettes, pipe, à la distance et dans le sens convenables), vous aurez une image ; les trois attributs *représentent* le visage de l'homme célèbre. En dehors de ces trois objets dessinés, les seuls éléments intuitifs sont l'ordre et la disposition de ces objets. A travers cette qualité presque abstraite nous intentionnons l'homme célèbre en image. Aucun de ses traits n'est véritablement réalisé sur le papier : il est là, à l'état indifférencié, dans l'espace intermédiaire entre le chapeau et la pipe, espace que nous concevons comme plein – *plein de lui*.

13 Leroy, *Les Visions du demi-sommeil*, Alcan, 1926. Un de ses sujets dit : « C'est en somme comme une représentation cinématographique en couleur », p. 111.

14 *Journal des Goncourt*, cité par Leroy, p. 29.

15 Leroy, *op. cit.*, p. 28.

16 Leroy, *op. cit.*, p. 32.

17 *Id.*, *ibid.* Voir aussi *passim*. Par exemple : p. 17, Obs. VIII : « une bande lumineuse *dont je ne puis définir la couleur* », etc.

18 *Id.*, *ibid.*, 58.

19 *Id.*, *ibid.*, p. 86.

20 Leroy, *op. cit.*, Cf. aussi p. 45 : « Tout à coup *je remarque que je vois une voilure s'arrêter devant moi.* »

21 Cette observation montre en outre que le savoir, dans certains cas, peut même précéder l'image.

22 Cf., par exemple, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'Esprit et les Passions*.

23 Cf. Delage : *Le Rêve*. Binet, *Année psychol.*, t. I, pp. 424-425. Trumbull Ladd. Gellé, « Les Images hypnagogiques », in *Bullet. de l'Institut, gén. psychol.*, 4^e année, n° 1.

24 Leroy, *op. cit.*, pp. 70-74.

25 Leroy, *op. cit.*, p. 127.

26 Gellé, *op. cit.*, p. 66.

27 Tous ces phénomènes sont très fréquents : mais on peut avoir des visions hypnagogiques les yeux ouverts. Cf. le sujet Pierre G., chez Leroy.

28 Leroy, *op. cit.*, p. 115.

29 *Id.*, *ibid.*, p. 65.

30 Lhermitte, *Le Sommeil*, p. 142 et suiv.

31 *Id, ibid.*, p. 148.

32 *Id. ibid.*, p. 147.

33 Leroy, *op. cit.*, p. 59.

34 *Id., ibid.*, p. 57.

35 Leroy, *op. cit.*, p. 12.

36 Cf. par exemple : *Mars ou la Guerre jugée*.

37 Leroy, *op. cit.*, p. 37.

38 Cf. *supra*, p. 83.

39 Si l'image veut rendre l'individuel, « ce qui ne revient jamais », il faudra que l'artiste spécifie. Par exemple, le dessinateur qui fait un croquis pour un reportage spécifiera : « Le criminel *au moment où* le jury prononce son verdict. »

40 Titchener, *Manuel de Psychologie*. Trad. Lesage, p. 198.

41 Dwelshauvers, *Traité de Psychologie*, p. 368.

DEUXIÈME PARTIE

Le probable

NATURE DE L'ANALOGON DANS L'IMAGE MENTALE

I. LE SAVOIR.

L'image est définie par son intention. L'intention est ce qui fait que l'image de Pierre est conscience de Pierre. Si l'on prend cette intention à son origine, c'est-à-dire lorsqu'elle jaillit de notre spontanéité, elle implique déjà, quelque nue et dépouillée qu'on la suppose, un certain savoir : c'est, par hypothèse, la connaissance de ce Pierre. J'admets que cette connaissance soit une simple attente vide, une direction : de toute façon c'est une direction *vers Pierre*, une attente *de Pierre*. En un mot « l'intention pure » est une alliance de termes contradictoires puisqu'elle est toujours *intention vers quelque chose* Mais l'intention ne se borne pas, dans l'image, à viser Pierre d'une façon indéterminée : elle le vise blond, grand, avec un nez retroussé ou aquilin, etc. Il faut donc qu'elle se charge de connaissances, qu'elle traverse une certaine couche de conscience que nous pourrions appeler la couche du savoir. En sorte que, dans la conscience imageante, on peut seulement par abstraction distinguer le savoir de l'intention. L'intention ne se définit que par le savoir car on ne se représente en image que ce qu'on sait d'une façon quelconque et, réciproquement, le savoir n'est pas ici simplement un savoir, il est acte, il est ce que je veux me représenter. Je ne me borne pas à savoir que Pierre est blond, ce savoir est une exigence : voilà ce qu'il faut que je réalise en intuition.

Naturellement ce savoir ne doit pas être considéré comme se surajoutant à une image déjà constituée pour l'éclairer : il est la structure active de l'image.

Une image ne saurait exister sans un savoir qui la constitue. C'est la raison profonde du phénomène de quasi-observation. Le savoir au contraire peut exister à l'état libre, c'est-à-dire constituer à lui seul une conscience.

« J'affirme, écrit Bühler, qu'en principe tout objet peut être pleinement et exactement pensé sans l'aide d'image. Je peux penser d'une façon pleinement déterminée et sans représentation n'importe quelle nuance individuelle de la couleur bleue d'un tableau pendu dans ma chambre, pourvu seulement qu'il soit possible que cet objet me soit donné par un autre moyen que par des sensations¹. »

Que faut-il entendre par ce savoir à l'état libre ? Vise-t-il réellement l'objet ? Un sujet de Bühler va nous renseigner.

« Savez-vous combien de couleurs fondamentales il y a dans la Madone de la Chapelle Sixtine ? » « Oui. D'abord j'ai eu l'image de la Madone dans son manteau, puis celle de deux autres figures, notamment celle de sainte Barbara en jaune. J'avais ainsi le rouge, le jaune, le vert. Alors je me suis demandé si « le bleu » s'y trouvait aussi et *j'ai eu la notion, sans image, qu'il y était représenté.* »

Le savoir vise le bleu en tant qu'il est représenté dans le tableau et qu'il est la quatrième couleur fondamentale. Pareillement la réponse du sujet de Messer :

« Le mot *Montagne* suggère à un sujet “la conscience” (sans mot) d'une direction vers quelque chose de déterminé qu'on peut gravir »

révèle que la montagne n'est pas conçue comme une réalité intuitive mais comme une certaine *règle*. C'est ce que montre bien d'ailleurs la classification de Bühler. Il divise les « *Bewusstheiten* » en trois catégories. Ce sont des consciences de *règles*, des consciences de *rapport* et des *intentions*. Ce dernier terme fort impropre revient finalement à désigner la conscience d'un ordre, d'un arrangement, d'un système. Bref le savoir à l'état pur se présente comme une conscience de *relations*. Naturellement c'est une conscience vide, parce que la

matière sensible n'y est pas pensée sinon sous la forme de terme, de support des relations. Par exemple, le bleu du tableau n'est pensé que comme « quatrième couleur fondamentale ». Le savoir peut être aussi détaillé que l'on voudra, il peut embrasser une foule de rapports divers en une synthèse complexe ; il peut viser des relations concrètes entre des objets individuels (par exemple M. Lebrun peut m'être donné comme « le premier fonctionnaire de France ») ; il peut précéder le jugement ou l'accompagner ; il peut même être joint à un signe ou à un groupe de signes : il n'en reste pas moins une conscience vide de signification.

Mais, dit Husserl², cette conscience vide peut se remplir. Non pas avec des mots : les mots ne sont que le support du savoir. C'est l'image³ qui est le « remplissement » (*Erfüllung*) intuitif de la signification. Si je pense « hirondelle » par exemple, je puis n'avoir d'abord qu'un mot et une signification vide dans l'esprit. Si l'image apparaît, il se fait une nouvelle synthèse et la signification vide devient conscience pleine d'*hirondelle*.

Cette théorie, nous l'avouons, nous paraît choquante. D'abord que serait l'image en dehors de la synthèse de signification ? Nous ne saurions admettre que l'image vienne « remplir » une conscience vide : elle *est* elle-même une conscience. Il semble qu'ici Husserl soit dupe de l'illusion d'immanence. Mais ce qui nous préoccupe avant tout, c'est ce que nous pourrions appeler la question de la dégradation du savoir. Est-il bien sûr que le savoir en passant de l'état libre à celui de structure intentionnelle d'une conscience imageante ne subisse d'autre altération qu'un remplissement ? Ne serait-il pas plutôt l'objet d'une modification radicale ? Les psychologues qui ont étudié – par la méthode d'introspection expérimentale – les rapports de l'image et de la pensée signalent chez leurs sujets, à côté de savoirs purs, donnés comme « Bewusstheiten », « Bewusstseinslagen », « Sphärenbewusstsein », etc., de curieux états qui, quoique ne contenant aucun élément représentatif, sont déjà donnés par les sujets comme des images.

On trouve chez Schwiete des procès-verbaux très significatifs.

1° Sujet I : « ouvert ».

« J'eus l'image indéterminée d'une « ouverture ». »

2° Sujet II : « dissemblables ».

« Je vis deux objets indéterminés et dissemblables⁴. »

Ainsi voilà une ouverture qui n'est ouverture de rien et, de plus, qui n'a même pas une forme déterminée. Cependant c'est une ouverture en image. Voilà deux objets qui n'ont même pas de caractéristiques spatiales, en un mot, qui n'ont aucune qualité intuitive par quoi ils puissent différer l'un de l'autre et cependant *ils sont saisis en image comme dissemblables*. On se demande ici en quoi l'image diffère d'un pur savoir. Et cependant elle s'affirme comme image.

Burloud est plus net encore. Il écrit, à propos des travaux de Messer :

« Au plus bas degré, une direction spatiale, une direction d'extériorisation. » Au mot *Atlas* le sujet II a une représentation visuelle d'un endroit sur une carte. « C'était plutôt une direction au-delà de la mer Méditerranée... » Souvent les sujets hésitent s'ils doivent l'appeler une image ou une pensée. Au mot *clou* le sujet I signale la présence dans sa conscience de quelque chose de visuel ou de conceptuel mais de telle nature qu'il aurait pu engendrer une impression visuelle. « J'ai pensé à quelque chose de long, de pointu. » On se sert pour désigner ces états d'expressions telles que : un savoir, une simple tendance à une représentation visuelle, le germe d'une représentation visuelle, etc.⁵. »

Nous disions bien : le savoir en entrant dans la constitution de l'image subit⁶ une modification radicale. Il la subit même avant que l'image soit constituée. Il existe des consciences d'un type particulier qui sont vides, tout comme les consciences de pure signification, mais qui ne sont pas des consciences de pure signification. Dès l'origine elles affirment leur relation intime avec le sensible. Elles se donnent comme « quelque chose de visuel *ou de conceptuel mais de telle nature qu'il aurait pu engendrer une impression visuelle* ». Nous sommes loin des « Bewusstheiten » de Bühler. Il s'agit bien encore d'un savoir, mais d'un savoir dégradé.

Ce savoir qui se présente comme « le germe d'une représentation visuelle » ne serait-ce point le schème dynamique de Bergson ? Celui-ci se présente en effet comme déterminé dans sa structure intime par sa relation avec les images futures... « Il consiste en une attente d'images, en une attitude intellectuelle destinée tantôt à préparer l'arrivée d'une certaine image précise comme dans le cas de la mémoire, tantôt à organiser un jeu plus ou moins prolongé entre les images capables de venir s'y insérer, comme dans le cas de l'imagination créatrice. Il est à l'état ouvert, ce que l'image est à l'état fermé. Il présente en termes de *devenir*, dynamiquement, ce que les images nous donnent comme du tout fait, à l'état statique⁷. »

A l'époque où Bergson conçoit sa théorie, le schème dynamique réalisait un grand progrès sur l'associationnisme. Aujourd'hui, la psychologie s'est davantage dégagée de l'influence tainienne. La pensée, irréductible à la sensation, se définit par le sens (*meaning*) et l'intentionnalité. C'est un acte. A la lumière de ces thèses nouvelles, le schème dynamique apparaît comme un effort encore trop timide et qui manque son but. Sans doute il est déjà une organisation synthétique et c'est mieux qu'une simple association d'images. Mais on chercherait en vain, chez Bergson, une description positive de l'intentionnalité qui le constitue. Telle est bien l'ambiguïté constante du dynamisme bergsonien : des synthèses mélodiques – mais sans acte synthétique ; des organisations sans pouvoir organisateur. Tel est aussi le schème dynamique : dynamique, il l'est sans doute, à la façon d'une force, d'un tourbillon. Mais nulle part il n'apparaît clairement comme un acte : c'est une chose.

De cette insuffisance fondamentale découle toute l'ambiguïté de sa nature. Tantôt il apparaît comme la forme transitoire que peut prendre une représentation.

« Travailler intellectuellement consiste à conduire *une même représentation* à travers des plans de conscience différents dans une direction qui va de l'abstrait au concret, du schéma à l'image⁸. »

Tantôt c'est un pouvoir organisateur qui s'efface derrière ce qu'il a organisé.

« ... C'est une représentation d'ordre différent toujours capable de se réaliser en images mais toujours distincte d'elles... Présent et agissant dans le travail d'évocation des images, derrière les images une fois évoquées, ayant accompli son œuvre⁹. »

Il sera pareillement impossible de saisir le rôle exact de l'affectivité dans la constitution de ces schèmes. Ici Bergson écrit :

« Quand je veux me remémorer un nom propre, je m'adresse d'abord à l'impression générale que j'en ai gardée ; c'est elle qui jouera le rôle de schéma dynamique¹⁰. »

Et là :

« ... je partis de l'impression générale qui m'en était restée. C'était une impression d'étrangeté, mais non pas d'étrangeté indéterminée. Il y avait comme une note dominante de barbarie et de rapine¹¹. »

Mais pourtant ces impressions ne sont pas purement affectives puisque Bergson appelle son schéma¹² : « un schéma indivisé avec une certaine coloration affective ».

A vrai dire, Bergson ne s'est pas donné beaucoup de peine pour décrire clairement son schéma. Ce qui lui importe avant tout, c'est de retrouver en lui les qualités qu'il met en valeur dans toutes ses descriptions de la conscience : le schème est un *devenir*¹³, en outre ses éléments *s'interpénètrent*¹⁴. C'est par cette interpénétration et cette durée mélodique que le schème s'oppose à l'image « aux contours arrêtés, *aux parties juxtaposées* ». Il est la vie, le mouvement même de la conscience. Elle « dessine ce qui a été ». Nous retrouvons ici les grands thèmes bergsoniens et les oppositions classiques du système ; le schème c'est le mouvant, le vivant ; l'image c'est le statique, le mort, l'espace qui sous-tend le mouvement.

Précisément, cette opposition nous paraît ici malheureuse et c'est elle qui nous empêche d'accepter en gros la description de Bergson. D'abord nous l'avons dit, le savoir ne disparaît pas, une fois la conscience d'image constituée ; il ne

« s'efface » pas derrière les images. Il n'est pas « toujours capable de se réaliser en images mais toujours distinct d'elles ». Il représente la structure active de la conscience imageante. Nous ne pouvons pas accepter cette distinction radicale de l'image et du schème. Sinon, nous devrions *apprendre* nos images comme nos perceptions ; pour cela il faudrait les observer ; pour les observer nous aurions besoin de schèmes et ainsi de suite à l'infini.

En outre cette conception de l'image comme « une représentation... dont les parties se juxtaposent » nous paraît relever de l'illusion d'immanence. Les parties se juxtaposent *dans les objets*. Mais l'image est une synthèse d'intériorité qui se caractérise par une réelle interpénétration de ses éléments. Nous reviendrons sur ces personnages de rêves¹⁵ qui peuvent être à la fois un homme et une femme, un vieillard et un enfant. Leroy fait observer très finement que nos images de la veille ont peut-être aussi cette polymorphie. Nous le montrerons au chapitre suivant. En tout cas, toute une catégorie d'images, celles que Flach¹⁶ appelle les schèmes symboliques, expriment dans leur indivision première une foule de choses que la pensée discursive devra analyser et juxtaposer.

« Comprendre le sens du mot : Baudelaire.

« Je vis aussitôt dans l'espace libre, sur un fond absolument sombre une tache de couleur bleu-vert dans le genre de la couleur du vitriol et comme jetée là, d'un seul et large coup de pinceau. La tache était plus longue que large – peut-être deux fois plus longue que large. Aussitôt le savoir que cette couleur doit exprimer le morbide, la décadence spécifique qui caractérise Baudelaire. Je cherche si cette image peut s'appliquer à Wilde ou à Huysmans : impossible. Je sens une résistance aussi forte que si on me proposait quelque chose de contraire à la logique. Cette image ne vaut que pour Baudelaire et, à partir de cette minute, sera pour moi représentative de ce poète. »

Il convient donc de laisser de côté ces expressions bien vagues de « devenir », de « dynamisme », etc. Cette psychologie de « sympathie avec la vie » a fait son temps. Sans doute il existe, Bergson l'a vu, un certain état du savoir qui est

« attente d'images ». Mais cette attente d'images est homogène à l'image même. En outre cette attente est très particulière ; ce que le savoir attend c'est de se transformer lui-même en image. Nous préférons encore à l'expression de « schème dynamique » celle de Spaier¹⁷ « aurore d'image », parce qu'elle montre bien qu'il y a continuité entre le savoir imageant vide et la conscience imageante pleine.

Sujet II : « Ah il est... Me suis arrêté parce que je savais ce que je voulais dire avant que le mot « riche » ne soit venu, ai senti comme un déclenchement intérieur, un *ah* ! une espèce de mouvement intérieur comparable au bruit très rapidement croissant d'une sirène..., je sens que ça viendra, ça vient, je sais que j'ai compris... Alors surgit le mot¹⁸. »

Et Spaier ajoute :

« Il existe donc une tendance à ne pas aller jusqu'au bout : on essaie de faire l'économie de l'image même, pour aller plus vite, on se contente de l'aurore... »

Nous pensons qu'il a plus de différence entre un savoir imageant et un savoir de pure signification qu'entre un savoir imageant et une image dans son plein épanouissement. Mais il convient d'approfondir cette différence, c'est-à-dire de déterminer exactement la nature de la dégradation que subit le savoir en passant de l'état de « meaning » pur à l'état imageant. Pour cela nous allons examiner d'un peu plus près les cas privilégiés où le savoir imageant se présente à l'état pur, c'est-à-dire comme conscience libre.

Les procès-verbaux des psychologues de Würzburg sont significatifs à cet égard : on trouve chez les sujets deux types de conscience vide.

Type I : CERCLE. D'abord une conscience générale (*allgemeines Bewusstsein*) correspondant au concept : figure géométrique. Le mot n'était pas présent.

Type II : PATIENCE – LONGANIMITÉ. Une conscience particulière d'un milieu biblique.

ROI FIER.

« (Je me sens) transporté dans une autre sorte de réalité, celle des ballades et des vieilles légendes... Une direction vers le passé de l'Allemagne où le fier monarque jouerait un grand rôle¹⁹. »

La conscience de « cercle » est générale, celle de « patience, longanimité » particulière. Mais là n'est pas la différence. Les consciences du type I en effet peuvent être aussi particulières. Mais dans le premier cas ce qui est saisi c'est une règle ; dans le second c'est une chose. C'est ce qu'il faut approfondir sur un autre exemple.

Je lis un roman. Je m'intéresse vivement au sort du héros qui va s'évader de prison, par exemple. J'apprends avec beaucoup de curiosité les moindres détails de ses préparatifs de fuite. Pourtant les auteurs sont d'accord pour faire remarquer la pauvreté des images qui accompagnent ma lecture²⁰. De fait la plupart des sujets en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en général en dehors de l'activité de lecture proprement dite, lorsque, par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. Bref les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Le reste du temps, quand le lecteur est bien pris, il n'y a pas d'image mentale. Nous avons pu le constater sur nous-mêmes à bien des reprises et plusieurs personnes nous l'ont confirmé. L'affluence des images est la caractéristique d'une lecture distraite et fréquemment interrompue.

Cependant il ne peut se faire que l'élément imagé fasse totalement défaut dans la lecture. Sinon comment expliquerions-nous la force de nos émotions ? Nous prenons parti, nous nous indignons ; il arrive à certains de pleurer. En réalité dans la lecture comme au théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre ; c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel. Les signes verbaux ne sont pas, comme dans le cas des mathématiques par exemple, des intermédiaires entre les significations pures et notre conscience : ils représentent la surface de contact entre ce monde

imaginaire et nous. Pour décrire correctement le phénomène de lecture il faut donc dire que le lecteur est en *présence d'un monde*. C'est ce que prouve nettement – si la chose était à prouver – l'existence de ce que Binet appelle les « images latentes ».

« Nous avons souvent des images bien plus précises que nous ne le supposons ; en lisant une pièce par exemple des images de position, de mise en scène ; nous faisons, sans nous en apercevoir, une plantation de décor. Il faut nous dessiner, par exemple, le plan de la scène pour qu'aussitôt nous prenions conscience de notre mise en scène personnelle, par un sentiment de résistance intérieure²¹. »

Naturellement, nous ne saurions accepter cette thèse : pour nous une image est une conscience, et « une conscience latente » serait une contradiction dans les termes. Cependant il faut bien convenir que quelque chose joue le rôle de ces prétendues images latentes : c'est le savoir imageant.

La conscience de lecture est une conscience *sui generis* qui a sa structure. Lorsque nous lisons une affiche ou une phrase isolée de son contexte nous produisons simplement une conscience de signification, une *lexis*. Si nous lisons un ouvrage savant, nous produisons une conscience dans laquelle l'intention viendra à chaque instant adhérer sur le signe. Notre pensée, notre savoir se coule dans les mots et nous en prenons conscience *sur les mots, comme propriété objective des mots*. Naturellement ces propriétés objectives ne restent pas séparées mais fusionnent d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre, d'une page à l'autre : à peine avons-nous ouvert un livre, nous avons en face de nous une sphère objective de signification.

Jusqu'ici rien de neuf. Il s'agit toujours du savoir signifiant. Mais si le livre est un roman, tout change : la sphère de signification objective devient un monde irréel. Lire un roman, c'est prendre une attitude générale de la conscience : cette attitude ressemble grossièrement à celle d'un spectateur, qui, au théâtre, voit le rideau se lever. Il se prépare à découvrir tout un monde, qui n'est pas celui de la

perception, mais pas non plus celui des images mentales. Assister à une pièce de théâtre, c'est appréhender *sur* les acteurs, les personnages, *sur* les arbres de carton la forêt de *As you like it*. Lire c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel. Dans ce monde il y a des plantes, des animaux, des campagnes, des villes, des hommes : d'abord ceux dont il est question dans le livre et puis une foule d'autres qui ne sont pas nommés mais qui sont à l'arrière-plan et qui font l'épaisseur de ce monde (Par exemple, dans un chapitre consacré à un bal, tous les invités du bal dont on n'a rien dit mais qui sont là et qui « font nombre ».) Ces êtres concrets sont les objets de mes pensées : leur existence irréalité est corrélative des synthèses que j'opère guidé par les mots. C'est que, ces synthèses mêmes, je les opère à la façon de synthèses perceptives et non de synthèses signifiantes.

Si je lis : « Ils entrèrent dans le bureau de Pierre », cette simple notation devient le thème en sourdine de toutes les synthèses ultérieures. Quand je lirai le récit de leur dispute, je situerai leur dispute *dans le bureau*. Voici la phrase « il sortit en claquant la porte » : je sais que cette porte est celle du bureau de Pierre ; je sais que le bureau de Pierre est au troisième étage d'un immeuble neuf et que cet immeuble s'élève dans la banlieue de Paris. Naturellement il n'y a rien de tout cela dans la seule phrase que je lis, sur l'instant. Il faut connaître les chapitres précédents pour le savoir. Donc tout ce qui dépasse, enveloppe, oriente et localise la signification nue de la phrase que je lis est l'objet d'un savoir. Mais ce savoir n'est pas un pur « meaning ». Ce n'est pas sous forme de signification que je pense « bureau », « troisième étage », « immeuble », « banlieue de Paris ». Je le pense *à la façon des choses*. Il suffit, pour comprendre la différence, de lire cette phrase dans un rapport : « Le syndicat des propriétaires d'immeubles parisiens » et cette autre dans un roman, « il descendit à la hâte les trois étages de l'immeuble ». Qu'y a-t-il de changé ? Ce n'est pas le contenu même du savoir « immeuble » : c'est la façon dont il est su. Dans le premier cas le contenu du savoir est visé par la conscience comme une règle ; dans le second comme un

objet. Sans doute le savoir est toujours conscience vide d'un ordre, d'une règle. Mais tantôt il vise l'ordre d'abord et l'objet à travers l'ordre, d'une façon très vague comme « ce qui supporte l'ordre », c'est-à-dire encore un rapport – tantôt il vise l'objet d'abord et l'ordre seulement en tant qu'il est constitutif de l'objet.

Mais que faut-il entendre ici par *l'objet* ? Faut-il croire avec Bühler que « je peux penser d'une façon pleinement déterminée et sans représentation n'importe quelle nuance individuelle de la couleur bleue d'un tableau » ? C'est commettre, croyons-nous, une erreur fondamentale, d'ordre non seulement psychologique mais ontologique. La nuance individuelle « bleu » et le savoir appartiennent à deux ordres d'existence différents. La couleur bleue de ce portrait est un inexprimable. Kant a déjà montré l'irréductible hétérogénéité de la sensation et de la pensée. Ce qui constitue l'individualité de ce bleu particulier, ici, devant moi, c'est précisément ce qui fait le caractère sensible de la sensation. La pensée pure ne saurait donc le viser sous cette forme. Elle le pensera du dehors, en tant qu'il est substrat d'un rapport, par exemple comme « quatrième couleur fondamentale de la Madone Sixtine » ou comme « occupant telle place dans l'échelle des couleurs ». Tenter de l'attraper directement c'est chercher à le voir. Mais pour tenter de voir ce bleu unique et concret en tant que bleu, il faut déjà le posséder comme tel, sinon comment saurait-on ce qu'on veut voir ? Ainsi le savoir ne peut attraper l'objet que par son essence, c'est-à-dire par l'ordre de ses qualités. Seulement, le savoir imageant ne visera pas cet ordre en lui-même. Il ne *peut* pas encore viser le *bleu*, il ne *veut* plus viser « la quatrième couleur fondamentale de la Madone Sixtine ». Il vise *quelque chose* qui est cette quatrième couleur.. La relation passe derrière la chose. Mais la chose n'est encore que « quelque chose ». C'est-à-dire une certaine position à vide d'opacité et d'extériorité – opacité et extériorité qui sont précisément déterminées par les relations qu'on a fait passer derrière leur épaisseur. C'est ce que montre bien l'exemple que nous avons déjà cité :

« Au mot *clou* le sujet signale dans sa conscience la présence de quelques chose de visuel – ou de conceptuel mais de telle nature qu'il aurait pu engendrer une impression visuelle : j'ai pensé à *quelque chose* de long et de pointu. »

Si le savoir n'est pas donné comme conceptuel, c'est qu'il s'affirme lui-même comme attente du visuel. Faute de mieux il donne son contenu comme *quelque chose* de long et de pointu.

Il s'agit évidemment d'une modification radicale de l'intention. Le savoir pur est préobjectif, du moins lorsqu'il n'est pas associé à un mot. C'est-à-dire qu'en lui essence formelle et essence objective sont indifférenciées. A la fois il apparaît sous forme de ce qu'un sujet de Binet appelle « un sentiment comme un autre » et, sous cette forme, il représente une sorte de renseignement imprécis pour le sujet sur ses propres capacités (« oui, je sais », « je pourrais savoir », « c'est dans cette direction qu'il faudrait chercher ») – et, à la fois, il enferme la connaissance de certaines relations objectives (long, pointu, quatrième couleur fondamentale, figures géométriques), en un mot il s'agit d'une conscience ambiguë qui se donne à la fois comme conscience vide d'une structure relationnelle de l'objet et comme conscience pleine d'un état du sujet.

Le savoir imageant, au contraire, est une conscience qui cherche à se transcender, à poser la relation comme un *dehors*. Non pas, à vrai dire, en affirmant sa vérité : nous aurions seulement un *jugement*. Mais en posant son contenu comme existant à *travers* une certaine épaisseur de réel qui lui sert de représentant. Ce réel, naturellement, n'est point donné, même sous sa forme indifférenciée et très générale de « quelque chose ». Il est seulement visé. Le savoir imageant se présente donc comme un effort pour déterminer ce « quelque chose », comme une volonté d'arriver à l'intuitif, comme une attente d'images.

Revenons à la conscience de lecture. Les phrases du roman se sont imbibées de savoir imageant ; c'est lui que j'appréhende sur les mots, non de simples significations : les synthèses qui, comme nous l'avons vu, constituent de page en page une sphère objective de signification ne seront pas de simples synthèses de

rappports ; elles seront synthèses de *quelque chose* qui a telle ou telle qualité avec *quelque chose* qui possède telle et telle caractéristique. Les rapports ne s'ordonneront pas comme pour composer la dénotation d'un concept ; la règle de leur synthèse sera qu'ils doivent être entre eux comme sont entre elles les différentes qualités d'un objet. Par exemple le bureau de Pierre devient *quelque chose* qui est *dans* l'immeuble ; et l'immeuble devient *quelque chose* qui est *dans* la rue Emile-Zola²².

Il s'ensuit une curieuse altération du rôle des signes. Ceux-ci, comme on sait, sont perçus globalement sous forme de mots et chaque mot a une physionomie propre. En gros nous pouvons dire que les mots, pour le lecteur d'un roman, gardent ce rôle de signe dont nous avons donné, au chapitre précédent, les principales caractéristiques. Mais le savoir imageant tend bien trop fort vers une intuition qui le remplirait pour ne pas essayer, au moins de temps à autre, de faire jouer au signe le rôle de représentant de l'objet : il use alors du signe comme d'un dessin. La physionomie du mot devient représentative de celle de l'objet. Il se fait une réelle contamination. Lorsque je lis « cette belle personne », sans doute et avant tout, ces mots *signifient* une certaine jeune femme, héroïne de roman. Mais ils *représentent* dans une certaine mesure la beauté de la jeune femme ; ils jouent le rôle de ce *quelque chose* qui est une belle jeune femme. Le cas est plus fréquent qu'on ne croit. Dwelshauvers²³ cite des exemples curieux qui confirment notre thèse. Il présente des couples de mots au sujet et celui-ci doit dire s'il a conscience d'un accord ou d'un désaccord entre les deux termes. Certes l'attitude du sujet est bien différente de celle d'un lecteur de roman. Pourtant les mots jouent déjà et assez fréquemment le rôle de représentants :

« A la présentation du couple Sympathie-Pitié, le sujet réagit sur la pensée implicite qu'il n'y a pas accord. Aussitôt après sa réaction, il analyse sa réponse et ne trouve pas à la justifier. A la fin de la série d'expériences, en se remémorant cette réaction, le sujet croit se rappeler que la lettre T s'était détachée plus que les

autres du mot Sympathie comme du mot « Pitié ». Il s'est produit un sentiment de désaccord entre ces lettres et l'aspect des mots. »

Il ne s'agit donc plus tout à fait ici d'un savoir imageant vide : le mot joue souvent le rôle de représentant sans quitter celui de signe et nous avons affaire, dans la lecture, à une conscience hybride, mi-signifiante et mi-imageante.

Le savoir imageant n'est pas forcément précédé d'un savoir pur. Dans beaucoup de cas (et par exemple dans la lecture des romans) les objets du savoir sont d'abord donnés comme corrélatifs d'un savoir imageant. Le savoir pur, c'est-à-dire la simple connaissance des relations vient ensuite. Dans certains cas, que nous aurons à étudier plus loin, le savoir pur se présente comme un idéal qui n'est jamais atteint. Dans ce cas la conscience est captive de son attitude imageante.

Les choses se donnent d'abord comme des présences. Si nous partons du savoir, nous voyons naître l'image comme un effort de la pensée pour prendre contact avec les présences. Cette naissance coïncide avec une dégradation du savoir qui ne vise plus les rapports comme tels mais comme *qualités* substantielles des choses. Ces savoirs imageants vides – que Spaier nomme aurores d'images – sont très fréquents dans la vie de la conscience. Ils passent et disparaissent sans se réaliser en images, non sans nous avoir mis, pourtant, au bord de l'image proprement dite. Le sujet ne sait pas trop ensuite s'il a eu affaire à une « image éclair », à une « aurore d'image » ou à un concept.

II. L'AFFECTIVITÉ.

Il est nécessaire tout d'abord de présenter quelques remarques sur la nature profonde de l'affectivité. Des travaux comme ceux de Brentano, de Husserl et de Scheler ont acclimaté en Allemagne une certaine conception du Sentiment que les psychologues français gagneraient à connaître. A vrai dire, sur le chapitre de l'affectivité la psychologie française est demeurée contemporaine de Ribot²⁴. Si

nous ouvrons le nouveau traité de Dumas, nous retrouvons les vieilles et fastidieuses discussions sur la thèse périphérique et la thèse intellectualiste. Depuis James et Nahlowsky la physiologie de l'affectivité a fait quelques progrès. Mais le sentiment lui-même n'est pas mieux connu²⁵. Dwelshauvers résume correctement l'opinion générale lorsqu'il dit d'un état affectif « c'est du *vécu* ». Cette expression, comme son commentaire, a pour effet de couper radicalement le sentiment de son objet. Le sentiment est présenté comme une sorte de tremblement purement subjectif et ineffable, qui a bien une tonalité individuelle mais qui demeure enfermé dans le sujet qui l'éprouve. Au fond c'est bien encore la simple prise de conscience de modifications organiques. Rien de plus. C'est la subjectivité pure, l'intériorité pure. De là toutes les thèses qui font de l'affectivité un stade primitif du développement psychique : à ce stade le monde des choses n'existerait pas encore – non plus d'ailleurs que le monde corrélatif des personnes. Il n'existerait que des états vécus, un flux de qualités subjectives, inexprimables. A la limite l'affectivité se confondrait avec la cœnesthésie. Sans doute on reconnaît que les états affectifs sont liés le plus souvent à des représentations. Mais ces liens sont établis du dehors. Il ne s'agit pas d'une synthèse vivante de la représentation et du sentiment : nous restons dans le domaine mécanique des associations. Le transfert, la condensation, la dérivation, la sublimation : autant de trucs d'une psychologie associationniste. La littérature n'est pas plus avancée : en réaction contre la vieille et profonde théorie pascalienne de l'amour-estime, les écrivains du XIX^e siècle ont fait des sentiments un ensemble d'apparitions capricieuses qui s'unissent parfois fortuitement à des représentations mais qui n'ont pas au fond de rapport réel avec leurs objets. Mieux encore les sentiments n'ont pas d'objets. Le lien entre mon amour et la personne aimée n'est au fond pour Proust et pour ses disciples qu'un lien de contiguïté. On en est arrivé, chez les psychologues et chez les romanciers, à une sorte de solipsisme de l'affectivité. La raison de ces conceptions étranges, c'est qu'on a isolé le sentiment de sa signification.

Il n'existe pas, en effet, *d'états* affectifs, c'est-à-dire de contenus inertes qui seraient charriés par le fleuve de la conscience et se fixeraient parfois, au hasard des contiguïtés, sur des représentations. La réflexion nous livre des *consciences* affectives. Une joie, une angoisse, une mélancolie sont des consciences. Et nous devons leur appliquer la grande loi de la conscience : toute conscience est conscience *de* quelque chose. En un mot, les sentiments ont des intentionnalités spéciales, ils représentent une façon – parmi d'autres – de se *transcender*. La haine est haine *de* quelqu'un, l'amour est amour *de* quelqu'un. James disait : ôtez les manifestations physiologiques de la haine, de l'indignation et vous n'aurez plus que des jugements abstraits, l'affectivité se sera évanouie. Nous pouvons répondre aujourd'hui : essayez de réaliser en vous les phénomènes subjectifs de la haine, de l'indignation sans que ces phénomènes soient orientés *sur* une personne haïe, *sur* une action injuste, vous pourrez trembler, frapper du poing, rougir, votre état intime sera tout sauf de l'indignation, de la haine. Haïr Paul, c'est intentionner Paul comme objet transcendant d'une conscience. Mais il ne faut pas commettre non plus l'erreur intellectualiste et croire que Paul est présent comme l'objet d'une représentation intellectuelle. Le sentiment vise un objet mais il le vise à sa manière qui est affective. La psychologie classique (et déjà La Rochefoucauld) prétend que le sentiment apparaît à la conscience comme une certaine tonalité subjective. C'est confondre la conscience réfléchissante et la conscience irréfléchie. Le sentiment se donne comme tel à la conscience réfléchissante dont la signification est précisément d'être conscience *de* ce sentiment. Mais le sentiment de haine n'est pas conscience *de* haine. Il est conscience *de* Paul comme haïssable ; l'amour n'est pas, avant tout, conscience de lui-même : il est conscience des charmes de la personne aimée. Prendre conscience de Paul comme haïssable, irritant, sympathique, inquiétant, attrayant, repoussant, etc., c'est lui conférer une qualité nouvelle, le constituer selon une nouvelle dimension. En un sens ces qualités ne sont pas des propriétés de l'objet, et, au fond, le terme même de « qualité » est impropre. Il vaudrait

mieux dire qu'elles font le sens de l'objet, qu'elles en sont la *structure* affective : elles s'étendent tout entières à travers l'objet tout entier ; lorsqu'elles disparaissent – comme dans les cas de dépersonnalisation – la perception demeure intacte, les choses n'ont pas l'air touchées et cependant le monde s'appauvrit singulièrement. En un sens, le sentiment se donne donc comme une espèce de connaissance. Si j'aime les longues mains blanches et fines de telle personne, cet amour, qui se dirige sur ces mains, peut être considéré comme une des façons qu'elles ont d'apparaître à ma conscience. C'est bien un sentiment qui vise leur *finesse*, leur *blancheur*, la vivacité de leurs mouvements : que signifierait un amour qui ne serait pas amour *de* ces qualités ? C'est donc une certaine façon de m'apparaître qu'ont finesse, blancheur et vivacité. Mais ce n'est pas une connaissance intellectuelle. Aimer des mains fines, c'est une certaine façon, pourrait-on dire, *d'aimer fines* ces mains. Encore l'amour n'intentionne-t-il pas la finesse des doigts qui est une qualité représentative : il projette sur l'objet une certaine tonalité qu'on pourrait appeler le sens affectif de cette finesse, de cette blancheur. Lawrence excelle à suggérer, tandis qu'il semble seulement décrire la forme et la couleur des objets, ces sourdes structures affectives qui en constituent la plus profonde réalité. Voici par exemple une Anglaise qui subit le charme étrange des Indiens.

« C'était toujours le même homme qui parlait. Il était jeune, avec des yeux noirs brillants, grands et vifs qui la regardaient de côté. Il avait une douce moustache noire sur son visage sombre et une touffe de barbe aux poils rares et frisés à son menton. Sa longue chevelure noire pleine de vie tombait librement sur ses épaules. Sombre comme il était, il avait l'air de ne pas s'être lavé depuis longtemps²⁶. »

Le représentatif conserve une sorte de primauté. Les mains vives, blanches et fines apparaissent d'abord comme un complexe purement représentatif et déterminent ensuite une conscience affective qui vient leur conférer une signification nouvelle. On peut se demander, dans ces conditions, ce qui arrive

quand nous produisons une conscience affective en l'absence de l'objet qu'elle vise.

On sera tenté d'abord d'exagérer la primauté du représentatif. On affirmera qu'il faut toujours une représentation pour provoquer le sentiment. Rien n'est plus faux. D'abord le sentiment peut être provoqué par un autre sentiment. En outre dans le cas même où c'est une représentation qui l'éveille, rien ne dit qu'il va viser cette représentation. Si je pénètre dans cette chambre, où mon ami Pierre a vécu, la vue de ces meubles bien connus peut sans doute me déterminer à produire une conscience affective qui se dirigera directement sur eux. Mais elle peut aussi provoquer un sentiment qui visera Pierre lui-même, à l'exclusion de tout autre objet. Le problème demeure entier.

Je suppose donc que, en l'absence d'une certaine personne, le sentiment reparaisse, que m'inspiraient ses belles mains blanches. Supposons pour plus de clarté qu'il soit pur de tout savoir. Il s'agit évidemment d'un cas limite, mais que nous avons le droit d'imaginer.

Ce sentiment n'est pas un pur contenu subjectif, il n'échappe pas à la loi de toute conscience : il se transcende ; on y trouverait, à l'analyse, un contenu primaire que viennent animer des intentionnalités d'un type très particulier ; bref c'est une conscience affective *de* ces mains. Seulement cette conscience ne pose pas les mains qu'elle vise, *en tant que mains*, c'est-à-dire comme synthèse de représentations. Savoir et représentations sensibles font défaut (par hypothèse). Elle est plutôt conscience de quelque chose de fin, de gracieux, de pur, avec une nuance rigoureusement individuelle de finesse et de pureté. Sans doute ce qu'il y a d'unique pour moi dans ces mains – et qui ne saurait s'exprimer en un savoir, fût-il imageant – la teinte de la peau au bout des doigts, la forme des ongles, les petites rides autour des phalanges, tout cela *m'apparaît*. Mais ces détails ne se livrent pas sous leur aspect représentatif : j'en ai conscience comme d'une masse indifférenciée et réfractaire à toute description. Et cette masse affective a un caractère qui manque au savoir le plus clair et le plus complet : elle est *présente*.

C'est que, en effet, le sentiment est présent et que la structure affective des objets se constitue en corrélation avec une conscience affective déterminée. Un sentiment n'est donc pas une conscience vide : il est déjà possession. Ces mains se donnent à moi *sous leur forme affective*.

Supposons, à présent, que mon sentiment ne soit pas un simple rappel affectif de ces mains ; supposons qu'en outre je les désire. Le désir est, naturellement, d'abord conscience de l'objet désiré : sinon comment pourrais-je désirer ? Mais – si nous le supposons pur de tout savoir – il ne peut entraîner la connaissance de son objet, il ne peut, à soi seul, le poser comme une représentation. Le désir doit donc se surajouter, en une synthèse nouvelle, à la conscience affective de son objet. En un sens, par conséquent, le désir est déjà possession ; pour qu'il désire *ces mains*, il faut qu'il les pose sous leur forme affective, et c'est sur cet équivalent affectif qu'il se dirige. Mais il ne les connaît pas comme *mains*. C'est ainsi qu'il m'arrive, après une nuit fatigante et sans sommeil, de sentir naître en moi un désir extrêmement précis. Affectivement son objet est rigoureusement déterminé, on ne peut pas s'y tromper : seulement je ne *sais* pas ce que c'est. Ai-je envie de boire quelque chose de frais et de sucré ; ai-je envie de dormir, s'agit-il d'un désir sexuel ? En vain, chaque fois, je m'épuise en hypothèses. Ce doit être, à vrai dire, que je suis victime d'une illusion : une conscience naît sur un fond de fatigue et prend la forme de désir. Ce désir, naturellement pose un objet ; mais cet objet n'existe pas autrement que comme corrélatif d'une certaine conscience affective : il n'est ni boisson, ni sommeil, ni rien de réel et tout effort pour le définir est par nature voué à l'échec.

En un mot le *désir* est un effort aveugle pour posséder sur le plan représentatif ce qui m'est déjà donné sur le plan affectif ; à travers la synthèse affective, il vise un *au-delà* qu'il pressent sans pouvoir le connaître ; il se dirige sur le « quelque chose » affectif qui lui est donné présentement et l'appréhende comme *représentant* de la chose désirée. Ainsi la structure d'une conscience affective de désir est déjà celle d'une conscience imageante, puisque, comme dans l'image,

une synthèse présente fonctionne comme substitut d'une synthèse représentative absente.

Sous le nom de « théorie des constellations » ou de « loi d'intérêt », une certaine théorie psychologique, qu'on retrouve jusque dans les livres de Ribot, représente le sentiment comme opérant un choix parmi les constellations d'images et attirant dans la conscience celle qui va le fixer. C'est ainsi qu'Hesnard peut écrire : « Toute onde affective, chez un être capable de conscience, tend à susciter une image qui la justifie ; tout sentiment lié à un objet extérieur tend à se justifier, à s'exprimer par la représentation intérieure de cet objet. »

Ainsi l'image serait une formation psychique radicalement hétérogène aux états affectifs, mais la plupart des états affectifs s'accompagneraient d'images, l'image représentant, en face du désir, ce qui est désiré. Cette théorie accumule les erreurs : confusion d'image avec son objet, illusion d'immanence, négation de l'intentionnalité affective, méconnaissance totale de la nature de la conscience. En fait, nous venons de le voir, l'image est une sorte d'idéal pour le sentiment, elle représente pour la conscience affective un état limite, l'état dans lequel le désir serait en même temps connaissance. L'image, si elle se donne comme la limite inférieure vers laquelle tend le savoir lorsqu'il se dégrade, se présente aussi comme la limite supérieure vers laquelle tend l'affectivité lorsqu'elle cherche à se connaître. L'image ne serait-elle pas une synthèse de l'affectivité et du savoir ?

Pour bien concevoir la nature de ce type de synthèse il faut renoncer aux comparaisons tirées des mélanges physiques : dans une conscience de savoir qui serait en même temps conscience affective il ne saurait y avoir *d'une part* du savoir et *d'autre part* des sentiments. Une conscience est toujours transparente à elle-même ; elle doit donc être, à la fois, tout entière savoir et tout entière affectivité.

Revenons à ces belles mains blanches : si, au lieu d'une conscience affective pure, je produis une conscience cognitive-affective, ces mains sont à la fois

l'objet d'un savoir et d'un sentiment, ou plutôt elles sont posées par une affectivité qui est savoir, par une connaissance qui est sentiment. Le désir pose un objet, qui est l'équivalent affectif de ces mains : quelque chose de transcendant, quelque chose qui n'est pas moi est donné comme corrélatif de ma conscience. Mais en même temps, ce quelque chose vient remplir un savoir imageant, c'est-à-dire que je suis envahi par la connaissance que ce quelque chose vaut pour « deux mains ». Cette certitude m'apparaît brusquement : par rapport à cet objet affectif, je me trouve dans l'attitude de quasi-observation. Elles sont bien là, ces mains : le savoir qui les pénètre me les donne comme « mains de telle personne, mains blanches, etc. », en même temps le sentiment reproduit sur le plan affectif ce qu'il y a d'ineffable dans les sensations de blancheur, de finesse, etc. ; il donne à ce savoir vide cette opacité dont nous parlions au chapitre précédent. Je *sais* que l'objet qui est là, transcendant, en face de ma conscience vaut pour deux mains blanches et fines ; en même temps je *sens* cette blancheur et cette finesse et surtout cette *nature de mains* toujours si particulière. Mais, en même temps, j'ai conscience que ces mains ne sont pas encore parvenues à l'existence. Ce que j'ai en face de moi, c'est un substitut de ces mains, concret, plein mais insuffisant à exister par soi seul. Lorsque ce substitut est présent il me livre les mains tout entières, mais en même temps, il entre dans sa nature de *réclamer* ces mains qu'il pose et j'ai conscience de les viser à travers lui. On se rappelle *la caractéristique essentielle de l'image mentale*²⁷ : *c'est une certaine façon qu'a l'objet d'être absent au sein même de sa présence*. Nous retrouvons ici cette caractéristique ; et en effet, cette synthèse affectivo-cognitive que nous venons de décrire n'est autre que la structure profonde de la conscience d'image. Sans doute allons-nous rencontrer des consciences imageantes plus complexes, d'autres au contraire d'où l'élément affectif est à peu près exclu : mais, si l'on veut saisir l'image à sa source, c'est de cette structure qu'il faut partir. Beaucoup d'images, d'ailleurs, ne contiennent rien de plus. C'est le cas pour toutes celles dont l'objet est une couleur, une saveur, un paysage, un air de visage, bref pour

toutes celles qui visent principalement des qualités sensibles autres que la forme et le mouvement. « Je ne puis, dit Stendhal²⁸, 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 sur moi. »

III. LES MOUVEMENTS.

Beaucoup d'auteurs ont mis en relief l'étroite relation qui existe entre les images et les mouvements. Guillaume, dans sa thèse²⁹ a montré comment l'image devient peu à peu « cause motrice des mouvements et, en même temps, élément de contrôle ». Les expériences de Dwelshauvers³⁰ semblent prouver qu'il n'y a pas d'image sans un ensemble de mouvements très légers (trémulations digitales, etc.). Mais toutes ces observations tendent seulement à présenter l'image comme une condition du mouvement. Nous voudrions savoir si inversement les mouvements, c'est-à-dire finalement les sensations kinesthésiques, ne jouent pas un rôle essentiel dans la constitution de l'image.

Des recherches intéressantes de Piéron nous fourniront notre point de départ³¹. Il présentait à ses sujets une figure constituée par un enchevêtrement de lignes et les priait, ensuite, de dessiner cette figure de mémoire. Voici quelques-unes des remarques qu'il a pu faire :

« M. Sp. A partir de la quatrième présentation il regarde avec méthode. Il voudrait, mais n'en a pas le temps, faire des remarques verbales, il utilise les mouvements des yeux et reproduit les lignes suivant ses mouvements oculaires. D'après l'observation de son comportement, il regarde avec des mouvements d'yeux suivant les lignes, et accompagnés de mouvements des mains synergiques esquissant la copie des lignes... quelques mots prononcés à mi-voix (« là ! »

« bon ») ponctuent certains arrêts correspondant à une observation, à une remarque non explicitement formulée...

« M. To... A la première présentation, il est surpris du très grand nombre de lignes et de la difficulté pour le bien voir ; au moment où le test disparaît, il a l'impression que l'image reste et fait effort pour la dessiner très rapidement mais elle s'évanouit tellement vite qu'il échoue à l'utiliser. Les premières fois il ne regarde que les grandes lignes, aussi, à la seconde présentation, ne reconnaît-il pas le test. Il sait, parce qu'il en a fait la remarque intellectuelle, qu'il y a çà et là de petites lignes, mais dont il ne sait plus la direction. Peu à peu, il augmente sa connaissance avec des observations, des remarques (ici un angle aigu, là deux lignes à peu près parallèles, une ligne un peu plus grande que l'autre..., etc.). Observé, il paraît suivre les lignes par des mouvements de tête, avec très peu de déplacements oculaires et par des mouvements de main.

« M. Fa... Il cherche à faire des remarques géométriques, note tout de suite un petit triangle dans la partie gauche du test mais il n'arrive pas à trouver les « trucs » nécessaires. Il compte les lignes, fait des remarques sur la convergence, le parallélisme, etc. Il regarde de loin avec de petits mouvements oculaires... Dans la reproduction, au bout d'une semaine, on note l'influence déformante de la schématisation géométrique : les lignes principales sont groupées en losange... »

Ainsi ces observateurs qui veulent pouvoir reproduire la figure, enregistrent des mouvements ou des remarques mnémotechniques qui se réduisent finalement à des *règles* pour opérer certains mouvements. Par la suite, quand les sujets formeront une conscience imageante de cette figure, ces mouvements, ébauchés ou réalisés complètement, serviront de base à l'image.

Or l'objet leur avait été livré par des perceptions visuelles. Comme, en principe, nous sommes renseignés de façon directe sur les mouvements de notre corps par un type spécial de sensations, les sensations kinesthésiques, une question se pose : « Comment des sensations kinesthésiques peuvent-elles servir

de matière pour une conscience imageante qui vise un objet fourni par des perceptions visuelles ? »

Le fait lui-même n'est pas douteux : Dwelshauvers l'a mis en relief par toute une série d'expériences³².

« Il existe, conclut-il, des images mentales qui sont la traduction consciente d'attitudes musculaires. Ces attitudes ne sont pas perçues par le sujet, mais elles donnent lieu dans la conscience du sujet à une image très différente de ce qu'elles sont. En d'autres termes, il arrive que la genèse de nos images mentales soit la suivante : 1^o Idée d'un mouvement à accomplir. 2^o Attitude musculaire objectivant cette idée, cette intention motrice sans que le sujet se rende compte de sa réaction motrice, de son attitude comme telle. 3^o Image provoquée dans la conscience comme enregistrement de la réaction motrice et qualitativement différente des éléments mêmes de cette réaction. »

Mais, de ces phénomènes certains, on n'a pas donné d'explication. La façon même dont Dwelshauvers les décrit est loin d'être satisfaisante. Nous allons essayer à notre tour d'exposer les faits, et, s'il est possible, de les expliquer.

J'ai les yeux ouverts, je regarde l'index de ma main droite, qui décrit, dans les airs, des courbes, des figures géométriques. Ces courbes, dans une certaine mesure, je les *vois* au bout de mon doigt. Tout d'abord, en effet, une certaine persistance des impressions rétiniennes est cause qu'une sorte de sillage subsiste encore, là où déjà mon index n'est plus. Mais ce n'est pas tout : les différentes positions de mon doigt ne sont pas données comme successives et isolées. Sans doute chaque position est un présent concret et irréductible. Mais ces présents ne s'associent pas au-dehors comme de simples contenus de conscience. Ils sont intimement unis par des actes synthétiques de l'esprit. Husserl a remarquablement décrit³³ ces intentions particulières qui, à partir d'un « maintenant » vivant et concret, se dirigent vers le passé immédiat pour le retenir et vers le futur immédiat pour le saisir. Il les appelle « rétentions » et « protentions ». Cette *réretention*, qui constitue à elle seule la continuité du

mouvement, n'est pas elle-même une image. C'est une intention vide qui se dirige vers la phase du mouvement qui vient de s'anéantir ; nous dirions, en langage psychologique, que c'est un savoir centré sur la sensation visuelle présente, et qui fait apparaître ce *maintenant* comme étant aussi un *après* d'une certaine qualité, un *après* qui ne suit pas n'importe quelle sensation mais précisément celle qui vient de s'évanouir. La protention de son côté est une *attente* et cette attente donne la même sensation comme étant aussi un *avant*. Naturellement celle-ci n'est pas aussi rigoureusement déterminée comme « avant » que comme « après » puisque – sauf dans le cas privilégié où nous exécutons un mouvement préalablement défini – la sensation qui va suivre n'est pas entièrement connue ; mais cette sensation ultérieure est déjà prétracée par une attente assez précise : j'attends une *sensation-visuelle-produite-par-un-mouvement-de-mon-index* à partir d'une *position définie*. De toute façon la rétention et la protention constituent le sens de l'impression visuelle présente : c'est à peine si, sans ces actes synthétiques, on pourrait encore parler d'une impression ; cet *avant* et cet *après* qui sont corrélatifs de ces actes ne se donnent pas comme des formes vides, des cadres homogènes et indifférents : ce sont des relations concrètes et individuelles que la sensation actuelle soutient avec les impressions concrètes et individuelles qui l'ont précédée et qui la suivront.

Mais il faut préciser : toute conscience est conscience *de* quelque chose. C'est pour simplifier que nous avons donné tout à l'heure la rétention et la protention comme visant des impressions. Ce qu'elles visent en réalité ce sont les objets constitués au moyen de ces impressions, c'est-à-dire la trajectoire de mon index. Cette trajectoire apparaît naturellement comme une forme statique ; elle se donne comme le *chemin* que mon doigt a parcouru et, plus vaguement, par-delà sa position actuelle, comme le chemin qu'il a encore à parcourir. Le chemin parcouru – ou une partie de ce chemin – se présente d'ailleurs sous forme d'une vague traînée lumineuse, produite par la persistance des impressions sur la rétine.

A ces impressions visuelles constituées en une forme immobile se joignent des impressions proprement kinesthésiques (sensations cutanées, musculaires, tendineuses, articulaires) qui les accompagnent en sourdine. Elles représentent des éléments plus faibles entièrement dominés et même dénaturés par les fermes et claires perceptions de la vue. Elles sont, sans aucun doute, le support de rétentions et de protentions : mais ces intentions secondaires sont rigoureusement subordonnées aux rétentions et aux protentions qui visent les impressions de la vue. Comme, par ailleurs, il n'existe pas de persistance kinesthésique, elles s'effacent immédiatement.

A présent je ferme les yeux et, du doigt, j'exécute des mouvements analogues aux précédents. On pouvait supposer que les impressions kinesthésiques, délivrées des dominantes visuelles, vont apparaître avec force et netteté. Or il n'en est rien. Sans doute la sensation visuelle a disparu, mais nous constatons également la disparition de la sensation kinesthésique. Ce qui parvient à notre conscience c'est la trajectoire du mouvement *comme une forme en train de se faire*. Si je trace un huit au bout de l'index, ce qui m'apparaît c'est ce *huit* en train de se constituer, un peu comme font ces lettres des réclames cinématographiques qui se forment elles-mêmes sur l'écran. Certes cette forme est donnée *au bout de mon doigt*. Mais elle n'apparaît pas comme forme kinesthésique. Elle apparaît comme une figure visuelle.

Mais cette figure visuelle, nous l'avons vu, n'est pas donnée par des sensations visuelles : elle se présente comme ce que je pourrais voir au bout de mon doigt si j'ouvrais les yeux ; c'est une forme visuelle en image. On sera peut-être tenté de dire, avec Dwelshauvers, que le mouvement *évoque* l'image. Mais cette interprétation n'est pas acceptable : d'abord l'image est directement appréhendée au bout de mon index. En outre – comme nous ne saurions admettre que le mouvement *évoque* l'image en demeurant lui-même inconscient³⁴ – les sensations kinesthésiques, dans cette hypothèse, devraient subsister à côté de l'image qu'elles évoquent. Or elles ont encore moins d'indépendance que

lorsqu'elles sont masquées par des impressions visuelles authentiques : elles sont comme englouties par l'image et, si l'on fait effort pour les retrouver, leur apparition est accompagnée de la disparition de l'image. Disons-nous alors, tout simplement, que les impressions kinesthésiques fonctionnent comme substitut analogique de la forme visuelle ? Ce serait déjà plus vrai et, d'ailleurs, le cas s'est déjà rencontré quand nous étudions le rôle des mouvements oculaires dans l'appréhension des dessins schématiques. Mais, présentée de la sorte, cette substitution analogique paraît bien peu compréhensible. C'est un peu comme si l'on nous disait que des chèvres fonctionnent comme substituts analogiques d'hydravions. En outre, si nous nous observons, nous constaterons que l'image persiste une fois le mouvement arrêté, c'est-à-dire qu'elle survit à la dernière impression kinesthésique, et semble demeurer quelques instants aux endroits mêmes où s'est promené mon doigt. Il convient donc, si nous ne voulons pas nous payer de mots, d'étudier de plus près le mécanisme de cette substitution.

A vrai dire le problème serait insoluble si les impressions qui constituent la perception du mouvement étaient données toutes à la fois. Mais précisément, leur caractéristique est de n'apparaître jamais que l'une après l'autre. Aucune, pourtant, ne se donne comme un contenu isolé : elles se présentent chacune comme *l'état actuel du mouvement*. Nous avons vu, en effet que toute impression visuelle était comme le point d'application d'une rétention et d'une protention qui déterminaient sa place dans la continuité des formes décrites par le mouvement. Les impressions kinesthésiques sont unifiées, elles aussi, par des actes rétentionnels et protentionnels. Si ces actes visent seulement à retenir et à prévoir les états disparus ou à venir du mouvement sous leurs formes d'impressions kinesthésiques, nous aurons, en fin de compte, une perception kinesthésique, c'est-à-dire la prise de conscience d'une forme motrice existant en fait.

Mais ce n'est pas le cas le plus fréquent. D'une façon générale, les impressions visuelles l'emportent sur les vagues et faibles impressions kinesthésiques. Même

absentes, elles s'imposent et je les cherche encore ; elles seules peuvent servir de régulatrices : Dwelshauvers a montré que les sujets, s'ils ont deux traits égaux à tracer les yeux fermés, se guident par la représentation visuelle de leurs extrémités. Ce qui arrive le plus souvent, par suite, c'est que la rétention et la protention retiennent et anticipent les phases disparues et futures du mouvement sous l'aspect qu'elles auraient eu si je les avais perçues par les organes de la vue. Il s'agit naturellement d'un pur savoir du type dégradé que nous avons décrit plus haut. Il n'en faut pas moins admettre que la conscience prend dès le début une attitude *sui generis* : toute rétention est en même temps, ici, conversion du kinesthésique en visuel, et cette rétention conversionnelle mériterait à elle seule une description phénoménologique. Il est plus facile d'imaginer ce que peut être la protention car l'impression future n'a pas besoin d'être convertie ; la conscience, à chaque instant, à partir du contenu sensible présent attend une sensation visuelle.

Que devient l'impression concrète, support de ces intentions ? Elle est, par nature, kinesthésique ; elle ne saurait donc se donner pour visuelle. Mais elle est appréhendée, en outre, comme un « après » d'une qualité très particulière : c'est l'aboutissement, l'extrême pointe d'un passé qui se donne comme visuel. En même temps elle se présente comme le moment actuel d'une série de contenus qui se prolonge dans l'avenir. Ainsi, d'une part, elle est le seul élément concret de la forme intentionnée, c'est elle qui confère à cette forme son caractère de présence, qui fournit au savoir dégradé le « quelque chose » qu'il vise. Mais, d'autre part, elle tire son sens, sa portée, sa valeur, d'intentions qui visent des impressions visuelles : elle-même a été attendue, reçue comme impression visuelle. Certes, cela ne suffit pas pour en faire une sensation de la vue mais il n'en faut pas plus pour lui donner un *sens* visuel : cette impression kinesthésique pourvue d'un sens visuel fonctionnera donc comme analogon d'une forme visuelle et, lorsqu'elle glissera dans le passé, ce sera sous la forme d'une impression visuelle. Cependant le temps s'écoule, le mouvement touche à sa fin.

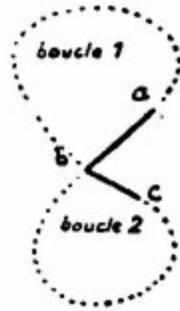
Ce savoir rétentionnel s'est considérablement accru ; c'est par lui qu'est visée la plus grande partie de la trajectoire visuelle. Mais il prend toujours son point d'appui sur la sensation présente ; elle seule lui confère une sorte de réalité. Quand la dernière impression aura disparu il restera encore, comme un sillage, un savoir imageant conscient d'avoir été rempli puis, faute de soutien, cette dernière trace disparaît : c'est alors une rétention globale.

Nous avons supposé jusqu'ici que les gestes de ma main étaient accomplis au hasard : en ce cas le savoir est tout juste contemporain du mouvement. Mais nous pouvons concevoir des cas où le savoir est donné *avant* le mouvement. Alors le mouvement a pour fonction d'explicitier le savoir. Au départ la forme est vide et incomplètement différenciée. Peu à peu le savoir protentionnel se change en rétention ; il se clarifie et se précise ; en même temps il vise une impression concrète qui *vient* d'exister. Le rapport entre la protention et la rétention devient rapport d'équivalence, puis il s'inverse. Cette lente clarification du savoir, qui ne peut s'opérer sans qu'à cette occasion une sensation présente tombe dans le passé, finit par donner une direction au mouvement : l'ensemble du phénomène est irréversible. C'est ce qui se produit quand je décide de tracer un huit avec le doigt. C'est aussi le cas des schèmes symboliques de Flach³⁵. Ces déterminations de l'espace pur (droites, courbes, angles, boucles, etc.) sont produites, d'après nous, par des impressions kinesthésiques fonctionnant comme analogon et provoquées par le déplacement des globes oculaires. Les formes – étant visées d'abord par un savoir vague, qui, inverti du futur au passé, y gagne la précision, – les formes se donnent naturellement comme statiques. Ce huit décrit par mon doigt, il est là, dans l'espace : il ne se meut point ; il existe seulement. Mais mon intention peut varier suivant les cas : je peux viser délibérément la forme en tant que telle. En ce cas l'impression concrète, le « maintenant » n'est appréhendé que comme ce qui convertit la protention en rétention, ou plutôt – puisque notre conscience est dirigée vers l'objet – ce qui fait passer la forme de la puissance à l'acte. Je peux aussi viser plus

particulièrement l'impression concrète instantanée : rétention et protention – quoique continuant de jouer leur rôle capital – apparaissent ici comme subordonnées à l'impression. Celle-ci sera donnée comme le mobile qui se déplace le long d'une figure existant en acte. Il existe des cas intermédiaires (et c'est la majorité) dans lesquels c'est le mobile qui, en se déplaçant de la forme, la fait passer de la puissance à l'acte. Toute cette description vaut également pour ce que j'appellerai la perception passive du mouvement, c'est-à-dire pour la perception de la figure que quelqu'un trace avec son doigt sur ma paume ou sur ma joue. Là encore il y a visualisation du mouvement. C'est ce dont nous avons pu nous rendre compte au cours d'une petite enquête que nous avons faite : le sujet fermait les yeux et devait deviner la forme que nous tracions sur la paume de sa main : « c'est un Z, nous disait un sujet, je vois la forme au bout de votre index ».

Dans les cas que nous venons d'étudier, le mobile décrit complètement la figure. Mais le sujet, s'il connaît à l'avance la figure qu'il va tracer, se contente souvent d'une simple indication motrice. C'est ce que les psychologues ont appelé « esquisse de mouvement », « mouvement ébauché », « mouvement retenu ». Ces expressions, surtout la troisième, sont très obscures. Mais les phénomènes étudiés sous ces noms sont susceptibles, à ce qu'il nous semble, de recevoir des explications très simples. Rappelons d'abord que toute conscience de mouvement ou d'une figure tracée par un mouvement est constituée – sauf à l'instant initial et à l'instant terminal – par une impression concrète, une intuition sensible qui sépare une rétention d'une protention. *Réaliser* un savoir vide de mouvement ou de forme, c'est donc, au fond, créer à l'intérieur de ce savoir deux directions, l'une par laquelle il se tourne vers le passé pour le retenir, l'autre par laquelle il vise le futur pour l'anticiper. Pour effectuer cette différenciation au sein du savoir il suffira d'une impression instantanée ou, puisque l'instantanéité est une idée limite, au moins d'une très courte période de mouvement réel. Celle-ci ne se donnera pas forcément comme la phase initiale

du mouvement. Supposons, par exemple, que je veuille produire l'image d'un huit. Mon intention première enveloppe un savoir imageant indifférencié de huit. Ce savoir contient celui de *boucle* qui apparaît un instant à titre d'intention imageante vide, j'effectue alors un léger mouvement des yeux, de *a* en *b*, en liaison synthétique avec le savoir vide de l'instant précédent et qui me donnera par exemple une des branches du huit. A ce moment, ce qui était savoir pur imageant de boucle devient rétention en glissant dans le passé. Le mouvement toutefois ne se prolonge pas longtemps mais son sens lui survit : il s'arrête en *b* mais en *b* il se donne comme « amorce d'une boucle » et, à partir de cette impression concrète, une protention de boucle s'élance vers l'avenir. C'est-à-dire que je saisis le mouvement décrit comme s'effectuant le long *d'une partie* de la boucle, ce qui suffit à faire passer le savoir pur imageant de boucle à l'état rétentionnel et, en même temps, je protends une boucle par-delà *b* ; les boucles sont données comme existant irréellement *par-delà* mon mouvement réel et *en deçà*. A partir de *b* je fais un nouveau mouvement oculaire de *b* en *c*. Le mouvement *b c* est donné à la fois comme prolongeant la boucle 1 et comme s'effectuant le long de la boucle 2, qui devient alors l'objet d'une protention imageante, c'est-à-dire que cette boucle n° 2 devient le *sens* de mon mouvement ; je ne puis saisir ce mouvement que dans la mesure où il est opéré le long d'une boucle en image. Il s'ensuit que, ayant opéré réellement le mouvement angulaire *a b c*, j'ai appréhendé ce mouvement en le surchargeant d'une signification rétentionnelle et protentionnelle de « huit ». Si j'ai appréhendé le mouvement comme mouvement réel, il me sera donné comme mouvement opéré *le long* d'un huit en image, mais, naturellement, si j'ai visé au contraire le huit comme forme statique à travers le mouvement, c'est cette forme seule qui sera visualisée irréellement sur l'impression kinesthésique réelle.



Il est temps de tirer quelques conclusions de cet ensemble de remarques. Nous verrons tout à l'heure que le mouvement peut jouer le rôle d'analogon pour une conscience imageante. C'est que déjà, lorsqu'un mouvement est donné par un autre sens que la vue, la conscience qui l'appréhende a une structure imageante et non perceptive. Sans doute cette conscience imageante est plus simple que celles que nous allons étudier à présent : mais elle est originaire. C'est-à-dire que, originairement, il se fait ou peut se faire une quadruple suppléance :

1° Une succession d'impressions kinesthésiques (ou tactiles) peut fonctionner comme analogon pour une succession d'impressions visuelles.

2° Un mouvement (donné comme série kinesthésique) peut fonctionner comme analogon pour la trajectoire que le mobile décrit ou est censé décrire, ce qui veut dire qu'une série kinesthésique peut fonctionner comme substitut analogique d'une forme visuelle.

3° Une phase très petite du mouvement (par exemple une très légère contraction musculaire) peut suffire à *représenter* le mouvement tout entier.

4° Le muscle qui se contracte n'est pas toujours celui qui entrerait en jeu si le mouvement intentionné en image avait réellement lieu.

Nous pouvons à présent aborder le problème qui nous intéresse : comment le mouvement peut-il assumer pour la conscience imageante le rôle de substitut analogique de l'objet ? Nous entrevoyons tout de suite la solution : la structure de la conscience de mouvement étant imageante, elle ne subit aucune modification lorsque l'image est plus riche. Simplement l'impression kinesthésique, qui *représentait* déjà une forme visuelle, fonctionnera comme

représentante d'objets plus complexes : on lui *demandera* plus parce que le savoir vise un plus grand nombre de qualités. Nous avons vu, au chapitre IV de la deuxième partie, comment un savoir de plus en plus considérable se coulait dans les « mouvements symboliques » que nous opérions en regardant un dessin schématique. Il en est de même ici : c'est que le rôle du mouvement n'a pas changé, d'un cas à l'autre : dans le premier, il fonctionnait comme analogon *sur* les lignes du dessin ; dans le second, ces lignes sont absentes et le mouvement ne nous est plus révélé par des sensations visuelles ; mais son rôle est resté le même. En un mot, si nous formons l'image d'un objet, les impressions kinesthésiques qui accompagneront certaines contractions, certains déplacements volontaires d'organes, vaudront toujours comme substituts d'une forme visuelle. Mais cette forme visuelle aura maintenant une signification plus ample : cela pourra être la forme de mon poing, d'un encrier, d'une lettre de l'alphabet ; bref, la forme d'un objet. C'est ainsi que, il y a quelques années, comme nous tentions de nous représenter une escarpolette animée d'un mouvement assez vif, nous eûmes l'impression nette que nous déplaçons légèrement nos globes oculaires. Nous avons tenté alors de nous représenter à nouveau l'escarpolette en mouvement, en gardant nos yeux immobiles. Nous nous forçâmes donc à diriger notre regard sur le numéro d'une page de livre. Alors il se produisit ceci : ou bien nos yeux reprenaient malgré nous leur mouvement, ou bien nous ne pouvions aucunement nous représenter le mouvement de l'escarpolette. Le cas est fort simple : nous l'avons signalé plus haut. Il ne s'agit ni d'une pure forme statique, ni du pur déplacement d'un mobile. Il faut concevoir le mobile (représenté par l'impression kinesthésique présente) comme faisant passer la figure (arc de cercle) de la puissance à l'acte. Seulement, le mobile n'était pas simplement un mobile indéterminé : il était appréhendé, en outre, comme analogon d'une escarpolette.

Nous voici donc en présence de deux matières analogiques pour une conscience imageante : l'impression kinesthésique, avec son cortège de

protentions et de rétentions, et l'objet affectif. A vrai dire, ces deux matières ne font pas double emploi. Le substitut affectif est transcendant mais non extérieur, il nous donne la nature de l'objet dans ce qu'elle a de plus plein et d'inexprimable. Le substitut kinesthésique est à la fois transcendant et extérieur : il ne livre rien de bien profond mais c'est par lui que nous appréhendons la forme de l'objet comme qualité différenciée, c'est qui lui « extériorise » l'objet en image, qui le situe, qui indique sa direction et, s'il y a lieu, ses mouvements. Ces deux types d'analogon peuvent donc fort bien exister concurremment comme corrélatifs d'un même acte de conscience. Trois cas peuvent se présenter :

1° Le corrélatif analogique du savoir imageant est l'objet affectif. Nous avons décrit cette structure au chapitre précédent et nous y reviendrons³⁶.

2° Le corrélatif du savoir est le mouvement. Nous avons affaire, alors, la plupart du temps, à des déterminations de l'espace pur. Nous en parlerons plus loin à propos des schèmes symboliques et des synesthésies³⁷.

3° L'image complète comprend un analogon affectif qui rend présent l'objet dans sa nature profonde et un analogon kinesthésique qui l'extériorise et lui confère une sorte de réalité visuelle. En même temps, l'analogon kinesthésique, produit par quelques mouvements faciles à retenir, est un excellent moyen mnémotechnique. Un sujet, à qui nous avons montré une image « le retour des Soldats de la guerre de Crimée », la décrivit ensuite très correctement. Comme nous lui demandions s'il avait conscience d'avoir interprété ou décrit :

« J'ai surtout reconstruit, nous dit-il, d'après le mouvement des lignes. »

Et un peu auparavant, il nous avait dit :

« Je me représente surtout le tableau par un mouvement de bas en haut. »

Ce mouvement était en effet très caractéristique à cause du grand nombre de baïonnettes, toutes parallèles, qu'on avait représentées sur l'image. Le sujet nous dit alors avoir dans l'esprit une figure formée par des traits verticaux reliés vers le bas par des demi-cercles. Cette figure représentait pour lui le tableau. Elle était évidemment d'origine kinesthésique et tirait tout son sens du savoir. Mais il

serait inexact de dire que l'objet affectif possède l'extériorité : il n'est que transcendant. Il n'y a donc aucun rapport spatial entre les deux substituts. Il faut un acte spécial de la conscience pour affirmer que les deux substituts manifestent chacun le même objet de la façon qui leur est propre. C'est naturellement l'unité de la conscience qui fait l'unité de l'image.

Si notre analyse est exacte et si l'appréhension non visuelle du mouvement a elle-même une structure imageante, il doit en résulter que notre conscience s'accompagne toujours, ou presque toujours, d'une foule de représentations mal différenciées, dont le sujet ne saurait dire si elles sont des appréhensions kinesthésiques ou des images. C'est, en effet, ce que les expériences des psychologues de Würzburg ont permis de mettre en lumière.

« Quelque chose de ce symbolisme, écrit Burloud³⁸, se retrouve dans les représentations motrices qui accompagnent le travail de pensée. Les représentations sont si obscures que les sujets ne savent pas toujours si elles sont des images ou des sensations de mouvement. Allées et venues du regard, mouvement de va-et-vient de la tête, dans la recherche ; “une espèce de sensation symbolique d'une inclination de la tête dans l'assentiment “une pression convulsive des mâchoires en même temps que des sensations (ou des représentations) symboliques comme quand on détourne la tête de quelque chose, dans le refoulement d'une pensée ” ; “une incertitude motrice aux mains et dans le maintien du corps” dans le doute ; tous ces phénomènes se mêlent étroitement aux processus intellectuels comme aux processus émotionnels. Les sujets sont le plus souvent incapables d'élucider s'ils ont des consciences d'attitude ou des attitudes de la conscience. »

Ainsi, en deçà de la conscience claire d'image, il existe une zone de pénombre où glissent rapidement des états presque insaisissables, savoirs imageants vides qui sont déjà presque des images, appréhensions symboliques de mouvement. Qu'un de ces savoirs se fixe un instant sur un de ces mouvements, la conscience imageante est née³⁹.

IV. RÔLE DU MOT DANS L'IMAGE MENTALE.

Les mots ne sont pas des images : la fonction du mot phénomène acoustique ou optique, ne ressemble en rien à celle de cet autre phénomène physique, le tableau. Le seul trait commun entre la conscience de signe et celle d'image c'est que chacune, à sa manière, vise un objet à travers un autre objet. Mais dans l'une, l'objet intercalaire fonctionne comme *analogon*, c'est-à-dire remplit la conscience *à la place* d'un autre objet, qui est, en somme, présent par procuration ; dans l'autre type de conscience, il se borne à diriger la conscience sur certains objets qui demeurent absents. De sorte que la conscience de signe peut fort bien rester vide, au lieu que la conscience d'image connaît, en même temps qu'un certain néant, une espèce de plénitude. Cette distinction garde toute sa portée lorsqu'il s'agit de l'image mentale et du langage intérieur. Certes, en ce domaine, on a tout confondu. Tandis que M.I. Meyerson, suivant en cela l'opinion de nombreux psychologues, fait de l'image un signe mal défini, mal équilibré, qui n'aurait de sens, au fond, que pour l'individu seulement, d'autres appelleront le mot de l'endophasie une « image verbale » ; ainsi le signe est image et l'image est signe. Il s'ensuit la plus profonde confusion. Ainsi donc, si je forme des pensées sur le cheval et que je produise au cours de ces pensées une image mentale de cheval, cette image sera un signe pour mes pensées. Mais un signe de quoi ? Les mots ne suffisaient donc pas ? Autant vaudrait dire que, lorsque, contemplant un cheval de chair et d'os, je forme des pensées sur lui, ce cheval est un signe pour mes pensées de cheval. N'oublions pas, en effet, que dans l'image mentale nous sommes *en présence* du cheval. Seulement ce cheval a, en même temps, une sorte de néant. Il est là, comme nous disions, par procuration. A vrai dire, la théorie de l'image-signe procède directement de l'illusion d'immanence. On suppose que l'image mentale de cheval est un cheval en réduction. Dès lors, entre ce petit cheval bien constitué et le cheval de chair et d'os, il ne saurait y avoir qu'un rapport externe : le rapport du signe à la chose signifiée. Nous avons tenté, au contraire, de montrer qu'il y avait un rapport interne entre le cheval et

son image, ce que nous avons appelé un rapport de possession : à travers l'analogon, c'est le cheval lui-même qui paraît à la conscience. Nous aurons à y revenir, car, comme bien l'on pense, suivant qu'on verra dans l'image un signe indiscipliné, un outlaw en marge du système défini par la société ou une certaine façon de se rendre présent un objet absent, le rôle qu'on lui fera jouer dans la vie psychique sera totalement différent. En tout cas, nous pouvons conclure dès à présent : dans l'image mentale, la fonction de l'analogon n'a rien de commun avec celle du signe verbal dans la conscience du mot.

Mais réciproquement ce serait une erreur d'identifier la conscience de mot avec celle d'image. Les mots du langage intérieur ne sont pas des images ; il n'y a presque pas d'images verbales, ou alors, si le mot est image, c'est qu'il cesse de jouer le rôle de signe. C'est ainsi que nous interpréterions le cas où le sujet prétend « voir les mots écrits en caractère d'imprimerie », « voir les mots écrits de sa propre écriture ». Comme en fait, nous le verrons, on ne peut pas lire *sur* une image mentale, nous pourrions admettre que le langage intérieur est accompagné, de temps à autre, chez ces sujets, de véritables images auditives ou visuelles qui auraient pour mission de « présentifier » les feuilles d'un cahier, les pages d'un livre ou la physionomie globale d'un mot, d'une phrase, etc. Mais le véritable langage intérieur n'est pas là : il est exclusivement moteur⁴⁰. Une simple remarque nous le fera mieux comprendre : c'est souvent en parlant de notre pensée que nous en prenons connaissance : le langage la prolonge, l'achève, la précise ; ce qui était une vague « conscience de sphère », un savoir plus ou moins indéterminé prend forme de proposition claire et nette en passant par les mots. De sorte qu'à chaque instant notre langage – qu'il soit extérieur ou « intérieur » – nous rend notre pensée plus et mieux définie que nous ne la lui avions donnée ; il *nous apprend* quelque chose. Or l'image mentale n'apprend rien : c'est le principe de quasi-observation. On ne saurait admettre qu'une image précise notre savoir d'une façon quelconque puisque, justement, c'est ce savoir qui la constitue. Si le langage, donc, nous apprend quelque chose, ce ne

peut être que par son extériorité. C'est parce que les mécanismes selon lesquels sons et phrases se disposent sont en partie indépendants de notre conscience, que nous pouvons lire sur ces phrases notre pensée. Dans une phrase en image au contraire il manque cette résistance qui précise et durcit la pensée : l'image se modifie au gré de notre savoir, et faute de cette résistance, le savoir reste ce qu'il est, plus ou moins indifférencié. Ainsi une phrase en image n'est jamais une phrase complète, parce qu'elle n'est pas un phénomène observable et réciproquement une phrase du langage dit « intérieur » ne saurait être une image : le signe garde toujours une certaine extériorité.

L'image (mentale ou non) représente une conscience pleine et qui ne saurait à aucun titre faire partie d'une conscience plus vaste. Au contraire, la conscience de signe est vide. Sans doute le signe a une extériorité que n'a point l'analogon affectif mais ce n'est pas sur lui que revient l'intentionnalité de signification : à travers lui, elle vise un autre objet qui n'est lié au signe que par un rapport externe. Par suite, une conscience signifiante peut fort bien *se remplir*, c'est-à-dire entrer à titre de structure dans une synthèse nouvelle – conscience de perception ou conscience d'image. Nous avons vu que le savoir, lorsqu'il entre en composition avec l'affectivité, subit une dégradation qui, précisément, lui permettra de se remplir. Mais les mots auxquels il pouvait être lié ne disparaissent pas pour cela. Ils vont jouer leur rôle dans la conscience imageante : c'est qu'ils forment les articulations du savoir, c'est grâce à eux qu'il sort de son indistinction première et qu'il peut aller chercher dans l'analogon une pluralité de qualités différenciées. Il ne faudrait donc pas, comme l'a fait Taine, les donner pour des contenus psychiques indépendants qu'un lien purement associatif rattacherait du dehors à l'image. Sans doute ils ne sont pas indispensables à sa structure et il y a beaucoup d'images sans mots. Sans doute aussi, ils ne font pas partie de la conscience proprement dite, leur extériorité les rejette du côté de l'analogon. Mais, d'abord, comme tout savoir tend à s'exprimer par des mots, il y a dans toute image une espèce de tendance verbale.

Ensuite, là où le mot est donné à la conscience imageante, il s'intègre à l'analogon, dans la synthèse de l'objet transcendant. De même que, lorsque je perçois la lune et que je pense le mot « lune », ce mot vient se coller à l'objet perçu comme une de ses qualités, de même si je produis seulement la conscience imageante de lune, le mot viendra se coller à l'image. Est-ce à dire qu'il fonctionnera comme analogon ? Cela n'est pas nécessaire ; souvent le mot garde sa fonction de signe. Mais il peut arriver aussi qu'il soit contaminé par l'objet intercalaire et qu'il se donne aussi comme représentant. Toutefois, il est à remarquer qu'il ne saurait se donner comme représentant du mot réel (vu ou entendu) parce que lui-même est un mot réel, produit par des mouvements réels de la glotte. Le mot du langage intérieur n'est pas une image, c'est un objet physique fonctionnant comme signe. Il apparaîtra donc comme représentant d'une qualité de la chose. Lorsque je produis la conscience imageante de lune, ce mot de « lune » peut fort bien se donner comme manifestant une qualité réelle de l'objet, la qualité d'*être lune*. Dans ce cas, le mot, qui est un système de mouvements, peut conférer à l'image cette extériorité qu'elle demande d'ordinaire aux mouvements des yeux, de la tête ou des bras. Le mot représentera même le noyau central de l'analogon comme on pouvait déjà le prévoir d'après ce que nous avons dit sur le rôle qu'il jouait dans la lecture des romans. Il conviendrait, dans une étude plus complète, de définir les rapports qu'entretiennent son ancienne fonction de signe et sa nouvelle fonction de représentant. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre ces recherches. Il nous suffisait de marquer que, si l'on appelle image le système total de la conscience imageante et de ses objets, il est faux de dire que le mot s'y ajoute extérieurement : il est dedans.

V. DU MODE D'APPARITION DE LA CHOSE DANS L'IMAGE MENTALE.

L'image peut se définir, comme la perception, le rapport de l'objet à une conscience. Nous avons tenté, dans la deuxième partie de ce travail, de décrire la façon dont l'objet se donne, absent, à travers une présence. Dans l'image mentale l'objet est visé comme synthèse de perceptions, c'est-à-dire sous sa forme corporelle et sensible ; mais il apparaît à travers un analogon affectif. Est-ce que cela ne va pas entraîner des modifications profondes dans sa façon d'apparaître ? C'est ce qu'il nous faut, à présent, examiner.

Si l'on interroge des sujets sur leurs images, la plupart déclareront, s'il s'agit d'images dites « visuelles » qu'ils les *voient*, s'il s'agit d'images « auditives » qu'ils les *entendent*⁴¹. Que veulent-ils dire ? Il ne faudrait pas croire que voir signifie, ici, voir *avec les yeux*. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la croyance du sujet dans l'image hypnagogique et dans l'image mentale. Dans le premier cas, lorsque nous croyons *voir* une image, ce terme doit être entendu au sens plein. L'image est un objet extérieur, le champ hypnagogique fait partie – ou du moins c'est ce que croit le sujet – de l'étendue réelle. Mais, précisément, les sujets les plus acharnés à affirmer qu'ils « voient » leurs images mentales ne feront pas de difficultés pour admettre qu'elles n'ont aucun des caractères de l'image hypnagogique. Elles ne sont pas localisées dans l'étendue. Par rapport à cette chaise, à cette table devant laquelle je suis assis, elles ne sont *nulle part*. Comme le mot « voir » pris au sens plein équivaut à « voir dans l'espace », les sujets ne sauraient vouloir dire que les images leur sont données par les yeux. Ni non plus, naturellement, par les nerfs ou les centres optiques. Taine avait bien vu en effet que si l'image est produite par un centre cérébral fonctionnant comme dans la perception, elle doit être localisée parmi les autres perceptions. Et sa théorie des réducteurs est la seule logique, dans cette hypothèse. Malheureusement elle ne cadre pas avec les faits. L'image, par nature, se donne comme dépourvue de localisation dans l'espace réel. Mais alors comment faut-il comprendre cette affirmation si fréquente chez les sujets « je vois mes images » ? Voir une image de chien, par exemple, ce serait posséder « dans » sa conscience

un certain contenu psychique composé de sensations visuelles (couleur du pelage, forme du corps, etc.), mais ces sensations ne seraient pas extériorisées et seraient données par quelque autre moyen que par celui des organes de la vue. Mais si l'on ôte ces caractères, que peut-il rester des sensations ? Il y a là, évidemment, une contradiction ; cette contradiction, il ne suffit pas de la dénoncer : elle semble appartenir à la nature de l'image. Il convient donc de la décrire et, si c'est possible, de l'expliquer.

Nous avons vu, dans la deuxième partie de ce travail, qu'un des facteurs essentiels de la conscience imageante était la croyance. Cette croyance vise l'objet de l'image. Toute conscience imageante a une certaine qualité positionnelle par rapport à son objet. Une conscience imageante est, en effet, conscience d'un *objet en image* et non pas conscience *d'une image*. Mais si nous formons sur cette conscience imageante une seconde conscience ou conscience réflexive, une seconde espèce de croyance apparaîtra : la croyance en l'existence de l'image. C'est à ce moment que je dirai : j'ai une image de chien, je « vois » le Panthéon. La contradiction dont nous parlions tout à l'heure est un phénomène de croyance qui se place sur le terrain de la réflexion. Que veut-on dire quand on dit qu'on « a une image » ? On veut dire qu'on a devant sa conscience un objet interposé qui fonctionne comme substitut de la chose. Cette croyance, si elle se bornait là, serait justifiée : cet objet existe, c'est l'*analogon*. Mais la croyance réflexive pose en outre l'image comme un tableau. Qu'est-ce que cela signifie ?

Supposons que ma conscience imageante vise le Panthéon. En tant qu'elle est savoir, elle le vise dans sa nature sensible, c'est-à-dire comme un temple grec, de couleur grise, avec un certain nombre de colonnes et un fronton triangulaire. D'autre part, d'une certaine manière, le Panthéon visé est présent : il se donne dans sa réalité affective. Sur cette présence affective, mon intentionnalité de savoir appréhende les qualités précédemment citées. C'est comme si je pensais : « Cet objet qui est en face de moi, je *sais* qu'il a des colonnes, un fronton, une couleur grise. Tout cela est présent sous une certaine forme : ce que je *sens* là,

c'est le Panthéon, avec ses colonnes, son fronton, sa couleur grise. » Mais le Panthéon existe *ailleurs* et il se donne précisément comme existant ailleurs : ce qui est présent, en quelque sorte, c'est son absence.

Ainsi, pendant quelques instants, j'étais comme en présence du Panthéon et cependant le Panthéon n'était pas là : c'est le phénomène de possession que nous avons déjà décrit. Mais n'est-il pas naturel que je tente plutôt de reconstruire logiquement cette impression ; dire que j'étais en présence du Panthéon absent, n'est-ce pas absurde ? Ces présences absentes répugnent à ma raison. Ne vaut-il pas mieux dire qu'il y avait un objet présent, tout pareil au Panthéon et que cet objet c'était l'image ? De la sorte ce qui est absent demeurera absent, ce qui est présent gardera entier son caractère de présence. L'image naturellement, ce sera l'analogon. Il *représentait* sans les posséder les qualités sensibles de l'objet absent : on dira qu'il les *avait*, sans être l'objet absent. Rien de plus clair, de mieux construit que cette illusion : *représenter* cette couleur grise, c'est-à-dire remplir sans la satisfaire cette conscience tendue vers le gris, n'est-ce pas lui présenter un gris moindre, un gris sans extériorité, fantomal et qui ne garderait de sensible que sa nature indéfinissable de gris ? Telle est l'origine de l'illusion d'immanence : en transportant à l'*analogon* les qualités de la chose qu'il représente, on a constitué pour la conscience imageante un Panthéon en miniature et la conscience réflexive donne la conscience imageante comme conscience *de* cette miniature. Le résultat de cette construction c'est un mirage : je crois que l'objet de ma conscience est un complexe de qualités sensibles réelles mais non extériorisées, alors que ces qualités sont parfaitement extériorisées, mais *imaginaires*. Je crois que je pourrais me conduire en face de ce complexe de qualités sensibles comme si c'était n'importe quel objet sensible, je crois pouvoir lire une page imprimée qui m'apparaît en image, compter les colonnes du Panthéon, décrire, observer. Je retombe ici dans l'illusion qui constitue l'image hypnagogique, bien que ma croyance soit moins vive et moins tenace : de cet objet que je me représente comme pouvant être décrit, déchiffré, dénombré, *je*

ne puis rien faire. L'objet visible est là, mais je ne puis le voir – tangible et je ne puis le toucher – sonore et je ne puis l'entendre :

« Beaucoup, écrit Alain, ont, comme ils disent, dans leur mémoire l'image du Panthéon et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or, non seulement ils ne peuvent les compter mais ils ne peuvent même pas 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 ?⁴² »

Alain en tirera la conclusion que l'image n'existe pas. Nous ne saurions le suivre : nous avons seulement voulu marquer le caractère paradoxal de l'image, attirer l'attention sur ces colonnes qui sont actuellement l'objet de ma conscience et que je ne puis *même pas essayer de compter*.

C'est que l'objet, dans l'image, se donne d'une façon très particulière. Le Panthéon ne saurait apparaître à une conscience imageante de la même manière qu'à une conscience perceptive. Il n'est pas vrai que l'image soit, comme le veut Bergson, une « représentation dont les parties se juxtaposent ». Certes, comme savoir, une conscience imageante vise l'objet extérieur dans son extériorité, c'est-à-dire en tant qu'il est fait de parties juxtaposées ; mais en tant qu'affectivité, elle se donne l'objet comme un tout indifférencié. A la fois je vise blancheur des colonnes, grisaille du fronton comme qualités séparées ; à la fois je sais que le fronton est une chose, que les colonnes en sont une autre – et à la fois, je me donne une blancheur qui est grisaille, des colonnes qui sont fronton, un temple sans parties. L'objet se donne donc, en images, à la fois comme une nature indivise dans laquelle chaque qualité s'étend de part en part à travers toutes les autres et, à la fois, comme un ensemble de propriétés distinctes, un système de vues fragmentaires sur cette indifférenciation primitive. Il renferme une contradiction intime, un vice radical de constitution : le propre du mirage que

nous dénonçons plus haut c'est que nous subissons cette contradiction sans nous en rendre clairement compte, c'est-à-dire sans la poser pour ce qu'elle est.

Ce qui devrait cependant ouvrir les yeux, ce sont les fréquentes confusions que nous sommes forcés de commettre. C'est que, en effet, faute d'être soutenu par des représentations discrètes, le savoir, s'il n'a pas été acquis par une observation systématique, s'il n'est pas explicité par des mots, est contaminé par le syncrétisme de l'objet affectif.

On a montré⁴³ à trois cent soixante-neuf personnes un tableau représentant un jeune garçon à cheveux bruns avec un manteau brun et un pantalon bleu. Puis on leur a demandé de dire la couleur des différents objets. Voici les réponses :

1° Pour le pantalon bleu :

garçons

bleu... 15 fois
brun... 20 »
jaune... 5 »
gris... 4 »

filles

vert... 8 fois
brun... 19 »
jaune... 3 »
gris... 7 »
rouge... 3 »
noir... 3 »

2° Pour le manteau brun :

garçons

bleu... 28 fois
vert... 18 »
gris... 13 »
rouge... 20 »
jaune... 2 »

filles

bleu... 21 fois
vert... 12 »
gris... 19 »
rouge ... 9 »

Il est impossible de supposer que les couleurs « bleu » et « brun » subsistent comme représentations juxtaposées dans la mémoire des sujets : sinon, on ne s'expliquerait pas ces erreurs si curieuses. Mais ici le savoir, qui est indécis, est entraîné par l'affectivité. La façon dont l'objet est « donné bleu » en image n'exclut pas une certaine façon d'être « donné brun » qui reste fondue dans la première comme une résonance harmonique. D'une façon générale d'ailleurs le bleu, pour des raisons de circonstances, semble avoir masqué le brun. Celui-ci devait être présent mais caché. Le savoir se laissait décider par la plus forte sonorité affective. Les autres demeuraient dans la première comme une résonance harmonique. On pourrait trouver dans les ouvrages de Gorphe⁴⁴ et d'Abramowski⁴⁵ une foule d'exemples du même ordre.

Dans une perception, toute chose se donne comme étant ce qu'elle est. Il faut entendre par là qu'elle occupe une position rigoureusement définie dans le temps

et dans l'espace et que chacune de ses qualités est rigoureusement déterminée : c'est le principe d'individuation. Il faut entendre aussi qu'elle ne saurait être elle-même et autre qu'elle-même dans le même temps et sous le même rapport. Ces deux conditions ne sont qu'imparfaitement remplies par l'objet en image. Sans doute le savoir peut viser expressément la chose sous tel ou tel de ses aspects. Mais ici il faut distinguer : en fait le savoir vise toujours un certain objet (ou une certaine classe d'objets) à l'exclusion de tous les autres et, par conséquent, il vise toujours l'objet comme un et identique. Mais il est excessivement rare qu'il vise l'objet comme apparition unique dans un instant indivisible du temps. De ce dernier point de vue il peut y avoir accord entre le savoir et l'affectivité, tandis que du point de vue de l'identité, il faut que l'affectivité se soumette ou bien le conflit naît.

1° *L'objet de l'image n'obéit pas au principe d'individuation.*

Comme nous l'avons remarqué à la fin de la première partie⁴⁶, ni dans la conscience de tableau, ni dans celle d'imitation, ni dans celle de l'image hypnagogique, l'objet n'apparaît sous son aspect instantané. A plus forte raison, cet aspect instantané ne saurait être livré par l'image mentale. Le savoir, dans ce dernier cas comme dans les cas précédents, vise, par exemple, Pierre avec « ses joues rouges », « son sourire gai », etc. De son côté, l'affectivité ne saurait jamais livrer un équivalent affectif pour une apparition instantanée de l'objet. Ainsi donc, Pierre tel qu'il m'apparaît en image n'est ni visé, ni donné comme le Pierre que je pourrais percevoir au même instant, s'il était présent : Pierre, tel que le livre l'image mentale, est une synthèse qui contracte en elle une certaine durée, souvent même des aspects contradictoires ; c'est d'ailleurs l'explication du caractère émouvant que conservent certaines images alors que leur objet de chair et d'os a perdu, depuis longtemps, la puissance de nous émouvoir.

Ainsi le savoir vise, l'affectivité livre l'objet avec un certain coefficient de généralité. Mais cela n'évite pas forcément les conflits au sein de la conscience imageante, parce que la généralité avec laquelle l'objet est visé par le savoir n'est pas forcément celle avec laquelle il apparaît à travers l'*analogon* affectif. Par exemple mon intention de savoir peut viser Pierre tel que je l'ai vu ce matin et mon intention affective peut me livrer à travers l'analogon Pierre tel qu'il m'apparaît depuis plus d'une semaine. Cependant, comme il y a fusion identificatrice des deux intentionnalités, le Pierre qui m'apparaît depuis une semaine se donne comme étant le Pierre que j'ai vu ce matin. Cette tristesse qu'il a eue au début de la semaine, cette mauvaise humeur qui le rendait hier si désagréable, tout cela est condensé dans l'analogon affectif et pourtant tout se donne comme étant le Pierre de ce matin.

Il peut même se produire des décalages beaucoup plus graves : le Pierre que vise mon savoir, c'est celui qui prenait ce matin son petit déjeuner en robe de chambre ; celui que me livre l'analogon c'est le Pierre que j'ai vu avant-hier en pardessus bleu, sur la place du Châtelet. Et cependant ce Pierre en pardessus se donne comme étant Pierre en robe de chambre. C'est le conflit à l'intérieur de la conscience imageante qui peut expliquer le paradoxe dont nous nous étonnions à la fin de la deuxième partie de ce travail : l'objet de l'image de Pierre, avons-nous dit, c'est Pierre de chair et d'os qui se trouve actuellement à Berlin. Mais d'un autre côté, l'image que j'ai présentement de Pierre me le montre chez lui, dans sa chambre de Paris, assis dans un fauteuil que je connais bien. Alors, pourrait-on demander, l'objet de l'image est-ce Pierre qui vit actuellement à Berlin, est-ce Pierre qui vivait l'an dernier à Paris ? Et si nous persistons à affirmer que c'est le Pierre qui vit à Berlin, il nous faudra expliquer ce paradoxe : pourquoi et comment la conscience imageante vise-t-elle le Pierre de Berlin à travers celui qui vivait l'an dernier à Paris ?

Ce que nous ne pouvions expliquer alors nous semble plus clair à présent : le savoir vise l'objet à travers ce que l'analogon lui fournit. Et le savoir est *croyance* :

croyance de se trouver en face de Pierre habillé de telle et telle façon. Mais l'analogon est *présence*. De là ces synthèses contradictoires.

2° *L'objet de l'image n'apparaît pas forcément comme obéissant au principe d'identité.*

Le savoir vise un certain objet ; l'affectivité peut fournir un analogon valable pour plusieurs objets : souvent en effet les choses ont entre elles des équivalences affectives inattendues et un même contenu affectif peut fournir ainsi une pluralité de choses à l'état indifférencié. C'est ce qui fait que, dans le rêve, une même personne peut être plusieurs en même temps. Cette multiplicité indifférenciée de l'image est moins apparente à l'état de veille, parce que, dans les formations de veille, le savoir impose plus nettement sa marque à l'affectivité. Toutefois Leroy⁴⁷ faisait déjà remarquer que « les représentations visuelles ordinaires de l'état de veille souvent si difficiles à décrire et plus difficiles encore à dessiner, sans que nous nous rendions bien compte pourquoi, doivent impliquer des contradictions du même genre ».

Chacun a pu observer en soi, par exemple, des cas de ce que j'appellerai des *contaminations de visage*. Un visage nous apparaît en image ; nous nous demandons où nous avons bien pu le voir, nous nous perdons en vains efforts. Enfin, quand la solution apparaît, nous comprenons : il y avait deux visages à l'état indifférencié, celui d'un employé de la banque où nous avons été hier et celui d'un agent de police que nous voyons tous les jours à un certain carrefour. Les deux visages étaient présents tout entiers l'un à travers l'autre, à cause d'une certaine ressemblance et il en résultait cette curieuse formation contraire au principe d'identité : la contamination. Beaucoup d'images sont ainsi des contaminations. L'autre jour, par exemple, comme je voulais évoquer un bâtiment de pierre rouge qui se trouve à Saint-Etienne une image est venue, et je

me suis soudain rendu compte qu'elle était valable pour deux bâtiments : l'un construit en pierre à Saint-Etienne et l'autre en briques à Paris.

Même lorsque cette contamination n'a pas lieu, il arrive souvent que l'objet de l'image apparaisse sous une forme telle qu'il serait impossible de le faire passer tel quel dans une perception. Si je me représente un dé à coudre il est présent en image à la fois comme vu du dehors et comme vu du dedans. Si je serre le bras de ce fauteuil dans ma main, une main en image va surgir fermée sur un bras de fauteuil en image. Mais cette main fermée sur ce bras opaque, je la « vois » de l'intérieur, je vois la paume et l'intérieur des doigts, comme si le bras était de verre. Si je mets la main sur mon genou, je traduis en image visuelle le fait que je serre à la fois l'étoffe contre ma paume et contre mon genou et le genou à travers l'étoffe : j'ai l'image de la main (face interne et externe), de l'étoffe (face interne et externe) et du genou. On pourrait multiplier ces exemples à l'infini. Nous n'insisterons pas. Mais ceci nous montre que l'image, intermédiaire entre le concept et la perception, nous livre l'objet sous son aspect sensible mais d'une façon qui l'empêche par principe d'être perceptible. C'est qu'elle le vise, la plupart du temps, tout entier à la fois. Ce qu'on cherche à retrouver dans l'image ce n'est pas tel ou tel aspect d'une personne mais c'est la personne elle-même, comme synthèse de tous ces aspects. Ainsi les enfants, lorsqu'ils dessinent une personne de profil, lui font cependant deux yeux de face. De même la personne que nous évoquons, nous la saisissons bien dans tel site particulier, tel jour, peut-être même dans tel vêtement ou dans telle attitude. Mais cette intention particulière est accompagnée d'une foule d'autres qui la contredisent et l'altèrent. De sorte que cette personne, sans cesser d'avoir telle ou telle attitude, finit par être un complexe impossible à analyser d'une foule d'attitudes et d'aspects. Ce qui est successif dans la perception est simultanément dans l'image : et il ne saurait en être autrement puisque l'objet en image est livré d'un coup par toute notre expérience intellectuelle et affective.

Au terme de ces chapitres, qui ont tenté de montrer les éléments de la synthèse imageante, nous croyons devoir mettre en garde contre une interprétation inexacte de notre pensée. En indiquant les facteurs principaux de l'image nous n'avons nullement voulu réduire celle-ci à la simple somme de ces facteurs. Nous affirmons hautement, au contraire, la réalité irréductible de la conscience d'image. C'est abstraitement qu'on peut séparer mouvements, savoir et affectivité. Et l'analyse est, ici, si loin d'être un démembrement réel, qu'elle se donne seulement comme probable. Jamais on ne pourra réduire effectivement une image à ses éléments, pour la raison qu'une image, comme d'ailleurs toutes les synthèses psychiques, est autre chose et plus que la somme de ses éléments. Ce qui compte ici c'est le sens neuf qui pénètre l'ensemble : je veux être en face de Pierre, je veux croire qu'il est là, ma conscience tout entière est tendue vers lui, elle se « charme » en quelque sorte. Et cette spontanéité, cette « intention vers » Pierre fait jaillir ce phénomène nouveau, à nul autre pareil : la conscience d'image. Celle-ci représente une *forme* psychique. Lorsque la conscience se prend dans cette forme il en résulte pour un moment une apparition stable, puis la forme emportée par le courant se désagrège et l'apparition s'évanouit. Bien loin donc de nier, comme Alain, Moutier, les Behaviouristes et tant d'autres, la spécificité de l'image, nous lui conférons une dignité plus grande, du fait que nous ne faisons pas d'elle une sensation renaissante mais au contraire une structure essentielle de la conscience, mieux encore une fonction psychique. Corrélativement nous affirmons l'existence d'une classe spéciale d'objets de la conscience : les objets imaginaires.

Nous sommes très éloignés de diluer l'imagination dans l'ensemble de la vie psychique, plus éloignés encore de voir dans l'image la réapparition automatique d'un contenu sensible. Pour nous l'image représente un certain type de conscience absolument indépendant du type perceptif et, corrélativement, un type d'existence *sui generis* pour ses objets. En même temps, à nos yeux, *l'imagination* en tant que telle, qui avait disparu depuis que les psychologues ont

cessé de croire aux facultés, reprend une importance qu'on ne saurait exagérer comme l'une des quatre ou cinq grandes fonctions psychiques. C'est cette fonction que nous allons maintenant tenter de décrire.

1 Bühler, *Tatsachen und Probleme zu einer Psychologie der Denkvorgänge*. I, Ueber Gedanken, 321. *Arch. f. ges. Psych.*, 1907

2 Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. II, ch. I ; t. III, ch. I.

3 A défaut, naturellement, de la perception.

4 Schwiete, *Ueber die psychische Repräsentation des Begriffe*. *Arch. f. ges. Psych.* Bd XIX, p. 475.

5 Burloud : *La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, etc.* Alcan, 1927, p. 68.

6 Ce « subit » ne doit pas être pris au sens littéral. Il n'y a pas dans le savoir une passivité qui puisse *subir* quoi que ce soit. Il vaudrait mieux dire que le savoir *se donne* une dégradation.

7 Bergson : *L'Energie spirituelle*, p. 199.

8 *Id.*, *ibid.*, p. 188. C'est nous qui soulignons.

9 *Id.*, *ibid.*, p. 188.

10 *Id.*, *ibid.*, p. 193.

11 *Id.*, *ibid.*, p. 175.

12 *Id.*, *ibid.*, p. 178.

13 *Id.*, *ibid.* Cf., pp. 199-200.

14 *Id.*, *ibid.* Cf., par exemple, pp. 189, 178. « Un schéma *indivisé* », etc.

15 Cf. Freud : *Traumdeutung*, p. 67, le rêve d'Irma.

16 A. Flach : *Ueber Symbolischen Schemata in produktiven Denkprozesse*. *Arch. f. ge. Psych.* B. II. pp. 369, 599.

17 Spaier : *L'Image mentale d'après les expériences d'introspection*. *Revue philosophique*, 1914.

18 *Ibid.*

19 Messer : *Experimental psychologische Untersuchungen des Denken*. *Arch. f. ges. Psych.* 1906. VIII, pp. 1-224. Messer caractérise arbitrairement les consciences des types du II par l'affectivité.

20 Cf. par ex. Binet : *Etude expérimentale de l'intelligence*, p. 97.

21 Cité par Delacroix dans le *Traité de Psychologie* de Dumas, t. II, p. 118.

22 Nous laissons de côté, naturellement, le rôle de l'affectivité dans la conscience de lecture.

23 Dwelshauvers : *Traité de psychologie*. Payot, 1928, pp. 122 et 124.

24 Ribot : *Psychologie des sentiments*.

25 Il faudrait faire une exception pour les travaux de MM. Janet (*De l'Angoisse à l'Extase*) et Wallon qui tendent à présenter l'affectivité comme une classe particulière de conduite. Cette notion de conduite, qui réalise certes un progrès, reste cependant obscure et contradictoire. Cf. mon petit livre : *Esquisse d'une théorie des Emotions* (Hermann, 1939).

26 Lawrence : *The Woman who rode away*. Voir aussi les descriptions du garde-chasse dans *l'Amant de Lady Chatterley*, celle de Don Cipriano dans *le Serpent à plumes*, celles du capitaine dans *Captain's Doll*.

27 Cf. I^e Partie, ch. II, § I.

28 Stendhal : *Vie de Henri Brulard*.

29 Guillaume : *L'Imitation chez l'enfant*, pp. 1 à 27.

30 Dwelshauvers : *Les Mécanismes subconscients*, 1925.

31 Art. cit., p. 134. fig. I.

32 Cf. Dwelshauvers : *L'Enregistrement objectif de l'image mentale*, VIIth. Intern. Congress of Psychology et *Les mécanismes subconscients*, Alcan, édit.

33 Husserl : *Leçons phénoménologiques sur la Conscience interne du Temps* – non traduit.

34 Il nous paraît qu'une semblable conception, qui est parfois soutenue – au moins en apparence – par Dwelshauvers, est purement et simplement dénuée de toute signification.

35 Voir plus loin, Troisième partie, § I.

36 Cf. § II de la 2^e partie.

37 Cf. 4^e partie.

38 *Loc. cit.* pp. 71-72.

39 Nous avons tenté d'expliquer la base motrice de l'image en nous servant de mouvements réels, réellement effectués. On sait qu'aujourd'hui l'hypothèse de mouvements ébauchés, esquissés, retenus, d'impressions motrices qui n'auraient pas les contractions musculaires pour origine, a été soutenue par Mourgue dans son livre *Neurobiologie de l'hallucination*. Il va de soi que, si cette intéressante théorie reçoit des confirmations, rien de ce que nous venons de dire n'en sera modifié. Il suffira de concevoir que l'intention imageante s'applique à ces impressions motrices non périphériques. Mais nous n'avons pas cru devoir tenir compte ici de ces conceptions nouvelles parce qu'elles ne nous ont pas paru encore suffisamment fondées. Nous avons donc tenu pour valable la fameuse thèse de William James sur l'origine périphérique du sentiment de l'effort.

40 Nous estimons que les prétendus « visuels » ou « auditifs » sont seulement des gens qui ne savent pas très bien s'observer et qui n'ont pas aperçu, derrière l'image, le mot réel qui est

mouvement.

41 Il est à remarquer cependant que tous les sujets (même sans culture psychologique) font spontanément le départ entre l'objet perçu et l'objet imagé.

42 Alain : *Système des Beaux-Arts* (N.R.F.) Nouvelle édition, p. 342.

43 Dauber : *Die Gleichformigkeit des psychischen Geschehens und die Zeugenaussagen*. Fort. der. Psych. I (2), 1913, pp. 83-131.

44 Gorphe : *La Critique du Témoignage*.

45 Abramowski : *Le Subconscient normal*.

46 Cf. 1^{re} partie, ch. II, § VII : *Du portrait à l'image mentale*.

47 Leroy : *Les Visions du demi-sommeil*.

TROISIÈME PARTIE

*Le rôle de l'image
dans la vie psychique*

I. LE SYMBOLE¹.

L'image ne joue ni le rôle d'illustration ni celui de support de la pensée. C'est qu'elle n'est rien d'hétérogène à la pensée. Une conscience imageante comprend un savoir, des intentions, peut comprendre des mots et des jugements. Et par là nous ne voulons pas dire qu'on peut juger *sur* l'image, mais que, dans la structure même de l'image, peuvent entrer des jugements sous une forme spéciale, la forme imageante. Si je veux, par exemple, me représenter l'escalier d'une maison où je ne suis pas allé depuis longtemps, je « verrai » d'abord un escalier de pierre blanche. Quelques marches m'apparaissent dans un brouillard. Mais je ne suis pas satisfait, quelque chose manque. J'hésite un instant, je fouille dans mes souvenirs, sans quitter pour cela l'attitude imageante puis, tout d'un coup, avec l'impression claire de m'engager, de prendre mes responsabilités, je fais apparaître un tapis avec des tringles de cuivre sur les marches de pierre. Il s'agit bien ici d'un acte de ma pensée, d'une décision libre et spontanée. Mais cette décision n'a pas passé par un stade de pure connaissance ou de formulation simplement verbale. L'acte par lequel je me suis engagé, l'acte d'affirmation a été précisément un acte imageant. Mon assertion a consisté justement à conférer à l'objet de mon image la qualité « recouvert d'un tapis ». Et cette qualité, je l'ai fait apparaître *sur* l'objet. Mais cet acte est évidemment un jugement car, comme l'ont bien montré les recherches de l'école de Würzburg, la caractéristique essentielle du jugement est la *décision*. Dans la conscience imageante entre donc un type particulier de jugements : les assertions imageantes. En un mot (nous verrons plus tard qu'il peut même y avoir des raisonnements en images, c'est-à-

dire des liaisons nécessaires de consciences imageantes) les éléments idéatifs d'une conscience imageante sont les mêmes que ceux des consciences auxquelles on réserve ordinairement le nom de pensées. La différence réside essentiellement dans une attitude générale. Ce qu'on appelle ordinairement *pensée* est une conscience qui affirme telle ou telle qualité de son objet mais sans les réaliser sur lui. *L'image*, au contraire, est une conscience qui vise à produire son objet : elle est donc constituée par une certaine façon de juger et de sentir dont nous ne prenons pas conscience en tant que telles mais que nous appréhendons *sur* l'objet intentionnel comme telle ou telle de ses qualités. C'est ce qu'on peut exprimer d'un mot : la fonction de l'image est *symbolique*.

Depuis quelques années on a beaucoup écrit, sans doute sous l'influence de la psychanalyse, sur la pensée symbolique. Mais on a toujours été arrêté par une conception qui faisait de l'image une trace matérielle, un élément inanimé qui jouerait après coup son rôle de symbole. La plupart des psychologues font de la pensée une activité de sélection et d'organisation qui irait pêcher ses images dans l'inconscient, pour les disposer et les combiner selon les circonstances : elle resterait rigoureusement en dehors des images qu'elle assemble, on ne saurait mieux la comparer qu'à un joueur d'échecs qui pousse ses pièces sur l'échiquier de manière à réaliser une certaine combinaison. Chaque combinaison serait un symbole.

Nous ne saurions accepter une conception selon laquelle la fonction symbolique viendrait se surajouter du dehors à l'image. Il nous paraît, et nous espérons l'avoir déjà fait entrevoir, que l'image est symbolique par essence et dans sa structure même, qu'on ne saurait supprimer la fonction symbolique d'une image sans faire s'évanouir l'image elle-même.

Mais qu'est-ce au juste qu'un *symbole* ? Comment distinguer le symbole du signe ou de l'illustration ? L'analyse critique des travaux remarquables et trop peu connus de Flach sur « les schèmes symboliques dans les processus d'idéation »² nous permettra peut-être de répondre à ces questions.

« J'ai remarqué, écrit Flach, que de temps à autre, lorsque je voulais éclaircir les données d'un problème ou même comprendre des propositions qui présentaient une utilité déterminée pour ma pensée, naissaient des représentations plus ou moins vivaces mais qui amenaient toujours avec elles la solution du problème, la compréhension de la phrase. »

Ces représentations apparaissent avec l'acte proprement dit de compréhension. Elles n'accompagnent pas le simple souvenir d'une proposition ou d'un problème. Elles ne sauraient être produites par la volonté. Si l'on veut les faire naître, on n'obtiendra que ce que Flach appelle des « illustrations de la pensée »³, c'est-à-dire les « maigres gravures » de Binet. Pour qu'un schème apparaisse, il est nécessaire qu'on ne le vise pas directement : tout l'effort du sujet doit porter sur la compréhension d'un mot ou d'une proposition. Reste à savoir si tout acte de compréhension s'accompagne d'un schème. Flach ne le pense pas. Il signale que les schèmes n'accompagnent pas les efforts d'intellection de trop faible intensité. « Nous n'avons pas obtenu de schèmes lorsque le travail était trop facile ou quand les sujets pouvaient se tirer d'affaire par un recours à leur mémoire. En pareil cas, on trouvait tantôt une réaction verbomotrice, tantôt de simples illustrations. »

Ces schèmes ont une caractéristique essentielle : ils « n'ont pas de signification propre mais seulement une signification symbolique ». Si un sujet fait un croquis du schème qui vient de lui apparaître, ce croquis paraît dépourvu de signification aux yeux d'un observateur non prévenu. C'est que ces images possèdent *tous les traits fondamentaux* que nécessite une représentation exacte de la pensée dans sa structure concrète – et *ces traits-là seulement*.

C'est ce qui les distingue d'une autre sorte d'images, que Flach appelle, nous l'avons vu, « illustrations de la pensée » et qu'il définit comme suit :

« J'entends par là que ce qu'elles rendent sensible c'est une illustration de l'objet dont les rapports avec la pensée sont fortuits, extérieurs et d'ordre purement associatif. »

On devine qu'il y aura, dans les illustrations, à la fois plus et moins que dans la pensée.

« Expérience 53 : Le sujet prié de donner une caractéristique brève et essentielle de Zola a la représentation d'une course de chevaux. L'expérimentateur demande si le sujet sait quel rapport cette représentation soutient avec la caractéristique demandée et le sujet répond qu'il a lu un jour une description détaillée d'une course dans *Nana* et que, depuis, au nom de Zola cette image surgit régulièrement. »

Voici au contraire quelques schèmes symboliques, extraits du compte rendu des expériences de Flach. Flach présentait aux sujets des termes usuels, en général abstraits, qu'ils devaient tenter de comprendre :

« 7. Echange : j'ai donné à ma pensée la forme d'un ruban. Voici un ruban qui représente le processus circulaire de l'échange. Le mouvement de la courbe est en spirale parce que dans l'échange, l'un acquiert ce que l'autre perd. L'inégalité des courbes doit exprimer le bénéfice et la perte qu'implique tout échange. Le ruban est apparu sur-le-champ. »

Ce schème, dit Flach, a l'intérêt d'être celui qui en logique représente deux concepts dont les extensions (ou les compréhensions) ont une partie commune. Mais il s'agit en logique ici d'une détermination particulière.

« 14. Compromis : c'est l'association de deux hommes. J'ai eu la représentation de deux corps qui glissaient l'un vers l'autre de côté. Ils avaient une forme indéterminée mais c'étaient deux corps – l'un à droite, l'autre à gauche – qui s'aspiraient l'un l'autre. Le corps était solide et avait des protubérances qu'il poussait en avant et qui disparurent les unes dans les autres. Alors il n'y eut plus *qu'un* corps. Mais ce qui est surprenant, c'est qu'il n'avait pas augmenté considérablement, il était un peu plus gros que chacune des parties mais moins que les deux réunies. Il était vert-de-gris, il avait une sale couleur vert-de-gris. J'ai fait le mouvement en même temps avec les mains. »

« 22. Baudelaire : je vis aussitôt, dans l'espace libre, sur un fond absolument sombre, une tache de couleur bleu-vert, dans le genre de la couleur du vitriol et comme jetée là d'un seul et large coup de pinceau. La tache était plus longue que large – peut-être deux fois plus longue que large. Aussitôt le savoir que cette couleur doit exprimer le morbide, la décadence spécifique qui caractérise Baudelaire. Je cherche si cette image peut s'appliquer à Wilde ou à Huysmans. Impossible : je sens une résistance aussi forte que si on me proposait quelque chose de contraire à la logique. Cette image ne vaut que pour Baudelaire et, à partir de cette minute, sera pour moi représentative de ce poète. »

« 27. Prolétariat : j'avais une image étrange, une étendue plate et noire, et, au-dessous, une mer roulant obscurément, un flot indéterminé, quelque chose comme une masse sombre et épaisse roulant de lourdes vagues. Que signifiait la masse ? L'extension dans le monde entier ; quelque chose comme un dynamisme latent. »

Les schèmes en général n'ont qu'un seul sens, celui de la pensée qu'ils symbolisent :

« Cette image intuitive n'exprime rien d'autre qu'un système de rapports conceptuels qui sont saisis en tant que le sujet les vit comme des relations déterminées entre des données sensorielles. Ces relations, en tant que données sensorielles, se présentent comme des déterminations de l'espace a priori.

« Dans les schèmes symboliques, une pensée est toujours saisie, du fait que les rapports conceptuels qui la constituent sont vécus intuitivement et, pour autant que j'aie pu le constater, comme données spatiales. Au lieu que, dans les cas d'illustrations de la pensée, l'espace a le rôle de réceptacle, d'arrière-plan, de substrat et fonctionne comme une scène où elles seraient placées, il a, au contraire, lorsqu'il s'agit de représentations symboliques, un rôle d'explicitant : les déterminations et figurations spatiales n'existent pas. Simplement, elles sont les supports et la concrétisation essentielle des rapports abstraits. C'est par la spatialisation de ces rapports qu'on saisit le contenu abstrait de la pensée. Par de

simples limitations, condensations, par des indications de directions ou par un rythme particulier d'une région de l'espace, une pensée abstraite peut expliciter son contenu. Voici un exemple : quand nous avons demandé : qu'entendez-vous par altruisme, le sujet a eu la représentation d'une direction, du fait d'aller vers autre chose qui n'est pas donné... »

Flach ajoute qu'il faut distinguer les cas précédents « de ceux où un contenu idéal abstrait est comme localisé dans une région déterminée de l'espace sans que la pensée soit caractérisée par cette localisation. Ces localisations ne sont alors autre chose que des points d'attache pour la pensée, qu'ils relient à des déterminations spatiales et qui peut ainsi se reposer sur elles comme sur des objets réels. »

Reste à expliquer d'où proviennent ces schèmes symboliques. C'est ici, il faut l'avouer, que Flach est le plus nettement insuffisant. Il se borne, ou à peu près, à faire du schème symbolique une création de la « Sphaerenbewusstsein »⁴.

« C'est en somme, sur le plan de la conscience de direction sans paroles, ce stade où nous nous efforçons d'expliquer et d'extérioriser avec des mots l'essence d'un contenu objectif que nous avons précisément vécu comme intériorisé et que nous possédons pourtant en quelque sorte à l'état plus ou moins intuitif. Alors il arrive souvent que, dans ses grandes lignes, la pensée sorte comme schème de son enveloppe globale. »

Mais pourquoi le schème symbolique apparaît-il et dans quels cas ? Comment se constitue-t-il ? Quels rapports entretient-il avec le savoir pur, avec l'acte pur de compréhension ? Qu'est-ce que cela signifie pour une compréhension de s'effectuer par l'intermédiaire d'un symbole ? Et qu'est-ce au juste que cette fonction symbolique du schème ? Autant de questions que Flach laisse sans réponse. Il faut donc reprendre, après lui, l'étude de ces schèmes symboliques et voir si nous ne pourrions pas en tirer plus et autre chose.

Nous avons vu que les actes de compréhension facile ou les consciences de signification pure et simple ne s'accompagnent pas de schèmes. Le schème accompagne l'effort d'intellection proprement dit et il présente sous forme d'objet spatial les résultats de cet effort. Toutefois il eût été intéressant de savoir si tous les actes, à partir d'un certain degré de difficulté, se traduisent en schème, ou bien s'il peut y avoir des intellections sans images. Les résultats des expériences de Messer permettent de compléter sur ce point le travail de Flach ; il y a beaucoup de cas où la compréhension se fait sans image, par les simples mots, *dans* les mots ; on peut trouver aussi des exemples d'une compréhension directe et pure sans image et sans mots. Mais, dans ce dernier cas, il semble plutôt que la compréhension s'est arrêtée en route, qu'on a fait l'économie d'un développement complet. A vrai dire ce qui n'arrive pas à terme, ce n'est pas la phase imagée : dans tous les cas que nous avons pu étudier, les sujets ont conscience d'avoir économisé les mots. Nous pouvons donc affirmer qu'il existe deux classes de compréhension : une *compréhension pure* (qu'elle s'appuie ou non sur des signes) et une *compréhension imagée* (qui, d'ailleurs, peut, elle aussi, faire ou ne pas faire usage de mots). Comme nous ne pouvons admettre que cette division soit l'effet du hasard, il nous faut bien supposer qu'il y a une différence fonctionnelle entre les deux types de compréhension. De nombreuses observations nous ont, en effet, permis de conclure que l'emploi de l'une ou de l'autre de ces compréhensions n'était pas régi par l'objet. J'ai souvent constaté, par exemple, que je pouvais, suivant les moments, comprendre une même phrase au moyen de schémas ou sans aucune aide. Ces remarques nous permettent de formuler plus clairement un premier problème : étant donné que nous disposons de deux modes de comprendre et que ces deux modes peuvent trouver indifféremment leur application quel que soit l'objet de notre conscience, quels sont les motifs qui peuvent déterminer la conscience à opérer une compréhension de l'une ou de l'autre sorte ? Ces motifs doivent être cherchés dans la structure même des consciences antérieures et non dans les objets. En un

mot une compréhension imagée fait toujours partie d'une forme temporelle à décrire, dans laquelle la conscience prend une certaine position par rapport à son objet. C'est cette position qu'il nous faut déterminer ; nous pouvons nous demander pour quelle attitude intentionnelle de la conscience la compréhension s'opérera sous la forme imagée et quel est le rapport fonctionnel du schème symbolique avec cette attitude. Mais il n'est pas facile de déterminer immédiatement la nature de cette attitude et nous devons auparavant approfondir la notion de schème symbolique.

On voit tout de suite que le schème symbolique est constitué au moyen des éléments que nous avons décrits dans notre seconde partie. Un savoir, que nous aurons à étudier, pénètre et unit dans un acte synthétique un analogon kinesthésique auquel se joint parfois un analogon affectif. Ces déterminations de l'espace psychologique ne sont rien autre, en effet, que des impressions de mouvement, appréhendées sous une forme imageante. Tout ce que nous avons dit sur les mouvements dans notre précédente partie s'applique aux expériences 7 et 13 que nous avons rapportées plus haut. Les expériences 14 et 21, que nous citons également, montrent assez clairement la façon dont l'analogon affectif vient s'ajouter dans une synthèse nouvelle à l'analogon kinesthésique. Celui-ci a pour mission d'exprimer aussi clairement que possible la structure rationnelle du concept à comprendre. L'élément non kinesthésique de l'analogon est beaucoup moins facile à caractériser. Il traduit plutôt la réaction personnelle du sujet au concept ; mais il la traduit comme une qualité du concept puisqu'il se donne lui-même comme une qualité du schème. A cet égard l'expérience 14 est pleine d'enseignement :

« Compromis...

« ... Il était vert-de-gris, il avait une sale couleur vert-de-gris. »

D'après Flach lui-même, cette personne aurait donné une couleur « sale » à son schème parce qu'elle était contrainte par son entourage à renouveler incessamment un compromis qui lui paraissait immoral et humiliant. Quoi

qu'on puisse penser de cette interprétation qui rejoint la psychanalyse, il est en tout cas typique que l'art de Baudelaire soit symbolisé par une tache, couleur de vitriol. Comme nous l'avions marqué plus haut, l'analogon affectif se donne comme représentant de sensations ineffables. Dans les deux cas cités, il vaut comme substitut d'une couleur. Au contraire les éléments rationnels du concept sont traduits par une forme, c'est-à-dire un mouvement.

Le schème ainsi constitué, nous devons nous demander s'il est vrai qu'on lise le sens du concept ou de la proposition à comprendre *sur* le schème. Flach l'affirme à plusieurs reprises. « Le caractère essentiel pour ces schèmes est qu'on pense *sur* ces images, *à partir* de ces images... l'image apparut d'abord, ensuite seulement la pensée... preuve que j'ai pensé à l'occasion de cette image. »

Et, à vrai dire, certaines déclarations de ses sujets (« Aussitôt la pensée suivante, que je lis dans l'image... »), semblent l'y autoriser. Pourtant est-ce bien concevable ? Si nous exprimons clairement cette thèse, elle revient à ceci : l'image symbolique apparaîtrait d'abord, quand le sujet fait effort de compréhension – et le sujet déchiffrerait cette image, y trouverait justement la signification qu'il cherche. L'essentiel du travail de compréhension consisterait donc à construire les schèmes.

Or il faut remarquer que, dans cette hypothèse, lorsque le sujet construit le schème, il n'a pas encore compris. On se demande comment, dans ces conditions, il pourra produire une représentation symbolique qui ait suivant les termes mêmes de Flach « tous les traits fondamentaux de la pensée qu'il faut comprendre ». Il faudrait supposer qu'une compréhension inconsciente précède ici la compréhension consciente. Mais alors, si l'image est donnée d'abord et déchiffrée ensuite, comment le sujet peut-il l'interpréter correctement ? Nous avons vu, en effet, qu'un observateur non prévenu ne peut comprendre un schème symbolique que si on lui en montre un croquis, sans explication. Il faudrait donc supposer que la compréhension inconsciente se transforme derrière le schème en compréhension consciente. Mais alors le rôle du schème est

superflu. Dira-t-on, toujours avec Flach, que dans le schème la pensée est « vécue intuitivement » avant d'être comprise ? Mais la construction du schème, encore une fois, implique la compréhension de la pensée. Nous ne voulons naturellement pas dire qu'il y aurait d'abord compréhension puis construction. Mais il est bien évident que la compréhension se réalise dans et par la construction. La structure du concept à comprendre sert de règle pour l'élaboration du schème et l'on prend conscience de cette règle par le fait même de l'appliquer. De sorte que, une fois le schème construit, il ne reste plus rien à comprendre. Ce qui a pu tromper certains sujets et Flach lui-même c'est que, si nous ne nous bornons pas à comprendre pour nous seuls, si nous voulons transmettre par le discours le résultat de notre activité d'intellection, il faut nous transporter sur un autre plan et exprimer au moyen de signes verbaux ce que nous avons saisi comme relation spatiale. Cette transcription qui suppose naturellement la compréhension demande cependant un léger effort d'adaptation qui, dans certains cas, a pu être pris pour la compréhension elle-même.

Tout ce que nous venons de dire pouvait s'exprimer d'une manière plus simple : d'après la description phénoménologique de notre première partie, pouvons-nous dire, il est impossible de trouver dans l'image rien de plus que ce qu'on y met ; autrement dit l'image n'apprend rien. Par suite il est impossible que la compréhension s'opère sur l'image une fois construite. Une pareille affirmation procède de l'illusion d'immanence. En réalité l'image ne saurait avoir pour fonction d'aider la compréhension. Mais plutôt la conscience compréhensive peut dans certains cas adopter la structure imageante. L'objet-image apparaît dans ce cas comme le simple corrélatif intentionnel de l'acte même de compréhension.

Mais à quel moment la compréhension va-t-elle prendre la forme symbolique ? Pour le savoir il suffit de se rappeler le type constitutionnel d'un schème symbolique. Un schème est soit une forme en mouvement, soit une

forme statique. Dans les deux cas, il s'agit d'une appréhension imageante visuelle de sensations kinesthésiques. Nous avons vu dans la partie précédente comment s'opérait cette appréhension. L'élément proprement sensible est encadré, nous l'avons vu, d'une protention et d'une rétention. Par la protention nous sommes finalement renvoyés à un savoir qui se donne comme protention et se transforme en rétention à mesure que le mouvement s'écoule. La constitution du schème symbolique nous renvoie donc au savoir comme à son origine. De quel savoir s'agit-il ?

La compréhension n'est pas pure reproduction d'une signification. C'est un acte. Cet acte vise à se rendre présent un certain objet et cet objet est, en général, une vérité de jugement ou une structure conceptuelle. Mais cet acte ne part pas de rien. Par exemple, je peux bien essayer de comprendre le mot « Homme » mais non pas son correspondant allemand « Mensch » si je ne sais pas l'allemand. Tout mot à propos duquel je peux tenter un effort de compréhension est donc pénétré d'un savoir qui n'est autre que le souvenir des compréhensions passées. On sait que Descartes distingue les idées et les souvenirs d'idées. Le savoir est en quelque sorte un souvenir d'idées. Il est vide, il implique des compréhensions passées et futures mais lui-même n'est pas une compréhension. Il est évident que, lorsque Flach donne des mots à comprendre à ses sujets, la compréhension s'opère à partir de ce savoir : elle s'accomplit comme le passage du savoir à l'acte. C'est donc au niveau du savoir que se décide la nature de la compréhension. Suivant l'intention qui traverse le savoir, cette compréhension sera imageante ou non, c'est-à-dire que le savoir se changera ou non en une protention suivie de mouvement symbolique. En un mot le facteur essentiel que nous avons à décrire c'est cette intentionnalité qui apparaît dans le savoir et qui construit finalement le schème symbolique. Pourquoi dégrade-t-elle le savoir ?

Est-ce pour faciliter la compréhension ? Nous avons déjà répondu plus haut : l'image n'apprend rien. La compréhension se réalise *en* image mais non pas *par* l'image. Nous verrons d'ailleurs au chapitre suivant que le schème, loin d'aider

l'intellection, la freine et la dévie souvent. Mais si nous revenons à l'analyse des expériences de Flach, peut-être pourrions-nous comprendre la fonction de l'image.

Reportons-nous par exemple à l'expérience 27. Le sujet qui doit comprendre le sens du mot « prolétariat » se représente « une étendue plate et noire, et, au-dessous, une mer roulant obscurément ». Ce qui pourrait nous induire en erreur et ce qui semble avoir trompé Flach, c'est une mauvaise interprétation de la notion de symbole. Flach semble croire en effet que ce schème est le *symbole* du prolétariat, c'est-à-dire que le sujet, en produisant ce symbole, a l'intention de représenter, par des traits et des couleurs, sa pensée. Cette image se donnerait donc comme une représentation schématique du contenu de l'idée « prolétariat », comme un moyen de faire l'inventaire de ce contenu. Autrement dit l'image serait encore un signe. Mais on peut objecter d'abord à cette conception qu'on ne voit pas du tout l'intérêt que pourrait avoir le sujet à opérer une semblable construction. Ensuite et surtout il suffit de produire soi-même un de ces schèmes et de s'observer pour constater qu'ils n'ont pas du tout ce rôle de signe et de représentant. Sans doute il y a dans le schème un représentant : c'est l'analogon affectivo-moteur à travers lequel nous appréhendons la forme et sa couleur. Mais le schème lui-même n'est plus un analogon : c'est lui-même un objet ayant un sens. Cette « étendue plate et noire » avec cette « mer qui roule obscurément » n'est ni un signe ni un symbole pour le prolétariat. Elle *est* le prolétariat en personne. Nous atteignons ici le véritable sens du schème symbolique : le schème est l'objet de notre pensée se donnant lui-même à notre conscience. Ainsi la fonction du schème en tant que tel n'est aucunement d'aider à la compréhension ; elle n'est fonction ni d'expression ni de support, ni d'exemplification. Nous dirions volontiers, usant d'un néologisme indispensable, que le rôle du schème est *présentificateur*.

Au début de notre seconde partie, nous définissons le *savoir pur* comme conscience d'une règle. Mais, ajoutons-nous, c'est « une conscience ambiguë qui

se donne à la fois comme conscience vide d'une structure relationnelle de l'objet et comme conscience pleine d'un état du sujet ». En un mot, de même que nous l'avons appelée préobjective, on pourrait la nommer préréflexive. Elle apporte en effet au sujet des renseignements sur ses propres capacités : « oui, je sais... je pourrais savoir, etc. », mais celui-ci ne s'apparaît pas pleinement comme activité spontanée d'idéation et la relation qui fait l'objet du savoir apparaît tantôt comme relation objective tantôt comme règle pour obtenir des pensées. Cet état sans équilibre peut se dégrader en savoir imageant : dans ce cas toute réflexion disparaît. Il peut aussi devenir conscience réflexive pure, c'est-à-dire se poser pour soi comme conscience d'une règle. Dans ce cas le sens d'un mot sera saisi sur le plan réfléchi comme contenu d'un concept et le sens d'une phrase comme jugement. Sur ce plan encore, le raisonnement apparaît comme une suite de pensées qui s'engendrent du plus profond de leur intériorité, les prémisses apparaissent comme des règles opératoires pour former la conclusion et la motivation psychique revêt la forme suivante : « Si *je pose* que A implique B et que B implique C je dois pour rester d'accord avec moi-même poser que A implique C. » C'est bien en considérant le caractère réflexif du raisonnement classique que la logique formelle s'est définie comme l'étude des conditions « de l'accord de l'esprit avec lui-même ». Toute cette activité idéative se meut sur le plan de la réflexion, les pensées s'apparaissent comme pensées en même temps qu'elles se forment. La conscience est séparée de l'objet tant qu'elle raisonne. Elle peut le rejoindre au niveau de la conclusion, si elle convertit cette dernière en affirmation non réfléchie. Cette idéation réflexive ne s'accompagne pas d'images. D'abord celles-ci sont inutiles ; ensuite si elles devaient apparaître comme consciences d'image et non comme consciences d'objet, elles perdraient leur signification.

Mais l'idéation peut s'opérer tout entière sur le plan irréfléchi : il suffit que le savoir pur se dégrade en savoir imageant, c'est-à-dire perde son caractère préréflexif pour devenir franchement irréfléchi. Dans ce cas toute pensée devient

conscience des choses et non conscience d'elle-même. Comprendre un mot n'est plus appréhender un concept : c'est réaliser une essence, la compréhension du jugement porte sur ce contenu objectif que les Allemands appellent *Sachverhalt*. Nous pourrions appeler ce plan de l'irréfléchi le *plan des présences* à cause de l'attitude que prend la conscience : elle se comporte en effet comme si elle était *en présence* des objets dont elle juge ; c'est-à-dire qu'elle cherche à appréhender cette chose et à former des pensées sur elle comme sur un objet extérieur. A ce moment comprendre un mot reviendra à constituer devant la conscience la chose correspondante. Comprendre « prolétariat » consiste à constituer le prolétariat, à le faire apparaître à la conscience. La forme sous laquelle cette nature va paraître sera naturellement la forme spatiale, parce qu'une conscience ne peut réaliser une présence que sous la forme spatiale. Mais cette spatialisation n'est pas voulue pour elle-même. En réalité il s'opère ici dans la conscience la confusion naturelle entre transcendance et extériorité. Invités à comprendre le mot « prolétariat » ou la phrase « la nature imite l'art » nous tentons de nous reporter aux choses mêmes pour les contempler ; autrement dit la première démarche de la conscience, c'est de recourir à l'intuition. La compréhension du mot se donne donc comme apparition brusque de l'objet. De sorte que les déterminations spatiales ne sont pas des signes ou des images des relations structurales qui constituent la chose : elles sont appréhendées comme ces relations mêmes. Elles sont ces relations constituées par un savoir qui s'est incorporé à une série de mouvements. Mais naturellement, l'objet n'est pas constitué réellement, il est là seulement « en image », par conséquent il se donne lui-même comme absent. Corrélativement l'attitude de la conscience n'est pas l'observation mais la quasi-observation, c'est-à-dire que la présence en image de l'objet ne lui apprend rien puisque la constitution de l'objet en image est déjà la compréhension. Toutefois les pensées ultérieures ne s'en donneront pas moins comme des réactions de la conscience à l'objet transcendant, bref comme des résultats de la contemplation, alors qu'elles découlent par voie normale de la

compréhension originelle. Nous étudierons bientôt le mécanisme de cette pensée en image et nous verrons que, si la construction du schème ne change rien au phénomène de compréhension, les pensées ultérieures sont altérées dans leur essence par le fait qu'elles ont été motivées par une pensée originelle en image.

II. SCHÈMES SYMBOLIQUES ET ILLUSTRATIONS DE LA PENSÉE.

Ayant défini le schème symbolique, Flach le distingue successivement :

1° Des simples *illustrations de pensées* qui selon lui peuvent apparaître en même temps qu'un schème symbolique mais qui ne peuvent jamais exprimer plus qu'un exemple.

2° Des *représentations schématiques* de Messer (« ce n'était ni lion ni tigre, j'avais conscience d'une peau velue »). Le schème symbolique n'est pas l'image d'un objet concret déterminé auquel quelque chose manquerait : les représentations schématiques sont donc des illustrations de pensées plus floues, contenant certaines indéterminations.

3° Des *diagrammes* qui représentent schématiquement par exemple les jours de la semaine, les mois de l'année.

« Ce que le diagramme a de commun avec le schème symbolique, c'est le fait que le diagramme représente spatialement un objet abstrait et inétendu. Mais il n'y a rien d'autre ici qu'une localisation déterminée dans l'espace. Cette localisation sert d'amarre, d'attache, d'orientation pour notre mémoire, mais ne joue aucun rôle dans notre pensée. »

4° Des *synesthésies* et des *synopsies*, c'est-à-dire des images provoquées régulièrement par l'audition des noms propres, des voyelles, etc.

5° Des *phénomènes auto-symboliques*. C'est le nom que Silberer donne² aux visions hypnagogiques qui symbolisent une pensée immédiatement antérieure. Flach distingue deux types de symbolisation hypnagogique. Le premier grouperait des symboles assez voisins des schèmes symboliques. Dans le second, il y aurait de simples illustrations de la pensée.

La distinction essentielle que Flach établit entre illustrations, représentations schématiques, diagrammes, synesthésies, phénomènes auto-symboliques d'une part et schèmes symboliques de l'autre revient en gros à ceci : les premiers n'expriment pas la pensée, ils sont reliés à l'idéation par des liens externes et d'ailleurs assez lâches (en gros ce qu'on a appelé des liens d'*association*) ; les seconds sont un produit direct de la pensée et son expression exacte sur le plan de l'image. Cela revient à admettre qu'il existe des images pourvues d'une fonction symbolique et d'autres qui n'ont aucune espèce de fonction, survivances, liaisons fortuites, stéréotypies. Au-dessous du plan des schèmes symboliques Flach rétablit les « gravures » de Binet.

Nous ne partageons pas son avis. L'image est une conscience. Si l'on accepte ce principe, quel sens garder à l'association des idées ? L'association se présente comme une liaison causale entre deux contenus. Mais précisément, il ne saurait y avoir de liaison causale entre deux consciences : une conscience ne peut être provoquée *du dehors* par une autre conscience : mais elle se constitue elle-même selon son intentionnalité propre et le seul lien qui peut l'unir à la conscience antérieure est un lien de *motivation*. Dès lors il ne faut pas parler d'automatisme et de stéréotypies. Binet et les psychologues de Würzburg tendaient à constituer, en face de la pensée, l'image comme un phénomène dépourvu de sens. Mais si l'image est une conscience, elle doit, comme toutes les autres espèces de conscience, se caractériser par un sens propre. Son apparition à la suite d'une pensée n'est jamais l'effet d'une liaison fortuite ; elle joue un rôle. Sans doute ce rôle est-il plus facile à déterminer dans le cas du schème symbolique que dans celui d'une gravure. Mais si nos prémisses sont exactes, il

doit y avoir une fonction pour toutes les images qui ne se donnent pas comme des schèmes.

Les diagrammes se laissent assez facilement ramener aux schèmes symboliques. Flach en convient presque, lorsque, après avoir distingué la plupart des diagrammes des schèmes symboliques et leur avoir refusé toute autre fonction que celle « d'orientation pour notre mémoire », il fait une exception pour les diagrammes dont la structure trahit une préoccupation dominante du sujet. A propos d'un diagramme représentant les mois de l'année par exemple, comme on demandait au sujet pourquoi trois mois manquaient : « Parce que, répondit-il, c'étaient tous les ans trois mois d'ennui, dans mon enfance. »

Evidemment ce diagramme est clairement symbolique. Mais tous les diagrammes, quoique plus discrètement, ne le sont-ils pas ? Chez beaucoup de sujets les mois sont au complet mais disposés suivant une ligne ascendante, descendante, brisée, courbe, droite, etc. Toutes ces dispositions ont un sens qui correspond le plus souvent à la façon dont l'année est divisée par les occupations professionnelles du sujet. En un mot les diagrammes qui représentent les mois ou les jours de la semaine pour le sujet expriment régulièrement la façon dont la suite des mois ou des jours apparaît au sujet ; c'est l'année ou la semaine apparaissant dans sa structure concrète. Il en est de même pour les synesthésies, c'est-à-dire pour le cas, par exemple, où une voyelle évoque pour le sujet une certaine couleur. La synesthésie n'est jamais donnée comme produite par une pure association. La couleur se donne comme le *sens* de la voyelle.

« Un monsieur de quarante ans, qui éprouve des couleurs très précises pour *a*, *o* et *u* n'en a pas pour *i* ; il comprend toutefois qu'à la rigueur on puisse voir le son blanc ou jaune mais il estime que « pour le trouver rouge, il faudrait avoir l'esprit mal fait et l'imagination perverse⁶ ».

Lorsque Flournoy essaie d'expliquer les synesthésies par ce qu'il appelle « identité de fond émotionnel », il ne se rend pas compte de cette espèce de résistance logique qu'on éprouve lorsque l'on veut changer la couleur qu'évoque

une voyelle. C'est que, par le fait, la couleur se donne comme le son « en personne » tout juste comme la « mer obscure » se donnait comme le prolétariat en personne. Naturellement il s'agirait d'une conscience plus affective qu'intellectuelle et l'image traduirait la réaction personnelle du sujet à la voyelle. On ne voit pas d'ailleurs pourquoi Flach, qui admet le sens symbolique de la couleur dans sa discussion de l'expérience 14 (« compromis... il avait une sale couleur vert-de-gris »), ou de l'expérience 21 (« Baudelaire : ... Une tache de couleur bleu-vert, dans le genre de la couleur du vitriol »), ne l'admettrait plus lorsqu'il s'agit d'une synesthésie. Et d'ailleurs, à la complication près, quelle différence y a-t-il entre l'expérience 21 « Baudelaire » et une simple synesthésie ? Sans doute, le schème symbolique se constitue-t-il en général comme détermination de l'espace. Mais cela vient simplement de ce que les compréhensions d'ordre purement intellectuel se traduisent plus volontiers par des mouvements. Le savoir, nous l'avons vu, vient imprégner directement les sensations kinesthésiques. Mais il existe aussi une compréhension « par le cœur », et c'est elle qui s'exprime par les synopsis.

Il convient, enfin, de constater que des images qui présentent tous les caractères de « gravure » peuvent jouer le rôle de schème symbolique. Flach le reconnaît lui-même : un sujet auquel il demande de lui fournir une brève caractéristique de la philosophie de Fichte se représente « le moi créant le non-moi pour le dépasser » par un ouvrier frappant du marteau sur un mur ; et Flach est obligé d'avouer que fonctionnellement cette illustration de pensée est assimilable à un schème.

Si donc l'on écarte les phénomènes d'auto-symbolisme, si douteux et si difficiles à étudier, un premier examen nous conduit aux deux constatations suivantes : d'abord le domaine du schème symbolique est beaucoup plus étendu que Flach ne le prétend et l'on doit y faire rentrer tous les phénomènes voisins qu'il a cherché à écarter ; en second lieu, la distinction entre schème et gravure n'est pas tranchée : ce sont plutôt des cas limites reliés par des formes

transitoires ; il ne faut donc pas les concevoir comme exerçant des fonctions radicalement différentes.

Reste cependant que, si l'on compare un schème à une illustration, on trouve entre ces deux types d'images des différences considérables. Supposons qu'on me demande de définir en quelques mots la période historique appelée Renaissance. Il se peut que je produise une image indéterminée de mouvement, quelque chose comme un jet d'eau qui s'épanouit et retombe ; je peux aussi voir l'épanouissement d'une fleur. Dans les deux cas nous appellerons mon image un schème symbolique. Sans doute il y a plus dans le second cas que dans le premier : l'image a, en plus du sens symbolique, un autre sens que l'on peut saisir du dehors, par exemple si le sujet dessine son image. Mais ce sens supplémentaire n'est pas pensé pour lui-même : dans la mesure où il est conscient, c'est encore une qualité que je confère à l'objet.

Mais je puis aussi produire une autre sorte d'image : par exemple, je puis, à l'énoncé du mot Renaissance « voir » le David de Michel-Ange. La différence essentielle ici, c'est que David *n'est pas* la Renaissance. Encore faut-il noter que cette différence ne peut être constatée du dehors. Seul le sujet peut dire si l'image est symbolique de la Renaissance ou si, en quelque sorte, c'est une image *latérale* ; seul il peut nous apprendre si le David de Michel-Ange est pensé pour lui-même ou comme symbole. Supposons que le David de Michel-Ange soit appréhendé pour lui-même. Dans cette appréhension même il faut bien qu'il y ait une intention particulière, puisque, précisément, l'appréhension pourrait être symbolique. L'appréhension symbolisante conférerait à David le sens « Renaissance » ; l'appréhension non symbolisante le constitue comme « statue de Michel-Ange se trouvant dans tel musée de Florence, etc. » Si mon but premier était de donner une brève définition de ce que j'entends par « Renaissance », je suis donc obligé de reconnaître que ma pensée a dévié. Mais cette déviation ne saurait se faire au niveau de l'image constituée : c'est au niveau du savoir, au niveau même de l'activité d'idéation que s'opère le changement de

direction ; et, loin que ce changement soit provoqué par l'apparition de l'image, il est la condition indispensable de cette apparition. C'est donc une déviation spontanée que la pensée se donne à elle-même et qui ne saurait être l'effet du hasard ou d'une contrainte extérieure : il faut que cette déviation ait un sens fonctionnel. Pourquoi une pensée qui cherche à se rendre présent le contenu du concept « Renaissance » a-t-elle fait ce crochet, pourquoi s'est-elle attardée à former l'image de cette statue ?

Il convient d'entreprendre une description de la façon dont cette image m'apparaît. Nous remarquons d'abord qu'elle se donne comme liée par l'unité d'une même recherche aux productions antérieures de la conscience ; en un mot, ce David ne se présente pas simplement comme tel mais comme une étape vers la compréhension du terme « Renaissance ». Et ce terme même d'étape est une rubrique pour l'ensemble des significations contradictoires de la statue. D'un sens, en effet, elle se présente comme une unité parmi d'autres dont la collection constitue l'extension totale du terme étudié. C'est un point de départ pour une revue systématique de toutes les œuvres d'art que je puis connaître et qui ont été produites au temps de la Renaissance. Mais, d'un autre côté, l'image tente de nous retenir sur elle : dans ce David même, je pourrais trouver la solution du problème cherché. Ce David, sans se donner lui-même explicitement pour la Renaissance, prétend vaguement receler en lui le sens de cette époque, de la façon dont on dit, par exemple : si vous visitez le château de Berlin vous comprendrez le sens de la Prusse de Bismark. A la limite de cette prétention et par une sorte de participation, la statue visée peut apparaître comme *étant* la Renaissance.

Seulement, cette façon d'*être* la Renaissance ne saurait avoir la pureté de celle d'un schème symbolique. Dans le schème, en effet, les déterminations spatiales n'ont d'autre sens que celui du concept qu'elle représentent, ou, si, d'aventure, elles ont une signification propre (fleur, ouvrier frappant du marteau), cette signification n'a de valeur que dans les limites du concept symbolisé et comme

un moyen plus subtil de le rendre présent. Au contraire pour le David, la façon d'apparaître comme David est tout indépendante de la Renaissance. Le sens même de David *comme David* renvoie à une foule de connaissances qui ne sauraient servir ici. Cette statue de Michel-Ange se donne à moi comme le David que j'ai vu au cours de mon voyage en Italie, comme l'œuvre d'un sculpteur dont je connais aussi certaines autres œuvres, comme une production artistique que je puis classer parmi d'autres, etc., et, enfin, comme un événement unique de ma vie, à partir duquel je pourrais reconstituer toute une atmosphère, toute une époque disparue. Sans doute tout cela n'est pas explicite, c'est un sens affectif qui pourrait être développé. Mais cela suffit pour que ce David qui, d'une certaine façon, *est* ou *tend à être* « la Renaissance », se donne aussi comme quelque chose qui pourrait faire dévier ma pensée et m'entraîner fort loin de ma tâche actuelle, bref comme le corrélatif d'une conscience qui pourrait perdre son équilibre et glisser par exemple dans la rêverie. De sorte que la statue semble plutôt *être* la Renaissance par un lien mystique de participation.

Il nous paraît donc, au terme de cette brève description, que l'image d'illustration est produite comme le premier tâtonnement d'une pensée inférieure et que les ambiguïtés de sa signification viennent des incertitudes d'une pensée qui ne s'est pas encore élevée jusqu'à la claire vision de ce qu'est un concept. Il nous semble, en effet, que notre première réponse à une question abstraite, quitte à se corriger immédiatement, est toujours – au moins en droit – une réponse inférieure, prélogique et empirique à la fois. En même temps cette réponse est sans unité parce que la pensée est indécise et qu'elle hésite entre plusieurs moyens – tous également insuffisants – pour produire un concept. Socrate demandait à Hippias : « Qu'est-ce que la Beauté ? » et Hippias répondait : « C'est une belle femme, c'est un beau cheval, etc. » Cette réponse nous paraît marquer non seulement une étape historique dans le développement de la pensée humaine mais encore une étape nécessaire (bien que l'habitude de la réflexion puisse l'écourter) dans la production d'une pensée concrète

individuelle. Cette première réponse de la pensée prend naturellement la forme d'image. Beaucoup de gens interrogés sur la nature de la Beauté produiront en eux l'image de la Vénus de Milo, et c'est comme s'ils répondaient : « La beauté, c'est la Vénus de Milo. »

Mais ce n'est qu'un des aspects de l'image d'illustration : elle est produite en outre par une pensée inintelligente, qui tente rapidement de réunir le plus de connaissances sur la question posée ; c'est comme si nous disions : « Beauté ? Bon : il y a la Vénus de Milo, il y a... » et on ne va jamais plus loin à cause des tendances contradictoires qui constituent l'image. Sous ce nouvel aspect en tout cas, nous saisissons une deuxième manière qu'a la pensée de se représenter le concept : il serait seulement la somme des unités de la classe qu'il désigne.

Mais le fait même que ces connaissances (Vénus de Milo, David, etc.) se présentent sous une forme imagée et non purement verbale signifie plus et mieux. Mettez quelqu'un dans une salle de musée où se trouveront réunis plusieurs chefs-d'œuvre de la Renaissance ; demandez-lui ensuite de vous donner une brève caractéristique de ce que fut cette époque artistique, il y a gros à parier qu'il va jeter un coup d'œil, avant de répondre, sur une des statues ou un des tableaux présents. Pourquoi ? Il ne saurait le dire lui-même : c'est un effort pour observer, pour se reporter à la chose même et pour l'examiner, c'est un primat donné à l'expérience, une façon d'affirmer un empirisme naïf qui est, lui aussi, une des étapes inférieures de la pensée. En l'absence de ces chefs-d'œuvre, la réaction sera la même : on va se *rendre présent* la statue de David, c'est-à-dire que la pensée prendra la forme de conscience imageante. Seulement ce que la pensée se rend présent dans sa hâte, c'est un objet dont elle ne sait pas bien elle-même s'il *est* la beauté, ou un *exemplaire* de choses belles ou si de son examen on peut tirer une compréhension du concept « beauté ». Le résultat de ces incertitudes c'est une image qui se pose pour elle-même en même temps que comme étape de la compréhension. La pensée va, d'ailleurs, par la compréhension vraie, quitter brusquement cette voie et, par un effort créateur, considérer la Renaissance elle-

même comme présente en personne : alors apparaîtra le schème. Ce qui a changé en somme ce n'est pas le rôle de l'image, qui est bien toujours le corrélatif d'une conscience : c'est la nature de la pensée. A partir de l'image d'illustration, il y a donc toujours deux chemins possibles : un chemin par où la pensée se perd en rêveries en abandonnant la consigne première, un autre qui la mène à la compréhension proprement dite. C'est cet anéantissement toujours possible de la pensée au niveau de l'image qui a frappé des psychologues comme Binet et les a fait conclure que l'image était une gêne pour la pensée. Mais ce déséquilibre de la pensée, c'est la pensée même – non l'image – qui en est responsable.

III. IMAGE ET PENSÉE.

Nous ne chercherons pas à savoir si toute pensée irréfléchie prend forme d'image. Il nous suffit d'avoir constaté que l'image est comme une incarnation de la pensée irréfléchie. La conscience imageante représente un certain type de pensée : une pensée qui se constitue dans et par son objet. Toute pensée nouvelle concernant cet objet se présentera, dans la conscience imageante, comme une détermination nouvelle appréhendée sur l'objet. Mais, naturellement, il ne s'agit ici que de quasi-appréhensions. En fait la pensée ne se constate pas sur l'objet, mais, plutôt, elle *apparaît objet*. Si le développement d'une idée se fait sous forme d'une série de consciences imageantes synthétiquement liées, il en résultera pour l'objet en image une sorte de vie. Il apparaîtra tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre, tantôt avec telle détermination, tantôt avec telle autre. Juger qu'un cocher dont on se représente obscurément le visage avait des moustaches, c'est voir apparaître son visage comme ayant des moustaches. Il y a une forme imageante du jugement qui n'est pas autre chose que l'addition à l'objet de qualités nouvelles, accompagnée du sentiment de se risquer, de

s'engager ou de prendre ses responsabilités. Ces quelques remarques nous permettent d'esquisser une solution du problème des rapports de l'image au concept. Si nous pensons, sur le mode imageant, à des objets individuels, ce sont ces objets eux-mêmes qui apparaîtront à notre conscience. Ils apparaîtront comme ils sont, c'est-à-dire comme des réalités spatiales avec des déterminations de forme, de couleur, etc. Ils n'auront jamais, d'ailleurs, cette individualité et cette unicité qui caractérisent les objets de la perception. Il y aura des contaminations, une sorte de vague, d'indétermination foncière : nous avons tenté d'expliquer cette structure essentielle de l'image dans la troisième partie de ce travail. En même temps, l'objet se donne comme n'étant pas là en personne, comme *objet absent*. Quoi qu'il en soit, il est la forme que prend la pensée pour apparaître à notre conscience. Si, maintenant, nous pensons une classe, comme « cheval », « homme », etc., c'est la classe elle-même qui nous apparaîtra. Il est rare, à vrai dire, que nous pensions une classe toute seule. La plupart du temps nos pensées sont des saisies de rapports entre classes. On peut bien dire que la pensée d'un concept isolé est toujours le résultat d'exercices artificiels. Pourtant, cette pensée est toujours possible et trois cas peuvent se produire : dans le premier, nous manquons le sens du concept cherché ou nous l'abordons indirectement. En ce cas, nos premières approximations se présenteront sous la forme d'objets individuels appartenant à l'extension de ce concept. Si je cherche à penser le concept « homme », je pourrai m'orienter en produisant l'image d'un homme particulier ou l'image de telle géographie représentant l'homme blanc, etc. Nous avons essayé, au précédent chapitre, de nous expliquer sur ce type de pensée. Mais il se peut qu'ensuite notre pensée saisisse directement le concept lui-même. Celui-ci – c'est le second cas – pourra apparaître alors sous forme d'un objet dans l'espace. Mais cet objet ne sera pas individualisé, ce ne sera plus tel ou tel homme, ce sera *l'homme*, la classe faite homme. L'objet de notre conscience imageante sera, naturellement, un homme indéterminé, qui n'aura rien de commun avec l'image composite de Galton, mais dont l'indétermination

sera l'essence même. Ce sera comme la conscience fugitive d'avoir un homme devant soi, sans qu'on puisse ni qu'on veuille savoir son aspect, sa couleur, sa taille, etc. Cette façon d'aborder le concept en extension est, sans doute, d'un niveau de pensée encore assez bas. Mais si en troisième lieu nous l'abordons tout de suite en compréhension, c'est-à-dire comme système de rapports, il nous apparaîtra alors comme un ensemble de pures déterminations de l'espace qui n'auront d'autre fonction que de *le présenter* : c'est-à-dire qu'il prendra la forme d'un schème symbolique. Mais des concepts comme « homme », « cheval », etc., sont trop chargés de sensible et trop pauvres en contenu logique pour que nous nous élevions souvent à ce troisième stade. Le schème symbolique n'apparaît qu'avec un effort de compréhension, c'est-à-dire à l'occasion de pensées abstraites. Ces trois façons qu'a le concept d'apparaître à la pensée irréfléchie correspondent donc à trois attitudes nettement définies de la conscience. Dans la première je m'oriente, je cherche autour de moi. Dans la seconde je reste parmi les objets mais je fais paraître la classe même, la collection de ces objets en tant que telle à ma conscience. Dans la troisième, je me détourne nettement des choses (comme unités ou comme collection) pour me tourner vers les rapports. Les rapports du concept et de l'image ne posent donc aucun problème. En fait, il n'y a pas *des* concepts et *des* images. Mais il y a pour le concept deux façons d'apparaître : comme pure pensée sur le terrain réflexif et, sur le terrain irréfléchi, comme image.

Mais une question plus grave se pose : dans l'image, la pensée se constitue elle-même comme chose. Est-ce qu'il ne va pas en résulter pour elle de profondes modifications ? Peut-on admettre qu'une pensée pure réfléchie et une pensée spatialisée aient rigoureusement la même signification ; la pensée en image ne serait-elle pas une forme inférieure de pensée ? A vrai dire, il faut distinguer deux cas, et cette façon qu'a la pensée d'être captive dans une représentation spatiale entraînera des conséquences différentes pour le cours ultérieur de la conscience, suivant que celle-ci supporte avec peine cet enchaînement et cherche à s'en

libérer ou suivant qu'elle se laisse absorber par l'image comme l'eau par le sable. Dans le premier cas, le sujet, au moment même où il forme l'image, a conscience de l'insuffisance de ce moyen de penser et cherche déjà à s'en délivrer. Voici par exemple une intéressante observation de M.R.A., professeur agrégé de philosophie :

« J'ai eu l'impression d'atteindre à la pleine compréhension de la pensée essentielle de Brunschvicg en lisant les pages de *l'Orientation du rationalisme*, qui reprennent le thème de Schopenhauer : « Il n'y a d'objet que pour le spectateur. » Lorsque dépassant l'ordre de la connaissance, M. Brunschvicg, dans l'ordre même de l'être, fait sortir les deux réalités corrélatives (sujet et objet) d'une activité spirituelle, d'un courant originel, j'ai cru saisir l'extrême pointe de sa pensée et je me souviens d'une image qui illustrait, en quelque sorte, mon effort d'intelligence. Au centre, une espèce de représentation schématique, géométrique d'un mouvement et puis, au-delà, des deux côtés de cette ligne mouvante, deux points symétriques ou plutôt deux petits cercles assez semblables au cercle intérieur d'une cible. Sans doute, cette image n'était pas au premier plan dans la conscience claire. Pourtant, je la distinguais mais la sentais insuffisante parce qu'entachée encore d'un reste de matérialité, mais il me semble que mon impression de comprendre provenait essentiellement du mouvement de la pensée pour saisir l'image et pour la dépasser. Je sentais que si j'avais pu penser l'équivalent spirituel de cette image sans l'aide d'aucune représentation sensible, alors j'aurais compris vraiment M. Brunschvicg puisqu'il m'aurait fallu voir « avec les yeux de l'âme » la nature et l'esprit (au sens second), sortir de cet élan primitif spirituel et créateur⁷. »

La description de R.A. ne permet pas de douter que nous ne soyons en présence d'un schème symbolique. Si l'on veut bien se reporter aux chapitres antérieurs, on verra que toutes les caractéristiques du schème se retrouvent ici. Mais la conscience de R.A. contient une détermination de plus, que nous n'avons rencontrée jusqu'ici dans aucune des descriptions de Flach : le schème se

donne lui-même comme provisoire, insuffisant, comme une étape à dépasser. Mais ne disions-nous pas que le schème symbolique *était* l'essence qu'il représentait ? Comment est-il donc possible qu'il se donne à la fois comme étant cette essence (la genèse dans un mouvement spirituel du couple-objet) et comme ne l'étant pas ? Il semble pourtant que cette structure de conscience soit très fréquente chez les philosophes, c'est-à-dire chez les hommes qui ont une grande habitude de « penser sur la pensée » comme dit Goethe, c'est-à-dire qui sont profondément pénétrés du caractère immatériel de la pensée, qui savent de longue date qu'elle échappe à tout effort pour la représenter, la définir, l'arrêter et qui, par suite, n'usent que sobrement et avec quelque répugnance de comparaisons et de métaphores, lorsqu'ils parlent d'elle. Le schème symbolique apparaît donc, chez eux, non plus comme étant leur pensée mais plutôt comme en étant l'aspect le plus superficiel et le plus trompeur. Sans doute elle est bien là tout entière, mais sous une forme qui pourrait duper. Par suite, le schème se donne lui-même comme un dehors fugitif de la pensée qui apparaît, elle, comme ne pouvant être épuisée par aucun des « dehors » qu'elle adoptera et, finalement, comme radicalement hétérogène à ses apparitions.

Il peut en résulter deux attitudes pour le chercheur par rapport à sa propre pensée. Ou bien il peut se contenter de saisir le schème comme une direction possible, comme la porte ouverte à une série de recherches ultérieures, l'indication d'une nature à saisir par-delà des aspects matériels. Dans ce cas, le schème possède un dynamisme propre qui vient de ce qu'il comporte son propre dépassement. Mais, en même temps, la *compréhension* n'est pas donnée en acte, elle est seulement esquissée comme possible, comme étant au bout de l'affranchissement de toutes les images. Bien souvent la compréhension n'est *que cela* : le schème plus l'idée qu'on pourrait, qu'il faudrait aller plus loin.

Ou bien le sujet effectue réellement les opérations qui doivent libérer sa pensée de ses entraves matérielles. Il se dégage du schème, tout en conservant la pensée. Mais s'il demeure dans l'attitude irréfléchie, c'est-à-dire s'il a seulement

conscience *de* l'objet (essence particulière ou universelle, rapports entre essences, etc.) sur lequel il forme des pensées, il ne saurait se détourner d'un schème symbolique que pour en construire un autre, et ainsi de suite à l'infini. Il s'arrêtera tôt ou tard dans ces opérations. Mais cet arrêt reste sans importance si le sujet garde présent ce mécontentement de toute image, dont nous venons de voir l'importance, s'il peut se dire, au moment où il s'arrête, ce que Gide veut écrire à la fin des *Faux Monnayeurs* : « Pourrait être continué. » En ce cas, l'essence qu'on cherche à saisir apparaît comme n'étant dans aucune des formes qu'elle a prises, ni dans l'infinité de celles qu'elle aurait pu prendre. Elle est *autre*, radicalement autre. Et, du fait même que le *sujet ne cesse pas d'affirmer cette hétérogénéité*, tous ces revêtements imagés, tous ces schèmes sont sans danger pour la pensée. La pensée toutefois, quoique nous puissions nous exprimer sur elle sans tenir compte des images dans lesquelles elle se révèle, ne nous est jamais accessible directement, si nous avons une fois pris l'attitude imageante en la formant. Nous irons toujours d'image en image. La compréhension est un mouvement qui ne s'achève jamais, c'est la réaction de l'esprit à une image par une autre image, à celle-ci par une autre image et ainsi de suite, en droit, jusqu'à l'infini. Pour substituer à cette régression infinie l'intuition simple d'une pensée nue, il faut opérer un changement radical d'attitude, une véritable révolution, c'est-à-dire passer du plan irréfléchi au plan réfléchi. Sur ce plan, en effet, la pensée, en même temps qu'elle apparaît, se donne comme pensée ; ainsi est-elle tout entière transparente pour elle-même. Mais on ne saurait jamais trouver aucune voie de passage qui permette de s'élever progressivement de l'irréflexion à la pensée réfléchie, c'est-à-dire de l'idée comme image à l'idée comme idée. L'acte simple d'intellection sur le plan réfléchi a pour corrélatif l'idée infinie d'approximations par symboles sur le plan de l'irréflexion. Il résulte de cette équivalence que les deux processus, sur les deux plans, sont équivalents pour le progrès de la connaissance.

Il en est tout autrement lorsque le schème absorbe la pensée et se présente comme *étant* lui-même l'essence ou le rapport qu'on veut déterminer. *La pensée irréfléchie est une possession*. Penser une essence, un rapport, c'est sur ce plan les produire « en chair et en os », les constituer dans leur réalité vivante (et naturellement sous la « catégorie d'absence » que nous avons définie au premier chapitre de notre première partie) et c'est en même temps les voir, les posséder. Mais, en même temps, c'est les constituer *sous une certaine forme* et considérer cette forme comme exprimant exactement leur nature, comme *étant* leur nature. Ici la pensée s'enferme dans l'image et l'image se donne comme adéquate à la pensée. De là un gauchissement – possible à tout instant – du cours ultérieur de la conscience. En effet, l'objet considéré (essence, relation, complexe de rapports, etc.) ne se présente pas seulement comme une structure idéale : c'est aussi une structure matérielle. Ou plutôt structure idéale et structure matérielle ne font qu'un. Mais la structure matérielle implique certaines déterminations de l'espace, certaines symétries, certains rapports de position, quelquefois même l'existence de choses ou de personnages (voyez plus haut, par exemple, l'ouvrier qui frappe du marteau). Tant que l'évolution de ces déterminations reste régie par le *sens idéal* de l'image, tant que les transformations du schème restent commandées par celles de la pensée, le développement de l'idée n'est pas altéré. Mais cette subordination des structures matérielles aux structures idéales n'est possible que si l'on saisit les structures matérielles comme n'épuisant pas les structures idéales, que si l'on pose une indépendance relative des unes par rapport aux autres. Cela se produit seulement dans l'attitude que nous avons décrite aux pages précédentes quand le sujet, bien que dans l'attitude irréfléchie, garde une sorte de souvenir vague, de savoir vide touchant la nature de l'idée pure en général. Mais dans l'immense majorité des cas la structure matérielle se donne comme *étant* la structure idéale et le développement de la figure, du schème, dans sa nature spatiale est donné comme rigoureusement identique au développement de l'idée. On voit le danger ; il suffit d'une légère préférence, il

suffit de considérer un instant pour elles-mêmes les relations spatiales du schème et de les laisser s'affirmer ou se modifier selon les lois propres de la spatialité : la pensée est irrémédiablement gauchie, nous ne suivons plus directement l'idée, nous pensons par analogie. Il nous a paru que cette insensible dégradation de la pensée était une des plus fréquentes causes d'erreur, particulièrement en philosophie et en psychologie.

Dans l'attitude imageante, en effet, nous nous trouvons en présence d'un objet qui se donne comme analogue à ceux qui peuvent nous apparaître dans la perception. Cet objet, en tant qu'il est constitué comme une *chose* (pures déterminations de l'espace géométrique, objet usuel, plante, animal, personne) est le corrélatif d'un certain savoir (empirique – lois physiques, biologiques – ou *a priori* – lois géométriques), qui a servi à le constituer mais qui ne s'est pas épuisé dans cette constitution. Ce savoir préside aux développements ultérieurs de l'image, c'est lui qui les oriente dans telle ou telle direction, ou qui résiste lorsque nous voulons modifier l'image arbitrairement. En un mot, dès que je constitue l'image d'un objet, l'objet a tendance à se comporter en image comme le font en réalité les autres objets de la même classe. Flach cite de beaux exemples, mais il ne semble pas en comprendre l'importance. « Le sujet se représente, par exemple, des boules lancées en l'air. Il sent alors dans ses membres la résistance que l'air oppose aux boules pour les empêcher de s'élever. Nous n'avons pas fait de recherches plus approfondies sur les synesthésies parce qu'il s'est avéré que ces phénomènes appartiennent en propre à l'intuition et ne constituent pas une caractéristique importante du schème symbolique en tant que tel. Ils ressortissent aussi bien des cas d'illustrations de pensée par simple association. »

En réalité, dans l'excellent exemple cité par Flach, il ne s'agit nullement d'associations, mais de l'explication d'un savoir qui ne prend conscience de lui-même que sous forme d'image. Le sujet ne vise en pleine connaissance de cause que la trajectoire des boules jetées en l'air. Mais il ne saurait penser cette

trajectoire sans penser en même temps la résistance de l'air ; et celle-ci, quoiqu'on n'ait pas expressément *voulu* la représenter, le corps la mime comme le complément indispensable de l'objet. Ainsi l'image, laissée à elle-même, a ses lois propres de développement, qui dépendent à leur tour du savoir qui a servi à la constituer. Voici une observation qui vous le fera mieux sentir.

« Je voulais parler d'une auto qui montait bien les côtes et je cherchais une expression qui rendît ce jugement abstrait – informulé – que je jugeais comique : “Elle monte les côtes comme si elle était attirée par la pesanteur, comme si elle tombait vers le haut et non vers le bas.” J'eus une image : je voyais l'auto monter une côte ; j'avais le sentiment qu'elle montait seule et sans moteur. Mais précisément je ne pouvais m'imaginer ce renversement de la pesanteur ; l'image résistait et m'offrait seulement un équivalent : j'avais l'obscur sentiment de la présence en haut de la côte d'un objet mal défini, sorte d'aimant qui attirait l'auto. Comme cette image n'était pas celle que j'aurais voulu produire, il en résulta un flottement et je ne pus trouver l'expression adéquate. Je dus alors chercher un biais et je dis : “On est obligé de freiner aux montées.” Cette introduction d'un élément nouveau modifia mon image et lui donna une nuance tout autre, les éléments en demeurant d'ailleurs les mêmes ; au lieu d'être attirée par un aimant, la même auto montait la côte d'elle-même : ce n'était plus une machine mais un être animé qui se déplaçait spontanément et dont je devais modérer l'ardeur. »

Dans cet exemple, le sujet a voulu construire, comme intermédiaire entre la pensée abstraite « renversement de la pesanteur » et son expression verbale, une image concrète dont l'essentiel serait passé ensuite dans le discours. Mais cette image ne s'est pas laissée construire parce qu'il entraînait dans sa nature de contredire les savoirs concrets qui eussent présidé à sa formation ; sa structure cherchée a été manquée, on a glissé à droite ou à gauche, on a atteint l'automobile-bête vivante, l'automobile aimantée, mais cette pesanteur renversée, quoique conçue, n'a pas été saisie en image. De ces lois concrètes qui président au développement

individuel de chaque image, rien n'est plus typique que la transformation de l'automobile en être animé après la phrase « on est obligé de freiner aux montées ». Cette automobile qu'on devait freiner aux montées, cessait, de ce chef même, d'apparaître comme une machine. Le seul fait d'imaginer le frein et ces circonstances se complétait spontanément par l'adjonction à la machine qu'on freinait d'une sorte de force vivante. Ainsi, quoique l'esprit soit toujours libre de faire varier n'importe quel élément de l'image, il ne faudrait pas croire qu'il peut en altérer, en même temps, *tous* les éléments à son gré. Tout se passe comme si les transformations de l'image étaient assez rigoureusement régies par des lois de *compossibilité*. Ces lois ne peuvent être déterminées *a priori* et dépendent des savoirs qui entrent en combinaison.

Revenons à présent à notre problème : lorsque je produis, au cours de mes réflexions, une image du type de celles que Flach nomme « symboliques » (qu'il s'agisse d'un schème ou de toute autre représentation), il semble qu'il y ait dans cette image un conflit entre ce qu'elle est et ce qu'elle représente, entre les possibilités de développement qui lui viennent de l'idée qu'elle incarne et son dynamisme propre. D'une part des pierres, un marteau, une fleur peuvent être symboles d'une foule d'essences abstraites ; d'autre part cette fleur, ces pierres, ce marteau ont leur nature propre et tendent à se développer en image, conformément à cette nature. Lorsque je conserve au sein même des images ce mécontentement des images dont nous avons parlé, la pensée ne souffre pas de cette ambiguïté parce que je ne laisse pas le temps à l'image de se développer suivant ses lois propres, je la quitte dès que je l'ai formée ; je ne m'en contente jamais. Toujours prête à s'enliser dans la matérialité de l'image, la pensée s'échappe en se coulant dans une autre image, de celle-ci dans une autre et ainsi de suite. Mais dans la plupart des cas, cette défiance de l'image, qui est comme un souvenir de la réflexion, n'apparaît pas. En ce cas, les lois de développement propres à l'image sont fréquemment confondues avec les lois de l'essence considérée. Si cette essence apparaît sous la forme d'une pierre qui roule le long

d'une pente, cette chute de la pierre, qui tire toute sa nécessité de mon savoir physique, développe et renforce le symbole, lui confère sa rigueur. L'observation suivante montrera les dangers de cette substitution. « J'aurais aimé me convaincre de l'idée selon laquelle tout opprimé ou tout groupe d'opprimés puise dans l'oppression même qu'il subit des forces pour la secouer. Mais j'avais l'impression nette qu'une telle théorie était arbitraire et je sentais une sorte de gêne. Je fis un nouvel effort de réflexion : à ce moment surgit l'image d'un ressort comprimé. En même temps je sentais dans mes muscles la force latente du ressort. Il allait se détendre d'autant plus violemment qu'il avait été plus fortement comprimé. Pendant un moment je sentis jusqu'à l'évidence la nécessité de l'idée dont, l'instant d'avant, je ne pouvais me persuader⁸. »

On voit ce qui en est : l'opprimé *c'est* le ressort. Mais d'autre part, *sur* le ressort comprimé on peut déjà lire avec évidence la force avec laquelle il se détendra : un ressort comprimé représente clairement de l'énergie potentielle. Cette énergie potentielle sera évidemment celle de l'opprimé, puisque l'opprimé *c'est* le ressort. On voit clairement ici la contamination entre les lois de l'image et celles de l'essence représentée. Cette idée d'énergie potentielle qui augmente à proportion de la force qu'on exerce sur l'objet, c'est le ressort qui la *présente*, c'est sur lui qu'on peut l'appréhender. Changez le terme de comparaison, prenez à la place du ressort un organisme par exemple, vous aurez une intuition absolument inverse, quelque chose qui pourrait s'exprimer par cette phrase : « L'oppression avilit et dégrade ceux qui la subissent. » Mais l'image du ressort laissée à elle-même et envisagée purement et simplement comme image du ressort ne pourrait, elle non plus, suffire à nous persuader. Sans doute le ressort accumule de la force. Mais jamais assez pour pouvoir se débarrasser du poids qui pèse sur lui, puisque la force qu'il accumule est *toujours inférieure* à celle qui le comprime. La conclusion qu'on lirait alors sur l'image serait celle-ci : « L'opprimé gagne en force et en valeur du fait même de l'oppression, mais il n'arrivera jamais à se débarrasser de son joug. »

En fait, comme j'ai pu m'en rendre compte, en reproduisant en moi-même le schème du ressort, il y a plus. L'image est faussée par le sens : l'énergie qui s'accumule dans ce ressort comprimé, on ne la sent pas comme un pur emmagasinement passif, mais comme une force vivante et qui s'accroît *avec le temps*. Ici l'image du ressort n'est plus simple image de ressort. Elle est en plus quelque chose d'indéfinissable : une image de ressort vivant. Il y a là, sans doute, une contradiction, mais nous croyons avoir montré dans la troisième partie qu'il n'y a pas d'image sans intime contradiction. C'est dans et par cette contradiction même que se constitue l'impression d'évidence. Ainsi l'image porte en elle un pouvoir persuasif de mauvais aloi, qui vient de l'ambiguïté de sa nature.

IV. IMAGE ET PERCEPTION.

Au début de cet ouvrage nous avons montré les difficultés que soulevait toute tentative pour constituer la perception par un amalgame de sensations et d'images. Nous comprenons à présent pourquoi ces théories sont inadmissibles : c'est que l'image et la perception, loin d'être deux facteurs psychiques élémentaires de qualité semblable et qui entreraient simplement dans des combinaisons différentes, représentent les deux grandes attitudes irréductibles de la conscience. Il s'ensuit qu'elles s'excluent l'une l'autre. Nous avons déjà remarqué que lorsqu'on visait Pierre en image à travers un tableau, on cessait par là même de *percevoir* le tableau. Mais la structure des images dites « mentales » est la même que celle des images dont l'analogon est externe : la formation d'une conscience imageante s'accompagne, dans ce cas comme dans le précédent, d'un anéantissement d'une conscience perceptive et réciproquement. Tant que je *regarde* cette table, je ne saurais former l'image de Pierre ; mais si tout à coup Pierre irréel surgit devant moi, la table qui est sous mes yeux s'évanouit, quitte la

scène. Ainsi ces deux objets, la table réelle et Pierre irréel peuvent seulement alterner comme corrélatifs de consciences radicalement distinctes : comment l'image, dans ces conditions, pourrait-elle concourir à former la perception ?

Reste évidemment que je *perçois* toujours *plus et autrement* que je ne *vois*. C'est ce fait incontestable – et qui nous paraît constituer la structure même de la perception – que les anciens psychologues avaient essayé d'expliquer par l'introduction d'images dans la perception, c'est-à-dire en supposant que nous complétons l'apport strictement sensible en projetant sur les objets des qualités irréelles. Naturellement cette explication exigeait qu'une assimilation rigoureuse entre image et sensation fût – au moins théoriquement – toujours possible. S'il est vrai qu'il y a là, comme nous avons essayé de le montrer, un énorme contresens, il faut chercher des hypothèses nouvelles. Nous nous bornerons à indiquer les directions possibles de la recherche.

En premier lieu, les travaux de Koehler, Wertheimer et Koffka permettent dès à présent d'expliquer, par la persistance de structures formelles à travers nos variations de position, certaines constantes anomaliques de la perception. Une étude approfondie de ces formes nous permettrait sans doute de comprendre pourquoi nous percevons *autrement* que nous ne voyons.

Reste à expliquer pourquoi la perception renferme *davantage*. Le problème serait simplifié si l'on voulait bien, une fois pour toutes, renoncer à cet être de raison qu'est la sensation pure. Nous pourrions alors dire, avec Husserl, que la perception est l'acte par lequel la conscience se met en présence d'un objet temporo-spatial. Or, dans la constitution même de cet objet entrent une foule d'intentions vides qui ne posent pas d'objets nouveaux mais qui déterminent l'objet présent par rapport à des aspects présentement non perçus. Par exemple, il est bien entendu que ce cendrier qui est à côté de moi a un « dessous », qu'il repose *par ce dessous* sur la table, que ce dessous est de porcelaine blanche, etc. Ces diverses connaissances viennent soit d'un savoir mnémique, soit d'inférences anté-prédicatives. Mais ce qu'il faut bien noter, c'est que ce savoir, quelle que

soit son origine, reste informulé, anté-prédicatif : ce n'est pas qu'il soit inconscient mais il colle à l'objet, il se fond à l'acte de la perception. Ce qui est visé, ce n'est jamais explicitement l'aspect invisible de la chose, c'est tel aspect visible de la chose en tant qu'un aspect invisible lui correspond, c'est la face supérieure du cendrier en tant que sa structure même de face supérieure implique l'existence d'un « dessous ». Evidemment ce sont ces intentions qui donnent à la perception sa plénitude et sa richesse. Sans elles, Husserl dit fort justement que les contenus psychiques demeureraient « anonymes ». Mais elles n'en sont pas moins radicalement hétérogènes aux consciences imageantes : elles ne se forment pas, ne posent rien à part et se bornent à projeter dans l'objet, à titre de structure constituante, des qualités à peine déterminées, presque de simples possibilités de développement (comme le fait, pour une chaise, d'avoir deux autres pieds que ceux qu'on voit, pour les arabesques de la tenture murale, de se prolonger aussi derrière l'armoire, pour cet homme que je vois de dos, de pouvoir être aussi vu de face, etc.). On voit qu'il ne s'agit ici ni d'une image tombée dans l'inconscient, ni d'une image réduite.

Sans doute ces intentions peuvent donner naissance à des images et c'est même là, vraisemblablement, l'origine de l'erreur que nous avons dénoncée. Elles sont même la condition de toute image concernant les objets de la perception, au sens où tout savoir est la condition des images correspondantes. Seulement, si je veux me représenter la tenture murale *derrière* l'armoire, les intentions vides impliquées dans la perception des arabesques visibles vont devoir se détacher, se poser pour soi, *s'explicitier* et *se dégrader*. En même temps elles cesseront de se fondre à l'acte perceptif pour se constituer en un acte *sui generis* de la conscience. De même les arabesques cachées ne constitueront plus une qualité des arabesques visibles – à savoir celle d'*avoir une suite*, de *se continuer sans interruption*. Mais elles apparaîtront isolément à la conscience, comme un objet autonome.

Il y a donc dans la perception l'amorce d'une infinité d'images ; mais celles-ci ne peuvent se constituer qu'au prix de l'anéantissement des consciences

perceptives.

En résumé, nous pouvons dire que l'attitude imageante représente une fonction particulière de la vie psychique. Si telle image paraît, au lieu de simples mots, de pensées verbales ou de pensées pures, ce n'est jamais le résultat d'une association fortuite : il s'agit toujours d'une attitude globale et *sui generis* qui a un sens et une utilité. Il est absurde de dire qu'une image peut nuire ou freiner la pensée, ou alors il faut entendre par là que la pensée se nuit à elle-même, se perd d'elle-même dans des méandres et des détours ; c'est qu'en effet entre image et pensée il n'y a pas opposition mais seulement la relation d'une espèce au genre qui la subsume. La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la *vue* d'un objet. En ce cas, elle tente de faire comparaître l'objet devant elle, pour le *voir*, ou mieux encore pour le *posséder*. Mais cette tentative où toute pensée risquerait d'ailleurs de s'enliser est toujours un échec : les objets sont affectés du caractère d'irréalité. Il en résulte que notre attitude en face de l'image sera radicalement différente de notre attitude en face des choses. L'amour, la haine, le désir la volonté seront quasi-amour, quasi-haine, etc., comme l'observation de l'objet irréel est une quasi-observation. C'est cette conduite en face de l'irréel qui fera l'objet de notre étude, à présent, sous le nom de vie imaginaire.

1 Dans ce paragraphe et dans les suivants nous emploierons pour plus de commodité des tournures et des expressions qui semblent donner à l'objet irréel un pouvoir de causalité *sur* la conscience. Il reste bien entendu que c'est par métaphore. Il est facile de rétablir le véritable processus. Par exemple, une image n'a pas de pouvoir persuasif mais nous nous persuadons par l'acte même dans lequel nous constituons l'image.

2 A. Flach : *Ueber Symbolische Schemata in produktiven Denkprozess*. Arch. f. ges. Psych. Bd. LII, pp. 369 et suivantes.

3 *Denkillustrierungen*.

4 « Conscience des sphères. » Expression particulièrement employée par les psychologues de l'école de Würzburg et qui désigne un certain état de savoir pur, antérieur à l'image – et par

extension, la pensée, telle qu'elle apparaît au psychologue.

5 Herbert Silberer : *Der Traum*, Stuttgart, 1919.

6 Cité par Flournoy : *Des phénomènes de synopsie*, p. 65

7 J'ai rencontré depuis chez nombre d'étudiants et de professeurs cet effort pour dépasser l'image au moment même où on la forme, j'ai eu, notamment, une intéressante observation de M.L. de R., étudiant en philosophie.

8 Observation de R.S., étudiant.

QUATRIÈME PARTIE

La vie imaginaire

I. L'OBJET IRRÉEL.

L'acte d'imagination, nous venons de le voir, est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a, dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés. Ainsi le tout jeune enfant, de son lit, agit sur le monde par ordres et prières. A ces ordres de la conscience les objets obéissent : ils apparaissent. Mais ils ont un mode d'existence très particulier que nous allons tenter de décrire.

D'abord mon incantation tendait à les obtenir tout entiers, à reproduire leur existence intégrale. Par suite, ces objets n'apparaissent pas, comme dans la perception, sous un angle particulier ; ils ne se donnent pas d'*un point de vue* ; je tente de les faire naître comme ils sont en soi. Je n'ai que faire de Pierre « vu à sept heures du soir, de profil, vendredi dernier », ni de Pierre « aperçu hier de ma fenêtre »¹. Ce que je veux, ce que j'obtiens, c'est Pierre tout court. Cela ne veut pas dire que Pierre ne m'apparaîtra pas avec une certaine position, peut-être même dans un certain lieu. Mais les objets de nos consciences imageantes sont comme les silhouettes dessinées par les enfants : le visage est vu de profil et, cependant, on a marqué les deux yeux. En un mot, les objets imagés sont vus de plusieurs côtés à la fois ; ou mieux – car cette multiplication des points de vue, des côtés, ne rend pas exactement compte de l'intention imageante – ils sont « présentifiés » sous un aspect totalitaire. Il y a en quelque sorte comme

l'ébauche d'un point de vue sur eux, qui s'évanouit, se dilue. Ce ne sont pas des sensibles mais plutôt des quasi-sensibles.

Pour le reste, l'objet en image est un irréel. Sans doute il est présent mais, en même temps, il est hors d'atteinte. Je ne puis le toucher, le changer de place : ou plutôt je le peux bien, mais à la condition de le faire irréllement, de renoncer à me servir de mes propres mains, pour recourir à des mains fantômes qui distribueront à ce visage des coups irréels : pour agir sur ces objets irréels, il faut que moi-même je me dédouble, que *je m'irréalise*. Mais d'ailleurs aucun de ces objets ne réclame de moi une action, une conduite. Ils ne sont ni lourds, ni pressants, ni astreignants : ils sont pure passivité, ils attendent. La faible vie que nous leur insufflons vient de nous, de notre spontanéité. Si nous nous détournons d'eux, ils s'anéantissent ; nous verrons au chapitre suivant qu'ils sont totalement *inagissants* : termes ultimes, ils ne sont jamais termes d'origine. Même entre eux, ils ne sont pas cause ni effet.

Peut-être voudra-t-on objecter ce déroulement d'images « par association », qui suppose une sorte de passivité de l'esprit. Si je me représente un meurtre, je « vois » le couteau qui s'enfonce ; je « vois » couler le sang et tomber le corps de la victime. Sans doute : mais je ne les vois pas malgré moi : je les produis spontanément, *parce que j'y songe*. Ces détails n'apparaissent point par suite d'une tendance de l'objet à se compléter automatiquement, au sens où Wolff déclare : *Reditur integra perceptio*, mais par suite d'une conscience nouvelle formée sur l'objet imagé. C'est ce que montrent bien les travaux de Janet sur les psychasthéniques : le caractère tragique de l'obsession vient de ce que l'esprit se force lui-même à reproduire l'objet dont il a peur. Il n'y a pas réapparition mécanique de l'image obsédante ni monoïdéisme au sens classique du terme : mais l'obsession est *voulue*, reproduite par une sorte de vertige, par un spasme de la spontanéité.

Cet objet passif, maintenu en vie artificiellement, mais qui, à tout moment, est près de s'évanouir, ne saurait remplir les désirs. Pourtant il n'est pas tout à

fait inutile : constituer un objet irréel, c'est une façon de tromper un instant les désirs pour les exaspérer ensuite, un peu comme l'eau de mer fait de la soif. Si je désire voir un ami, je vais le faire comparaître irréllement. C'est une façon de *jouer* l'assouvissement. Mais l'assouvissement est seulement joué car, en fait, mon ami n'est pas là réellement. Je ne donne rien au désir ; bien plus : c'est le désir qui constitue l'objet pour la plus grande part : à mesure qu'il projette l'objet irréel devant lui, il se précise en tant que désir. D'abord c'est Pierre seulement que je désire voir. Mais mon désir devient désir de tel sourire, de telle physionomie. Ainsi il se limite et s'exaspère en même temps et l'objet irréel est précisément – au moins en ce qui concerne son aspect effectif – la limitation et l'exaspération de ce désir. Aussi n'est-ce qu'un mirage et le désir, dans l'acte imageant, se nourrit-il de lui-même. Plus exactement l'objet en image est un *manque défini* ; il se dessine en creux. Un mur blanc *en image*, c'est un mur blanc *qui manque dans la perception*.

Nous ne voulons pas dire que Pierre lui-même soit irréel. C'est un être de chair et d'os qui est dans sa chambre de Paris à cette minute. Les intentions imageantes qui le visent sont également réelles, réel l'analogon affectivo-moteur qu'elles animent. Il ne faudrait pas non plus croire qu'il y a deux Pierre, le Pierre réel de la rue d'Ulm et le Pierre irréel qui est le corrélatif de ma conscience actuelle. Le seul Pierre que je connaisse et que je vise, c'est celui qui est réel, qui habite réellement cette chambre réelle de Paris. C'est donc celui-là que j'invoque et qui m'apparaît. Mais il ne m'apparaît pas *ici*. Il n'est pas dans cette pièce où j'écris. Il m'apparaît dans sa chambre réelle, dans cette chambre où il est réellement. Mais alors, dira-t-on, il n'y a plus d'irréel ? Il faut s'entendre : Pierre et sa chambre, réels en tant qu'ils sont situés à Paris, à trois cents kilomètres réels de ma position réelle, ne le sont plus en tant qu'ils m'apparaissent actuellement. Même si je pensais, à l'évocation de Pierre en image : « Il n'est malheureusement pas là », il ne faudrait pas entendre que je distingue entre Pierre en image et Pierre de chair et d'os. Il n'y a qu'un Pierre et c'est celui-là qui, précisément,

n'est pas là ; *n'être pas là* est sa qualité essentielle : en un moment Pierre m'est donné comme étant rue D..., c'est-à-dire comme absent. Et cet absentéisme de Pierre, que je perçois directement, qui constitue la structure essentielle de mon image, c'est précisément une nuance qui le colore tout entier, c'est ce que nous appelons son irréalité.

D'une façon générale ce n'est pas seulement la matière même de l'objet qui est irréalité : toutes les déterminations d'espace et de temps auxquelles il est soumis participent de cette irréalité.

Pour l'espace, cela va de soi. Chacun peut voir que l'espace de l'image n'est pas celui de la perception. Toutefois, comme il reste quelques difficultés pour un certain nombre de cas particuliers, il nous faut esquisser une discussion générale du problème. Si tout à coup, je viens à me rappeler mon ami Pierre, je vais le « voir » dans son costume gris, avec telle ou telle attitude. Mais la plupart du temps il ne m'apparaîtra pas dans un lieu déterminé. Ce n'est pas que toute détermination d'espace fasse défaut, puisque Pierre a certaines qualités de position. Mais les déterminations *topographiques* sont incomplètes ou manquent totalement. On sera peut-être tenté de dire : Pierre m'apparaît sur la gauche, à quelques mètres de moi, à hauteur de mes yeux, de mes mains. Beaucoup de descriptions faites par des sujets instruits (à l'occasion des enquêtes des psychologues de Würzburg ou de M. Spaier) comportent la mention de ces prétendues localisations. Mais il est facile de déceler l'erreur de ces sujets : en admettant en effet que Pierre apparaisse à ma gauche, il n'apparaît pas du même coup à droite de ce fauteuil qui est réellement présent en face de moi. Il faut donc que cette localisation soit illusoire. Ce qui l'explique c'est que, pour faire surgir Pierre en image, nous devons *informer* certaines impressions kinesthétiques qui nous renseignent sur les mouvements de nos mains, de nos globes oculaires, etc. Nous avons tenté de décrire le processus de ces « animations » dans la troisième partie de ce travail. Or, à côté de ces impressions « informées » il en demeure d'autres qui appartiennent aux mêmes organes et qui

gardent toute leur signification kinesthésique, qui parviennent à notre conscience comme autant de renseignements sur nos mains, sur nos yeux. Et ces dernières sont si voisines des premières qu'elles s'y fondent insensiblement. Par exemple, je puis bien interpréter les mouvements de mes globes oculaires comme la forme statique M ; et par là il faut entendre que j'anime par une intention nouvelle les impressions qui me viennent de la contraction des orbiculaires et du roulement des yeux contre les orbites. Mais d'autres régions des orbites, les muscles sourciliers, etc., me fournissent des impressions kinesthésiques inaltérées, de sorte que l'analogon moteur ne peut se détacher entièrement de son entourage kinesthésique. Il se fait alors, par contamination, une sorte de localisation latérale et spontanée de l'objet en image et voilà pourquoi je le situe « à gauche », « à droite », « en haut » ou « en bas ». Mais ces déterminations spatiales, bien qu'elles aient pu masquer parfois le caractère irréel de l'espace imagé, ne peuvent en aucune façon qualifier l'objet irréel.

Si nous écartons ces fausses localisations, il nous sera plus facile de comprendre un caractère important de l'objet : ce qu'on pourrait appeler son coefficient de profondeur. Pierre en image m'apparaît à une certaine distance. Ici la contamination de l'analogon moteur par son voisinage ne saurait servir d'explication valable. Mais, d'ailleurs, Pierre est-il à une distance donnée de *moi* ? Cela n'est pas possible ; il ne soutient aucun rapport avec moi, puisqu'il est irréel ; il n'est pas plus à cinq mètres de moi qu'à cent. Dira-t-on qu'il m'apparaît comme « vu par moi à cinq mètres » ? Mais, justement, lorsque je produis Pierre en image, je n'ai pas du tout l'idée que je le *vois*, je tente de me mettre en communication immédiate avec un absolu. Pierre n'est à cinq mètres de personne ; il apparaît avec la taille et l'aspect qu'il aurait dans la perception s'il se trouvait à cinq mètres de moi, voilà tout. C'est une sorte de qualité absolue. Nous avons essayé de montrer, tout à l'heure, que l'objet apparaissait dans l'image comme un complexe de qualités absolues. Mais d'autre part, chacune de ces qualités absolues tire son origine d'une apparence sensible de

l'objet, donc d'une qualité relative ; l'image ne crée pas des conditions d'existence absolues pour l'objet : elle porte à l'absolu les qualités sensibles, sans pourtant les dépouiller de leur relativité essentielle. Il en résulte naturellement une contradiction, mais qui ne saute pas aux yeux, à cause du caractère brouillé de l'objet irréal. Déjà dans la perception, je prête à Pierre une grandeur absolue et une distance naturelle par rapport à moi. En conséquence lorsque je reproduis Pierre en image, je lui donne sa grandeur absolue et sa distance naturelle. Mais ces qualités n'apparaîtront plus comme des relations de Pierre avec d'autres objets : elles se sont intériorisées : la distance absolue, la grandeur absolue sont devenues des caractéristiques intrinsèques de l'objet. Cela est si vrai que je puis reproduire en image mon ami R. qui est très petit avec *la petitesse de sa taille* et avec sa distance absolue, encore que je ne fasse apparaître aucun objet qui puisse faire reconnaître cette petitesse. Dans la perception je ne pourrai jamais savoir d'un objet s'il est grand ou petit tant que je n'aurai pas le moyen de le comparer à d'autres objets ou à moi-même. L'objet en image, au contraire, porte sa petitesse intériorisée. Sans doute je puis faire varier, en image, la taille et la distance des objets. Mais ce qui varie, lorsque, par exemple, j'imagine un homme vu de loin et qui se rapproche, ce sont des qualités internes de cet homme irréal : sa couleur, sa visibilité, sa distance absolue. Ce ne peut être sa distance par rapport à moi, qui n'existe pas.

Ainsi nous sommes amenés par cette analyse à reconnaître que l'espace en image a un caractère beaucoup plus qualitatif que l'étendue de la perception² : toute détermination spatiale d'un objet en image se présente comme une propriété absolue. Ceci rejoint la remarque que nous faisons dans un précédent chapitre : on ne peut pas compter en image les colonnes du Panthéon. L'espace de l'objet irréal est sans parties. Mais, dira-t-on, ne faut-il pas dire que pour tout objet irréal la formule de Berkeley « *esse est percipi* » est vraie sans réserves, et, dans ce cas, ne doit-on pas remarquer que la conscience ne confère pas expressément à l'objet irréal cet espace sans parties ? A vrai dire, de l'espace irréal

la conscience n'affirme rien expressément : c'est l'objet qu'elle vise et l'objet se présente comme une totalité concrète qui enveloppe, entre autres qualités, l'extension. L'espace de l'objet, comme sa couleur ou sa forme, est donc irréel.

Supposons à présent que je produise en image Pierre dans sa chambre de la rue D... La question est ici plus compliquée puisqu'une détermination spatiale topographique vient s'ajouter à l'extension absolue de l'objet irréel. Nous faisons observer, à cette occasion, que cette localisation est produite par une intention spéciale qui vient s'ajouter aux intentions imageantes centrales. Il s'agit d'une spécification de plus. Il peut arriver que sans cette spécification l'objet m'apparaisse avec une vague atmosphère spatiale : Pierre est vaguement « entouré de sa chambre ». Mais celle-ci, vaguement comprise dans l'analogon affectif, n'est pas explicitement affirmée. Pour qu'elle soit donnée en fait comme le contenant de Pierre, il faut qu'elle soit le corrélatif d'un acte d'affirmation spécifique, uni synthétiquement à l'acte de conscience qui constitue Pierre en image. Mais, une fois cette affirmation faite, la chambre qui apparaît ne se donne pas dans ses rapports avec l'espace réel où je vis. A peine pourrait-on signaler un vague sentiment de direction qui, d'ailleurs, n'accompagne pas forcément l'objet. Pour le reste, naturellement, la chambre apparaissant avec des proportions « normales » ou, pour mieux dire, « grandeur nature » n'est jamais *située* par rapport à mon espace réel : sinon la distance à mon corps serait au moins ébauchée sous forme de perspective, puisque la chambre ne m'apparaît pas *ici* où je suis, mais *là-bas* où elle est. En réalité elle est posée à partir de Pierre, comme *son* entourage, *son* milieu. Certes, on ne saurait en faire une qualité intrinsèque de Pierre et pourtant elle n'a pas avec lui des relations de pure contiguïté, d'extériorisation. Produite par une intention secondaire, qui n'a de sens que par rapport à l'intention centrale, elle pourrait s'appeler une *appartenance* de l'objet principal.

Naturellement c'est bien la chambre vraie que je vise, tout comme je vise Pierre vrai. Mais elle se donne comme absente ; et en même temps son caractère

est profondément modifié puisque le rapport externe de contiguïté qui la lie à Pierre est transformé en un rapport interne d'appartenance.

On admettra peut-être plus difficilement que le temps de l'objet en image est un irréel. L'objet n'est-il pas en effet contemporain de la conscience qui le forme et le temps de celle-ci n'est-il pas bien réel ? Toutefois, pour bien raisonner en cette matière, il faut recourir encore une fois au principe qui nous a guidés jusqu'ici : l'objet de la conscience diffère en nature de la conscience dont il est le corrélatif. Il n'est donc nullement prouvé que le temps d'écoulement de la conscience d'image soit le même que le temps de l'objet imagé. Nous allons voir, au contraire, sur quelques exemples, que ces deux durées sont radicalement séparées.

Il y a des objets irréels qui apparaissent à la conscience sans aucune détermination temporelle. Si par exemple je me représente un centaure, cet objet irréel n'appartient ni au présent, ni au passé, ni à l'avenir. En outre il ne dure pas en face de la conscience qui s'écoule, il demeure invariable. Moi qui me représente le centaure je change, je subis des sollicitations extérieures, je maintiens devant moi l'objet irréel avec plus ou moins d'effort : mais, d'une seconde à l'autre de mon temps à moi, le centaure n'a pas varié, il n'a pas vieilli, pas « pris » une seconde de plus : c'est un intemporel. On sera tenté de lui donner *mon* présent, comme on donnait, tout à l'heure *mon* espace à Pierre en image. Mais nous devinons, tout de suite, que ce serait commettre la même erreur. Certes la conscience à laquelle ce centaure apparaît est présente. Mais le centaure ne l'est pas : il ne comporte aucune détermination temporelle.

D'autres objets, sans être davantage localisés, contiennent une sorte de durée contractée, comprimée, synthèse intemporelle de durées particulières. Par exemple *le* sourire de Pierre, que je me représente en ce moment, n'est ni son sourire d'hier soir, ni son sourire de ce matin. Il ne s'agit pas non plus d'un concept mais d'un objet irréel qui ramasse en une synthèse invariable les divers

sourires qui ont duré et qui ont disparu. En sorte que, dans son immuabilité même, il conserve une « épaisseur » de durée qui le distingue du centaure dont nous venons de parler.

Ces objets, de toute façon, demeurent immobiles en face du flux de la conscience. A l'extrême opposé, nous trouverions des objets qui s'écoulent plus vite que la conscience. On sait que la plupart de nos rêves sont fort courts. Pourtant le drame onirique peut occuper plusieurs heures, plusieurs journées. Il est impossible de faire coïncider ce drame qui s'étale à travers toute une journée avec l'écoulement rapide de la conscience qui le rêve. On essaiera peut-être de réduire la durée du rêve à celle de la conscience onirique, en faisant de *l'histoire* rêvée un rapide défilé d'images. Mais l'explication est très ambiguë. Qu'entend-on ici par image ? Veut-on parler de la conscience imageante, ou de l'objet imagé ? S'il s'agit de la conscience imageante, il est évident qu'elle ne peut couler ni plus ni moins vite qu'elle ne coule : tout ce qu'on peut dire c'est qu'elle remplit absolument sa durée et que c'est cette plénitude même qui mesure cette durée. En ce qui concerne l'objet imagé, peut-on vraiment parler de succession plus rapide ? Mais nous ne sommes pas ici au cinéma, où la projection d'un film tourné plus rapidement donne l'impression de « ralenti ». Les objets, au contraire, s'écoulent *plus lentement* que la conscience réelle, puisqu'elle vit réellement quelques secondes pendant que le monde irréel dure plusieurs heures. Jamais un défilé d'images très rapide ne donnera l'impression d'une durée très longue, *si ce défilé est rapporté au temps de la conscience*. L'erreur vient ici de ce qu'on identifie image et conscience. On suppose alors qu'une succession très rapide d'images est, en même temps, une succession très rapide de consciences et comme par hypothèse (puisque le dormeur est retranché du monde) tout élément de comparaison fait défaut, on croit que les rapports sont conservés entre les différents contenus. Cette thèse, qui nous renvoie au principe d'immanence et à toutes ses conséquences contradictoires, doit être abandonnée. En vain objectera-t-on que l'objet irréel est constitué par quelques scènes

tronquées dont je *m'imagine* qu'elles forment un tout cohérent. Car nous ne voulons pas dire autre chose. Certes, je m'imagine que ces scènes ont une durée fort longue. Il faut donc admettre ici un phénomène de *croissance* ; un acte positionnel. La durée des objets irréels est le strict corrélatif de cet acte de croissance : je *crois* que ces scènes tronquées se soudent les unes aux autres en un tout cohérent, c'est-à-dire que je rejoins les scènes présentes aux scènes passées par des intentions vides accompagnées d'actes positionnels³. En outre je *crois* que ces scènes occupent ensemble une durée de plusieurs heures. Ainsi la durée de l'objet en image est le corrélatif transcendant d'un acte positionnel spécial et participe, en conséquence, de l'irréalité de l'objet⁴.

Cette conclusion ressortirait également de l'examen des cas intermédiaires, c'est-à-dire de ceux où la durée irrédelle de l'objet et la durée réelle de la conscience s'écoulent parallèlement, au même rythme. Je peux mettre dix minutes à imaginer une scène qui a duré dix minutes. Mais il serait puéril de penser qu'elle sera de ce fait plus exactement détaillée. Peu importe le temps *que je mets* à la reconstituer. Ce qui importe, c'est la détermination de durée irrédelle que je lui donne.

Il y a un absentéisme du temps comme de l'espace. A la limite, le temps d'une scène irrédelle doublant exactement une scène réelle qui se déroule présentement restera un temps irrédel. Si pendant que Pierre se verse à boire derrière mon dos, je me représente qu'il se verse à boire *en ce moment*, les deux présents, le présent irrédel et le présent réel ne coïncident pas. D'un côté, nous avons les éléments réels de la conscience et le geste réel de Pierre qui sont contemporains, de l'autre, le présent du geste irrédel. Entre ces deux présents, il n'y a pas de simultanéité⁵. L'appréhension de l'un coïncide avec l'anéantissement de l'autre.

Ces diverses caractéristiques de la durée irrédelle ne sont pleinement compréhensibles que si l'on conçoit cette durée, de même que l'espace irrédel, comme sans parties. Elle aussi est une qualité de l'objet et, pas plus qu'on ne peut aligner en image les colonnes du Panthéon, on ne saurait expliciter et

compter les instants d'une action irréelle. Il s'agit plutôt d'une conscience vague d'écoulement et d'un coefficient de durée projeté sur l'objet comme une propriété absolue. Qu'on ne croie pas, cependant, que cette durée sans parties ressemble d'une façon quelconque à la durée bergsonienne. Elle s'apparenterait plutôt au temps spatialisé que ce philosophe décrit dans les *Données immédiates de la Conscience*. C'est qu'en effet la durée de l'objet imagé, en conséquence du principe de quasi-observation, a subi une altération radicale dans sa structure, ou pour mieux dire, un renversement : l'événement, le geste qu'on veut réaliser en image apparaît comme commandant les instants antérieurs. Je sais où je vais et ce que je veux produire. Voilà pourquoi aucun développement de l'image ne peut me surprendre, soit que je produise une scène fictive, soit que je fasse apparaître une scène passée. Dans les deux cas les instants antérieurs avec leurs contenus servent de moyens pour reproduire les instants postérieurs considérés comme des fins.

Il y a d'ailleurs beaucoup de cas où le temps de l'objet est succession pure sans localisation temporelle. Si je me représente la course d'un centaure ou une bataille navale, ces objets n'appartiennent à aucun moment de la durée. Ils ne sont ni passés ni futurs ni surtout présents. Il n'y a de présent que *moi réel* en tant que je me les représente. Pour eux, sans attaches, sans rapports temporels avec aucun autre objet ni avec ma durée propre, ils se caractérisent seulement par une durée interne, par le pur rapport avant-après, qui se limite à marquer la relation des différents états de l'action.

Ainsi le temps des objets irréels est lui-même irréel. Du temps de la perception il n'a aucune caractéristique : il ne *s'écoule pas* (à la façon de la durée de ce morceau de sucre qui fond), il peut à volonté se déployer ou se contracter en demeurant le même, il n'est pas irréversible. C'est une ombre de temps, qui convient bien à cette ombre d'objet, avec son ombre d'espace. Rien ne sépare plus sûrement de moi l'objet irréel : le monde imaginaire est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu'en m'irréalisant.

Lorsque nous parlons du *monde* des objets irréels, nous employons pour plus de commodité une expression inexacte. Un monde est un tout lié, dans lequel chaque objet a sa place déterminée et entretient des rapports avec les autres objets. L'idée même de monde implique pour ses objets la double condition suivante : il faut qu'ils soient rigoureusement individués ; il faut qu'ils soient en équilibre avec un milieu. C'est pourquoi il n'y a pas de monde irréel parce qu'aucun objet irréel ne remplit cette double condition.

D'abord ils ne sont pas individués. En eux, il y a à la fois trop et pas assez. Trop d'abord : ces objets-fantômes sont ambigus, fuyants, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes, ils se font les supports de qualités contradictoires. Souvent, à pousser jusqu'au bout l'analyse réflexive, on découvre qu'ils étaient plusieurs en un. Cette ambiguïté essentielle de l'objet irréel nous paraît être un des principaux facteurs de la peur d'imagination. Une perception claire et distincte est, d'un certain point de vue, éminemment rassurante. Sans doute un tigre brusquement apparu fera peur : mais c'est une autre peur. Si nous avons peur dans la nuit, dans la solitude, c'est que les objets imaginaires qui nous hantent sont, par nature, *louches*. Et ce caractère louche provient de ce qu'un objet en image n'est jamais franchement lui-même. Tout ce dont nous avons peur de cette façon est *impossible* dans la mesure où les objets échappent au principe d'individuation. Nous dirions volontiers que cette ambiguïté constitue la seule profondeur de l'objet en image. Elle représente en lui comme un semblant d'opacité.

Car pour le reste, il n'y a pas assez dans un objet irréel pour qu'il constitue une individualité rigoureuse. Aucune de ses qualités n'est poussée jusqu'au bout. C'est ce que nous avons appelé, dans la deuxième partie de ce travail, une *pauvreté essentielle*. Quand je perçois Pierre, il m'est toujours possible de m'approcher de lui jusqu'à voir les grains de sa peau, d'observer ses pores à la loupe et, quand j'en suis là, il demeure encore pour moi la possibilité théorique

d'examiner ses cellules au microscope et ainsi de suite à l'infini. Cet infini se trouve implicitement contenu dans ma perception actuelle, il la déborde infiniment par tout ce que je peux expliciter de lui à chaque instant. C'est ce qui constitue la « massivité » des objets réels. Au contraire, le caractère de Pierre en image c'est d'être clairsemé. Cet objet que je prétends produire dans sa totalité et comme un absolu, il se réduit au fond à quelques maigres rapports, quelques déterminations spatiales et temporelles, qui, sans doute, ont un aspect sensible, mais qui sont *arrêtées*, qui ne contiennent rien de plus que ce que j'ai posé explicitement – à part cette vague ambiguïté dont je viens de parler. Sans doute je puis bien encore affirmer que je pourrais, si je voulais, rapprocher cet objet irréal, le voir à la loupe (irréllement), au microscope. Mais je sais aussi que les nouvelles qualités qui apparaîtront ne sont pas déjà *dans* l'objet à l'état implicite. Elles s'y ajouteront synthétiquement et il faudra une intention particulière de ma conscience pour affirmer que le nouvel objet qui m'apparaît est aussi l'ancien vu sous un nouvel aspect. Je puis donc à chaque instant arrêter l'existence de l'objet irréal, je ne suis pas entraîné malgré moi à l'explicitation de ses qualités : il n'existe qu'autant que je le sais et que je le veux.

C'est pour cette raison que les modifications volontaires que je pourrais apporter à l'objet ne sauraient produire que deux sortes d'effets : ou bien elles n'amèneront dans l'objet d'autre changement qu'elles-mêmes – ou bien elles entraîneront en lui des altérations radicales affectant son identité. Par exemple si je donne à Pierre en image un nez camard ou retroussé, il n'en résultera pas pour son visage un aspect nouveau. Ou bien, au contraire, si je cherche à me représenter mon ami avec un nez cassé il peut arriver que je le manque et que, entraîné à compléter la forme ainsi produite, je fasse apparaître un visage de boxeur qui n'est plus du tout celui de Pierre : comme il arrive dans les rêves où le moindre changement dans les traits du visage amène un changement de personnalité. Dans les deux cas, j'ai manqué ce que je visais, c'est-à-dire la véritable transformation du visage de Pierre, une transformation dans laquelle

quelque chose reste et quelque chose disparaît et où ce qui reste prend une valeur nouvelle, un aspect nouveau, tout en conservant son identité. Les changements irréels sont inefficients ou radicaux : c'est ce qu'on pourrait appeler la loi du tout ou rien. Il y aurait un seuil au-dessous duquel les changements ne seraient pas efficients pour la forme totale, au-dessus duquel ils entraîneraient la constitution d'une forme nouvelle, sans rapport avec la précédente. Mais le seuil lui-même, la position d'équilibre ne sauraient être atteints⁶.

Cependant on entend souvent dire : « Oui, je m'imagine très bien la tête qu'il aurait avec un haut-de-forme, etc. » De même Goethe prétendait pouvoir produire une fleur en bouton, la faire croître, éclore, s'épanouir, se refermer, l'effeuiller, etc. Mais il nous semble que ces affirmations qui contredisent notre thèse ne sont pas absolument sincères. Sans doute on fait bien apparaître un haut-de-forme, et aussi la figure de Pierre. Peut-être les voit-on simultanément, peut-être même arrivera-t-on à voir le visage de Pierre au-dessus d'un haut-de-forme. Mais ce qu'on ne verra jamais en image c'est *l'effet* d'un haut-de-forme *sur* le visage de Pierre : il faudrait en effet une part de passivité et d'ignorance dans cette contemplation ; il faudrait qu'à un moment donné nous puissions cesser de *produire* cette forme synthétique pour *constater* le résultat. Ainsi le peintre ayant mis une touche sur son tableau se recule et s'oublie en tant que peintre pour *subir* le résultat comme spectateur. C'est ce qui est impossible à la conscience imageante. Seulement, et nous aurons à y revenir, l'esprit dépasse cette impossibilité ; il se fait une sorte d'effort spasmodique pour réaliser le contact et cet effort manque son but, mais il est en même temps comme l'indication de la synthèse qu'il faudrait opérer : celle-ci apparaît comme une limite, un idéal ; il faudrait maintenir ensemble dans un même acte visage et chapeau. On va y parvenir, on touche au but, on devine presque l'effet qu'il faut obtenir. Mais tout à coup tout s'écroule laissant le sujet énervé mais non vaincu ; ou bien tout change et une tête apparaît sous un haut-de-forme, seulement ce n'est pas celle de Pierre. On n'en déclare pas moins « je me représente très bien la

tête qu'il aurait », parce qu'il semble que l'on était tout près du but, un peu en deçà, un peu au-delà – et qu'il aurait suffi d'une petite rectification de tir pour l'atteindre.

Pourtant, dira-t-on, je peux faire mouvoir ces objets irréels. C'est qu'il faut distinguer entre volonté et spontanéité. La conscience imageante est un acte qui se forme d'un seul coup par volonté ou spontanéité pré-volontaire. Mais seule la spontanéité pré-volontaire peut amener des développements ultérieurs de cette conscience sans que l'objet primitif se désagrège. Je puis bien produire par *fiat* volontaire un objet irréel en mouvement, à la condition expresse que le mouvement apparaisse en même temps que l'objet : c'est qu'alors le mouvement (créé d'un seul coup par appréhension imageante de données kinesthésiques) constitue l'étoffe même de l'objet ; on pourrait dire que ce qui m'apparaît ce n'est pas un poing en mouvement mais un mouvement qui est poing. Mais il m'est impossible d'animer après coup par volonté un objet irréel qui s'est d'abord donné comme immobile. Toutefois, ce que la volonté ne peut obtenir pourra être produit par la libre spontanéité de la conscience. On sait en effet que les éléments réels, noétiques de la conscience imageante sont savoir, mouvement, affectivité. Une conscience imageante peut apparaître soudain ; elle peut d'elle-même varier librement en conservant un moment sa structure essentielle : par exemple il peut y avoir libre développement du facteur affectif, évolution du savoir, etc. Il en résultera pour l'objet irréel qui est corrélatif de cette conscience, des variations qui dureront en respectant son identité tant que la structure essentielle de la conscience sera conservée. Mais il faut ajouter que, à l'état de vigilance normale, ces structures ne tardent pas à se désagréger et que les objets en images n'ont pas une vie très longue. Il nous paraît qu'on peut identifier ces libres transformations de l'objet en image avec ce que Kant appelle, dans la *Critique du Jugement*, le libre jeu de l'imagination. Mais la volonté reprend vite ses droits : on veut développer l'image et tout casse (sauf quelquefois dans les hallucinations hypnagogiques, quand la conscience s'est prise. Il m'est arrivé,

agacé de voir une roue lumineuse qui tournait dans le sens des aiguilles d'une montre, de vouloir la faire tourner en sens inverse et de n'y pas parvenir. Naturellement il ne faut pas comprendre ce curieux phénomène comme une résistance de l'objet à la conscience mais comme une résistance de la conscience à elle-même – comme lorsque le fait de ne pas vouloir produire la représentation obsédante nous amène naturellement à la produire).

Ainsi je puis produire à volonté – ou à peu près – l'objet irréel que je veux mais je ne peux pas en faire ce que je veux. Il faudra, si je veux le transformer, créer en fait d'autres objets ; et, entre les uns et les autres, il y aura forcément des trous. De là un caractère discontinu, saccadé de l'objet en image : il apparaît, disparaît, revient et ce n'est plus le même ; il est immobile et c'est en vain que je veux lui donner un mouvement : je ne réussis qu'à produire un mouvement sans mobile que je lui attribue en vain. Puis tout à coup le voilà qui réapparaît en mouvement. Mais tous ces changements ne viennent pas de lui : de même les mouvements de cette belle tache violette qui reste dans mes yeux depuis que j'ai regardé la lampe électrique, ne viennent pas d'elle, ils viennent des mouvements spontanés et des mouvements volontaires de mes globes oculaires. Ainsi dans l'objet irréel il y a une seule puissance et elle est négative. C'est une force de résistance passive. L'objet n'est pas individué : voilà une première raison pour que l'irréel ne se constitue pas en monde. En second lieu, tout objet irréel apportant avec lui son temps et son espace se présente sans aucune solidarité avec aucun autre objet. Il n'est rien que je sois obligé d'accepter en même temps que lui et par lui : il n'a pas de milieu, il est indépendant, isolé – par défaut et non par excès ; il n'agit sur rien, rien n'agit sur lui : il est *sans conséquence* au sens fort du terme. Si je veux me représenter une scène un peu longue en image, il me faudra produire par saccades des objets isolés dans leur totalité et établir entre ces objets, à coup d'intentions vides et de décrets, des liaisons « intramondaines ».

Ainsi la conscience est constamment entourée d'un cortège d'objets-fantômes. Ces objets, quoique ayant tous à première vue un aspect sensible, ne sont pas les

mêmes que ceux de la perception. Sans doute ils peuvent être des plantes ou des animaux mais tout aussi bien des vertus, des genres, des relations. Dès que nous fixons nos regards sur l'un d'eux, nous nous trouvons en face d'êtres étranges qui échappent aux lois du monde. Ils se donnent toujours comme des totalités indivisibles, des absolus. Ambigus, pauvres et secs en même temps, apparaissant et disparaissant par saccades, ils se donnent comme un perpétuel « ailleurs », comme une évasion perpétuelle. Mais l'évasion à laquelle ils invitent n'est pas seulement celle qui nous ferait fuir notre condition actuelle, nos préoccupations, nos ennuis ; ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition *d'être dans le monde*⁷, comme un anti-monde.

II. LES CONDUITES EN FACE DE L'IRRÉEL.

On a fait souvent remarquer que : « l'évocation d'images mises en jeu par un mécanisme associatif central d'excitations sensorielles peut avoir les mêmes effets qu'un stimulus direct. On a déjà signalé que l'idée d'obscurité entraînait une dilatation pupillaire, l'image d'un objet rapproché des réflexes d'accommodation avec convergence et rétrécissement de la pupille, la pensée d'un objet dégoûtant la réaction de vomissement et l'espoir d'un plat savoureux quand on est en appétit une salivation immédiate⁸. »

D'après ce texte – et une foule d'autres analogues – l'image, c'est-à-dire l'objet irréel, provoquerait tout bonnement des conduites, à la façon de la perception. Qu'on le veuille ou non il découle de cette manière de voir que l'image est un morceau détaché, une pièce du monde réel. Seule une sensation renaissante, plus faible, sans doute, qu'une perception, mais de même nature, pourra provoquer le mouvement réel et perceptible qu'est une dilatation pupillaire. Pour nous qui

avons distingué dès l'origine entre la conscience imageante réelle et l'objet irréel, il nous est impossible d'admettre une relation causale qui irait de l'objet à la conscience. L'irréel ne peut être vu, touché, flairé, qu'irréellement. Réciproquement il ne peut agir que sur un être irréel. Il est indéniable, cependant, que les différents réflexes cités ont lieu à l'occasion de la constitution d'images. Mais dans toute image il y a une couche d'existences réelles, c'est ce que nous avons appelé la conscience imageante. Ne faudrait-il pas plutôt chercher de ce côté l'origine réelle de ces mouvements réels ?

Il faut distinguer deux couches dans une attitude imageante complète : la couche primaire ou constituante – et la couche secondaire, ce qu'on appelle communément réaction à l'image. Sur le terrain de la perception on distinguerait pareillement l'acte perceptif proprement dit et les réactions affectives ou idéo-motrices qui s'y joignent dans l'unité d'une même synthèse. Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la couche primaire ou constituante, c'est-à-dire des éléments réels qui, dans la conscience, correspondent exactement à l'objet irréel. Mais il faut aussi se rappeler que nous pouvons réagir au second degré, aimer, haïr, admirer, etc., l'objet irréel que nous venons de constituer et, quoique naturellement ces sentiments soient donnés avec l'analogon proprement dit dans l'unité d'une même conscience, ils n'en représentent pas moins des articulations différentes, l'antériorité logique et existentielle devant être accordée aux éléments constituants. Il y a donc des intentions, des mouvements, un savoir, des sentiments qui entrent en composition pour former l'image et des intentions, des mouvements, des sentiments, des savoirs qui représentent notre réaction plus ou moins spontanée à l'irréel. Les premiers ne sont pas *libres* : ils obéissent à une forme directrice, à une intention première et sont absorbés dans la constitution de l'objet irréel. Ils ne sont pas visés en eux-mêmes, n'existent nullement pour eux-mêmes mais, à travers eux, la conscience vise l'objet en image. Les autres facteurs de la synthèse psychique sont plus indépendants, ils se posent pour eux-mêmes et se développent librement. Ils sont facilement

reconnus, classés et nommés : ils ne confèrent pas à l'objet de qualités nouvelles. Lorsqu'on parle, par conséquent, des sentiments et des mouvements qu'on prétend être des « réactions à l'objet irréal », il est indispensable de distinguer entre ces deux couches de la conscience.

Vomissements, nausées, dilatation pupillaire, réflexes de convergence oculaire, érection nous paraissent appartenir, avec les sentiments correspondants, à la couche strictement constituante. Rien de plus facile à comprendre si l'on admet avec nous que l'image n'est pas un simple contenu de conscience parmi d'autres, mais qu'elle est une *forme psychique*. Il en résulte que le corps entier collabore à la constitution de l'image. Sans doute certains mouvements sont plus spécialement affectés à « configurer l'objet » ; mais, dans la constitution immédiate de cet objet, entre une part de pantomime spontanée. Ce n'est pas parce que l'objet irréal m'apparaît de près que mes yeux vont converger ; mais c'est la convergence de mes yeux qui mime la proximité de l'objet. De même, quoiqu'un sentiment soit bien autre chose qu'un simple bouleversement physiologique, il n'y a pas de sentiments sans un ensemble de phénomènes corporels. Le sentiment même de dégoût, qui s'absorbe à constituer dans l'objet la qualité de « dégoûtant », qui s'objective tout entier et ne prend conscience de soi que sous forme de propriété irréal, ce sentiment même est produit par l'animation intentionnelle de certains phénomènes physiologiques. Sans doute, chez la plupart des gens, l'élément affectif qui constitue l'analogon se réduit à un simple abstrait émotionnel. Dans ce cas le facteur affectif s'épuise entièrement dans l'acte constituant. Nous prendrons seulement conscience de cette nuance spéciale de l'objet, la qualité « répugnant » ; et tout ce que nous pourrons ajouter ensuite ne confèrera à l'objet aucune qualité nouvelle, appartiendra à la couche secondaire. C'est ainsi que certaines personnes au récit d'un accident, ou à la peinture de la misère s'écrient « c'est affreux » ou « quelle horreur » et miment l'horreur par quelques gestes schématiques. Il est évident qu'elles ont été peu touchées et que le caractère « horrible » ou « affreux » de la scène a été conféré aux images qu'elles

ont formées au moyen d'un simple schème affectif. Mais il peut aussi arriver que les sentiments imageants soient violents et se développent avec force. Dans ce cas ils ne s'épuisent pas à constituer l'objet, ils l'enveloppent, le dominent et l'entraînent. Les nausées et les vomissements, par exemple, ne seront pas un effet du caractère « répugnant » de l'objet irréal, mais les conséquences du libre développement du sentiment imageant, qui dépasse en quelque sorte sa fonction et, si je puis dire, qui « fait du zèle ». Cela se produit surtout quand le terrain affectif où s'alimente la conscience constituante est déjà préparé. Piéron le reconnaît implicitement, lorsqu'il dit, dans le texte que nous avons cité, que les images de plats agréables font saliver « quand on est en appétit ». Pareillement il faut être déjà troublé ou bien près de le devenir pour que l'évocation de scènes voluptueuses provoque une érection. D'une façon générale ce n'est pas l'objet irréal qui provoque ces manifestations ; ce sont les forces constituantes qui se prolongent et s'épanouissent bien au-delà de leur fonction.

Le sort de ces manifestations est variable. Il peut arriver qu'elles soient incorporées, comme le sentiment ou la pantomime dont elles découlent, dans la constitution même de l'objet. Ce sera le cas par exemple de nausées légères. Mais si elles dépassent l'intensité normale, ces réactions vont attirer l'attention et se poser pour soi. Les vomissements par exemple ne sauraient se fondre simplement dans l'attitude imageante générale et passer inaperçus. Mais il est à noter qu'au moment où ils deviendront l'objet réel de notre conscience, l'objet irréal de la conscience antérieure aura passé à l'état de souvenir. Les consciences se succéderont donc dans l'ordre suivant : conscience d'un objet irréal répugnant ; conscience de vomissements réels donnés en liaison avec la conscience mnémique de l'objet répugnant. C'est-à-dire naturellement que l'objet irréal sera donné dans la conscience de vomissements comme l'auteur réel de ces vomissements réels. De ce fait même il perd son irréalité et nous tombons dans l'illusion d'immanence : ainsi la mémoire lui confère une qualité que la conscience actuelle n'avait pu lui donner : celle de *cause réelle* de phénomènes

physiologiques. C'est que, comme nous l'avons déjà vu, si la conscience immédiate sait distinguer par nature l'objet en image de l'objet réel présent, la mémoire confond ces deux types d'existence parce que les objets irréels et les objets réels lui apparaissent à titre de souvenirs, c'est-à-dire comme passés. Il nous a paru que ces différences de force dans les sentiments constituant expliquaient ce qu'on appelle les différences de vivacité dans l'imagination. Il n'est pas vrai que les objets irréels aient plus ou moins de force ou de vivacité suivant les personnes. Un objet irréel ne saurait avoir de force puisqu'il n'agit pas. Mais produire une image plus ou moins vive c'est réagir plus ou moins vivement à l'acte producteur et, du même coup, attribuer à l'objet le pouvoir de faire naître ces réactions.

Il ne faudrait toutefois pas croire que l'objet irréel, terme ultime, effet qui n'est jamais lui-même une cause, soit un pur et simple épiphénomène et que le développement de la conscience reste exactement le même, que cet objet existe ou qu'il n'existe pas. Certainement l'irréel reçoit toujours et ne donne jamais. Certes il n'est aucun moyen de lui donner l'urgence, les exigences, la difficulté d'un objet réel. Pourtant on ne saurait méconnaître le fait suivant : avant de produire un poulet rôti en image, j'avais faim et pourtant je ne salivais pas ; avant de produire une scène voluptueuse en image, j'étais peut-être troublé, peut-être mon corps, après une longue chasteté, avait-il une sorte de désir diffus de l'acte sexuel : pourtant je n'érigais pas. On ne saurait donc nier que ma faim, mon désir sexuel, mon dégoût aient subi une modification importante en passant par l'état imageant. Ils se sont concentrés, précisés et leur intensité s'est accrue. Il reste donc une description phénoménologique à faire : comment le passage par le stade imageant modifie-t-il le désir de la sorte ?

Désir, dégoût, existent d'abord à l'état diffus, sans intentionnalité précise. En s'organisant avec un savoir dans une forme imageante, le désir se précise et se concentre. Eclairé par le savoir, il projette hors de lui son objet. Mais il faut entendre par là qu'il prend conscience de lui-même. L'acte par lequel le

sentiment prend conscience de sa nature exacte, se limite et se définit, cet acte ne fait qu'un avec celui par lequel il se donne un objet transcendant. Et cela se comprend sans peine : le désir en effet se définit par son effet, pareillement la répulsion, le mépris, etc. Il est impossible de penser sans contradiction que l'image pourrait se lier du dehors au désir : ce serait supposer pour celui-ci une sorte d'anonymat de nature, une indifférence parfaite à l'objet sur lequel il se fixera.

Au lieu que l'état affectif *étant conscience* ne saurait exister sans un corrélatif transcendant. Toutefois, lorsque le sentiment se dirige sur une chose réelle, actuellement perçue, la chose lui renvoie comme un écran la lumière qu'il lui dispense. Et même, par un jeu d'aller et retour, le sentiment s'enrichit sans cesse, en même temps que l'objet s'imbibe de qualités affectives². Il s'ensuit, pour le sentiment, une profondeur et une richesse particulières. L'état affectif suit les progrès de l'attention, il se développe avec chaque nouvelle découverte de la perception, il s'assimile tous les aspects de l'objet ; par suite son développement demeure imprévisible parce que, tout en restant spontané, il est subordonné au développement de son corrélatif réel : à chaque instant la perception le déborde et le soutient et sa massivité, sa profondeur viennent de ce qu'il se confond avec l'objet perçu : chaque qualité affective est si profondément incorporée dans l'objet qu'il est impossible de distinguer ce qui est senti et ce qui est perçu.

Lors de la constitution de l'objet irréel, le savoir joue le rôle de la perception . c'est à lui que s'incorpore le sentiment. Ainsi naît l'objet irréel. C'est ici le moment de répéter ce que nous n'avons cessé de soutenir : l'objet irréel existe, il existe comme irréel, comme inagissant, sans doute ; mais son existence est indéniable. Le sentiment se comporte donc en face de l'irréel comme en face du réel. Il cherche à se fondre à lui, à en épouser les contours, à s'y alimenter. Seulement cet irréel si bien précisé, si bien défini, c'est *du vide* ; ou, si l'on veut c'est le simple reflet du sentiment. Ce sentiment, donc, s'alimente à son propre reflet. C'est parce qu'il se connaît à présent comme dégoût de tel plat, qu'il va se

développer jusqu'à la nausée. On pourrait parler ici d'une sorte de dialectique affective. Mais, naturellement, le rôle de l'objet diffère du tout au tout de ce qu'il était dans le monde de la perception. Alors, ma répugnance, guidant mon dégoût, me faisait découvrir dans le plat réel mille détails répugnants, qui provoquaient pour finir des vomissements. Dans le cas du dégoût imageant, au contraire, l'objet est indispensable mais comme *témoin*. Il est posé par-delà les développements affectifs, comme l'unité de ces développements mais, sans lui, la réaction du dégoût à lui-même ne saurait se produire. Si le dégoût à renforcer s'enfle démesurément et va jusqu'au vomissement, c'est qu'il est en face de l'objet irréel ; il réagit à lui-même comme dégoût *de* cet objet. Quant au ressort *réel* de ce développement, c'est une sorte de vertige : c'est parce qu'il se sait *tel* dégoût que, sans recevoir le même enrichissement, à vide, le dégoût se gonfle. Il y a donc dans cette répugnance en face de l'irréel quelque chose de *sui generis*. Elle est irréductible à une répugnance en face de la perception. Il y a en elle tout d'abord une sorte de liberté ou, si l'on préfère d'autonomie : elle se détermine elle-même. Mais ce n'est pas tout : Elle participe, en quelque sorte, du vide de l'objet auquel elle s'adresse. Elle peut bien s'enfler jusqu'à la nausée, rien n'empêchera que ce soit *d'elle-même* qu'elle s'enfle. Il lui manque cette part de passivité qui fait la richesse des sentiments qui constituent le réel. Elle se soutient elle-même par une sorte d'autocréation continuée, par une sorte de tension sans repos : elle ne saurait se laisser aller sans s'évanouir avec son objet, elle s'épuise à s'affirmer et en même temps à se gonfler, à réagir à elle-même. De là une dépense nerveuse considérable. Chacun peut, d'ailleurs, en consultant son expérience reconnaître qu'il est épuisant de maintenir en face de soi le caractère répugnant ou gracieux d'un objet irréel. Mais, dira-t-on, au moins les vomissements sont subis. Oui, sans doute, dans la mesure où nous subissons nos énervements, nos idées obsédantes ou les « scies » que nous fredonnons. C'est une spontanéité qui échappe à notre contrôle. Mais rien de positif du côté de l'objet ne vient compenser, d'un bout à l'autre du développement, cette qualité

de *néant* qui caractérise tout le processus ; nous nous sommes émus, emportés, nous avons vomi à cause de rien.

Soit un objet réel, ce livre par exemple. Il est pénétré tout entier par notre affectivité et comme tel il nous apparaît avec telle ou telle qualité affective. Ces qualités entrent dans la constitution de l'objet perçu et, comme telles, ne sauraient se détacher, apparaître séparément au regard de la réflexion. Nous venons d'examiner la couche correspondante dans la conscience imageante. Mais, en face de ce livre, je ne demeure pas inactif, je me comporte de telle ou telle façon : je le prends ou je le repose, je n'aime pas sa reliure, je porte des jugements de faits ou de valeur. Ces diverses réactions ne visent pas à le constituer mais plutôt à marquer notre orientation par rapport à lui. Sans doute apparaissent-elles à la conscience irréfléchie comme des qualités de cet objet. Mais ces qualités se donnent directement comme des relations à nous : c'est ce livre *que j'aime*, que j'ai mis sur la table, que je dois lire ce soir. En outre elles sont seulement posées sur l'objet et se détachent facilement pour se donner en soi et pour soi, comme jugements, sentiments, volitions au regard de la réflexion. C'est ici seulement qu'on peut parler de *conduite* au sens rigoureux du terme, parce que cette conduite est séparable et peut apparaître en tant que telle à la conscience réflexive.

Il existe naturellement de semblables conduites en face de l'irréel. Il convient de les distinguer soigneusement du simple développement du sentiment imageant. On comprendra facilement la différence si l'on envisage les deux cas suivants : dans le premier, par exemple, une pensée quelconque réveille mon amour pour Annie ou mon indignation contre Pierre. Cet amour ou cette indignation s'unit synthétiquement à un savoir, passe par le stade imageant et fait naître le visage irréel d'Annie ou le geste que Pierre a fait hier. Dans ce cas l'image se donne comme le sens, le thème, le pôle d'unification de développements affectifs spontanés. Sans doute ceux-ci sont entachés d'un « vide » essentiel, sans doute ils s'épuisent vite ou changent de nature faute de

s'alimenter à un objet réel. Mais tout le processus était libre, irréfléchi, automatique au sens que nous avons donné plus haut à ce terme. En un mot c'est l'amour que je porte à Annie qui fait apparaître son visage irréal et non le visage irréal d'Annie qui provoque un élan d'amour pour elle. Pareillement si Pierre eut hier un geste offensant qui m'a bouleversé, ce qui renaît d'abord c'est l'indignation ou la honte. Ces sentiments tâtonnent à l'aveugle un instant pour se comprendre eux-mêmes puis, illuminés par leur rencontre avec un savoir, font jaillir d'eux-mêmes le geste offensant.

Mais il peut se produire un second cas : une fois l'image constituée, je puis y réagir délibérément par un sentiment nouveau, un jugement nouveau, qui n'est pas emporté avec l'objet irréal dans l'unité d'un même mouvement constitutif, mais qui se pose nettement comme une *réaction*, c'est-à-dire un commencement, l'apparition d'une forme synthétique nouvelle. Par exemple je peux produire une image qui n'ait pas d'elle-même une forte charge affective et devant cet objet irréal m'indigner ou me réjouir. Hier, par exemple, un geste gracieux d'Annie a provoqué en moi un élan de tendresse. Sans doute ma tendresse peut, en renaissant, faire renaître irréllement le geste tout chargé d'affectivité. Sans doute aussi je puis faire renaître irréllement *et* le geste *et* la tendresse, qui garderont tous deux leur date et leur « absentéisme »¹⁰. Mais il se peut aussi que je reproduise le geste *pour faire renaître* la tendresse. En ce cas, ce que je vise n'est pas la tendresse d'hier, ni non plus le geste d'Annie pour lui-même ; je veux ressentir une tendresse réelle, présente, mais analogue à celle d'hier. Je veux pouvoir, comme on dit très justement dans le langage courant, « retrouver » mes sentiments d'hier. C'est cette nouvelle situation que nous voulons envisager.

Lorsque nous reproduisons le geste charmant qui, hier, nous a émus, il nous paraît que la situation qui renaît est rigoureusement la même que celle de la veille : ce geste qui, réel, nous a fait une impression si forte, pourquoi ne nous la referait-il pas maintenant qu'il est là en image ? Toutefois le processus est radicalement différent. Dans le premier cas, c'est-à-dire hier, c'est ce geste réel

qui a provoqué ma tendresse. Celle-ci m'est apparue comme un phénomène tout à fait inattendu quoique naturel. En même temps cet élan s'est donné tantôt sous forme d'une qualité de l'objet, tantôt sous son aspect subjectif et, vraisemblablement, c'est sous l'aspect objectif qu'il est apparu d'abord. Aujourd'hui au contraire cette tendresse apparaît d'abord comme fin, quoique d'une façon plus ou moins claire ; le savoir réflexif précède donc le sentiment même et le sentiment est visé sous sa forme réflexive. L'objet en outre est reproduit précisément pour qu'il provoque le sentiment. En un mot nous connaissons déjà sa liaison avec cet état affectif et nous faisons apparaître l'objet en tant qu'il contient comme une de ses qualités le pouvoir de faire naître cet élan de tendresse. Il s'agit naturellement d'une détermination encore abstraite, c'est une virtualité dans l'objet. Mais il s'ensuit que l'objet reproduit n'est déjà plus tout à fait le même que celui qu'on veut reproduire. Le geste d'hier en effet ne s'est donné comme provoquant ma tendresse qu'au cours de son accomplissement, c'est-à-dire après une certaine durée et, précisément, lorsque cette tendresse est apparue. Au contraire le pouvoir de l'objet irréal apparaît avec lui, comme une de ses qualités absolues. En un mot les développements ultérieurs de mon état affectif sont prévus et toute l'évolution de cet état dépend de ma prévision. Ce n'est pas que, toujours, elle lui obéisse mais, quand elle ne lui obéit pas, elle est consciente de lui désobéir.

Mais d'autre part, nous savons que l'objet irréal ne peut pas exercer d'action causale ; en d'autres termes cette tendresse que je veux retrouver, l'objet irréal ne saurait la produire. Celui-ci une fois reconstitué, il faut que je me détermine moi-même à être tendre en face de lui. En un mot je vais affirmer que l'objet irréal agit sur moi, tout en ayant immédiatement conscience qu'il n'y a pas, qu'il ne saurait y avoir d'action réelle et que je me crispe pour mimer cette action. Peut-être un sentiment que j'appellerai tendresse, où je voudrai reconnaître l'élan d'hier va-t-il apparaître. Mais ce n'est plus une « affection » en ce sens que l'objet ne *m'affecte* plus. Mon sentiment, ici encore, est tout entier activité, tout entier

tension ; il est joué plutôt que ressenti. J'affirme que je suis tendre, je sais que je dois l'être, je réalise en moi la tendresse. Mais cette tendresse ne rejaillit pas sur l'objet irréel ; elle ne vient pas s'alimenter à la profondeur inépuisable du réel : elle reste coupée de l'objet, suspendue ; elle se donne à la réflexion comme un effort pour rejoindre ce geste irréel qui reste hors de sa portée et qu'elle n'atteint pas. Ce que nous cherchons en vain à jouer ici, c'est la réceptivité, la *passion* au sens que le XVII^e siècle donnait à ce terme. On pourrait parler d'une danse en face de l'irréel, à la façon dont un corps de ballet danse autour d'une statue. Les danseuses ouvrent les bras, tendent les mains, sourient, s'offrent tout entières, se reprennent et s'enfuient ; mais la statue n'en est point affectée : il n'y a pas de relation réelle entre elle et le corps de ballet. De même notre conduite en face de l'objet ne saurait l'atteindre, le qualifier vraiment, pas plus qu'il ne peut nous toucher en retour : car il est au ciel de l'irréel, hors de toute atteinte.

Il en résulte pour notre tendresse, non pas un manque de sincérité, mais plutôt un manque de laisser-aller, de docilité, de richesse. L'objet ne la soutient pas, ne l'alimente pas, ne lui communique pas cette force, cette souplesse, cette imprévisibilité qui fait toute la profondeur d'un sentiment-passion. Il y a toujours entre le sentiment-passion et le sentiment-action la différence que l'on peut constater entre la douleur réelle d'un cancéreux et l'algie du psychasthénique qui croit souffrir du cancer. Sans doute pourrons-nous trouver, dans le cas de l'algie, un individu absolument déchaîné, ayant perdu tout contrôle, affolé de peur, d'énervement et de désespoir. Rien de tout cela – ni ses sursauts, ses cris quand on lui touche le membre qu'il croit malade – n'est joué au sens absolu du mot, c'est-à-dire qu'il ne s'agit ni de « ludisme » ni de mythomanie. Il est bien vrai que le malheureux ne peut pas s'empêcher de hurler, moins encore peut-être qu'il ne le pourrait s'il souffrait réellement. Mais rien – ni ses soubresauts, ni ses râles – ne pourra faire qu'il souffre réellement. La douleur est bien là, sans doute, mais *en face* de lui, en image, inagissante, passive, irréelle ; il se débat *devant elle* contre lui-même, mais pas un de ses cris, de ses

gestes n'est provoqué par elle. Et en même temps il *le sait* ; il sait qu'il ne souffre pas ; et toute son énergie – au contraire de celle du cancéreux réel, qui visera à diminuer les effets de la souffrance – est employée à souffrir davantage. Il crie pour *faire venir* la douleur, il gesticule pour qu'elle vienne habiter son corps. En vain : rien ne vient combler cette exaspérante impression de vide, qui constitue la raison même et la nature profonde de sa crise.

De tout ce qui précède on peut conclure qu'il y a une différence de nature entre les sentiments en face du réel et les sentiments en face de l'imaginaire. Par exemple un amour varie du tout au tout, selon que son objet est présent ou absent.

Lorsque Annie s'en va, mes sentiments pour elle changent de nature. Sans doute je continue à leur donner le nom d'amour, sans doute je nie ce changement, je prétends que j'aime autant et de la même façon Annie que lorsqu'elle est présente. Mais il n'en est rien. Naturellement le savoir et les conduites générales sont conservés intacts. Je sais qu'Annie a telle ou telle qualité, je continue à lui témoigner confiance, par exemple je lui écris tout ce qui m'arrive ; le cas échéant je défendrai ses intérêts comme si elle était là. Il faut en outre reconnaître l'existence de sentiments-passions authentiques : la tristesse, la mélancolie, le désespoir même où cette absence nous jette. C'est qu'en effet, plus qu'Annie irréaliste et absente, c'est le vide présent et réel de notre vie qui les provoque, c'est le fait par exemple, que tels gestes, telles attitudes que nous avions à peine ébauchés retombent sans but, nous laissant une impression d'intolérable inutilité. Mais cet ensemble représente, en quelque sorte, le négatif de l'amour. Reste que l'élément positif (les élans *vers* Annie) s'est profondément modifié. Mon amour-passion était subordonné à son objet : comme tel je *l'apprenais* sans cesse, sans cesse il me surprenait, à chaque instant je devais le refaire, me réadapter à lui : il vivait de la vie même d'Annie. Tant qu'on a pu croire que l'image d'Annie n'était rien d'autre qu'Annie renaissante, il pouvait paraître évident que cette Annie provoquerait à peu près les mêmes réactions en

moi que la vraie Annie. Mais nous savons maintenant qu'Annie en image est incomparable à Annie telle que la livre la perception. Elle a subi la modification d'irréalité et notre sentiment a subi une modification corrélative. D'abord il s'est *arrêté* : il ne « se fait » plus, à peine peut-il tramer dans les formes qu'il a déjà prises : il est devenu *scolastique* en quelque sorte, on peut lui donner un nom, classer ses manifestations : elles ne débordent plus leurs définitions, elles sont exactement limitées par le savoir que nous en avons. En même temps le sentiment s'est *dégradé* car sa richesse, sa profondeur inépuisable venaient de l'objet : il y avait toujours plus à aimer dans l'objet que je n'aimais en fait et je le savais, en sorte que l'amour tel qu'il se présentait en face du réel était sous l'unité thématique d'une idée au sens kantien : l'idée qu'Annie comme réalité individuelle est inépuisable et que, corrélativement, mon amour pour elle est inépuisable. Ainsi le sentiment qui à chaque instant se dépassait lui-même était entouré d'un vaste halo de possibilités. Mais ces possibilités ont disparu tout comme l'objet réel. Par un renversement essentiel, c'est maintenant le sentiment qui produit son objet et Annie irréalité n'est plus que le strict corrélatif de mes sentiments pour elle. Il s'ensuit que le sentiment *n'est plus jamais que ce qu'il est*. Il a maintenant une pauvreté profonde. Enfin, il est passé du passif à l'actif : il se joue, il se mime : on le veut, on le croit. A chaque instant il se donne comme un grand effort pour faire renaître Annie de chair, parce qu'il sait bien qu'alors il reprendrait lui aussi son corps, il se réincarnerait. Peu à peu le sentiment va se schématiser et se figer dans des formes rigides et corrélativement les images que nous avons d'Annie vont se banaliser¹¹. L'évolution normale du savoir et du sentiment exige qu'au bout d'un certain temps cet amour perde sa *nuance* propre : il devient *de l'amour* en général et se rationalise en quelque sorte : il est à présent ce sentiment passe-partout que le psychologue et le romancier décrivent : il est passé au typique ; c'est qu'Annie n'est plus là pour lui conférer cette individualité qui en faisait une conscience irréductible. Et quand bien même, à ce moment-là, je continuerais à me conduire comme si j'aimais Annie,

lui restant fidèle, lui écrivant tous les jours, lui dédiant toutes mes pensées, souffrant d'être seul, quelque chose aura disparu, mon amour aura subi un appauvrissement radical. Sec, scolastique, abstrait, tendu vers un objet irréel qui a lui-même perdu son individualité, il évolue lentement vers le vide absolu. C'est vers ce moment qu'on écrit : « Je ne me sens plus près de vous, j'ai perdu votre image, je suis plus séparé de vous que jamais. » Telle est la raison pour laquelle, croyons-nous, les lettres sont attendues avec tant d'impatience : ce n'est pas tant pour les nouvelles qu'elles donnent (à supposer naturellement que nous n'ayons rien de précis à craindre ou à souhaiter) que pour leur caractère réel et concret. Le papier à lettres, les signes noirs, le parfum, etc., tout cela remplace l'analogon affectif défaillant ; à travers tout cela je vise une Annie plus réelle. Nous avons déjà vu le rôle imageant que peuvent jouer les signes. En même temps qu'il s'appauvrit et se schématise, cet amour devient beaucoup plus *facile*. Chez toute personne qu'on aime, en raison même de sa richesse inépuisable, il y a quelque chose qui nous dépasse, une indépendance une impénétrabilité qui exige des efforts toujours renouvelés d'approximation. L'objet irréel ne conserve rien de cette impénétrabilité . il n'est jamais plus que ce que nous savons de lui. Sans doute affirmons-nous les premiers temps, comme par scrupule, cette impénétrabilité, ce caractère *étranger* de la personne aimée. Mais nous ne *sentons* rien de tel. Il s'agit d'un pur savoir qui s'atténue bientôt et demeure en suspens, faute de trouver une matière affective sur laquelle se fixer. En sorte que l'objet irréel, tout en se banalisant, va devenir beaucoup plus conforme à nos désirs que ne le fut jamais Annie. Le retour d'Annie va faire éclater toute cette construction formelle. Après une période de réadaptation qui peut être plus ou moins longue, le sentiment dégradé va faire place au sentiment réel. Peut-être pourra-t-on regretter un moment la complaisance et la simplicité d'Annie en image. Mais c'est qu'on aura perdu le souvenir de l'appauvrissement affectif qui était son corrélatif indispensable.

Ainsi peut-on, du fait même de l'extraordinaire différence qui sépare du réel l'objet en image, distinguer deux classes irréductibles de sentiments : les sentiments vrais et les sentiments *imaginaires*. Par ce dernier qualificatif nous n'entendons pas qu'ils sont eux-mêmes irréels, mais qu'ils n'apparaissent jamais qu'en face des objets irréels et qu'il suffit de l'apparition du réel pour les mettre en fuite aussitôt, comme le soleil dissipe les ombres de la nuit. Ces sentiments dont l'essence est d'être *dégradés*, pauvres, saccadés, spasmodiques, schématiques ont besoin du non-être pour exister. Tel s'acharnera en pensée sur son ennemi, le fera souffrir moralement et physiquement qui restera sans défense lorsqu'il sera réellement en sa présence. Que s'est-il passé ? Rien si ce n'est que l'ennemi, à présent, existe réellement. Tout à l'heure le sentiment donnait seul le sens de l'image. L'irréel n'était là que pour permettre à la haine de s'objectiver. Maintenant le présent déborde le sentiment de toutes parts et la haine reste en suspens, déroutée. Ce n'est pas là ce qu'elle haïssait ; à cet homme de chair et d'os, tout vif, nouveau, imprévisible, elle n'est pas adaptée. Elle ne haïssait qu'un fantôme taillé exactement à sa mesure et qui était sa réplique exacte, son sens. Elle ne reconnaît pas cet être neuf qui s'oppose à elle. Proust a bien montré cet abîme qui sépare l'imaginaire du réel, il a bien fait voir qu'on ne peut trouver de passage de l'un à l'autre et que le réel s'accompagne toujours de l'écroulement de l'imaginaire, même s'il n'y a pas de contradiction entre eux, parce que l'incompatibilité vient de leur nature et non de leur contenu. Il faut ajouter que, du fait même de la pauvreté essentielle des images, les actions imaginaires que je projette n'ont que les conséquences que je veux bien leur donner. Si je frappe en image mon ennemi, le sang ne coulera pas ou bien il coulera juste autant que je le voudrai. Mais devant l'ennemi réel, devant cette chair réelle je vais pressentir que du sang réel coulera et cela seul suffira à m'arrêter. Il y a donc un hiatus continuel entre la préparation d'une action et l'action elle-même. Même si la situation réelle est à peu près telle que je l'avais imaginée, reste qu'elle diffère en nature de mes imaginations. Je ne suis pas surpris par l'événement mais par le

changement d'univers. En même temps, les mobiles de l'action projetée disparaissent ou changent de signe car ils n'étaient qu'imaginaires. Si, malgré tout, je fais l'action projetée, c'est, la plupart du temps, parce que je suis pris de court et que je n'en ai pas d'autre à ma disposition. Ou bien encore c'est par une sorte d'obstination qui s'aveugle et ne veut pas prendre garde au changement survenu. De là ces conduites raides et cassantes des gens qui « disent ce qu'ils ont à dire » sans regarder leur interlocuteur, pour ne pas abandonner complètement le terrain de l'imaginaire avant de s'être engagés trop à fond pour pouvoir reculer. Ainsi convient-il de distinguer en nous deux personnalités tranchées : le moi imaginaire avec ses tendances et ses désirs – et le moi réel. Il y a des sadiques ou des masochistes imaginaires, des violents en imagination. A chaque instant, au contact avec la réalité, notre moi imaginaire éclate et disparaît, cédant la place au moi réel. Car le réel et l'imaginaire, par essence, ne peuvent coexister. Il s'agit de deux types d'objets, de sentiments et de conduites entièrement irréductibles.

Dès lors nous pouvons bien penser qu'on devra ranger les individus en deux grandes catégories, suivant qu'ils préféreront mener une vie imaginaire ou une vie réelle. Mais il faut bien comprendre ce que signifie la préférence de l'imaginaire. Il ne s'agit nullement de préférer seulement des objets à d'autres. Il ne faudrait pas croire, par exemple, que le schizophrène et, d'une façon générale, les rêveurs morbides tentent de substituer au contenu réel de leur vie un contenu irréel plus séduisant, plus brillant, et qu'ils cherchent à oublier le caractère irréel de leurs images en se conduisant vis-à-vis d'elles comme s'il s'agissait d'objets actuellement et réellement présents. Préférer l'imaginaire ce n'est pas seulement préférer une richesse, une beauté, un luxe en image à la médiocrité présente *malgré* leur caractère irréel. C'est adopter aussi des sentiments et une conduite « imaginaires », *à cause* de leur caractère imaginaire. On ne choisit pas seulement telle ou telle image, on choisit *l'état* imaginaire avec tout ce qu'il comporte, on ne fuit pas uniquement le contenu du réel (pauvreté, amour déçu, échec de nos entreprises, etc.), on fuit la forme même du réel, son caractère *de présence*, le

genre de réaction qu'il demande de nous, la subordination de nos conduites à l'objet, l'inépuisabilité des perceptions, leur indépendance, la façon même que nos sentiments ont de se développer. Cette vie factice, figée, ralentie, scolastique qui, pour la plupart des gens n'est qu'un pis-aller, c'est elle précisément qu'un schizophrène désire. Le rêveur morbide qui s'imagine être roi ne s'accommoderait pas d'une royauté effective ; même pas d'une tyrannie où tous ses désirs seraient exaucés. C'est que, en effet, jamais un désir n'est à la lettre exaucé du fait précisément de l'abîme qui sépare le réel de l'imaginaire. L'objet que je désirais, on peut bien me le donner mais c'est sur un autre plan d'existence auquel je devrai m'adapter. Le voici maintenant en face de moi : si je n'étais pressé par l'action, je devrais longtemps hésiter, surpris, ne reconnaissant pas cette réalité pleine et riche en conséquences : je devrais me demander : « Est-ce bien *cela* que j'ai voulu ? » Le rêveur morbide, lui, n'hésitera pas : ce n'est pas *cela* qu'il voulait. D'abord le présent exige une adaptation qu'il n'est plus capable de fournir ; il y faut même une sorte d'indétermination de nos sentiments, une réelle plasticité : c'est que le réel est toujours nouveau, toujours *imprévisible*¹². Je désirais la venue d'Annie : mais Annie que je désirais n'était que le corrélatif de mon désir. La voici mais elle déborde mon désir de toute part, il faut tout un réapprentissage. Au contraire les sentiments du rêveur morbide sont solennels et figés ; ils reviennent toujours avec la même forme et la même étiquette ; le malade a eu tout le temps de les construire ; rien n'est laissé en eux au hasard, ils ne s'accommoderaient pas de la plus légère dérogation. Corrélativement les traits des objets irréels qui leur correspondent sont arrêtés pour toujours. Ainsi le rêveur peut choisir au magasin des accessoires les sentiments qu'il veut revêtir et les objets qui leur correspondent, comme l'acteur choisit ses costumes : aujourd'hui ce sera l'ambition, demain le désir amoureux. Seule la « pauvreté essentielle » des objets en image peut satisfaire docilement le sentiment, sans jamais le surprendre, le décevoir ni le guider. Seuls les objets irréels peuvent s'anéantir quand le caprice du rêveur cesse, puisqu'ils ne sont que son reflet ;

seuls, ils n'ont d'autres conséquences que celles qu'on veut bien en tirer. On aurait donc tort de prendre le monde du schizophrène pour un torrent d'images d'une richesse et d'un éclat qui compenseraient la monotonie du réel : c'est un monde pauvre et méticuleux, où les mêmes scènes se répètent inlassablement, jusqu'au moindre détail, accompagnées du même cérémonial où tout est réglé à l'avance, prévu ; où, surtout, rien ne peut échapper, résister ni surprendre¹³. En un mot, si le schizophrène imagine tant de scènes amoureuses ce n'est pas seulement parce que son amour réel a été déçu : mais avant tout, c'est qu'il n'est plus capable d'aimer.

III. PATHOLOGIE DE L'IMAGINATION.

Le schizophrène sait fort bien que les objets dont il s'entoure sont irréels : c'est même pour cela qu'il les fait apparaître. A ce sujet l'observation de Marie B.¹⁴ est significative :

« Je me rappelle la crise que j'ai eue autrefois : j'ai dit que j'étais la reine d'Espagne. Dans le fond je savais bien que ce n'était pas vrai. J'étais comme un enfant qui joue à la poupée et qui sait bien que sa poupée n'est pas vivante mais qui veut s'en persuader... tout me paraissait enchanté... j'étais comme une comédienne qui aurait joué un rôle et qui se serait mise dans la peau de son personnage. J'étais convaincue... pas tout à fait. Je vivais dans un monde imaginaire. »

Nous ne rencontrons donc ici aucune difficulté. Il en est tout autrement pour les cas de rêves nocturnes, d'hallucinations, de paréidolies : on pourrait même dire que, pour avoir substitué une hypothèse nouvelle aux anciennes théories sur l'image, nous tombons sur la difficulté inverse. Ayant assimilé l'image à la sensation, Taine n'a aucune peine à expliquer l'hallucination : en effet, la

perception est déjà « une hallucination vraie ». Il ne trouvera de difficultés que lorsqu'il faudra expliquer comment parmi toutes ces hallucinations, les unes vraies, les autres fausses, nous distinguons d'une façon immédiate les images et les perceptions. Inversement, nous qui avons pris pour point de départ le fait que ces sujets reconnaissent immédiatement leurs images pour telles, ne risquons-nous pas de trouver dans le problème de l'hallucination notre pierre d'achoppement ? Ne s'agit-il pas en effet, dans ce cas, d'une image qu'on ne reconnaît plus pour une image ? Mais il convient, auparavant, de préciser la question.

S'il est vrai que l'halluciné « prend une image pour une perception », que signifient ces mots « prendre pour une perception » ? Faut-il entendre, avec certains psychologues, que l'halluciné confère *l'extériorité* à son image, « projette » son image dans le monde des perceptions ? Ce serait tout bonnement absurde. En effet l'image est, nous l'avons vu, un terme vague qui signifie à la fois une conscience et son corrélatif transcendant. A quoi donc, en ce cas, l'halluciné pourrait-il donner l'extériorité ? Ce n'est certes pas à la conscience : en effet il n'est pas possible que ce qui est conscience se donne pour autre chose que de la conscience. Le *cogito* cartésien conserve ses droits même chez les psychopathes. Mais l'objet de la conscience imageante ne saurait être non plus extériorisé, pour la raison qu'il l'est déjà par nature. Si je forme la conscience imageante *de* Pierre, Pierre amène avec soi son espace irréel et se pose face à la conscience, il est *extérieur*¹⁵ à elle. Le problème est donc tout autre : l'objet de l'image diffère de l'objet de la perception : 1° en ce qu'il a son espace propre, au lieu qu'il existe un espace infini commun à tous les objets perçus ; 2° en ce qu'il se donne immédiatement pour irréel, au lieu que l'objet de la perception élève originellement, comme dit Husserl, une prétention à la réalité (*Seinsanspruch*). Cette irréalité de l'objet imagé est corrélatrice d'une intuition immédiate de spontanéité. La conscience a une conscience de soi *non-thétique*¹⁶ comme d'une activité créatrice. Cette conscience de spontanéité nous est apparue comme une

conscience transversale, qui ne fait qu'un avec la conscience de l'objet ; c'est la structure même de l'état psychique ; et la façon dont nous la posons la rendait indépendante de l'état de santé ou de maladie mentale du sujet. La question se pose donc de la façon suivante : comment abandonnons-nous notre conscience de spontanéité, comment nous sentons-nous passifs devant des images qu'en fait nous formons ; est-il vrai que nous conférons la *réalité*, c'est-à-dire une présence de chair, à ces objets qui se donnent à une conscience saine comme absents ? Enfin, puisque, comme nous l'avons vu¹⁷, la perception et la conscience imageante sont deux attitudes alternantes, est-il possible que nous fusionnions l'espace de l'image avec celui de la perception dans le cas d'hallucination, comme ferait un halluciné qui dirait par exemple : « Sur cette chaise (réelle) j'ai vu le diable (irréel) ? »

A cette dernière question, nous pouvons tout de suite répondre : rien ne prouve en effet que le malade réalise la fusion des deux espaces. Nous n'avons, somme toute, d'autres garanties que ses dires mais tout y semble sujet à caution. D'abord, comme le fait remarquer Janet, il n'arrive presque jamais que le malade ait des hallucinations *en présence* du médecin (au moins des hallucinations visuelles) – ce que nous pouvons interpréter ainsi : une activité systématisée dans le domaine du réel semble exclure les hallucinations. C'est ce qui donne, semble-t-il, une certaine efficacité aux « trucs » employés par les malades pour empêcher les hallucinations. Tel malade, qui marmotte et concentre son attention sur ce qu'il dit, peut à la rigueur retarder de quelques instants l'apparition des voix qui le menacent ou l'insultent. Plus frappante, peut-être, est l'observation de Dumas sur les délires confusionnels causés par les traumatismes de la guerre. Le soldat Crivelli, par exemple, semble bien, au premier abord, avoir tenu compte des grandes masses de la pièce où il se trouve pour planter le décor de son délire. Mais, en fait, lorsque le médecin modifie l'aspect de la chambre, ces changements restent sans aucun effet sur le cours du délire. Au contraire si le professeur Dumas l'interpelle d'une voix forte et de tout près : « Mouche-toi », le

malade cesse un instant de délirer et se mouche docilement. Tout semble donc parler ici en faveur d'une alternance de la perception et du délire. On objectera sans doute que la confusion onirique se rapproche plutôt du rêve que de l'hallucination. Nous ne voulons pas en disconvenir. Mais ce qui nous importe ici c'est de démêler certains caractères qui pourraient bien être communs à ces deux formes pathologiques. En un mot il nous semble que l'hallucination coïncide avec un brusque anéantissement de la réalité perçue. Elle ne prend pas place *dans* le monde réel : elle l'exclut. C'est ce que M. Lagache, commentant Janet, exprime fort bien dans son livre récent¹⁸.

« L'hallucination auditive n'a pas la congruence de la perception auditive avec les circonstances environnantes et surtout le caractère présent de la perception ; le persécuté se croit rarement injurié par une personne présente qui lui parle correctement ; c'est plus tard que la distinction entre « l'injurier » et « l'être injurié » devient délicate ; aussi est-il rare d'assister aux hallucinations auditives... »

Toutefois il ne nous semble pas qu'on doive réduire l'hallucination comme Janet semble tenté de le faire (au moins pour l'hallucination auditive, l'hallucination motrice verbale étant tout à fait à part) au récit accompagné de croyance qu'en fait le malade. Il y a bien un acte hallucinatoire, selon nous ; mais cet acte est un événement pur qui apparaît brusquement au malade pendant que ses perceptions disparaissent. Reste que le malade, racontant ses hallucinations sensorielles, va les localiser dans l'espace de la perception. Mais d'abord, comme l'a bien montré Lagache, pour les hallucinations verbales :

« ... La spatialisation n'est pas une qualité première de l'hallucination auditive, mais dépend, pour une part, des données intellectuelles et pour l'autre d'attitudes motrices. C'est ainsi que la distance est infiniment variable et que le malade, suivant la situation, localise ses voix dans une ville éloignée ou derrière le mur, dans le plafond, sous le plancher, sous l'oreiller¹⁹. »

Ces quelques remarques suffiraient à montrer le caractère *irréel* de la localisation. En un mot la spatialisation de l'hallucination ressemble beaucoup à la localisation de l'image. La parole prononcée peut avoir été dite dans une ville éloignée. Et cependant elle est entendue. D'ailleurs est-elle même entendue ? Pas plus que Pierre en image n'est vu. Ici encore Lagache fait quelques remarques précieuses :

« Toute hallucination verbale comporte une attitude réceptive par rapport à un contenu idéo-verbal ou verbal considéré par l'halluciné comme d'origine étrangère. Or, par rapport à des paroles avoir une attitude réceptive, c'est entendre. Toute hallucination verbale est donc en un sens entendue et l'on peut aller jusqu'à dire que toute hallucination verbale est auditive, si l'on veut bien ne désigner par là qu'une attitude réceptive, sans préjuger de la sensorialité, des caractères acoustiques des paroles entendues²⁰. »

Autrement dit la parole injurieuse « apparaît » au sujet. Elle est là et le sujet la subit, est en état de réceptivité par rapport à elle. Mais cette réceptivité n'implique pas forcément la sensorialité.

En outre, même dans les cas où la localisation se fait par rapport à l'espace réel (dans la chambre du malade par exemple), il faut bien se dire que cette localisation est faite *après coup*. D'après nous l'hallucination visuelle ou auditive s'accompagne d'un écroulement provisoire de la perception. Mais lorsque le choc hallucinatoire est passé, le monde reparaît²¹. Il semble donc naturel que le malade parlant du spectacle qui vient de lui apparaître, le donne comme une partie du monde qui l'entoure : « je suis *ici*, moi qui viens de voir le diable » se tourne facilement en « je viens de voir le diable *ici* ».

Et d'ailleurs que signifie *être ici* pour un halluciné ? Est-ce parce qu'il énumérera correctement les meubles de la pièce qu'il faut croire qu'il les perçoit comme nous ? N'oublions pas d'ailleurs ce curieux type d'hallucinations qui se donnent comme des existences absolues sans caractéristiques spatio-temporelles : les hallucinations psychiques.

Ainsi de quelque côté que nous nous tournions, la localisation des hallucinations nous apparaît comme un problème secondaire, sans grosse difficulté de principe et qui se subordonnerait à cette question beaucoup plus générale : *comment le malade peut-il croire à la réalité d'une image qui se donne par essence comme un irréel ?*

L'énoncé même du problème nous montre qu'il s'agit d'une altération de la *croyance* ou, si l'on préfère, de la thèse. Mais il ne faut pas s'y tromper : la thèse constitutive de l'image ne peut être altérée ; il importe peu que la conscience soit « morbide » ou non ; c'est une nécessité d'essence que l'objet irréel soit constitué comme irréel ; la spontanéité de la conscience, nous l'avons souvent dit, ne fait qu'un avec la conscience de cette spontanéité et, par conséquent, on ne saurait détruire l'une sans détruire l'autre. Voilà pourquoi les excellentes explications que Lagache donne touchant l'hallucination motrice verbale ne sauraient nous suffire quand il s'agit de l'hallucination auditive (s'il en est une qui soit réellement indépendante des hallucinations verbales), de l'hallucination visuelle et de l'hallucination psychique. Il faut ici revenir à la distinction de Descartes : on peut parler sans savoir qu'on parle, respirer sans savoir qu'on respire. Mais je ne puis *penser* que je parle sans *savoir que je pense que je parle*. Par conséquent le recours de ce que Lagache appelle l'introspection (c'est-à-dire « l'orientation » du sujet vers le problème psychologique et la part qu'il prend à la solution) aux sentiments (d'influence, d'imposition d'hallucination), à la diminution de la vigilance, ne saurait atteindre ce fait que la production de l'objet irréel coïncide avec la conscience de son irréalité. Dans le cas de l'hallucination motrice verbale au contraire il n'y a pas besoin d'autre explication pour montrer la parole en tant que mouvements se détachant du sujet et s'opposant à lui.

Nous arrivons donc à cette première conclusion : dans l'hallucination, dans le rêve rien ne saurait détruire l'irréalité de l'objet en image comme corrélatif immédiat de la conscience imageante. Il semble donc après ce premier examen

que nous aboutissions à une impasse et qu'il nous faille changer quelque chose à notre théorie ou abandonner quelque'une de nos exigences.

Mais peut-être que l'hallucination ne se caractérise pas par une altération de la structure primaire de l'image ; peut-être qu'elle se donne plutôt comme un bouleversement radical de l'attitude de la conscience à l'égard de l'irréel. En un mot peut-être s'agit-il d'une altération radicale de toute la conscience et le changement d'attitude en face de l'irréel ne saurait-il apparaître que comme contre-partie d'un affaiblissement du sens du réel. Une simple remarque va nous le faire pressentir. Lagache observe que « dans quelques cas, aucune donnée phénoménologique ne paraît distinguer la parole aliénée de la parole normale ; le malade sait d'emblée que ce n'était pas lui qui parlait, comme s'il l'avait décidé, sans qu'on puisse saisir des données concrètes qui déterminent et motivent sa décision ».

Et il cite un malade, Paul L., dont la voix « reste la même quand les autres lui parlent mais (qui) *sait* quand ce sont eux qui parlent et quand c'est lui ». Naturellement il s'agit là de ces hallucinations motrices qui, à plus d'un titre, nous intéressent moins. Mais on peut à leur occasion poser la question suivante : Si Paul L. *sait* brusquement, sans changer de voix et « comme s'il l'avait décidé », qu'un autre que lui est en train de parler, s'il peut si facilement pratiquer « l'objectivation sociale intentionnelle » dont parle Janet, est-ce que cela ne vient pas de ce que, au moment même où il nous semble percevoir normalement, *en fait* il ne perçoit pas comme nous²². Nous sommes frappés de ce que, au début de son dialogue, il décrète : c'est moi qui parle. Et comme il est vrai, en effet, qu'il parle à ce moment-là, nous sommes tentés d'en conclure que ces opérations psychiques s'effectuent correctement. Puis, lorsque l'instant d'après, il continue à parler et prétend que les paroles émises ont été prononcées par un autre que lui, nous supposons qu'il présente un processus pathologique. Mais comment ne pas remarquer que la voix qu'il prétend lui appartenir est *sur le même plan* que celle qu'il prétend entendre, ce qui est une condition essentielle du *dialogue* qu'il

prétend mener. Par conséquent si l'une nous est donnée comme une hallucination, nous devons, quelque paradoxal que cela puisse d'abord paraître, accepter l'autre aussi comme telle ; quand le malade donne les sons qu'il émet comme produits par lui-même il hallucine aussi bien que lorsqu'il les attribue à autrui. En fait, pour que telle phrase apparaisse à la fois au malade comme en *relation avec* la phrase précédente et comme prononcée par un autre que lui, il faut que toute la conversation ait un caractère hallucinatoire, il faut, en quelque sorte, qu'il *rêve* que les phrases qu'il s'attribue sont de lui, plutôt qu'il ne le sait ; sinon le passage d'un interlocuteur à l'autre s'accompagnerait de dénivellations si brusques que la conversation ne serait plus possible²³. Mais que fait-il entendre par là, sinon qu'il est comme le fameux fou qui, selon les Stoïciens « dit qu'il fait jour en plein jour » et qu'en fait il n'a rien *perçu* dans cette conversation. Toutes ces remarques sont applicables aux hallucinations visuelles et auditives. Sans doute y a-t-il des moments où le malade, parlant avec le médecin, semble percevoir correctement ; mais aussi n'a-t-il pas alors d'hallucinations. Lorsqu'il hallucine, il est seul, il se laisse aller : l'événement hallucinatoire proprement dit ne se détache-t-il pas comme un trouble positif sur un fond d'apathie perceptive où les objets apparaissent comme des irréels ? En sorte que, d'après nous, si l'hallucination rejoint le monde de la perception c'est en tant que celui-ci n'est plus perçu mais rêvé par le malade en tant qu'il est devenu un irréel.

Nous saisirons mieux peut-être les conséquences de cette idée si nous comparons à l'hallucination un phénomène qui nous paraît d'une structure analogue : l'obsession.

Sans doute on s'est longtemps plu à opposer le caractère stéréotypé de celle-ci à l'inépuisable imagerie de celle-là. Mais c'était prendre pour argent comptant les récits des malades. En fait, les psychiatres contemporains sont à peu près d'accord sur la pauvreté du matériel hallucinatoire. Si nous mettons à part les hallucinations motrices verbales, nous trouvons la plupart du temps pour les hallucinations auditives, un jeu d'insultes très banales « vache, voleur, ivrogne,

etc. » et, pour les hallucinations visuelles, quelques formes et quelques personnages, toujours les mêmes. Ainsi l'hallucination se présente comme la réapparition intermittente de certains objets (sonores ou visuels). Elle se rapproche donc nettement de l'obsession qui peut être elle aussi l'apparition intermittente de scènes plus ou moins stéréotypées. La différence ne vient pas de ce que l'objet de l'obsession aurait un caractère subjectif, au lieu que l'objet de l'hallucination serait extériorisé. Il est bien évident, par exemple, que la scène de profanation d'hostie que se représente telle malade de Janet²⁴ est immédiatement extériorisée (c'est-à-dire projetée dans un espace irréel). Cela résulte de la notion même d'image. D'autre part, si l'on en croit beaucoup de psychologues, hallucination et obsession *s'imposent* à l'esprit. Mais justement c'est ici qu'il faut faire des réserves et chercher ce que signifie exactement « s'imposer ».

Depuis les travaux de Janet, on a compris que l'obsession n'est pas un corps étranger qui vient occuper la conscience malgré elle comme un calcul dans le foie. En fait l'obsession *est une conscience* ; par conséquent elle a les mêmes caractères de spontanéité et d'autonomie que toutes les autres consciences. Dans la plupart des cas c'est une conscience imageante sur laquelle on a jeté l'interdit, c'est-à-dire que le psychasthénique s'est interdit de former. C'est précisément *pour cela* qu'il la forme. Au fond le contenu de l'obsession importe assez peu (si peu que, parfois, il n'y a pas du tout de contenu, comme chez cette malade qui avait l'obsession de commettre un crime effroyable et qui n'avait jamais pu même imaginer ce qu'était ce crime) ; ce qui importe c'est l'espèce de vertige que provoque chez le malade l'interdiction même. Sa conscience est prise, comme celle du rêve, mais d'une façon différente : c'est la crainte même de l'obsession qui la fait renaître ; tout effort pour « n'y plus penser » se transforme spontanément en pensée obsédante ; si, parfois un seul instant, on a oublié, on se prend soudain à s'interroger « Mais comme je suis calme ! Pourquoi suis-je si calme ? C'est que j'ai oublié... etc. » et l'on reproduit *par vertige* l'objet obsédant. La conscience est en quelque sorte victime d'elle-même, rivée en une sorte de

cercle vicieux et tous les efforts qu'elle fait pour chasser la pensée obsédante sont précisément les moyens les plus efficaces pour la faire renaître. Le malade est parfaitement conscient de ce cercle vicieux et plusieurs observations des sujets de Janet prouvent qu'ils ont très bien compris qu'ils sont en même temps victimes et bourreaux. C'est en ce sens et en ce sens seulement que l'obsession « s'impose » à la conscience. Pas une seconde le psychasthénique ne perd la conscience de sa spontanéité, ni, à tout le moins, l'impression formelle de personnalité ; pas un instant il ne prend les objets en image pour des objets réels. Si quelques-uns prétendent que leurs obsessions ont un caractère hallucinatoire, c'est un mensonge que Janet a nettement déposé. Parallèlement le sens du réel n'est point émoussé : même les dépersonnalisés perçoivent très correctement. Cependant quelque chose a disparu : le sentiment d'appartenance au moi, ce que Claparède appelle la « moiïté ». Le rattachement des phénomènes au moi et au non-moi s'effectue correctement mais, si l'on peut dire, sur fond neutre. L'opposition violente du moi et du non-moi, si sensible pour l'homme normal, s'atténue. C'est que déjà le moi n'est plus une synthèse harmonieuse d'entreprises sur le monde extérieur. Il y a des spasmes du moi, une spontanéité qui se libère ; il s'est produit comme une résistance du moi à lui-même²⁵.

Si nous passons aux hallucinés, nous retrouvons d'abord ces spasmes de la conscience qui, brusquement, font paraître une conscience imageante « auditive » ou « visuelle ». Sans aucun doute ces consciences sont bien spontanées : il ne saurait exister d'autres consciences. Sans doute s'agit-il aussi d'une stéréotypie qui a pour cause un vertige obsessif. En effet l'hallucination obéit au principe de quasi-observation. Le malade qui présente des hallucinations motrices verbales *sait* qui parle par sa bouche, sans que la voix ait varié²⁶. Il est donc envahi par ce savoir ; il n'apprend pas le contenu de ses hallucinations, mais brusquement son attitude globale se transforme : ce n'est plus lui qui parle, c'est X ou Y. Naturellement il en est de même pour les hallucinations auditives et visuelles, à plus forte raison pour les hallucinations

psychiques, dans lesquelles le malade, n'étant pas dérouté par la quasi-sensorialité des apparitions, insiste lui-même sur ce caractère. Il y a donc chez le malade une *intention* vers l'image qui peut être antérieure à la constitution de l'objet imagé, un passage du savoir intentionnel à la conscience imageante. Le malade n'est pas surpris par son hallucination, il ne la contemple pas : il la réalise. Et sans doute il la réalise, comme l'obsédé, précisément parce qu'il veut y échapper. On peut même se demander si, bien souvent, le malade ne sait pas à l'avance à quel moment de la journée se produira l'hallucination : il doit l'attendre et elle vient parce qu'il l'attend. L'hallucination supporte donc jusqu'à un certain point la comparaison avec l'obsession : ici comme là, la conscience est attirée par l'idée qu'elle pourrait produire un certain objet. Seulement, dans le cas de l'halluciné, une modification très importante est survenue : la désintégration.

Sans doute l'unité de la conscience est restée, c'est-à-dire la liaison synthétique des moments psychiques successifs. Cette unité de la conscience est la condition des troubles mentaux comme du fonctionnement normal de la pensée. Mais elle forme le fond indifférent sur lequel se détache, dans le cas d'une psychose d'hallucination, la rébellion des spontanités. Les formes supérieures d'intégration psychique ont disparu. Cela signifie qu'il n'y a plus de développement harmonieux et continu de la pensée, réalisé par la synthèse personnelle et au cours duquel d'autres pensées pourraient être posées comme possibles, c'est-à-dire envisagées un instant sans être *réalisées*. Mais le cours de la pensée, bien qu'il prétende encore à un développement cohérent, est rompu à chaque instant par des pensées latérales, adventices qui ne peuvent plus être suspendues à l'état de possibles, mais qui se réalisent à contre-courant. Il s'agit bien toujours de vertiges mais ce n'est plus toute une personnalité qui entre en lutte avec elle-même : ce sont des systèmes partiels qui ne peuvent plus demeurer à l'état de simples possibles mais qui, à peine conçus, entraînent la conscience à les réaliser. Ici, plus encore que partout ailleurs, il faut se garder d'une

interprétation mécanique : la conscience morbide reste une conscience, c'est-à-dire une spontanéité inconditionnelle. Tous ces phénomènes ont été bien décrits par Clérambault sous le nom de « Petit automatisme mental²⁷ ».

« L'hallucination auditive proprement dite et l'hallucination psycho-motrice sont des phénomènes tardifs dans le discours de l'automatisme mental... Les intuitions, la pensée devancée, l'écho de la pensée et les non-sens sont les phénomènes initiaux de l'automatisme mental... Certains faits de l'automatisme mental sont bien connus (voir Séglas). D'autres phénomènes de l'automatisme mental ont été laissés dans l'ombre : d'une part les phénomènes verbaux : mots explosifs, jeux syllabiques, kyrielles de mots, absurdités et non-sens ; d'autre part, phénomènes purement psychiques, intuitions abstraites, arrêts de la pensée abstraite, dévidages muets des souvenirs. Telles sont, d'ordinaire, les formes initiales de l'automatisme mental. Les processus idéo-verbaux : commentaires sur les actes et les souvenirs, questions, pensées se répondant, sont, en général, plus tardifs²⁸. »

Ces troubles psychiques font naître ou développent chez l'halluciné un sentiment et une conduite qui le différencient absolument du psychasthénique : ce qu'on appelle le syndrome d'influence. Le malade se croit soumis à l'influence d'une ou de plusieurs personnes. Mais ce qu'on a rarement bien mis en lumière, c'est que cette croyance en une « influence » est une façon pour le malade d'affirmer encore la spontanéité de ses pensées et de tous ses actes psychiques. Lorsqu'un malade déclare « on me donne de mauvaises pensées, on me fait former des pensées obscènes », il ne faut pas croire qu'il sent ces mauvaises pensées stagner en lui ou flotter comme des morceaux de bois sur l'eau. Il en sent la spontanéité et il ne songe pas à la nier. Seulement il constate que cette spontanéité se manifeste isolément, à contre-courant, rompant l'unité sinon de la conscience du moins de la vie personnelle. C'est là le sens profond de l'idée d'influence : le malade sent *à la fois* que c'est lui, en tant que spontanéité vivante, qui produit ces pensées et, *à la fois*, qu'il ne les a pas voulues. De là l'expression

« on me fait penser... ». Ainsi le syndrome d'influence n'est pas autre chose que la reconnaissance, par le malade, de l'existence d'une contre-spontanéité. L'expérience pure et ineffable du malade (ce qui correspond au *cogito*) lui donne toujours cette pensée absurde ou inopportune comme quelque chose à propos de quoi on peut effectuer le *cogito* ; mais en même temps elle lui échappe, il n'en est pas responsable, il ne la reconnaît pas.

C'est sur ce fond d'influence qu'apparaissent les premières hallucinations. Peut-on même à ce stade les appeler « hallucinations » ? « On me fait voir... » dit-il en parlant des hallucinations visuelles. Là encore l'intuition de spontanéité n'est pas abandonnée. Une image est formée qui est donnée comme image, qui a conservé son caractère irréel. Simplement elle se pose pour soi, elle arrête le cours des pensées. Mais le malade n'a pas perdu de vue que ses persécuteurs ne peuvent lui donner telle ou telle « vision », telle ou telle « audition » que par l'intermédiaire de sa propre activité créatrice. Il semble d'ailleurs qu'à ce niveau la personnalité ne subisse que des altérations légères et rapides. Il se peut qu'il y ait seulement libération de spontanéités *latérales, marginales* à l'occasion d'une forte concentration du sujet. J'ai pu constater, à l'occasion d'une piqûre à la mescaline que je m'étais fait administrer, un bref phénomène hallucinatoire. Il présentait, précisément, ce caractère latéral : quelqu'un chantait dans une pièce voisine et, comme je tendais l'oreille pour entendre – cessant entièrement, par là même, de *regarder* devant moi – trois petits nuages parallèles apparurent devant moi. Ce phénomène disparut naturellement dès que je cherchai à le saisir. Il n'était pas compatible avec la pleine et claire conscience visuelle. Il ne pouvait exister *qu'à la dérobée* et d'ailleurs il se donnait comme tel ; il y avait dans la façon dont ces trois petites brumes se livraient à mon souvenir, sitôt après avoir disparu, quelque chose à la fois d'inconsistant et de mystérieux, qui ne faisait, à ce qu'il me semble, que traduire l'existence de ces spontanéités libérées *sur les bords de* la conscience.

Lorsque nous passons aux véritables hallucinations (voix entendues, apparitions, etc.) la désintégration est beaucoup plus poussée. Sans doute l'unité de la conscience demeure intacte comme ce qui rend possibles les coq-à-l'âne, contradictions, etc.²⁹. Mais ces nouvelles formes de liaison synthétique sont incompatibles avec l'existence d'une synthèse personnelle et d'une pensée orientée. La condition première de l'hallucination nous paraît être une sorte de vacillation de la conscience personnelle. Le malade est seul, ses pensées s'embarrassent soudain, s'éparpillent ; à la liaison synthétique par concentration, se substitue une liaison diffuse et dégradée par participation ; cette chute de potentiel amène dans la conscience une sorte de nivellation ; en même temps et corrélativement la perception s'obscurcit et se brouille : l'objet et le sujet disparaissent ensemble. On peut concevoir que cette vie crépusculaire, incompatible avec l'attention ou la conception de possibles en tant que tels, se prolonge un moment sans autre modification. On peut admettre aussi l'apparition de phénomènes de fascination ou d'auto-suggestion. Mais dans le cas qui nous occupe il y a simplement formation brusque d'un système psychique partiel et absurde. Ce système est nécessairement partiel parce qu'il ne peut être l'objet d'aucune concentration de la conscience. Il n'y a plus de centre conscientiel ni d'unité thématique et c'est précisément *pour cela* qu'il apparaît. Il se donne dans sa structure même comme anti-thématique, c'est-à-dire comme quelque chose qui ne peut pas fournir le thème d'une concentration de conscience. Expliquons-nous : toute perception se donne comme pouvant être *observée* ; toute pensée se donne comme pouvant être *méditée*, c'est-à-dire tenue à distance et considérée. Ces systèmes, au contraire, *ne peuvent en aucune façon être observés* car ils sont les corrélatifs d'une nivellation de la conscience ; ils n'apparaissent que dans une conscience sans structure, puisque précisément ils sont la négation de toute structure. Aussi se donnent-ils toujours avec un caractère de « furtivité » qui est constitutif de leur être : leur essence est d'être insaisissables, c'est-à-dire de ne jamais se poser *en face* d'une conscience

personnelle. Ce sont des mots qu'on entend mais qu'on ne peut écouter, des visages qu'on voit mais qu'on ne peut regarder. De là ces caractéristiques fréquentes que donnent les malades eux-mêmes : « C'était une voix chuchotante, on me parle par téléphone, etc. »

La seconde caractéristique de ces systèmes, avons-nous dit, c'est l'absurdité. Ils se présentent comme des coq-à-l'âne, des jeux de mots et calembours, des insultes brusques, etc. C'est cette absurdité même qui nous donne la clé de leur formation. Pour nous, en effet, toute existence, dans la conscience, doit s'exprimer en termes de conscience et nous ne saurions admettre une spontanéité qui, même quand les superstructures sont atteintes, jaillisse d'une zone d'ombre sans être consciente de soi. Cette façon de concevoir la spontanéité n'est qu'une manière implicite d'admettre l'existence d'un inconscient. Il nous semble donc que ces systèmes absurdes ne sont pas autre chose que la façon dont la conscience pense son état présent, c'est-à-dire cette nivellation crépusculaire. Mais il ne s'agit pas d'une pensée normale, posant l'objet devant le sujet, il ne s'agit pas d'une pensée *sur* cet état crépusculaire. Mais, quelque part dans cette conscience incapable de se concentrer, sur les bords, isolé et furtif, paraît un système partiel qui *est* la pensée de cet état crépusculaire ou, si l'on veut, qui est cet état crépusculaire lui-même. Il s'agit d'un système imageant symbolique³⁰ qui a pour corrélatif un objet irréel – phrase absurde, calembour, apparition inopportune. Il paraît et se donne comme spontanéité, mais, avant tout, comme spontanéité impersonnelle. A vrai dire nous sommes bien loin de la distinction du subjectif et de l'objectif. Ces deux mondes se sont écroulés : nous avons affaire ici à un troisième type d'existence que les mots manquent pour caractériser. Le plus simple serait peut-être de les nommer apparitions latérales irréelles, corrélatives d'une conscience impersonnelle.

Tel est ce que nous pourrions appeler *l'événement pur* de l'hallucination. Mais cet événement ne coïncide pas avec l'expérience pure de l'hallucination : en effet une expérience implique l'existence d'une conscience thématique à unité

personnelle ; au contraire ce type de conscience est nié par l'événement hallucinatoire, qui se produit toujours en l'absence du sujet. En un mot *l'hallucination se présente comme un phénomène dont l'expérience ne peut être faite que par la mémoire*. Il s'agit d'ailleurs de la mémoire immédiate, c'est-à-dire qu'il n'y aura pas hallucination si ces systèmes partiels continuent à se développer dans une conscience neutralisée : nous serions plus près du rêve, en ce cas. L'hallucination implique une réaction brusque de la conscience au système partiel par une brusque concentration avec brusque réapparition de l'unité thématique. A l'apparition inattendue et absurde de l'objet irréel, une onde de surprise ou d'horreur doit parcourir la conscience, il se fait un éveil, un regroupement des forces, un peu comme lorsqu'un craquement soudain réveille brusquement le dormeur. La conscience est en armes, elle s'oriente, elle est prête à observer, mais, naturellement, l'objet irréel a disparu, elle ne trouve *en face d'elle* qu'un souvenir. Reste donc à décrire comment lui apparaît ce souvenir.

Il faut d'abord insister tout particulièrement sur ce fait que, si l'objet irréel n'est pas en personne devant la conscience, du moins s'agit-il d'un souvenir immédiat, aussi fort et concret que possible, un de ces souvenirs qui ne donnent pas prise au doute, qui enveloppent la certitude immédiate de l'existence de leur objet. Mais le caractère essentiel avec lequel l'objet irréel est livré par le souvenir, c'est l'extériorité par rapport à la conscience personnelle actuelle. Il se donne comme ayant été imprévisible et ne pouvant être reproduit à volonté. Il ne peut entrer dans la synthèse présente, il ne lui appartiendra jamais. Cette extériorité et cette indépendance sont évidemment très voisines de celles d'un objet du monde réel. En même temps, d'ailleurs, l'objet garde les caractéristiques d'une spontanéité : il apparaît comme capricieux, furtif et plein de mystère. Mais, dira-t-on, ne garde-t-il pas son caractère d'irréel ? Le garderait-il, que ce coefficient d'irréalité, joint à l'imprévisibilité et à l'extériorité, telle que nous l'avons définie, ne ferait qu'accentuer le caractère contradictoire et fantastique de l'hallucination. Le malade n'en traduirait pas moins son expérience dans notre langage par les

mots « j'ai vu, j'ai entendu... » Mais vraisemblablement, l'objet ne se donne pas au souvenir comme irréel : en effet il n'y a pas eu *position* d'irréalité pendant l'événement ; simplement la production de l'objet irréel était accompagnée de la conscience non-thétique d'irréalité. Cette conscience non-thétique ne passe pas dans le souvenir car, comme nous l'avons expliqué, le souvenir de l'objet perçu nous livre un irréel de la même façon qu'une réalité et, pour que l'un puisse se distinguer de l'autre, dans le rappel, il faut qu'ils aient été au moment de leur apparition l'objet de positions explicites de réalité ou d'irréalité³¹. Il nous paraît plutôt que l'objet hallucinatoire gardera dans le souvenir un caractère neutre. C'est le comportement général du malade qui conférera une réalité à ces apparitions et non le souvenir immédiat. La preuve en est que tout homme peut, en cas de surmenage ou d'intoxication alcoolique, avoir une hallucination mais, précisément, son souvenir immédiat la lui livre comme hallucination. Seulement, dans le cas de psychose d'influence, une cristallisation s'opère et le malade va organiser sa vie par rapport aux hallucinations, c'est-à-dire les repenser et les expliquer. Il semble d'ailleurs que ces spontanités, tout imprévisibles et fragmentaires qu'elles soient, puissent se charger peu à peu d'un certain matériel idéo-affectif. Il doit y avoir une action lente du malade sur ses hallucinations, comme le prouve l'apparition de protecteurs à un stade avancé de la psychose hallucinatoire chronique. Cette action s'opère naturellement plutôt par cémentation, participation que par action directe. En tout cas il semble bien que dans une psychose constituée les hallucinations ont un rôle *fonctionnel* : sans doute *avant tout* le malade s'adapte à ses visions, mais les apparitions et les voix se laissent pénétrer et, de cette accommodation réciproque, il résulte sans doute un comportement général du malade qu'on pourrait appeler la conduite hallucinatoire.

IV. LE RÊVE.

Un problème analogue naît à l'occasion du rêve. Descartes l'a formulé dans la première Méditation :

« Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés lorsqu'ils veillent. Combien de fois m'est-il arrivé de songer la nuit que j'étais en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit ! Il me semble bien à présent que ce n'est point avec des yeux endormis que je regarde ce papier, que cette tête que je branle n'est point assoupie ; que c'est avec dessein et de propos délibéré que j'étends cette main et que je la sens : ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair, si distinct que tout ceci. Mais, en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir souvent été trompé en dormant par de semblables illusions, et, en m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices certains par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné ; et mon étonnement est tel qu'il est presque capable de me persuader que je dors³². »

Ce problème pourrait s'énoncer ainsi : s'il est vrai que le monde du rêve se donne comme un monde réel et perçu, alors qu'il est constitué par une imagerie mentale, n'y a-t-il pas au moins un cas où l'image se donne comme perception, c'est-à-dire un cas où la production d'une image ne s'accompagne pas de la conscience non-thétique de spontanéité imageante ? et s'il en était ainsi, est-ce que notre théorie de l'image ne risquerait pas de s'écrouler tout entière ? Le rêve, bien entendu, soulève beaucoup d'autres questions : par exemple celle de la fonction symbolique de ses images, celle aussi de la pensée qui rêve, etc. Mais ces questions ne concernent pas directement notre travail : nous nous bornerons donc ici à traiter le problème de la thèse du rêve, c'est-à-dire du type d'affirmation intentionnelle constituée par la conscience rêvante.

Une première remarque peut nous guider : il y a un sophisme dans le passage de Descartes que nous avons cité. Nous ne savons rien encore du rêve, qui est

difficile à atteindre, puisque nous ne pouvons le décrire qu'en usant de la mémoire éveillée. Mais il est au contraire un terme de la comparaison établie par Descartes que je puis facilement atteindre : c'est la conscience qui veille et qui perçoit. Je puis en faire à chaque instant l'objet d'une conscience réflexive qui me renseignera avec certitude sur sa structure. Or cette conscience réflexive me donne tout de suite une connaissance précieuse : il est possible que, dans le rêve, je m'imagine que je perçois ; mais ce qui est certain c'est que, lorsque je veille, je ne puis pas douter que je perçoive. Chacun peut essayer de feindre un instant qu'il rêve, que ce livre qu'il lit est un livre rêvé, il verra aussitôt, sans pouvoir en douter, que cette fiction est absurde. Et, à vrai dire, son absurdité n'est pas moindre que celle de la proposition : peut-être que je n'existe pas, proposition qui, justement pour Descartes, est véritablement impensable. C'est qu'en effet la proposition *cogito ergo sum* résulte – si elle est bien prise – de l'intuition que conscience et existence ne font qu'un. Mais cette conscience concrète qui est certaine d'exister, elle existe et elle a conscience d'exister en tant qu'elle a une certaine structure individuelle et temporelle. Ce *cogito* peut être, certes, l'intuition de la liaison intime de certaines essences et c'est ainsi que la phénoménologie, qui est science éidétique, le conçoit. Mais pour qu'il puisse être tel, il faut d'abord qu'il soit une opération réflexive individuelle et concrète que l'on puisse toujours opérer. Or penser que j'existe pensant c'est faire une proposition éidétique, dont la proposition : j'existe percevant, par exemple, est une spécification. Ainsi, lorsque je perçois, je ne suis pas sûr que les objets de ma perception existent mais je suis sûr que je les perçois. Il faut remarquer d'ailleurs que Descartes n'établit pas le caractère douteux de la perception sur une inspection directe de celle-ci, comme il le ferait s'il disait : quand je perçois, je ne sais jamais très bien si je perçois ou si je rêve. Au contraire, il prend pour acquis que l'homme qui perçoit est conscient de percevoir. Simplement il fait remarquer que l'homme qui rêve, de son côté, a une certitude analogue. Sans doute il existe une formule familière : « Je me pince pour savoir si je ne rêve

pas », mais il s'agit uniquement d'une métaphore qui ne correspond à rien de concret dans l'esprit de ceux qui en usent.

Or, à cette évidence de la perception nous pouvons opposer d'abord les cas fréquents où le rêveur passant soudain sur le plan réflexif constate lui-même, au cours de son rêve, qu'il est en train de rêver. Nous verrons même tout à l'heure que toute apparition de la conscience réflexive dans le rêve correspond à un réveil momentané³³, bien que souvent le poids de la conscience qui rêve soit tel qu'il anéantit aussitôt la conscience réflexive, comme dans les cauchemars où le dormeur pense désespérément « je rêve », sans parvenir à se réveiller, parce que sa conscience réflexive disparaît aussitôt et qu'il est « repris » par son rêve. Ces quelques exemples suffiraient à nous montrer que la position d'existence du rêveur ne peut être assimilée à celle de l'homme éveillé, puisque la conscience réflexive, dans un cas, détruit le rêve, du fait même qu'elle le pose pour ce qu'il est, au lieu qu'elle confirme et renforce la conscience réfléchie dans le cas de la perception. Mais, si l'on veut bien y penser, on remarquera en outre qu'il faut que les consciences non-thétiques du rêve et de la veille diffèrent en quelque façon dans leur manière de poser les objets. En effet, la conscience réflexive tire sa certitude du seul fait qu'elle développe et pose comme objet ce qui est structure implicite et non-thétique de la conscience réfléchie. Ma certitude réflexive de rêver vient donc de ce que ma conscience primitive et irréfléchie devait contenir en soi-même une sorte de savoir latent et non positionnel que la réflexion a explicité ensuite. D'ailleurs, s'il n'en était pas ainsi, il faudrait alors que le dormeur conclue son jugement « je rêve » de raisonnements et de comparaisons qui lui montreraient l'incohérence ou l'absurdité de ses images. Mais une telle hypothèse est d'une invraisemblance qui saute aux yeux : pour que le dormeur raisonnât et fît ses comparaisons, il faudrait qu'il fût en pleine possession de ses facultés discursives, donc déjà réveillé. Il serait donc absurde qu'au moment précis où il est assez réveillé pour formuler des jugements de vraisemblance, il se dît précisément : je rêve. Il ne pourrait dire autre chose que :

j'ai rêvé. Ce cas se produit fréquemment d'ailleurs, mais il est tout différent de celui qui nous occupe. Le rêve nous apparaît donc tout de suite avec un caractère de *fragilité* qui ne saurait appartenir à la perception : il est à la merci d'une conscience réflexive. Seulement, ce qui se produit et qui le sauve, c'est que, la plupart du temps, cette conscience réflexive n'apparaît pas. Nous aurons à expliquer pourquoi. Toutefois, il convient de noter ici que la conscience première et irréfléchie, si elle est – en même temps que position d'objet – conscience non-thétique d'elle-même, ne saurait l'être sous la forme : « je rêve ». D'abord parce que ce jugement supposerait une thèse et ensuite parce que cette définition totale d'une conscience ne saurait être donnée que par la réflexion. Pour nous faire mieux comprendre, usons d'un exemple qui nous servira tout à l'heure. Si je dis : je crois que Pierre a de l'amitié pour moi, ce jugement est un jugement réfléchi. Il entraîne aussitôt la mise en doute de l'objet de la croyance. Je puis me dire aussitôt : c'est vrai, je le *crois*, mais je ne le sais pas, il ne m'en a jamais donné de preuve, etc. Me voilà sceptique, peut-être irai-je même à conclure que Pierre n'a pas d'amitié pour moi. Et certes, si l'amitié de Pierre pour moi m'apparaît comme l'objet de ma croyance, c'est que ma conscience non réfléchie de cette amitié était conscience non-thétique d'elle-même comme simple croyance ; mais il ne faudrait pas en conclure que le scepticisme de la réflexion était aussi une structure non positionnelle de la conscience irréfléchie. Quand j'ai conscience de l'amitié que Pierre me porte, j'en ai conscience comme d'un objet *cru*, mais précisément si j'y crois, c'est que je n'en doute pas. Ainsi, précisément parce que je crois à l'amitié de Pierre, ma conscience non-thétique de croire ne comporte pas le plus léger doute touchant cette amitié. Elle est toute entière croyance. Elle est donc confiance aveugle puisque croire c'est avoir confiance. Simplement, en tant qu'elle est conscience de croire, elle n'est pas conscience de savoir. Mais cette restriction ne peut apparaître qu'au regard de la réflexion. Aussi, attendons-nous que la conscience non-thétique de rêver ne comporte nullement en elle ces caractères restrictifs et négatifs que nous

trouvons dans le jugement : « Je rêve. » (« Je rêve », *donc* je ne perçois pas.) Une conscience non-thétique ne peut être négatrice de rien car elle est tout entière remplie d'elle-même et seulement d'elle-même.

A quoi avons-nous abouti : à cette certitude, c'est que la thèse du rêve ne saurait être celle de la perception, même s'il paraît à première vue qu'elle y ressemble. C'est d'ailleurs ce qu'on peut tirer de la simple inspection d'une conscience réflexive dirigée sur une conscience perceptive. Affirmer : je perçois, c'est nier que je rêve, ou si l'on veut, c'est une motivation suffisante et nécessaire pour que j'affirme que je ne rêve pas. Mais si le rêve affirmait qu'il est perception de la même façon et avec la même certitude que la perception, le jugement « je perçois » serait seulement probable et nous devrions, derechef, l'appuyer sur la comparaison des objets perçus entre eux, sur la cohésion des scènes vues, sur leur vraisemblance, etc. Nous avons montré ailleurs³⁴ que ces comparaisons ne se donnaient jamais à la conscience comme des opérations réellement effectuées et que d'ailleurs elles ne permettraient pas de distinguer la perception de l'image. On montrerait pareillement qu'elles ne permettraient pas de distinguer la veille du rêve. En réalité la perception, comme la vérité chez Spinoza, est *index sui* et il ne saurait en être autrement. Et le rêve ressemble aussi beaucoup à l'erreur dans le spinozisme : l'erreur peut se donner comme vérité, mais il suffit de posséder la vérité pour que l'erreur se dissipe d'elle-même.

Toutefois ceci ne saurait nous suffire. Si nous approfondissons un peu notre étude du rêve et de la perception, nous verrons que la différence qui les sépare est, d'un point de vue, assimilable à celle qui sépare la croyance du savoir. Lorsque je perçois une table, je ne *crois* pas à l'existence de cette table. Je n'ai nul besoin d'y croire, puisqu'elle est là en personne. Il n'y a pas un acte supplémentaire par lequel, percevant d'ailleurs cette table, je lui conférerais un existence *crue ou croyable*. Dans l'acte même de perception, la table se découvre, se dévoile, elle m'est donnée. Et la *thèse* de la conscience percevante ne doit pas être confondue avec une affirmation. L'affirmation ressortit à la spontanéité

volontaire, la thèse représente la nuance propre à l'intentionnalité. Elle est ce qui correspond, du côté de la noèse, à la présence noématique de l'objet en personne. L'évidence propre à la perception n'est donc en aucune façon une impression subjective qui serait assimilable à une spécification de la croyance : l'évidence c'est la présence pour la conscience de l'objet en personne ; c'est le « remplissement » (*Erfüllung*) de l'intention. Pareillement, pour une conscience réfléchissante dirigée sur une conscience perceptive, la nature perceptive de la conscience réfléchie n'est pas non plus objet de croyance, c'est un donné immédiat et évident. Il est impossible de sortir de là. Une évidence, c'est une présence. Là où l'évidence est donnée, la croyance n'est ni utile, ni même possible. Le rêve, au contraire, est une croyance. Tout ce qui se passe dans un rêve, j'y crois. Mais je ne fais qu'y croire. C'est-à-dire que les objets ne sont pas présents en personne à mon intuition.

Cependant nous n'avons fait que déplacer le problème. On ne manquera pas de nous dire, en effet : d'où vient que vous pouvez *croire* à la réalité des images du rêve, puisque, par ailleurs, vous les constituez comme images ? Leur caractère intentionnel d'images devrait être exclusif de toute possibilité d'y croire comme à des réalités.

C'est qu'aussi j'ai dit que le rêve était un phénomène de croyance, mais non pas une croyance aux images *comme à des réalités*. Pour savoir au juste ce qu'il en est, il faut revenir à l'imagerie hypnagogique. Cette imagerie qui est fondée sur l'appréhension imageante de phosphènes, de contractions musculaires, de paroles intérieures, est d'une richesse suffisante pour fournir la matière du rêve. Et Leroy a marqué, comme beaucoup d'autres auteurs, que le passage de l'hypnagogisme au rêve est souvent saisissable. Ce sont les mêmes images, dit-il, simplement notre attitude à leur égard s'est modifiée. Cela est confirmé par de nombreuses observations : toutes les personnes qui ont des images hypnagogiques pourront dire qu'elles se sont fréquemment surprises en train de rêver sans que le contenu même de l'imagerie hypnagogique se soit trouvé modifié. Simplement, réveillées

en sursaut, elles ont eu conscience d'avoir rêvé. Naturellement l'analogon représentatif va s'enrichir, au cours de la nuit, des sensations cœnesthésiques et, finalement, de toutes les sensations assez fortes pour franchir le seuil de la conscience et trop faibles pour provoquer le réveil. Elles seront toutes saisies, en effet, non pour ce qu'elles sont mais comme analogon d'autres réalités. C'est ainsi que Proust se réveillant tout à coup s'aperçoit qu'il a prononcé en rêve les mots « cerf, cerf, Francis Jammes, fourchette », mais que ces mots constituaient une phrase cohérente et adaptée à la situation rêvée. Autrement dit, ils *valaient pour* d'autres mots qui n'ont pas été réellement prononcés. Pareillement la coloration rouge de la lumière solaire passant à travers un rideau est appréhendée, dans un rêve fameux, comme *valant pour* du sang. Une erreur trop fréquente consisterait à croire que le rêve est composé d'images *mentales*. Ce n'est point exact : comment admettre que la lumière rouge *provoque* l'image mentale du sang ? Il faudrait alors qu'elle demeurât inconsciente, ce qui est absurde – ou alors qu'elle fût saisie comme lumière rouge, ce qui supposerait le réveil. En réalité, c'est la lumière rouge qui est saisie *comme* sang. C'est la façon que nous avons de l'appréhender. Certains rêves cités par Janet montrent bien comment un même bruit qui se prolonge peut être successivement saisi par la conscience comme *valant pour* une foule d'objets divers mais jamais *pour lui-même* : dans le rêve, la conscience ne *peut pas percevoir*, parce qu'elle ne peut pas sortir de l'attitude imageante où elle s'est enfermée elle-même. Tout lui est image, mais précisément à cause de cela, elle ne saurait disposer d'images mentales qui, bien qu'exclusives de la perception, ne sauraient naître que si un passage constant de la perception à l'imagination était possible et, pourrait-on dire, que sur le fond toujours présent de la perception. Le rêve est une conscience qui ne peut sortir de l'attitude imageante. Cependant une modification s'est évidemment produite à partir de l'imagerie hypnagogique puisque nous pouvons saisir par la réflexion un passage de l'hypnagogisme au rêve. Devons-nous admettre que cette modification est un changement de la

thèse ? Autrement dit, le rêve apparaît-il lorsque nous prenons les *images* hypnagogiques pour des perceptions ? C'est ce que nous déclarerons impossible *de facto*. Si la conscience les affirmait comme réalités, elle se constituerait par rapport à elles comme conscience percevante et le résultat immédiat serait de les faire s'évanouir. C'est précisément cette modification qui amène souvent le réveil : le bruit d'un réveille-matin est saisi d'abord comme analogon du bruit d'une source, d'une sonnerie de cloches, d'un roulement de tambour, etc. Mais si nous nous éveillons, nous passons précisément à la *perception* du bruit du réveil. Cela ne veut pas dire que nous fassions des jugements du type : « c'est la sonnerie d'un réveil », cela veut dire seulement que nous appréhendons brusquement la sonnerie *pour ce qu'elle est* (c'est-à-dire une suite de sons grêles et vibrants) et non pour autre chose qu'elle-même. Peu importe que nous comprenions ensuite ou non l'origine et la cause du bruit : je peux être éveillé par un craquement dont j'ignorerai toujours la cause véritable. Peut-être même ne le saisirai-je pas, à mon réveil, comme *craquement* : cette dénomination suppose peut-être un jeu compliqué d'opérations identificatrices et recognitives. Simplement, il suffit – pour que je passe de l'attitude du rêve à celle de la veille – il suffit que je l'appréhende comme quelque chose *d'existant*. Peu importe même que je me trompe : un craquement de meuble peut être saisi, la nuit, dans mon rêve, comme un bruit de pas ; là-dessus je peux me réveiller et interpréter le craquement comme un bruit de pas au-dessus de ma tête. Il y a pourtant un abîme entre ces deux assimilations. Dans le rêve, le craquement est le bruit de pas en image ; dans la perception il est saisi réellement et en lui-même (quoique à tort), comme bruit de pas. Alain dit que percevoir c'est rêver et se réveiller aussitôt. Mais c'est une erreur grave : une fausse perception n'est pas un rêve, redresser sa perception n'est pas se réveiller. Nous dirons au contraire que le monde du rêve ne s'explique que si l'on admet la conscience qui rêve comme privée par essence de la faculté de percevoir. Elle ne perçoit pas, ni ne cherche à percevoir, ni même ne peut concevoir ce que c'est qu'une perception. Pourtant,

il ne faut pas croire que cette conscience isolée du monde réel, enfermée dans l'imaginaire va se laisser aller à prendre l'imaginaire pour le réel, faute de pouvoir le comparer avec une réalité qui jouerait l'office de réducteur. Cela n'est nullement notre idée, d'abord parce qu'une image se donne pour ce qu'elle est, sans qu'il soit besoin d'amorcer une comparaison avec la perception, ensuite parce que ce qui caractérise la conscience qui rêve, c'est qu'elle a perdu la notion même de réalité. Elle ne peut donc pas conférer cette qualité à quoi que ce soit de ses noèmes. Mais ce que nous voudrions montrer c'est que le rêve est la réalisation parfaite d'un imaginaire clos. C'est-à-dire d'un imaginaire dont on ne peut absolument plus sortir et sur lequel il est impossible de prendre le moindre point de vue extérieur.

Si nous consultons notre conscience au moment où, après la chute brusque de l'hypnagogisme dans le rêve, un bruit vient nous réveiller, nous verrons que ce qui lui fait porter le jugement « je rêvais », c'est la saisie du caractère « intéressant » des images hypnagogiques. Ce caractère dans l'hypnagogisme pur n'existait pas du tout. Par « intéressant », il ne faudrait pas entendre : lié à *moi*, comme Leroy semble le croire. La présence du *moi* dans le rêve est fréquente et presque nécessaire lorsqu'il s'agit des rêves « profonds », mais on peut citer de nombreux rêves immédiatement postérieurs à l'endormissement, où le moi du dormeur ne joue encore aucun rôle. En voici un, par exemple, qui m'a été communiqué par Mlle B... : une gravure de livre apparaissait d'abord, qui représentait un esclave aux genoux de sa maîtresse, puis cet esclave allait chercher du pus pour se guérir de la lèpre que sa maîtresse lui avait donnée ; il fallait que ce fût le pus d'une femme qui l'aimait. Pendant tout le rêve, la dormeuse avait l'impression de *lire* le récit des aventures de l'esclave. A aucun moment, elle n'a joué de rôle dans les événements. Il est fréquent d'ailleurs que les rêves – chez moi, par exemple – se donnent d'abord comme une histoire que je lis ou qu'on me raconte. Et puis, tout d'un coup, je m'identifie à l'un des personnages de l'histoire, qui devient *mon* histoire. On remarquera la thèse neutralisée qui

caractérise le rêve de Mlle B... ou le début des miens. Peut-on vraiment croire que la thèse se modifie et devient position d'existence parce que subitement je suis devenu l'un des personnages du rêve ? Mais laissons pour l'instant le rôle du Moi dans le rêve et, puisqu'il y a des rêves sans Moi, voyons en quoi ils se distinguent des images hypnagogiques. Nous savons déjà que ce n'est ni par leur rapport avec la personne du dormeur, ni par une position brusque des images comme réalité. Mais il suffit de considérer le rêve de Mlle B... et de le comparer aux images préoniriques pour voir clairement la différence : une image hypnagogique est isolée, coupée des autres images ; si, d'aventure, deux ou trois images sont en rapport d'interdépendance, l'ensemble, en tout cas, reste isolé : il n'y a pas de monde hypnagogique, les visions préoniriques sont sans passé, sans avenir, il n'y a *rien* derrière elles ou à côté d'elles. En même temps, je pose chacune d'entre elles comme image. Ce caractère d'image demeure dans le rêve de Mlle B... : elle *lit* l'histoire, ce qui est une manière de neutraliser la thèse. Seulement chaque image apparaît comme un moment d'un déroulement temporel qui possède un passé et un avenir. L'esclave n'est pas vu pour lui-même, comme dans l'imagerie préonirique. Dans celle-ci, il apparaîtrait simplement comme « un esclave ». Mais dans le rêve, lorsqu'il se présente au dormeur, c'est comme esclave-malade-allant-chercher-du-pus-pour-se-guérir. En même temps que son image renvoie à un avant et à un après, elle paraît sur le fond d'un monde spatial très riche : pendant qu'il cherche son remède, je ne perds pas de vue qu'il a une maîtresse qui lui a donné la lèpre ni que cette maîtresse continue à exister quelque part, etc. D'ailleurs, l'image hypnagogique ne se donne jamais comme étant quelque part. Nous « voyons » une étoile en image et cela à quelques pouces de nous mais nous ne savons point où cette image est image, elle n'est pas entourée d'un univers imaginaire. Au contraire le personnage du rêve est toujours *quelque part*, même si le lieu où il se meut est figuré schématiquement comme au théâtre élisabéthain. Et ce « quelque part » est lui-même situé par rapport à tout un monde qui n'est point vu mais qui est

tout autour de lui. Ainsi l'image hypnagogique est une apparition isolée « en l'air », pourrait-on dire, le rêve est un monde. A vrai dire il y a autant de mondes que de rêves, souvent même que de phases d'un rêve. Il sera plus juste de dire que toute image de rêve paraît avec son monde propre. Cela suffit parfois à différencier une seule image onirique d'une image préonirique. Si le visage de l'Aga Khan m'apparaît et que je pense simplement que c'est le visage de l'Aga Khan en image, c'est une vision hypnagogique. Si déjà je sens derrière ce visage un monde lourd de menaces et de promesses, m'éveillerais-je à l'instant, c'est un rêve. Mais ceci ne rend pas encore tout à fait compte de ce caractère « intéressant » du rêve. Du fait qu'un rêve nous fait entrer brusquement dans un monde temporel, tout rêve se donne à nous comme *une histoire*. (Dans le cas de l'apparition du visage de l'Aga Khan, c'était une histoire ramassée en une seule vision et qui n'a pas encore eu le temps de se dérouler.) Naturellement l'univers spatio-temporel dans lequel l'histoire se déroule est purement imaginaire, il n'est l'objet de nulle position d'existence. A vrai dire, il n'est même pas imaginé, au sens où la conscience imagine lorsqu'elle présentifie quelque chose à travers un analogon. Il est, en tant que monde imaginaire, le corrélatif d'une *croyance*, le dormeur *croit* que la scène se déroule dans un monde ; c'est-à-dire que ce monde est l'objet d'intentions vides qui se dirigent sur lui à partir de l'image centrale.

Toutefois, ces quelques remarques ne contredisent nullement cette grande loi de l'imagination : *il n'y a pas de monde imaginaire*. En effet, il s'agit seulement d'un phénomène de croyance. Nous ne détaillons pas ce monde en image, nous ne nous présentifions pas des détails, nous n'envisageons même pas de le faire. En ce sens, les images demeurent isolées les unes des autres, séparées par leur pauvreté essentielle, soumises au phénomène de quasi-observation, « *dans le vide* » ; elles ne soutiennent entre elles d'autres rapports que ceux que la conscience peut à chaque instant concevoir en les constituant. Mais il n'en demeure pas moins que chaque image se donne comme entourée d'une masse indifférenciée qui se pose comme monde imaginaire. Il vaudrait mieux dire,

peut-être, que chaque imaginaire, dans le rêve, apporte avec lui une qualité spéciale et constitutive de sa nature, qui est « l'atmosphère de monde ». Nous avons vu plus haut que l'espace et le temps de l'imaginaire se donnaient comme des qualités internes de la chose imagée. Il faudrait faire ici une remarque analogue : la « mondanité » de l'image rêvée ne consiste pas dans une infinité de relations qu'elle soutiendrait avec d'autres images. Il s'agit simplement d'une propriété immanente de l'image onirique ; il y a autant de « mondes » que d'images, même si le dormeur, passant d'une image à une autre image, « rêve » qu'il demeure dans le même monde. Il conviendrait donc de dire : dans le rêve, chaque image s'entoure d'une atmosphère de monde. Mais pour plus de commodité nous userons de l'expression « monde du rêve », puisqu'elle est couramment adoptée, en avertissant simplement de ne pas la prendre sans réserves.

On voit donc, à présent, la modification noétique de la conscience lorsqu'elle tombe du préonirisme dans le rêve : l'image hypnagogique était la brusque persuasion où tombait soudain la conscience ; j'étais subitement persuadé que telle tache entoptique *était* du poisson en image. Maintenant je rêve et cette brusque croyance s'alourdit et s'enrichit : je suis persuadé soudain que ce poisson a une histoire, qu'il a été pêché dans telle rivière, qu'il va figurer à la table de l'archevêque, etc. Rivière, poisson, archevêque, sont également imaginaires, mais ils constituent un monde. Ma conscience est donc conscience de monde, j'ai projeté tout mon savoir, toutes mes préoccupations, tous mes souvenirs et jusqu'à cette nécessité d'être-dans-le-monde qui s'impose à l'être humain, j'ai projeté tout cela, mais sur le mode imaginaire, dans l'image que je constitue présentement. Que s'est-il passé, sinon que la conscience s'est prise tout entière, elle est entrée tout entière dans le jeu et elle s'est déterminée elle-même à produire des synthèses avec toutes ses richesses, mais sur le seul mode imaginaire. Ceci n'est jamais possible que dans le rêve : même le schizophrène, dont l'état se rapproche beaucoup de celui du dormeur, garde une possibilité de se saisir

comme « en train de jouer ». Mais ici l'attention n'existe plus, ni son pouvoir de poser l'objet comme transcendant, la conscience se fascine sur un fourmillement d'impressions, elle les saisit *comme* étant tel ou tel objet en image, comme *valant pour* ceci ou cela, et puis, tout à coup, la voilà tout entière dans le jeu, elle appréhende ces impressions chatoyantes comme *valant pour* un objet qui est à l'extrême pointe d'un monde dont les contours se perdent dans la brume. Tant que le rêve durera, la conscience ne pourra se déterminer elle-même à réfléchir, elle est entraînée par sa propre chute et elle continue indéfiniment à saisir des images. C'est là la véritable explication du symbolisme onirique : si la conscience ne peut jamais saisir ses propres soucis, ses propres désirs que sous la forme de symboles, ce n'est point, comme le croit Freud, à cause d'un refoulement qui l'obligerait à les déguiser : c'est parce qu'elle est dans l'incapacité de saisir quoi que ce soit de réel sous sa forme de réalité. Elle a entièrement perdu la fonction du réel et tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle pense, elle ne peut le sentir ni le penser autrement que sous la forme imagée. Voilà aussi pourquoi, comme Halbwachs l'a montré, on ne se *souvient* pas, dans le rêve. Il n'est pas question ici de cadres sociaux. Simplement le moindre souvenir *réel* ferait soudain cristalliser devant la conscience toute la réalité, car il se situerait, finalement, par rapport à cette chambre réelle, à ce lit réel où je suis couché. L'image de la cristallisation peut nous servir doublement : une seule image préonirique peut provoquer la cristallisation de noèmes de la conscience en noèmes de mondes imaginaires, une seule réalité saisie ou perçue comme réalité fait cristalliser le monde réel en face de la conscience, c'est tout l'un ou tout l'autre.

C'est ici qu'il faut caractériser le degré de croyance de la conscience dans ces mondes imaginaires, ou si l'on préfère la « lourdeur » de ces mondes. Revenons au rêve de Mlle B... Le seul fait que le rêve se donne comme une *histoire* doit nous permettre de comprendre le genre de croyance qu'on lui attribue. Mais la dormeuse nous enseigne mieux encore, elle nous dit qu'elle croit *lire* cette histoire. Que veut-elle dire sinon que l'histoire se présente à elle avec le genre

même d'intérêt et de crédibilité que possède une histoire lue. La lecture est un genre de fascination et quand je lis un roman policier je crois à ce que je lis. Mais cela ne signifie point que je cesse de tenir les aventures du policier pour imaginaires. Simplement un monde tout entier m'apparaît en image à travers les lignes du livre (j'ai déjà montré que les mots servaient d'analogon³⁵) et ce monde se referme sur ma conscience, je ne peux plus m'en dégager, je suis fasciné par lui. C'est ce genre de fascination sans position d'existence, que j'appelle la croyance. Non seulement la conscience a conscience d'elle-même comme enchaînée, mais encore elle a conscience d'être sans recours contre elle-même. Ce monde se suffit à lui-même, il ne peut être ni dissipé ni corrigé par une perception, puisqu'il n'est pas du domaine du réel. C'est son irréalité même qui le met hors d'atteinte et qui lui confère une opacité compacte et une force. Tant que la conscience persévérera dans cette attitude, elle ne peut ni se donner, ni même concevoir aucun motif d'en changer, le passage à la perception ne peut se faire que par révolution. Telle est, avec plus de force encore, la puissance du monde rêvé : saisie noématiquement sur l'objet, cette puissance est le corrélatif de la conscience non-thétique de fascination. C'est pourquoi le monde du rêve, comme celui de la lecture, se donne comme entièrement magique ; nous sommes hantés par les aventures des personnages rêvés comme par celles des héros de roman. Ce n'est point que la conscience non-thétique d'imaginer cesse de se saisir comme spontanéité mais elle se saisit elle-même comme spontanéité envoûtée. C'est ce qui donne au rêve sa nuance propre de fatalité. Les événements se donnent comme ne pouvant pas ne pas arriver, en corrélation avec une conscience qui ne peut pas s'empêcher de les imaginer. L'image du rêve, cependant, continue à ne posséder strictement que les caractères que la conscience lui confère : le phénomène de quasi-observation est valable ici comme ailleurs. Seulement, en même temps, elle possède un caractère obsédant qui provient de ce que la conscience s'est déterminée elle-même, par sa propre

fascination à la former, un caractère « louche » qui vient de sa nature magique et un caractère fatal dont il convient d'expliquer mieux l'origine.

Il n'y a pas, dans un monde imaginaire, rêve de *possibilités* puisque les possibilités supposent un monde réel, à partir duquel elles sont pensées comme possibilités. La conscience ne peut pas prendre du recul par rapport à ses propres imaginations pour imaginer une suite possible à l'histoire qu'elle se représente : ce serait le réveil. C'est ce que nous faisons par exemple lorsque, réveillés, nous imaginons une fin rassurante au cauchemar que nous venons de faire. En un mot, la conscience ne peut pas *prévoir*, car ce serait ici imaginer à la seconde puissance, donc posséder la connaissance réflexive de l'imagination du premier degré. Toute prévision, à partir d'un moment donné de l'histoire, devient, du fait même qu'elle apparaît, un épisode de l'histoire. Je ne peux pas me retenir, concevoir une autre fin, je suis sans répit, sans recours, obligé de me raconter l'histoire : il n'y a pas de « coups pour rien ». Ainsi chaque moment de l'histoire se donne comme ayant un avenir imaginaire, mais un avenir que je ne puis prévoir, qui viendra de lui-même, en son temps, hanter la conscience, contre lequel la conscience s'écrasera. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le monde imaginaire se donne comme un monde sans liberté : il n'est pas non plus déterminé, il est l'envers de la liberté, il est fatal. Aussi n'est-ce point par la conception d'autres possibles que le dormeur se rassure, se tire d'embarras. C'est par la production immédiate, dans l'histoire même, d'événements rassurants. Il ne se dit pas : j'aurais pu avoir un revolver, mais tout à coup il a un revolver dans la main. Mais malheur à lui si à ce moment-là lui vient une pensée qui, dans la veille, s'exprimerait sous la forme « et si le revolver s'était enrayé » ! Ce « si » ne peut exister dans le rêve : ce revolver sauveur, au moment même où l'on veut s'en servir, il est tout à coup enrayé.

Mais le monde du rêve n'est pas un monde clos, tant que le rêveur lui-même ne vient pas y jouer son rôle. Aussi bien la plupart des rêves se donnent-ils comme des aventures du dormeur lui-même. « J'ai rêvé que j'étais... etc. » est, en

général, la phrase par laquelle nous commençons le récit de nos rêves. Comment devons-nous comprendre cette apparition du dormeur lui-même dans ce monde imaginaire ? Faut-il penser que c'est vraiment *lui*, en personne, comme conscience réelle qui s'introduit au milieu de l'imagerie onirique ? A vrai dire, cette hypothèse me paraît dépourvue de sens. Car pour que le dormeur s'introduise lui-même, comme conscience réelle dans le drame imaginaire qui se joue en rêve, il faudrait qu'il puisse avoir conscience de lui-même, comme être réel, c'est-à-dire existant dans un monde réel, dans un temps réel et jalonné de souvenirs réels. Mais ces conditions sont précisément celles qui définissent l'état de veille. Introduisez tout à coup une personne réelle dans le rêve et le rêve craque de toutes parts, la réalité reparait. D'ailleurs, qu'est-ce au juste qu'on voudrait dire par là ? Certes, ma conscience, en temps de veille, est caractérisée par son « être-dans-le-monde », mais précisément parce que cet « être-dans-le-monde » caractérise le rapport de la conscience avec la réalité, il ne saurait s'appliquer à la conscience qui rêve. Une conscience ne peut « être-dans » un monde imaginaire, à moins d'être elle-même une conscience imaginaire. Mais qu'est-ce qu'une conscience imaginaire sinon un certain objet pour une conscience réelle. A vrai dire, une conscience qui rêve est toujours conscience non-thétique d'elle-même en tant qu'elle est fascinée par le rêve, mais elle a perdu son être-dans-le-monde et ne le retrouvera qu'au réveil³⁶.

A la vérité, il suffit de se rappeler certains rêves d'abord constitués par des scènes impersonnelles et où brusquement la personne du dormeur apparaît, pour comprendre la solution du problème. Il est arrivé à chacun de rêver qu'il assistait aux aventures d'un personnage imaginaire (par exemple de cet esclave dont rêvait Mlle B...), et puis tout à coup, le dormeur s'aperçoit que *c'est lui-même* qui est l'esclave. A dire vrai, le terme de « s'apercevoir » est impropre, car nous avons naturellement affaire, pendant tout le cours d'un rêve, à des phénomènes de quasi-observation : mais plutôt, à la suite de motivations variées, le dormeur est soudain envahi par la croyance que l'esclave, là, qui fuit devant le tigre, *c'est lui-*

même, exactement comme, dans l'hypnagogisme, il était soudain envahi par la croyance que cette tache lumineuse *était* un visage d'homme. Examinons de plus près cette transformation : l'esclave en devenant moi-même ne perd pas son caractère constitutif d'irréel. Au contraire c'est moi qui, projeté en l'esclave ; deviens un moi imaginaire. Dans beaucoup de cas, je continue à voir l'esclave qui fuit, comme [au commencement du rêve. Mais à présent il y a]³⁷ une nuance propre qui le pénètre tout entier, une manière d'être constitutive qui est ce qu'on pourrait appeler, en détournant de son sens premier un néologisme de Claparède, la Moïïté. Le caractère constitutif de cet esclave c'est qu'il est moi. Mais il est moi irréllement, il est moi à titre imaginaire. Nous pourrions, pour mieux faire comprendre ce qui se passe ici, user à nouveau d'une comparaison avec la lecture. Chacun sait que, lorsque je lis, je m'identifie plus ou moins avec le héros du roman. Le cas est surtout fréquent lorsque le roman est écrit à la première personne et les auteurs savent user de cette identification pour rendre leur histoire plus pressante, plus urgente pour leurs lecteurs. Toutefois, cette identification n'est jamais complète, d'abord parce que les auteurs usent le plus souvent du « recul esthétique », ils écrivent leur livre « au passé » par exemple, etc., ce qui permet au lecteur de survoler leur personnage. En outre, la possibilité d'une conscience réflexive est toujours présente. Il s'ensuit un état qui vaudrait d'être décrit pour lui seul, et dans lequel je *suis* irréllement le héros, tout en étant encore différent de lui ; je suis moi-même et un autre. Mais supposons un instant que ces barrières soient rompues : je suis envahi par la croyance que celui qui est menacé par tous ces dangers romanesques est irréllement, mais *absolument* moi-même. A ce moment-là, l'intérêt que je prends au roman change de nature : c'est *moi* qui suis menacé, qui suis poursuivi, etc. J'assiste à une aventure qui *m'arrive* irréllement. Jusque-là les dangers que courait le héros me fascinaient et provoquaient en moi un intérêt immense mais dont la base était encore – malgré mon identification partielle à lui – la sympathie. A présent, le sentiment provoqué est un sentiment d'appartenance ; dans ce monde

imaginaire, où il faut être irréel pour entrer, un moi irréel me représente, souffre, est en danger, risque même une mort irréelle qui mettra fin en même temps à lui-même et au monde qui l'entoure. Une partie irréelle se joue, dont mon moi irréel est l'enjeu. Or cet état de transes qui ne peut être entièrement réalisé dans la lecture (et qui nuirait d'ailleurs à l'appréciation esthétique du livre), c'est précisément dans le rêve personnel qu'il se réalise. Si, une fois, un moi irréel se prend dans le monde fascinant du rêve, le monde imaginaire se clôt subitement ; ce n'est plus un *spectacle* imaginaire qui, du fait même que je le contemplais, restait *devant* moi : à présent j'y suis représenté, j'y suis « en danger », j'y ai ma place et il se referme sur moi. Il n'est pas simplement représenté à titre irréel, il est aussi irréllement vécu, agi, souffert. En même temps son rapport à ma conscience se modifie car c'était jusque-là un rapport de type uniquement représentatif (quelles qu'aient pu être, par ailleurs, les impressions affectives suscitées par ce monde). A partir du moment où un moi imaginaire est « dedans », tout change : ce moi tient à ma conscience par un rapport *d'émanation*. Je ne vois pas seulement l'esclave qui fuit, mais je me *sens* cet esclave. Et je ne me sens point *lui*, dans l'intimité de ma conscience, comme je puis me sentir, dans l'état de veille, le même qu'hier, etc. Non, je me *sens* lui, dehors, en lui, c'est une qualité effective irréelle (comme le désespoir de René, la méchanceté de la Ménardier, la bonté de Jean Valjean) que je saisis sur lui. Il est donc, en un sens, transcendant et extérieur puisque je le vois encore courir et, en un autre, transcendant sans distance puisque je suis irréllement présent en lui. Mais cette modification que subit l'esclave, le monde imaginaire la subit aussi puisqu'il est pour lui (qui est moi) un monde subi, haï, craint, etc. Il reste donc, en un sens, monde purement représenté et, en un autre, monde vécu immédiatement. Il y gagne une sorte de présence sourde et sans distance par rapport à ma conscience. Je suis pris. Naturellement je ne modifie pas pour cela la thèse, je suis pris comme je me prends à un jeu. Mais il y a des jeux auxquels on se prend fortement et, d'autre part, je ne puis rompre l'enchantement, je ne

puis faire cesser une aventure imaginaire qu'en produisant une autre aventure imaginaire, je suis obligé de vivre jusqu'à la lie la fascination de l'irréel. Nous avons là la représentation parfaite et close de ce que serait une conscience pour laquelle la catégorie du réel n'existerait pas du tout.

Il ne faudrait pas croire que le dormeur, dans ses rêves personnels, commence toujours par s'identifier à un personnage antérieurement existant dans un rêve impersonnel. Le rêve peut être, dès le début, personnel. Simplement il est nécessaire que l'imagerie du rêveur produise un objet quelconque dont il puisse croire, soit immédiatement, soit au bout d'un certain temps, qu'il est lui-même, quel que soit d'ailleurs cet objet. C'est en effet la seule façon qu'ait le dormeur de pénétrer dans ce monde qui n'existe pas : il faut qu'il s'identifie à un des objets de ce monde ; autrement dit, il faut un substrat matériel à son impression d'être-dans-le-monde-irréel. Lui-même, en effet, nous l'avons marqué, ne peut pas s'y trouver mais il peut être envahi par la croyance que tel objet imaginaire, qui possède déjà son être-dans-le-monde-irréel, est *lui* ; et il peut en même temps produire cet objet et la croyance qu'il est lui. De là résulte ce caractère curieux du rêve, où à la fois, tout est vu et su d'un point de vue supérieur qui est celui du dormeur se représentant un monde et d'un point de vue relatif et borné qui est celui du moi-imaginaire plongé dans le monde. En réalité, le moi-imaginaire ne voit pas ce monde et le dormeur ne se met pas *à la place* de cet être particulier pour voir les choses de son point de vue : c'est toujours de son point de vue à lui, de son point de vue de créateur qu'il voit les choses. Seulement, dans le moment même où il les voit, il les voit orientées par rapport à cet objet-moi qui les souffre et les vit. Le chien enragé qui va mordre ne se rapproche pas du dormeur mais de l'objet-moi et le dormeur saisit sa distance à l'objet-moi comme un absolu irréversible, exactement comme dans la veille je saisis la distance du chien-qui-va-me-mordre à moi-même comme orientée absolument du chien à moi. Il y a bien ici cet espace plein de vecteurs de tensions, de lignes de forces que Lewin appelle un espace hodologique. Seulement, au lieu d'entourer *moi*, il entoure et

presse un certain objet que j'imagine au milieu des autres et qui est l'objet-moi. Le résultat est qu'un rêve ne serait en aucune façon représentable dans le monde de la perception. Voici, par exemple, un rêve que j'ai fait l'an dernier. J'étais poursuivi par un faux-monnayeur. Je me réfugiais dans une chambre blindée, mais il commençait, de l'autre côté du mur, à en faire fondre le blindage avec un chalumeau oxyhydrique. Or, je *me* voyais, d'une part, transi dans la chambre et attendant – en me croyant en sûreté – et d'autre part, je le voyais de l'autre côté du mur en train de faire son travail de forage. Je savais donc ce qui allait arriver à l'objet-moi, qui l'ignorait encore et cependant l'épaisseur de la muraille qui séparait le faux-monnayeur de l'objet-moi était une distance absolue, orientée de lui à l'objet-moi. Et puis, tout d'un coup, au moment où le faux-monnayeur allait achever son travail, l'objet-moi *a su* qu'il allait percer la muraille, c'est-à-dire que je l'ai soudain imaginé comme le sachant, sans me préoccuper d'ailleurs de justifier cette nouvelle connaissance, et l'objet-moi s'est enfui juste à temps par la fenêtre.

Ces quelques remarques nous permettront de mieux comprendre la distinction que chacun est bien obligé d'opérer entre les sentiments imaginaires et les sentiments réels que nous éprouvons en rêve. Il est des rêves où l'objet-moi est terrifié et cependant nous ne les appellerons pas des cauchemars, parce que le dormeur, lui, est fort paisible. Il s'est donc borné à doter l'objet-moi des sentiments qu'il devait éprouver pour la vraisemblance même de la situation. Ce sont des sentiments imaginaires qui ne « prennent » guère plus le dormeur que ce qu'on a coutume d'appeler « abstrait émotionnel ». C'est que le rêve ne motive pas toujours des émotions réelles chez le dormeur ; pas plus qu'un roman, même s'il retrace des événements horribles, ne parvient toujours à nous émouvoir. Je puis assister, impassible, aux aventures de l'objet-moi. Et pourtant, c'est toujours à ce moi irréel qu'elles arrivent. Inversement le contenu d'un cauchemar n'est pas toujours terrifiant. C'est que l'affectivité réelle du dormeur, pour des motifs que nous n'avons pas à envisager ici, précède parfois le rêve et le rêve la « joue »,

en quelque sorte, sur le terrain de l'imaginaire. Il s'ensuit parfois des aventures terribles, mais parfois aussi rien n'arrive de grave ; simplement ce qui arrive est saisi intentionnellement comme sinistre parce que le dormeur qui produit ces imageries est réellement sinistre. C'est alors *l'atmosphère* du monde rêvé qui est cauchemaresque.

Pareillement nous pouvons expliquer à présent cette apparente anomalie que nous signalions tout à l'heure en note : il m'est arrivé fréquemment de rêver que je me promenais à New York et j'éprouvais un assez grand plaisir. Le réveil avait chaque fois été pour moi non pas, comme on a l'habitude de dire, une « déception », mais plutôt cette espèce de désenchantement qui nous prend, à la sortie d'un spectacle. Aussi m'est-il arrivé de me dire en rêve : cette fois-ci, je ne rêve pas. Il semble que j'aie opéré ici un acte réflexif et que cet acte réflexif ait été trompeur, ce qui mettrait en cause la valeur même de la réflexion. Mais, en réalité cet acte réflexif n'a pas été réellement effectué : c'est un acte réflexif *imaginaire*, opéré par le moi-objet et non par ma propre conscience. Ce moi qui se promène entre les hauts murs de New York, c'est *lui* qui se dit tout à coup : je ne rêve pas, c'est en lui qu'apparaît la certitude d'être éveillé, exactement comme un héros de roman peut se frotter les yeux et déclarer soudain : « Est-ce que je rêve ? non, je ne rêve pas. » La conscience qui rêve s'est déterminée une fois pour toutes à ne produire que de l'imaginaire et ses soucis, ses préoccupations, nous l'avons vu, sont projetés devant elle sous une forme symbolique et irréaliste. Le souci de ne pas rêver, de ne pas courir au désenchantement qui succède à la fin de la représentation, ne saurait s'exprimer réellement sans que le dormeur se réveille, de même que le spectateur ne saurait penser « je souhaiterais que la vie fût comme cette pièce de théâtre » sans se détacher de la représentation pour se placer sur le terrain de la réalité (vœux *réels*, personnalité *réelle*, etc.). Ici ce désir de ne pas rêver, qui n'est qu'un désir, prend conscience de lui-même *dehors*, dans la transcendance de l'imaginaire et c'est dans cette transcendance imaginaire qu'il trouve satisfaction. Ainsi *j'imagine* que le moi-objet a envie d'être *pour de*

bon à New York et je l'imagine avec mon propre désir d'y être, et par le fait le moi-objet se trouve – d'après les termes mêmes de la fiction – en chair et en os et non en rêve dans les rues de New York. Il n'y a donc nullement ici de réflexion *réelle* et nous sommes bien loin du réveil. Il en est de même, naturellement, pour toutes les réflexions que peut produire l'objet-moi, telles que « j'ai peur », « je suis humilié », etc. – réflexions qui, d'ailleurs, sont elles-mêmes assez rares.

Au contraire, le seul moyen dont dispose le dormeur pour sortir d'un rêve, c'est la constatation réflexive : je rêve. Et pour faire cette constatation, il n'est besoin de rien si ce n'est de produire une conscience réflexive. Seulement cette conscience réflexive, il est presque impossible qu'elle se produise parce que les types de motivations qui la sollicitent d'ordinaire sont précisément de ceux que la conscience « enchantée » du dormeur ne se permet plus de concevoir. A ce sujet rien n'est plus curieux que les efforts désespérés que fait le dormeur dans certains cauchemars pour *se rappeler* qu'une conscience réflexive est possible. Efforts vains, la plupart du temps, parce qu'il est contraint, par « l'enchantement » même de sa conscience, de produire ces souvenirs sous forme de fiction. Il se débat mais tout glisse à la fiction, tout se transforme malgré lui en imaginaire. Finalement le rêve ne peut s'interrompre que pour deux motifs. Le premier c'est l'irruption d'un réel qui s'impose, par exemple la peur réelle qui a provoqué le cauchemar se « prend » au cauchemar lui-même et finit par devenir si forte qu'elle brise l'enchantement de la conscience et motive une réflexion. Je prends conscience de ce que j'ai peur et du même coup de ce que je rêve. Ou bien un stimulus externe s'impose, soit parce qu'il surprend et qu'il ne peut être sur-le-champ saisi comme un analogon, soit à cause de sa violence qui détermine une émotion-choc réelle, laquelle fait soudain l'objet d'une réflexion, soit à cause de la persistance de certaines consignes à travers le sommeil³⁸. Le second motif qui peut entraîner la cessation du rêve se trouve souvent dans le rêve lui-même : il se peut en effet que l'histoire rêvée aboutisse à un événement qui, par lui-même, se donne comme un terme, c'est-à-dire comme quelque chose

dont la suite est inconcevable. Par exemple je rêve souvent qu'on va me guillotiner, et le rêve s'arrête au moment même où j'ai le cou pris dans la lunette. Ce n'est pas ici la peur qui motive le réveil – car, si paradoxal que cela puisse paraître, ce rêve ne se présente pas toujours sous la forme d'un cauchemar – mais plutôt l'impossibilité d'imaginer un *après*. La conscience hésite, cette hésitation motive une réflexion, et c'est le réveil.

Nous pouvons conclure : le rêve ne se donne point – contrairement à ce que croit Descartes – comme l'appréhension de la réalité. Au contraire il perdrait tout son sens, toute sa nature propre s'il pouvait un instant se poser comme réel. Il est avant tout une *histoire* et nous y prenons le genre d'intérêt passionné que le lecteur naïf prend à la lecture d'un roman. Il est vécu comme fiction et c'est seulement en le considérant comme fiction qui se donne pour telle que nous pouvons comprendre le genre de réactions qu'il provoque chez le dormeur. Seulement c'est une fiction « envoûtante » : la conscience – comme nous l'avons montré dans notre chapitre sur l'image hypnagogique – s'est nouée. Et ce qu'elle vit, en même temps que la fiction appréhendée comme fiction – c'est l'impossibilité de sortir de la fiction. De même que le roi Midas transformait en or tout ce qu'il touchait, la conscience s'est déterminée elle-même à transformer tout ce qu'elle saisit en imaginaire : de là le caractère fatal du rêve. C'est la saisie de cette fatalité comme telle qu'on a souvent confondue avec une appréhension du monde rêvé comme réalité. En fait ce qui fait la nature du rêve c'est que la réalité échappe de toute part à la conscience qui veut la ressaisir ; tous les efforts de la conscience se tournent malgré elle à produire de l'imaginaire. Le rêve ce n'est point la fiction prise pour la réalité, c'est l'odyssée d'une conscience vouée par elle-même, et en dépit d'elle-même, à ne constituer qu'un monde irréel. Le rêve est une expérience privilégiée qui peut nous aider à concevoir ce que serait une conscience qui aurait perdu son « être-dans-le-monde » et qui serait privée, du même coup, de la catégorie du réel.

1 Il peut arriver cependant que je cherche précisément à me représenter tel ou tel aspect de Pierre. Mais il faudra alors une spécification particulière.

2 Qui elle-même est loin d'être quantité pure.

3 Ces intentions sont analogues à celles qui constituent une forme statique à partir d'impressions kinesthésiques.

4 On objectera que cette durée dans le rêve est donnée comme réelle, de même que les objets qui l'occupent. Cette objection est fondée sur une incompréhension de la nature profonde du rêve. Nous verrons plus loin ce qu'il faut en penser.

5 Il n'en est pas de même naturellement pour les intentions qui visent dans la perception *sur les objets* perçus des qualités non perçues, mais dont nous affirmons l'existence. Celles-ci sont données dès l'origine comme existant dans le temps et l'espace des objets perçus. Un exemple simple montrera la différence : je vois Pierre de dos. Cette perception même du dos de Pierre implique qu'il a une face, un « devant » et le visage de Pierre, etc., sont visés déjà dans ma perception de son dos. Ils sont donnés virtuellement dans le même espace. Mais si je veux me représenter le visage de Pierre d'une manière explicite, je quitte sur-le-champ le domaine de la perception, le visage de Pierre se « décolle » en quelque sorte du corps que je vois de dos, il m'est donné irréllement dans un espace irréal. Il en est de même, naturellement, pour les déterminations temporelles.

6 C'est pour cela qu'on ne peut décider de l'orthographe d'un mot sans l'écrire. Il m'est impossible de sentir devant l'objet irréal le changement de physionomie qu'apporte l'addition d'une ou de plusieurs lettres.

7 Nous traduisons ainsi le « in-der-Welt-sein » de Heidegger. Nous verrons dans la conclusion que ce n'est qu'une apparence et que toute image au contraire doit se constituer « sur le fond du monde ».

8 Piéron dans le « Nouveau Traité » de Dumas, t. II, p. 38. Nous devons faire remarquer que de nombreuses expériences ont été faites par nous sans que nous puissions jamais constater cette dilatation pupillaire des sujets. Nous nous demandons même s'il ne s'agit pas d'une de ces légendes psychologiques comme on en rencontre tant, malheureusement, dans les ouvrages les plus sérieux. Mais comme on peut toujours nous dire que nos expériences ont été mal faites, nous nous gardons de rien conclure, d'autant que le fait lui-même n'implique aucune contradiction. D'ailleurs, il existe des faits du même ordre qui sont indéniables et requièrent la même explication : par exemple l'érection du pénis à l'occasion d'images voluptueuses.

9 Telles que « gracieux, troublant, sympathique, léger, lourd, fin, inquiétant, horrible, répugnant », etc.

10 Nous avons été longtemps opposé à l'existence d'une mémoire affective. Mais nos réflexions sur l'imagination nous ont fait changer d'avis. Il n'est point vrai que, lorsque je me rappelle ma honte d'hier, il n'y ait dans ma conscience qu'un savoir présent ou un abstrait émotionnel présent (ou un sentiment complet) mais l'abstrait émotionnel sert de matière à une intentionnalité spéciale qui vise à travers lui le sentiment que j'ai eu hier. Autrement dit le sentiment réel ne se donne pas forcément pour lui-même : il peut servir de « hylé » – à la condition qu'il ne soit pas trop fort. En ce cas nous aurons affaire à une conscience imageante dont le corrélatif sera le sentiment d'hier irréellement présent. Nous admettons donc l'existence d'une mémoire et d'une imagination affectives. Car c'est par un processus semblable que nous tenterons de réaliser les sentiments d'un étranger, ou d'un fou, ou d'un criminel, etc. Il n'est pas exact que nous nous bornions à produire un abstrait émotionnel réel en nous. Nous voulons nous rendre présents à l'état irréel les sentiments du fou, du criminel, etc., *en tant qu'ils lui appartiennent*.

11 Cf. Le livre de Philippe : *L'Image*, très remarquable pour l'époque.

12 Non pas tant parce que, comme on a coutume de dire, on prévoit le futur avec du passé : cet argument ne valait guère que contre l'ancienne conception des images. Mais plutôt parce qu'on prévoit le réel avec l'irréel, c'est-à-dire ce dont la richesse est infinie, par le moyen de schèmes d'une pauvreté essentielle.

13 Pour cette pauvreté essentielle des rêveries, voir : *Moments d'une Psychanalyse*, par le Dr Blanche Reverchon-Jouve et Pierre-Jean Jouve, dans la *R.N.F.*, mars 1933.

« C'est à partir de la guerre (1915) et à l'âge de onze ans, que Mlle H... s'était de plus en plus attachée à une rêverie unique qui peu à peu s'était systématisée, avait groupé une certaine variété d'éléments tout en devenant toujours plus dure et plus rigoureuse ; rêverie dont elle soutenait l'intérêt par toutes sortes de recherches dans les dictionnaires et les magazines dès que sa fantaisie lui faisait défaut.

« ... Sa vie était si fatalement poussée à la rêverie qu'en dehors des heures qu'elle passait dans son lit à rêver, elle allait dans les bibliothèques pour trouver des éléments nouveaux dont elle avait besoin afin d'enrichir, de grossir toujours la trame de la rêverie », p. 356.

Le cas de Mlle H... est d'ailleurs très intéressant, on ne peut que regretter que la psychanalyse l'ait écrasé sous son interprétation massive, prétentieuse et absurde.

14 Borel et Robin : *Les Rêveries morbides*. Annales médico-psychol., mars 1924.

Mlle H..., que nous citons plus haut, ne s'abuse pas non plus sur la réalité de ses images ; « Mlle H... sait toujours qu'il s'agit d'une histoire fictive, mais aussi elle pense que cette histoire contient la vérité en ce qui la concerne », pp. 362-363, *ibid.*

15 Cf. plus haut.

16 Cf. plus haut 1^{re} partie, chapitre premier, section V.

17 4^e partie, § V.

18 Lagache : *Les Hallucinations verbales et la Parole*. Alcan, 1934. Cf. aussi Janet : *L'Hallucination dans le délire de persécution*. Revue de Philo., 1932.

19 *Op. cit.*, p. 164.

20 *Op. cit.*, p. 89.

21 Le docteur T..., spécialiste des maladies du système nerveux, nous parlait d'un malade qui, à la suite d'un cas d'encéphalite, était capable de s'adapter correctement à une situation sociale (par exemple à une conversation avec son médecin) mais qui, dès qu'on le laissait seul, retombait dans une somnolence accompagnée d'hallucinations.

22 Cela ressort du fait même que, au moment où il prétend parler lui-même, il prétend aussi qu'il parle à X qui est absent. Ce qui suffit à faire de l'actif quelque chose de rigoureusement anormal.

23 De même il ne faudrait pas croire que dans l'entretien qu'imagine un schizophrène, son interlocuteur est irréel, tandis que lui-même garde un coefficient de réalité : tous deux sont irréels et les phrases qu'ils prononcent l'un et l'autre (encore qu'elle puissent être effectivement marmottées) sont irréelles. Voir aussi plus loin le rôle du Moi dans le rêve.

24 Voir *La Psychasthénie*, tome I.

25 Sous l'influence de certaines conditions, toutefois, les psychasthéniques peuvent présenter passagèrement un délire d'influence.

26 Elle peut varier, passer de l'aigu au grave par exemple, mais ce n'est pas indispensable.

27 Clérambault : *Psychose à base d'automatisme et syndromes d'automatisme*. Annales médico-psychologiques, 1927, p. 193.

28 Cité par Lagache : *op. cit.*, p. 119.

29 La contradiction étant une synthèse suppose une forme générale d'unification.

30 Nous nous expliquerons mieux sur cette symbolisation dans notre chapitre sur le Rêve.

31 Naturellement ces positions explicites n'ont pas besoin d'être des jugements articulés.

32 Descartes : *Méditations*. – Méditation première.

33 On m'objectera qu'il est arrivé à chacun, au cours d'un rêve agréable, de se dire : « Cette fois-ci je ne rêve pas » et que, en conséquence, la réflexion elle-même semble sujette à l'erreur, dans le rêve. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de cette objection.

34 Cf. notre petit livre sur l'*Imagination*. Alcan.

35 Ici même, 2^e partie, § 1 : le Savoir.

36 La question est, à vrai dire, beaucoup plus compliquée et la conscience conserve même dans le rêve son « être-dans-le-monde » au moins d'une certaine façon. Mais nous pouvons garder cette idée d'un « être-dans-le-monde » perdu, au moins à titre d'indication métaphorique.

37 Dès la première édition de *L'Imaginaire* une ligne du texte a sauté à l'impression. En l'absence du manuscrit nous nous risquons à combler le manque par ces quelques mots entre crochets. (*N.d. E.*)

38 La persistance de ces consignes pourrait faire à elle seule l'objet d'une longue étude, mais nous ne pouvons aborder cette étude dans cet ouvrage

Conclusion

I. CONSCIENCE ET IMAGINATION.

Nous pouvons à présent poser la question métaphysique qui a été lentement dévoilée par ces études de psychologie phénoménologique. Elle pourrait se formuler ainsi : quels sont les caractères qui peuvent être conférés à la conscience du fait qu'elle est une conscience qui peut *imaginer* ? Cette question peut être prise au sens d'une analyse critique sous la forme : que doit être la conscience en général s'il est vrai qu'une constitution d'image doit toujours être possible. Et, sans doute, c'est sous cette forme que nos esprits, habitués à poser les questions philosophiques dans les perspectives kantienne, la comprendront le mieux. Mais, à vrai dire, le sens le plus profond du problème ne peut être saisi que d'un point de vue phénoménologique.

Après la réduction phénoménologique, nous nous trouvons en présence de la conscience transcendantale qui se dévoile à nos descriptions réflexives. Nous pouvons ainsi fixer par des concepts le résultat de notre intuition éidétique de l'essence « conscience ». Or, les descriptions phénoménologiques peuvent découvrir, par exemple, que la structure même de la conscience transcendantale implique que cette conscience soit constitutive *d'un* monde. Mais il est évident qu'elles ne nous apprendront pas que la conscience doit être constitutive *d'un* tel monde, c'est-à-dire précisément celui où nous sommes, avec sa terre, ses animaux, ses hommes et l'histoire de ses hommes. Nous sommes ici en présence d'un fait premier et irréductible qui se donne comme une spécification contingente et irrationnelle de l'essence noématique de *monde*. Et beaucoup de phénoménologues appelleront « métaphysique » la recherche qui vise à dévoiler

cet existant contingent dans son ensemble. Ce n'est pas là exactement ce que nous appellerions métaphysique, mais peu nous importe ici. Ce qui nous occupera c'est ceci : la fonction d'imaginer est-elle une spécification contingente et métaphysique de l'essence « conscience » ou bien au contraire doit-elle être décrite comme une structure constitutive de cette essence ? Autrement dit : peut-on concevoir une conscience qui n'imaginerait jamais et qui serait tout entière absorbée dans ses intuitions du réel – en ce cas la possibilité d'imaginer, qui apparaît comme une qualité entre autres de *nos* consciences, serait un enrichissement contingent – ou bien, dès qu'on pose une conscience, doit-on la poser comme pouvant toujours imaginer ? Cette question devrait pouvoir se régler par la simple inspection réflexive de l'essence « conscience » et c'est ainsi que nous tenterions de la régler en fait, si nous ne nous adressions à un public encore peu accoutumé aux méthodes phénoménologiques. Mais comme l'idée d'intuition éidétique répugne encore à beaucoup de lecteurs français, nous userons d'un biais, c'est-à-dire d'une méthode un peu plus complexe. Nous partirons de la question : que doit être une conscience pour pouvoir imaginer, que nous tenterons de développer par les procédés ordinaires de l'analyse critique, c'est-à-dire par une méthode régressive. Nous comparerons ensuite les résultats obtenus avec ceux que nous donne l'intuition cartésienne de la conscience réalisée par le *cogito* et nous verrons si les conditions nécessaires pour réaliser une conscience imageante sont *les mêmes* ou sont *autres* que les conditions de possibilité d'une conscience en général.

A vrai dire le problème ainsi posé peut paraître entièrement neuf et même oiseux aux psychologues français. Et, en effet, tant que nous sommes victimes de l'illusion d'immanence, il n'y a pas de problème général de l'imagination. Les images sont en effet pourvues, dans ces théories, d'un type d'existence rigoureusement identique à celui des choses. Ce sont des sensations renaissantes qui peuvent différer en degré, en cohésion, en signification des sensations primitives mais qui appartiennent comme elles à l'existence *intramondaine*.

L'image est aussi réelle que n'importe quel autre existant. Le seul problème qui se pose à son sujet est le problème de son rapport à d'autres existants mais quel que soit ce rapport il laisse l'existence même de l'image intacte. Pareillement, que le portrait du roi Charles VI soit inexact ou ressemblant, que le roi soit mort ou vivant ou même qu'il n'ait jamais existé, le portrait reste une chose existante dans le monde. Il n'y a donc pas de problème existentiel de l'image.

Mais si, au contraire, nous envisageons l'image comme nous l'avons tenté dans cet ouvrage, le problème existentiel de l'image ne peut plus se laisser écarter. En effet à l'existence d'un objet pour la conscience correspond noétiquement une *thèse* ou position d'existence. Or, la thèse de la conscience imageante est radicalement différente de la thèse d'une conscience réalisante. C'est dire que le type d'existence de l'objet imagé *en tant qu'il est imagé* diffère en nature du type d'existence de l'objet saisi comme réel. Et, certes, si je forme présentement l'image de Pierre, ma conscience imageante enferme une certaine position de l'existence de Pierre en tant qu'il est, en ce moment même, à Berlin ou à Londres. Mais en tant qu'il *m'apparaît en image*, ce Pierre qui est présent à Londres, *m'apparaît absent*. Cette absence de principe, ce néant essentiel de l'objet imagé suffit à le différencier des objets de la perception. Que doit donc être une conscience pour qu'elle puisse successivement poser des objets *réels* et des objets *imaginés* ?

Il nous faut tout de suite faire une remarque essentielle, que le lecteur aura d'ailleurs pu faire lui-même s'il a étudié avec nous le problème des rapports de la perception et de l'image¹. Pour un objet ou un élément quelconque d'un objet il y a beaucoup de différence entre *être visé à vide* et *être donné-absent*. A l'occasion d'une perception quelconque beaucoup d'intentions vides se dirigent, à partir des éléments présentement donnés de l'objet, vers d'autres faces et d'autres éléments de l'objet qui ne se découvrent pas encore ou qui ne se découvrent plus à notre intuition. Par exemple les arabesques du tapis que je considère ne sont qu'en partie données à mon intuition. Les pieds du fauteuil qui est posé devant

la fenêtre dissimulent certaines courbes, certains dessins. Pourtant je saisis ces arabesques cachées comme *existant présentement*, encore que voilées et non point comme absentes. Et je les saisis, non pas pour elles-mêmes en essayant de les présentifier au moyen d'un analogon mais dans la manière même dont je saisis ce qui m'est donné de leur continuation. Je *perçois* les débuts et les terminaisons des arabesques cachées (lesquelles m'apparaissent en avant et en arrière du pied du fauteuil), comme *se continuant* sous les pieds de ce fauteuil. C'est donc *dans la manière dont je saisis le donné* que je pose comme réel ce qui n'est pas donné. Réel au même titre que le donné, comme ce qui lui confère sa signification et sa nature même. Pareillement les notes écoulées d'une mélodie sont saisies par des rétentions appropriées comme ce qui fait de la note présentement entendue ce qu'elle est précisément. En ce sens percevoir tel ou tel réel donné c'est le percevoir sur le fond de la réalité totale *comme ensemble*. Cette réalité ne fait l'objet d'aucun acte spécial de mon attention mais elle est co-présente comme condition essentielle d'existence de la réalité actuellement perçue. On voit que l'acte imageant est l'inverse de l'acte réalisant. Si je veux imaginer les arabesques cachées, je dirige mon attention vers elles et je les isole, tout comme j'isole sur un fond d'univers indifférencié telle chose que je perçois présentement. Je cesse de les saisir à vide comme constituant le sens de la réalité perçue, je *me les donne*, en elles-mêmes. Mais comme, précisément, je cesse de les viser à partir d'un présent, pour les saisir en elles-mêmes, je les saisis comme *absentes*, elles m'apparaissent comme données à vide. Certes elles existent réellement là-bas sous le fauteuil et c'est là-bas que je les vise mais, comme précisément je les vise là où elles ne me sont pas données, je les saisis comme un néant pour moi. Ainsi l'acte imaginatif est à la fois *constituant, isolant, et anéantissant*.

C'est ce qui fait du problème de la mémoire et de celui de l'anticipation deux problèmes radicalement différents du problème de l'imagination. Certes le souvenir, à bien des points de vue, semble très proche de l'image et nous avons pu quelquefois tirer nos exemples de la mémoire pour mieux faire comprendre la

nature de l'image. Il existe pourtant une différence essentielle entre la thèse du souvenir et celle de l'image. Si je me rappelle un événement de ma vie passée, je ne l'imagine pas, je m'en *souviens*. C'est-à-dire que je ne le pose pas comme *donné-absent*, mais comme *donné-présent* au *passé*. La poignée de main que m'a donnée Pierre hier soir en me quittant, n'a point subi en coulant dans le passé de modification d'irréalité : elle a subi simplement une *mise à la retraite* ; elle est toujours réelle mais *passée*. Elle existe *passée*, ce qui est un mode d'existence réelle parmi d'autres. Et lorsque je veux l'appréhender de nouveau je la vise *où elle est*, je dirige ma conscience vers cet objet passé qui est *hier* et, au sein de cet objet, je retrouve l'événement que je recherche, la poignée de main de Pierre. En un mot, de même que si je veux *voir* réellement les arabesques cachées sous le fauteuil, je dois aller les chercher où elles sont, c'est-à-dire déplacer le fauteuil, de même si je me *rappelle* tel ou tel souvenir, je ne l'*évoque* point mais je me rends où il est, je dirige ma conscience vers le passé où il m'attend comme événement réel à la retraite. Au contraire si je me représente Pierre tel qu'il peut être en ce moment à Berlin – ou tout simplement Pierre tel qu'il existe en ce moment (et non tel qu'il était hier en me quittant), je saisis un objet qui ne m'est pas du tout donné ou qui m'est donné justement comme étant hors d'atteinte. Là encore je saisis *rien*, c'est-à-dire que je pose le *rien*. En ce sens, on le voit, la conscience imageante de Pierre à Berlin (qu'est-ce qu'il fait, en ce moment ? J'imagine qu'il se promène sur le Kurfürstendamm, etc.) est beaucoup plus proche de celle de centaure (dont j'affirme l'entière inexistence) que du souvenir de Pierre tel qu'il était le jour de son départ. Ce qu'il y a de commun entre Pierre en image et le centaure en image c'est qu'ils sont deux aspects du Néant. Et c'est encore ce qui distingue l'avenir vécu de l'avenir imaginé. Il y a en effet deux sortes de futurs : l'un n'est que le fond temporel sur lequel se développe ma perception présente, l'autre est posé pour soi mais comme *ce qui n'est pas encore*. Lorsque je joue au tennis je vois mon adversaire frapper sur une balle avec sa raquette et je bondis au filet. Il y a donc ici anticipation puisque je prévois la trajectoire de la balle. Mais cette

anticipation ne pose pas pour lui-même le passage de la balle en tel ou tel point. En réalité l'avenir n'est ici que le développement *réel* d'une forme amorcée par le geste de mon adversaire et le geste réel de cet adversaire communique sa réalité à toute la forme. Si l'on préfère, la forme réelle avec ses zones de réel-passé et de réel-futur se réalise tout entière à travers son geste. *Quant à ma prévision, elle est encore réalité*, je continue à réaliser la forme en la prévoyant, car ma prévision est un geste réel à l'intérieur de la forme. Ainsi, de proche en proche, il y a tout un futur réel qui se donne simplement, comme le passé réel, pour le sens d'une forme actuelle en développement ou, s l'on préfère, comme la signification de l'univers. Et, en ce sens, il est équivalent de présenter les aspects réels non perçus des objets comme un présent réel et visé à vide ou comme un futur réel. Les arabesques cachées par le fauteuil sont aussi bien le complément réel du geste par lequel je déplace le fauteuil que l'existence présente et latente dérobée par le fauteuil. Toute existence réelle se donne avec des structures présentes, passées et futures, donc le passé et l'avenir en tant que structures essentielles du réel sont également réels, c'est-à-dire corrélatifs d'une thèse réalisante. Mais si, au contraire, couché sur mon lit, je me laisse aller à prévoir ce qui pourra se passer lorsque mon ami Pierre reviendra de Berlin, je détache l'avenir du présent dont il constituait le sens. Je le pose pour lui-même et je me le donne. Mais précisément je me le donne en tant qu'il n'est pas encore, c'est-à-dire comme absent ou si l'on préfère comme un néant. Ainsi, le même avenir, je puis le vivre réel comme fond du présent (lorsque par exemple je vais chercher Pierre à la gare et que tous mes actes supposent comme leur sens réel l'arrivée de Pierre à 19 h 35), ou au contraire l'isoler et le poser pour lui-même mais en le coupant de toute réalité et en l'anéantissant, en le *présentifiant comme néant*.

Nous saisissons à présent la condition essentielle pour qu'une conscience puisse *imaginer* : il faut qu'elle ait la possibilité de poser une thèse d'irréalité. Mais il faut préciser cette condition. Il ne s'agit point pour la conscience de cesser d'être conscience *de* quelque chose. Il entre dans la nature même de la

conscience d'être intentionnelle et une conscience qui cesserait d'être conscience de quelque chose cesserait par là même d'exister. Mais la conscience doit pouvoir former et poser des objets affectés d'un certain caractère de néant par rapport à la totalité du réel. On se rappelle en effet que l'objet imaginaire peut être posé comme inexistant ou comme absent ou comme existant ailleurs ou ne pas être posé comme existant. Nous constatons que le caractère commun à ces quatre thèses c'est qu'elles enveloppent toutes la catégorie de négation quoique à des degrés différents. Ainsi l'acte négatif est constitutif de l'image. Nous avons déjà noté en effet que la thèse ne se surajoute pas à l'image mais qu'elle en est la structure la plus intime. Mais par rapport à quoi s'effectue la négation ? Pour le savoir il suffit de considérer un moment ce qui se produit lorsque je saisis le portrait de Charles VIII *comme* image de Charles VIII. D'un seul coup je cesse de considérer le tableau en tant qu'il fait partie d'un monde réel. Il ne se peut plus que l'objet perçu *sur* le tableau soit susceptible d'être altéré par les changements du milieu qui l'entoure. Ce tableau lui-même, en tant que *chose réelle*, peut être plus ou moins éclairé, ses couleurs peuvent s'écailler, il peut brûler. C'est qu'il possède – à défaut d'un « être dans-le-monde » qui est réservé à la conscience – un « être-milieu-du-monde ». Sa nature objective dépend de la réalité saisie comme un ensemble spatio-temporel. Mais si, au contraire, je saisis Charles VIII en image sur le tableau, l'objet appréhendé ne peut plus être soumis, par exemple, à des modifications d'éclairement. Il n'est pas vrai que je puisse par exemple éclairer plus au moins la *joue* de Charles VIII.

L'éclairement de cette joue, en effet, a été, une fois pour toutes, réglé dans l'irréel par le peintre. C'est le soleil irréel – ou la bougie irréelle qui est posée par le peintre à telle ou telle distance du visage peint – qui détermine le degré d'éclairement de la joue. Tout ce que peut faire un projecteur réel c'est éclairer la partie du tableau réel qui correspond à la joue de Charles VIII. Pareillement, si le tableau brûle, ce n'est point Charles VIII en image qui brûle mais simplement l'objet matériel qui sert d'analogon pour la manifestation de l'objet imagé. Ainsi

l'objet irréel apparaît d'un seul coup comme hors d'atteinte par rapport à la réalité. Nous voyons donc que la conscience, pour produire l'objet en image « Charles VIII », doit pouvoir nier la réalité du tableau et qu'elle ne saurait nier cette réalité qu'en prenant du recul par rapport à la réalité saisie dans sa totalité. Poser une image c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier. Ou, si l'on préfère, nier d'un objet qu'il appartienne au réel, c'est nier le réel en tant qu'on pose l'objet ; les deux négations sont complémentaires et celle-ci est condition de celle-là. Nous savons, par ailleurs, que la totalité du réel, en tant qu'elle est saisie par la conscience comme une *situation* synthétique pour cette conscience, c'est le monde. La condition pour qu'une conscience puisse imaginer est donc double : il faut à la fois qu'elle puisse poser le monde dans sa totalité synthétique et, à la fois, qu'elle puisse poser l'objet imaginé comme hors d'atteinte par rapport à cet ensemble synthétique, c'est-à-dire poser le monde comme un néant par rapport à l'image. Il suit de là clairement que toute création d'imaginaire serait totalement impossible à une conscience dont la nature serait précisément d'être « au-milieu-du-monde ». Si nous supposons en effet une conscience placée au sein du monde comme un existant parmi d'autres, nous devons la concevoir, par hypothèse, comme soumise sans recours à l'action des diverses réalités – sans qu'elle puisse par ailleurs dépasser le détail de ces réalités par une intuition qui embrasserait leur totalité. Cette conscience ne pourrait donc contenir que des modifications réelles provoquées par des actions réelles et toute imagination lui serait interdite, précisément dans la mesure où elle serait enlisée dans le réel. Cette conception d'une conscience embourbée dans le monde ne nous est pas inconnue car c'est précisément celle du déterminisme psychologique. Nous pouvons affirmer sans crainte que, si la conscience est une succession de faits psychiques déterminés, il est totalement impossible qu'elle produise jamais autre chose que du réel. 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. Ainsi la thèse d'irréalité nous a livré la possibilité de négation comme sa condition, or, celle-ci n'est possible que par la « néantisation » du monde comme totalité et cette néantisation s'est révélée à nous comme étant l'envers de la liberté même de la conscience. Mais ici plusieurs remarques s'imposent : tout d'abord il faut considérer que l'acte de poser le monde comme totalité synthétique et l'acte de « prendre du recul » par rapport au monde ne sont qu'un seul et même acte. Si nous pouvons user d'une comparaison, c'est précisément en se mettant à distance convenable par rapport à son tableau que le peintre impressionniste dégagera l'ensemble « forêt » ou « nymphéas » de la multitude des petites touches qu'il a portées sur la toile. Mais, réciproquement, la possibilité de constituer un ensemble est donnée comme la structure première de l'acte de recul. Ainsi il suffit de pouvoir poser la réalité comme un ensemble synthétique pour se poser comme libre par rapport à elle et ce dépassement est la liberté même car il ne saurait s'effectuer si la conscience n'était libre. Ainsi poser le monde comme monde ou le « néantir » c'est une seule et même chose. En ce sens Heidegger peut dire que le néant est structure constitutive de l'existant. Pour pouvoir imaginer, il suffit que la conscience puisse dépasser le réel en le constituant comme monde, puisque la néantisation du réel est toujours impliquée par sa constitution en monde. Mais ce dépassement ne peut pas être opéré de n'importe quelle façon et la liberté de la conscience ne doit pas être confondue avec l'arbitraire. Car une image n'est pas *le monde nié*, purement et simplement, elle est toujours *le monde nié d'un certain point de vue*, précisément celui qui permet de poser l'absence ou l'inexistence de tel objet qu'on présentifiera « en image ». La position arbitraire du réel comme monde ne ferait point apparaître du même coup le centaure comme objet irréel. Pour que le centaure surgisse comme irréel il faut précisément que le monde soit saisi comme monde-où-le-centaure-n'est-pas, et ceci ne peut se produire que si différentes motivations ont amené la conscience à saisir le monde comme étant précisément tel que le

centaure n'y ait point de place. De même, pour que mon ami Pierre me soit donné comme absent, il faut que j'aie été amené à saisir le monde comme un ensemble tel que Pierre ne saurait y être *actuellement et pour moi* présent. (Il peut être actuellement présent pour d'autres – à Berlin, par exemple.) Ce qui motivera l'apparition de l'irréel, ce ne sera pas forcément, ni le plus souvent l'intuition *représentative* du monde de tel ou tel point de vue. Il y a en effet, pour la conscience, bien d'autres façons de *dépasser le réel pour en faire un monde* : le dépassement peut se faire et doit se faire d'abord par l'affectivité ou par l'action. Par exemple l'apparition d'un ami mort comme irréel se fait sur le fond d'appréhension affective du réel comme *monde vide* de ce point de vue.

Nous appellerons « situations » les différents modes immédiats d'appréhension du réel comme monde. Nous pourrions dire alors que la condition essentielle pour qu'une conscience imagine c'est qu'elle soit « en situation dans le monde » ou plus brièvement qu'elle « soit-dans-le-monde ». C'est la-situation-dans-le-monde, saisie comme réalité concrète et individuelle de la conscience, qui est motivation pour la constitution d'un objet irréel quelconque et la nature de cet objet irréel est circonscrite par cette motivation. Ainsi la *situation* de la conscience ne doit pas apparaître comme pure et abstraite condition de possibilité pour tout imaginaire mais comme motivation concrète et précise de l'apparition de tel imaginaire particulier.

De ce point de vue, nous saisissons enfin la liaison de l'irréel avec le réel. Tout d'abord, même si aucune image n'est produite à cet instant, toute appréhension du réel comme monde tend par elle-même à s'achever par la production d'objets irréels puisqu'elle est toujours, en un sens, néantisation libre du monde et ceci toujours *d'un point de vue particulier*. Ainsi, si la conscience est libre, le corrélatif noématique de sa liberté doit être le *monde* qui porte en lui sa possibilité de négation, à chaque instant et de chaque point de vue, par une image, encore que l'image doive être ensuite constituée par une intention particulière de la conscience. Mais, réciproquement, une image, étant négation du monde d'un

point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que *sur un fond de monde* et en liaison avec le fond. Naturellement l'apparition de l'image exige que les perceptions particulières se diluent dans l'ensemble syncrétique *monde* et que cet ensemble recule. Mais c'est précisément le recul de l'ensemble qui le constitue comme fond, ce fond sur lequel la forme irréaliste doit se détacher. Ainsi, quoique, par la production d'irréel, la conscience puisse paraître momentanément délivrée de son « être-dans-le-monde », c'est au contraire cet « être-dans-le-monde » qui est la condition nécessaire de l'imagination.

Ainsi l'analyse critique des conditions de possibilité de toute imagination nous a conduit aux découvertes suivantes : 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 de la conscience dans le monde doit à chaque instant servir de motivation singulière à la constitution d'irréel. Ainsi l'irréel – qui est toujours double néant : néant de soi-même par rapport au monde, néant du monde par rapport à soi – doit toujours être constitué sur le fond du monde qu'il nie, étant bien entendu par ailleurs que le monde ne se livre pas seulement à une intuition représentative et que ce fond synthétique demande simplement à être vécu comme situation. Si telles sont les conditions pour que l'imagination soit possible, correspondent-elles à une spécification, à un enrichissement contingent de l'essence « conscience » ou bien ne sont-elles rien autre que l'essence même de cette conscience considérée d'un point de vue particulier ? Il semble que la réponse soit dans la question. Cette conscience libre, en effet, dont la nature est d'être conscience *de* quelque chose, mais qui, par là même, se constitue elle-même en face du réel et qui le dépasse à chaque instant parce qu'elle ne peut être qu'en « étant-dans-le-monde », c'est-à-dire en vivant son rapport au réel comme *situation*, qu'est-ce en effet sinon tout simplement la conscience telle qu'elle se révèle à elle-même dans le *cogito*.

La condition même du *cogito* n'est-elle pas d'abord le doute, c'est-à-dire à la fois la constitution du réel comme monde et sa néantisation de ce même point de vue, et la saisie réflexive du doute comme doute ne coïncide-t-elle pas avec l'intuition apodictique de la liberté ?

Il nous est donc permis de conclure : l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté ; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception de réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours « en situation » parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire de l'irréel. Ce sont les différentes motivations qui décident à chaque instant si la conscience sera seulement réalisante ou si elle imaginera. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui *reste dans le monde* et c'est parce qu'il est transcendantalement libre que l'homme imagine.

Mais, à son tour, l'imagination devenue une fonction psychologique et empirique est la condition nécessaire de la liberté de l'homme empirique au milieu du monde. Car, si la fonction néantisatrice propre à la conscience – que Heidegger appelle dépassement – est ce qui rend possible l'acte d'imagination, il faudrait ajouter réciproquement que cette fonction ne peut se manifester que dans un acte imageant. Il ne saurait y avoir une intuition du néant, précisément parce que le néant n'est rien et que toute conscience – intuitive ou non – est conscience de quelque chose. Le néant ne peut se donner que comme une infrastructure de quelque chose. L'expérience du néant n'est pas à proprement parler une expérience indirecte, c'est une expérience qui est, par principe, donnée « avec » et « dans ». Les analyses de Bergson restent ici valables : un essai pour concevoir directement la mort ou le néant d'être est voué par nature à l'échec.

Le glissement du monde au sein du néant et l'émergence de la réalité-humaine dans ce même néant ne peuvent se faire que par la position de *quelque chose* qui est néant par rapport au monde et par rapport à quoi le monde est néant. Nous définissons par là évidemment, la constitution de l'imaginaire C'est l'apparition de l'imaginaire devant la conscience qui permet de saisir la néantisation du monde comme sa condition essentielle et comme sa structure première. S'il était possible de concevoir un instant une conscience qui n'imaginerait pas, il faudrait la concevoir comme totalement engluée dans l'existant et sans possibilité de saisir autre chose que de l'existant. Mais précisément c'est ce qui n'est pas ni ne saurait être : tout existant, dès qu'il est posé, est dépassé par là même. Mais encore faut-il qu'il soit dépassé *vers quelque chose*. L'imaginaire est en chaque cas le « quelque chose » concret vers quoi l'existant est dépassé. Lorsque l'imaginaire n'est pas posé en fait, le dépassement et la néantisation de l'existant sont enlisés dans l'existant, le dépassement et la liberté *sont là* mais ils ne se découvrent pas, l'homme est écrasé dans le monde, transpercé par le réel, il est le plus près de la chose. Pourtant dès lors qu'il appréhende d'une façon ou d'une autre (la plupart du temps sans représentation) l'ensemble comme *situation*, il le dépasse vers ce par rapport à quoi il est *un manque, un vide*, etc. En un mot la motivation concrète de la conscience imageante présuppose elle-même la structure imageante de la conscience ; la conscience réalisante enveloppe toujours un dépassement vers une conscience imageante particulière qui est comme l'envers de la situation et par rapport à quoi la situation se définit. Par exemple si j'ai envie de voir mon ami Pierre, qui n'est présentement pas ici, la situation se définit comme un « être dans le monde » tel que Pierre ne soit pas présentement donné et Pierre est ce par rapport à quoi la totalité du réel est dépassée pour faire un monde. Mais non point Pierre réel qui, au contraire, s'il était donné comme présent ou comme visé à partir du réel par des intentions vides et présentifiantes (par exemple si je l'entends marcher derrière la porte), ferait partie de la situation : ce Pierre par rapport auquel la situation se définit est précisément

Pierre *absent*.

Ainsi l'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel. L'acte imageant proprement dit consiste à poser l'imaginaire pour soi, c'est-à-dire à expliciter ce sens – comme lorsque Pierre en image surgit brusquement devant moi – mais cette position spécifique de l'imaginaire s'accompagnera d'un effondrement du monde qui n'est plus alors que le fond néantisé de l'irréel. Et si la négation est le principe inconditionné de toute imagination, réciproquement elle ne peut jamais se réaliser que dans et par un acte d'imagination. Il faut qu'on imagine ce que l'on nie. En effet ce qui fait l'objet d'une négation ne saurait être un *réel* puisque ce serait alors affirmer ce que l'on nie – mais ce ne peut être non plus un *rien* total puisque précisément on nie *quelque chose*. Ainsi l'objet d'une négation doit être posé comme imaginaire. Et ceci est vrai pour les formes logiques de la négation (le doute, la restriction, etc.), comme pour ses formes actives et affectives (la défense, la conscience d'impuissance, de manque, etc.).

Nous sommes à même, à présent, de comprendre le sens et la valeur de l'imaginaire. Tout imaginaire paraît « sur fond de monde », mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du *sens* particulier de la situation. L'appréhension du néant ne peut se faire par un dévoilement immédiat, elle se réalise dans et par la libre succession des consciences, le néant est la matière du dépassement du monde vers l'imaginaire. C'est en tant que tel qu'il est *vécu*, sans jamais être posé pour soi. Il ne saurait y avoir de conscience réalisante sans conscience imageante et réciproquement. Ainsi l'imagination, loin d'apparaître comme une caractéristique *de fait* de la conscience, s'est dévoilée comme une condition essentielle et transcendantale de la conscience. Il est aussi absurde de concevoir une conscience qui n'imaginerait pas que de concevoir une conscience qui ne pourrait effectuer le *cogito*.

II. L'ŒUVRE D'ART.

Nous ne voulons pas aborder ici le problème de l'œuvre d'art dans son ensemble. Bien qu'il dépende étroitement de la question de l'Imaginaire, il faudrait, pour en traiter, écrire un ouvrage spécial. Mais il semble qu'il soit temps de tirer quelques conclusions des longues études où nous avons pris pour exemple une statue ou le portrait de Charles VIII ou un roman. Les remarques qui vont suivre concerneront essentiellement le type existentiel de l'œuvre d'art. Et nous pouvons dès maintenant formuler la principale : l'œuvre d'art est un irréel.

Cela nous est apparu clairement déjà lorsque nous considérons par exemple, dans une toute autre intention, le portrait de Charles VIII. Nous avons compris d'abord que ce Charles VIII était un objet. Mais ce n'est pas, bien entendu, le même objet que le tableau, la toile, les couches réelles de peinture. Tant que nous considérerons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique « Charles VIII » n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante. Il en est ici comme de ces cubes qu'on peut voir à son gré cinq ou six. Il ne conviendrait pas de dire que lorsqu'on les voit cinq, on *se masque* l'aspect du dessin où ils paraîtraient six. Mais plutôt on ne peut pas les voir à *la fois* cinq et six. L'acte intentionnel qui les appréhende comme étant cinq se suffit à lui-même, il est complet et *exclusif* de l'acte qui les saisissait comme six. Ainsi de l'appréhension du Charles VIII en image qui est figuré sur le tableau. Il est forcément corrélatif, ce Charles VIII figuré, de l'acte intentionnel d'une conscience imageante. Et comme ce Charles VIII, qui est un *irréel*, en tant que saisi *sur* la toile, est précisément l'objet de nos appréciations esthétiques (c'est de lui que nous dirons qu'il est « émouvant »,

« peint avec intelligence, avec puissance, avec grâce », etc.), nous sommes amenés à reconnaître que, dans un tableau, l'objet esthétique est un *irréel*. Cela est d'une assez grande importance si l'on songe à la confusion ordinairement faite entre le réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'art. Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il *réalise* ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler. On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. Ce qui est réel, il ne faut pas se lasser de l'affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques. Ce qui est « beau », au contraire, c'est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. Nous montrions justement tout à l'heure qu'on ne peut point *l'éclairer*, par exemple en projetant sur la toile un pinceau lumineux : c'est la toile qu'on éclaire et non lui-même. En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon. Mais l'image ainsi pourvue d'un analogon extérieur demeure image. Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son *objectivation*. Chaque touche de pinceau n'a point été donnée *pour elle-même* ni même pour constituer un ensemble *réel* cohérent (au sens où l'on pourrait dire que tel levier dans une machine a été conçu pour l'ensemble et non pour lui-même). Elle a été donnée en liaison avec un ensemble synthétique irréel et le but de l'artiste était de constituer un ensemble de tons *réels* qui permettent à cet irréel de se manifester. Ainsi le tableau doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre (chaque fois que le spectateur prend l'attitude imageante) par un irréel qui est précisément l'*objet peint*. Ce qui trompe ici c'est le plaisir réel et sensuel que donnent certaines couleurs réelles de la toile. Certains rouges de

Matisse, par exemple, provoquent une jouissance sensuelle chez celui qui les voit. Mais il faut nous entendre : cette jouissance sensuelle, si on la considère isolément – par exemple, si elle est provoquée par un rouge donné en fait dans la nature – n'a rien d'esthétique. C'est purement et simplement un plaisir des sens. Lorsqu'on saisit, au contraire, le rouge sur le tableau, on le saisit, malgré tout, comme faisant partie d'un ensemble irréel et c'est dans cet ensemble qu'il est beau. Par exemple c'est le rouge d'un tapis près d'une table. Il n'est d'ailleurs jamais couleur pure. L'artiste, même s'il se préoccupe uniquement de rapports sensibles entre les formes et les couleurs, a précisément choisi un tapis pour redoubler la valeur sensuelle de ce rouge : des éléments tactiles par exemple doivent être intentionnés à travers ce rouge, c'est un rouge *laineux*, parce que le tapis est d'une telle matière laineuse. Sans ce caractère « laineux » de la couleur, quelque chose serait perdu. Et certes le tapis est peint là *pour le rouge* qu'il justifie et non le rouge pour le tapis. Mais si précisément Matisse a choisi un tapis plutôt qu'une feuille de papier sèche et glacée, c'est à cause de l'amalgame voluptueux que constitueraient la couleur, la densité et les qualités tactiles de la laine. Par suite on ne peut jouir véritablement du rouge qu'en le saisissant comme *rouge de tapis*, donc comme un irréel. Et ce qu'il y aura de plus puissant dans son contraste avec le vert du mur serait perdu si ce vert n'était précisément tout raide et glacé parce que c'est le vert d'une tenture murale. C'est donc dans l'irréel que les rapports de couleurs et de formes prennent leur sens véritable. Et même lorsque les objets figurés voient leur sens usuel réduit au minimum, comme dans les tableaux cubistes, au moins le tableau n'est-il pas *plat*. Les formes que nous saisissons certes, ne sont plus assimilables à un tapis, à une table, ni à rien de ce que nous saisissons ordinairement dans le monde. Pourtant elles ont une densité, une matière, une profondeur, elles soutiennent des rapports de perspective les unes avec les autres. Ce sont des *choses*. Et précisément dans la mesure où ce sont des choses, elles sont irréelles. On a coutume, depuis le cubisme, de déclarer que le tableau ne doit pas *représenter* ou *imiter* le réel mais qu'il doit constituer par

lui-même un objet. Cette doctrine, en tant que programme esthétique, est parfaitement défendable et nous lui devons de nombreux chefs-d'œuvre. Encore faut-il bien l'entendre. Si l'on veut dire que le tableau, tout dépourvu de signification qu'il soit, se présente en lui-même comme un *objet réel*, on commet une grave erreur. Certes il ne renvoie plus à la Nature. L'objet réel ne fonctionne plus comme analogon d'un bouquet de fleurs ou d'une clairière. Mais quand je le « contemple » je ne suis pas, pour autant, dans l'attitude réalisante. Ce tableau fonctionne encore comme *analogon*. Simplement ce qui se manifeste à travers lui c'est un ensemble irréel de *choses neuves*, d'objets que je n'ai jamais vus ni ne verrai jamais mais qui n'en sont pas moins des objets irréels, des objets qui n'existent point *dans le tableau*, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile et qui se sont emparés d'elle par une espèce de possession. Et c'est l'ensemble de ces objets irréels que je qualifierai de *beau*. Quant à la jouissance esthétique, elle est réelle mais elle n'est point saisie pour elle-même, en tant que produite par une couleur réelle : elle n'est qu'une manière d'appréhender l'objet irréel et, loin de se diriger sur le tableau réel, elle sert à constituer à travers la toile réelle l'objet imaginaire. Voilà d'où vient ce fameux désintéressement de la vision esthétique. Voilà pourquoi Kant a pu dire qu'il était indifférent que l'objet beau, saisi en tant qu'il est beau, soit pourvu ou non de l'existence ; voilà pourquoi Schopenhauer a pu parler d'une sorte de suspension de la Volonté de Puissance. Cela ne vient pas de quelque mystérieuse façon d'appréhender le réel, qu'il nous serait permis d'utiliser parfois. Mais simplement, c'est que l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel.

Ce que nous venons de montrer à propos de la peinture, il serait trop facile de le montrer aussi à propos de l'art du roman, de la poésie et de l'art dramatique. Il va de soi que le romancier, le poète, le dramaturge constituent à travers des analogas verbaux un objet irréel ; il va de soi aussi que l'acteur qui joue Hamlet se sert de lui-même, de son corps tout entier comme analogon de ce personnage

imaginaire. C'est même ce qui permettrait enfin de trancher cette fameuse discussion au sujet du paradoxe du comédien. On sait en effet que certains auteurs insistent sur ce que l'acteur ne *croit pas* en son personnage. D'autres au contraire, s'appuyant sur de nombreux témoignages, nous montrent l'acteur pris au jeu, victime en quelque sorte du héros qu'il représente. Il nous paraît que ces deux thèses ne sont pas exclusives l'une de l'autre : si l'on entend par « croyance » : thèse réalisante, il est évident que l'acteur ne pose point qu'il *est* Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se « mobilise » tout entier pour le produire. Il utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analoga* des sentiments et des conduites d'Hamlet. Mais de ce fait même il les irrealise. *Il vit tout entier sur un monde irreal.* Et peu importe qu'il pleure *réellement*, dans l'emportement du rôle. Ces pleurs, dont nous avons expliqué plus haut l'origine², il les saisit lui-même – et le public avec lui – comme des pleurs d'Hamlet, c'est-à-dire comme des analoga de pleurs irreal. Il se fait ici une transformation semblable à celle que nous indiquions dans le rêve : l'acteur est happé, inspiré tout entier par l'irreal. Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irrealise* dans son personnage³.

Mais n'y a-t-il pas des arts dont les objets semblent échapper par leur nature même à l'irrealité ? Un air de musique, par exemple, ne renvoie à rien, qu'à lui-même. Une cathédrale n'est-elle pas, tout simplement, cette masse de pierre *réelle* qui domine les toits environnants ? Mais regardons-y de plus près. J'écoute, par exemple, un orchestre symphonique qui interprète la VII^e Symphonie de Beethoven. Ecartons les cas aberrants – et d'ailleurs en marge de la contemplation esthétique – où je vais « entendre Toscanini » dans sa manière d'interpréter Beethoven. En règle générale ce qui m'attire au concert c'est le désir « d'entendre la VII^e Symphonie ». Certes j'aurai quelque répugnance à écouter un orchestre d'amateurs, j'aurai des préférences pour tel chef d'orchestre ou tel autre. Mais cela tient à mon désir naïf d'entendre la VII^e symphonie « parfaitement exécutée », précisément parce qu'il me semble qu'alors elle sera

parfaitement elle-même. Les erreurs d'un mauvais orchestre qui « joue trop vite » ou « trop lentement », « pas dans le mouvement », etc, me paraissent voiler, « trahir » l'œuvre qu'il interprète. Au mieux l'orchestre s'effacera devant l'œuvre qu'il interprète et, si j'ai des raisons de faire confiance aux exécutants et à leur chef, je me saisirai comme *en face* de la VII^e Symphonie, *elle-même, en personne.* Cela, tout le monde me l'accordera. Mais, à présent, qu'est-ce que la VII^e Symphonie « en personne » ? C'est évidemment une *chose*, c'est-à-dire quelque chose qui est devant moi, qui résiste, qui dure. Naturellement la preuve n'est plus à faire que cette chose est un tout synthétique, qui n'existe pas par notes, mais par grands ensembles thématiques. Mais cette « chose » est-elle réelle ou irréelle ? Considérons d'abord que j'écoute *la VII^e Symphonie.* Pour moi cette « VII^e Symphonie » n'existe pas dans le temps, je ne la saisis pas comme un événement daté, comme une manifestation artistique qui se déroule dans la salle du Châtelet le 17 novembre 1938. Si demain, si dans huit jours, j'entends Furtwaengler diriger un autre orchestre qui interprète cette symphonie, je serai de nouveau en présence de *la même symphonie.* Simplement elle sera mieux ou moins bien jouée. Examinons à présent *comment* j'écoute cette symphonie : certaines personnes ferment les yeux. Dans ce cas elles se désintéressent de l'événement *visuel* et daté qu'est l'interprétation ; elles ne s'abandonnent qu'aux sons purs. D'autres fixent l'orchestre ou le dos du chef d'orchestre. Mais elles ne voient point ce qu'elles regardent. C'est ce que Revault d'Allonnes appelle la réflexion avec fascination auxiliaire. En fait la salle, le chef d'orchestre et l'orchestre même se sont évanouis. Je suis donc en face de la VII^e Symphonie mais à la condition expresse de ne l'entendre *nulle part*, de cesser de penser que l'événement est actuel et daté, à la condition d'interpréter la succession des thèmes comme une succession absolue et non comme une succession réelle qui se déroulerait, par exemple, dans ce temps où Pierre, simultanément, fait une visite à tel ou tel de ses amis. Dans la mesure où je la saisis, la symphonie *n'est pas là*, entre ces murs, au bout de ces archets. Elle n'est pas non plus « passée »

comme si je pensais : c'est là l'œuvre qui a germé à telle date dans l'esprit de Beethoven. Elle est entièrement hors du réel. Elle a son temps propre, c'est-à-dire qu'elle possède un temps interne, qui s'écoule de la première note de l'allégo à la dernière note du final, mais ce temps n'est pas à la suite d'un autre temps qu'il continuerait et qui serait « avant » l'attaque de l'allégo ; il n'est pas suivi non plus d'un temps qui viendrait « après » le final. La VII^e Symphonie n'est pas du tout *dans le temps*. Elle échappe donc entièrement au réel. Elle se donne *en personne*, mais comme absente, comme étant hors de portée. Il me serait impossible d'agir sur elle, d'y changer une note ou de ralentir son mouvement. Pourtant elle dépend, dans son apparition, du réel : que le chef d'orchestre soit frappé d'une syncope, qu'un commencement d'incendie éclate dans la salle et l'orchestre s'arrêtera soudain de jouer. N'en concluons pas que nous saisissons alors *la VII^e Symphonie* comme interrompue. Non, nous penserons que *l'exécution* de la symphonie a subi un arrêt. Ne voit-on pas clairement que l'exécution de la VII^e Symphonie est son *analogon* ? Celle-ci ne peut se manifester que par des analogas qui sont datés et qui se déroulent dans notre temps. Mais pour la saisir *sur ces analogas* il faut opérer la réduction imageante, c'est-à-dire appréhender précisément les sons réels comme analogas. Elle se donne donc comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. Il ne faut pas se figurer (comme Spandrell dans *Contrepoint* de Huxley – comme tant de platoniciens) qu'elle existe dans un autre monde, dans un ciel intelligible. Elle n'est pas simplement – comme les essences, par exemple – hors du temps et de l'espace : elle est hors du *réel*, hors de l'existence. Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire. C'est ce qui explique la difficulté considérable que nous éprouvons toujours à passer du « monde » du théâtre ou de la musique à celui de nos préoccupations journalières. A vrai dire il n'y a pas passage d'un monde à l'autre, il y a passage de l'attitude imageante à l'attitude réalisante. La contemplation esthétique est un rêve provoqué et le passage au réel est un authentique réveil. On a souvent parlé de la « déception » qui

accompagnait le retour à la réalité. Mais cela n'expliquerait pas que ce malaise existe, par exemple, après l'audition d'une pièce réaliste et cruelle ; en ce cas, en effet, la réalité devrait être saisie comme rassurante. En fait ce malaise est tout simplement celui du dormeur qui s'éveille : une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie et reprend soudain contact avec l'existence. Il n'en faut pas plus pour provoquer l'écœurement nauséux qui caractérise la conscience réalisante.

De ces quelques remarques on peut déjà conclure que le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle. C'est pourquoi il est stupide de confondre la morale et l'esthétique. Les valeurs du Bien supposent l'être-dans-le-monde, elles visent les conduites dans le réel et sont soumises d'abord à l'absurdité essentielle de l'existence. Dire que l'on « prend » devant la vie une attitude esthétique, c'est confondre constamment le réel et l'imaginaire. Il arrive cependant que nous prenions l'attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels. En ce cas chacun peut constater en soi une sorte de recul par rapport à l'objet contemplé qui glisse lui-même dans le néant. C'est que, à partir de ce moment, il n'est plus *perçu* ; ; il fonctionne comme *analogon* de lui-même, c'est-à-dire qu'une image irréaliste de ce qu'il est se manifeste pour nous à travers sa présence actuelle. Cette image peut être purement et simplement l'objet « lui-même » neutralisé, néantisé, comme lorsque je contemple une belle femme ou la mise à mort dans une course de taureaux ; elle peut être aussi l'apparition imparfaite et brouillée de ce *qu'il pourrait être* à travers ce qu'il est, comme lorsque le peintre saisit l'harmonie de deux couleurs plus violentes, plus vives, *à travers* les taches réelles qu'il rencontre sur un mur. Du même coup l'objet, se donnant comme *derrière* lui-même, devient *intouchable*, il est hors de notre portée ; de là une sorte de désintérêt douloureux par rapport à lui. C'est en ce sens que l'on peut dire : l'extrême beauté d'une femme tue le désir qu'on a d'elle. En effet nous ne pouvons à la fois

nous placer sur le plan esthétique où paraît cet « elle-même » irréel que nous admirons et sur le plan réalisant de la possession physique. Pour la désirer il faudra oublier qu'elle est belle, car le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde. La contemplation esthétique des objets *réels* est de même structure que la paramnésie, dans laquelle l'objet réel fonctionne comme analogon de lui-même au passé. Mais dans l'un des cas il y a néantisation et dans l'autre passéification. La paramnésie diffère de l'attitude esthétique comme la mémoire diffère de l'imagination.

1 Voir ici même, deuxième partie.

2 Voir troisième partie, § II.

3 C'est en ce sens qu'une débutante au théâtre peut dire que son trac lui a servi pour représenter la timidité d'Ophélie. S'il lui a servi, c'est qu'elle l'a irréalisé soudain, c'est-à-dire qu'elle a cessé de l'appréhender pour lui-même et qu'elle l'a saisi comme *analogon* de la timidité d'Ophélie.

INDEX DES NOMS CITÉS

Abramowski, E. : 62, 177.

Alain : 81, 84, 99, 174, 183, 318.

Baillarger, J.-G. : 91.

Baudelaire, C. : 124, 192, 197, 209, 210.

Beauvoir, S. (de) : III.

Beethoven, L. von : 368, 370.

Bergson, H. : III, IX, 24, 60, 90, 120-124, 174, 252, 359.

Berkeley, G. : 38, 246.

Binet, A. : VIII, 85, 126, 127, 131, 190, 207, 216.

Bismarck, O., prince de : 213.

Boret, A. : 285.

Brentano, F. : 135.

Broca, P. : 20.

Brunschvicg, L. : 220, 221.

Bühler, K. : 19, 38, 116, 117, 120, 130.

Burloud, A. : 38, 119, 120, 163.

Charcot, J.-M. : VIII.

Chevalier, M. : 47, 56, 58-64, 107.

Claparède, E. : 297, 330.

Clérambault, G. de : 300.

Condillac : II.

Conrad, J. : 84.

Cuvillier : I, III.

Dauber : 175.

Delacroix, H. : 127.

Delage, Y. : 85.

Descartes, R. : I, V, VI, 15, 70, 200, 286, 292, 308-310, 338, 345.

Dumas, G. : II, 48, 127, 135, 261, 288.

Dürer, A. : 46, 102.

Dwelshauvers, G. : 109, 133, 135, 145, 148, 151-153.

Fichte, J.-G. : 210.

Flach, A. : 19, 124, 155, 189-191, 193-195, 197-199, 201, 207-210, 221, 226,
228.

Flournoy, Th. : 209.

Franconnay : 56, 58, 61, 63, 107.

Freud, S. : VIII, X, 123, 325.

Furtwaengler, W. : 369.

Galton, F. : 218.

Gellé : 85, 87.

Gide, A. : 223.

Goethe, J.-W. von : 221, 257.

Goncourt, E. et J. : 80.

Gorphe, F. : 177.

Guillaume, P. : 145.

Halbwachs, M. : 325.

Hals, F. : 70.

Heidegger, M. : XI, 261, 354, 358.

Hesnard, A. : 142.

Hume, D. : II, VII. 17 18, 38, 48.
Husserl, E. : V-VII, 55, 64, 118, 135, 149, 233, 287.
Huxley, A. : 371.
Huysmans, J.-K. : 124, 192.

Jaensch, E.R. : 26.
James, W. : 50, 56, 135, 137, 164.
Janet, P. : X, 135, 241, 288, 289, 293, 296, 297.
Jouve, P.-J. : 284.

Kant, E. . 130, 259, 277, 343, 366.
Koffka, K. : 232.
Köhler, W. : 66, 78, 232.

Ladd, G.-T. : 85.
Lagache, D. : X, 289, 290, 292, 293, 300.
La Rochefoucauld, F., duc de : 137.
Lawrence, D.H. : 139.
Lebrun, A : 117.
Leroy B. : 79-83, 85-89, 91, 96, 99, 123, 180, 316, 319.
Lawin, K. : 333.
Lhermitte, J. : 86, 89, 90, 99.

Matisse, H. : 364, 365.
Messer, A. : 38, 117, 119, 126, 195, 206.
Meyerson, I. : 48, 165.
Michel-Ange : 211-213.
Mourgue, R. : 164.
Moutier, F. : 20, 183.
Müller-Lyer (illusion de –) : 171.

Naholwski : 135.

Pascal, B. : 136.

Philippe, J. : 278.

Piéron, H. : 146, 261, 265.

Platon : 214, 371.

Proust, M. : 136, 280, 316.

Revault d'Allonnes, G. : 369.

Reverchon-Jouve, B. : 284.

Ribot, Th. : 135, 142.

Ricœur, P. : VI.

Robin, G. : 285.

Scheler, M. : 135.

Schopenhauer, A. : 220, 366.

Schraub : 109.

Schwiete : 119.

Séglas, J. : 300.

Silberer, H. : 206

Socrate : 214.

Spaier, A. 19, 124, 125, 135, 243.

Spinoza, B 32, 314.

Stendhal : 145.

Stuart Mill : II.

Taine, H. . II, 121, 168, 171, 285.

Titchener, E.B. : 16, 109.

Toscanini, A : 368.

Van Bogaert, L. : 90.

Wallon, H. : 135.

Watt, H.J. : 38, 120.

Wertheimer, M. : 66 232.

Wilde, O. : 124, 192.

Wolff, Chr., baron von : 241.

Zola, E. . 191.

nrf

GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07

www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard, 1940, 1986 pour la présente édition et 2005 pour la
présentation.* Pour l'édition papier.

© *Éditions Gallimard, 2017.* Pour l'édition numérique.

Couverture : Picasso, *Tête de faune* © Succession Picasso, 2002. Musée Picasso, Antibes. Photo
© Lucarelli.

Le présent ouvrage a bénéficié du soutien du CNL pour sa numérisation.

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

Romans

LA NAUSÉE (Folio).

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, I : L'ÂGE DE RAISON (Folio).

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, II : LE SURSIS (Folio).

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, III : LA MORT DANS L'ÂME (Folio).

CEUVRES ROMANESQUES (Bibliothèque de la Pléiade).

Nouvelles

LE MUR (*Le mur – La chambre – Érostrate – Intimité – L'enfance d'un chef*)
(Folio).

Théâtre

THÉÂTRE, I : *Les mouches – Huis clos – Morts sans sépulture – La putain respectueuse.*

LES MAINS SALES (Folio).

LE DIABLE ET LE BON DIEU (Folio).

KEAN, d'après Alexandre Dumas.

NEKRASSOV (Folio).

LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA (Folio).

LES TROYENNES, d'après Euripide.

Littérature

SITUATIONS, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X.

BAUDELAIRE (Folio Essais).

CRITIQUES LITTÉRAIRES (Folio Essais).

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ? (Folio Essais).

SAINT GENET, COMÉDIEN ET MARTYR (Les Œuvres complètes de Jean Genet, tome I).

LES MOTS (Folio).

LES ÉCRITS DE SARTRE, de Michel Contat et Michel Rybalka.

L'IDIOT DE LA FAMILLE, *Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, I, II et III
(nouvelle édition revue et augmentée).

PLAIDOYER POUR LES INTELLECTUELS.

UN THÉÂTRE DE SITUATIONS (Folio).

CARNETS DE LA DRÔLE DE GUERRE (septembre 1939-mars 1940).

LETTRES AU CASTOR et à quelques autres :

I. 1926-1939.

II. 1940-1963.

MALLARMÉ, *La lucidité et sa face d'ombre*.

ÉCRITS DE JEUNESSE.

LA REINE ALBEMARLE OU LE DERNIER TOURISTE.

Philosophie

L'IMAGINAIRE, *Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Folio Essais).

L'ÊTRE ET LE NÉANT, *Essai d'ontologie phénoménologique*.

L'EXISTENTIALISME EST UN HUMANISME (Folio Essais).

CAHIERS POUR UNE MORALE.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE (précédé de QUESTIONS DE MÉTHODE), I : *Théorie des ensembles pratiques*.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, II : *L'intelligibilité de l'Histoire*.

QUESTIONS DE MÉTHODE (collection « Tel »).

VÉRITÉ ET EXISTENCE.

SITUATIONS PHILOSOPHIQUES (collection « Tel »).

Essais politiques

RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE.

ENTRETIENS SUR LA POLITIQUE, avec David Rousset et Gérard Rosenthal.

L'AFFAIRE HENRI MARTIN, textes commentés par Jean-Paul Sartre.

ON A RAISON DE SE RÉVOLTER, avec Philippe Gavi et Pierre Victor.

Scénarios

LES JEUX SONT FAITS (Folio).

L'ENGRENAGE (Folio).

LE SCÉNARIO FREUD.

SARTRE, *un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.*

Entretiens

Entretiens avec Simone de Beauvoir, *in* LA CÉRÉMONIE DES ADIEUX de Simone de Beauvoir.

Iconographie

SARTRE, IMAGES D'UNE VIE, album préparé par L. Sendyk-Siegel, commentaire de Simone de Beauvoir.

ALBUM SARTRE. Iconographie choisie et commentée par Annie Cohen-Solal.

Jean-Paul Sartre

L'imaginaire

Présentation par Arlette Elkaim-Sartre

L'imaginaire tente ce que Sartre appelle une « phénoménologie » de l'image, c'est-à-dire qu'il inventorie et conceptualise tout ce qu'une réflexion directe, voire subjective, peut apprendre de *certain* sur la conscience imageante ; il écarte donc les théories de ses prédécesseurs tout en se servant, souvent contre eux, de leurs observations concrètes, aussi bien que de sa propre subjectivité. Puis il en vient au *probable*, à savoir à ses propres hypothèses sur la nature de l'image mentale, ce qui l'amène à se poser des questions qui débordent la psychologie phénoménologique : Cette possibilité qu'a la conscience de se *donner un objet absent* est-elle contingente ? Quel est son rapport avec la pensée ? avec le symbole ? Que représente l'imaginaire dans la vie de la conscience, dans notre position du réel ? Et enfin quelle est la réalité de l'œuvre d'art, cet irréel ?

Cette édition électronique du livre *L'imaginaire* de Jean-Paul Sartre a été réalisée le 10 octobre 2017 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070323746 - Numéro d'édition : 302977).

Code Sodis : N92631 - ISBN : 9782072756184 - Numéro d'édition : 325494

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.