

autant de regards subjectifs, jouit d'une multitude d'acceptions et d'une profonde plurivocité. Reste que les prétendues représentations et objets positifs - peintures, gravures, illustrations offrant une prise réelle à partir de laquelle travailler - nous détournent encore bien souvent de l'étude de ce qui à l'image même ne se conçoit pas dans les termes d'une prise de vue.

La langue anglaise bénéficie d'une distinction opportune dont ne dispose pas la langue française ; à **l'image, objet de l'impression visuelle**, qui pénètre pensée et discours, **s'oppose la *picture*, artefact et motif matériels**. L'image apparaît ainsi dématérialisée, et telle est sa capacité de pénétration. Elle ne sait se restreindre en un champ donné et ne dépend ni d'un média essentiel ni d'une pure opticit , physiologique ou culturellement fondée. L'« image » est idées, théories, descriptions, métaphores, fantasmes, rêves, souvenirs. » **W.J.T. Mitchell**, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, 1986.

« La langue anglaise a deux mots pour désigner les images matérielles et les images psychiques : ***picture* et *image***. La langue française, elle, n'en a qu'un seul. Cette particularité a parfois conduit à réserver le terme « image » aux créations psychiques et à proposer « figure » pour les représentations matérielles. Certains ont même suggéré de créer un mot nouveau pour sortir la langue française de sa confusion ! Pourtant, celle-ci n'est qu'un cas particulier d'un problème bien plus vaste : **image « mentale » et image « matérielle » sont loin de constituer deux blocs homogènes et opposables**.

Le déplacement de sens du mot « image » témoigne de ce flottement. Alors qu'il désignait d'abord une copie ou un reflet du réel, le mot s'est **peu à peu dégagé de la servitude de la ressemblance** pour désigner des objets esthétiques dans lesquels se manifeste la puissance de la créativité humaine. Diverses tentatives pour le réserver à un usage précis n'y ont rien fait. Nicéphore proposait au IX e siècle de désigner par « image » les icônes, qui sont image d'une réalité, excluant ainsi du monde des « images » les idoles, qui représentent des divinités qui, pour le chrétien, n'ont jamais existé. Mais cette proposition quelle que soit son importance par ailleurs sur le développement de la pensée en Occident, a eu peu de conséquences sur l'utilisation du mot. Et on peut facilement imaginer que les autres tentatives de ce genre connaissent le même sort...

Quant à l'expression « **image psychique** », elle recouvre des domaines aussi différents que les images fondamentales de soi, du monde, de l'homme et de la femme que chacun porte en lui, les images obsédantes, les rêveries à travers lesquelles chacun s'imaginer autre dans un monde diff rent, les images fabuleuses du rêve et celles, réalistes, de nos projets de transformation du monde... pour ne citer que celles-ci.

Les limites de ce qu'on nomme « image » sont toujours floues, imprécises, contestées... Le mot « image », en français, est bel et bien ancré dans une polysémie que toute tentative de codification sémantique paraît impuissante à dissiper. Tandis qu'à l'extrême opposé, c'est-à-dire du point de vue de l'expérience subjective, l'image se donne dans une appréhension immédiate, objective et atemporelle qui prend la force d'une évidence. Serait-ce ce qui a conduit tant de philosophes à tenir l'image en si grande suspicion ? » **Serge Tisseron**, *Psychanalyse de l'image*, 1995.

Idéalité de l'image, matérialité de la piction ?

« Plus on y réfléchit (en particulier dans la langue anglaise), plus il apparaît clairement qu'une distinction vernaculaire existe entre les images et les pictures, entre les images et les pictions, entre les images et les objets concrets – distinction qui émerge de la manière ordinaire de parler des formes graphiques et iconiques de représentation. Wittgenstein l'exprime en ces termes : « Une représentation [Vorstellung, image] n'est pas une image [Bild, picture, piction], mais une image [Bild, picture, piction] peut lui correspondre. » Le langage ordinaire [non philosophique] nous conduit à conceptualiser les images comme une famille de formes symboliques immatérielles, qui s'étend des figures géométriques clairement définies aux masses et espaces informes, aux figures identifiables et aux caractères reproductibles tels que les pictogrammes et les lettres alphabétiques. Dans le langage courant, les images sont également des choses mentales, qui résident dans le médium psychologique du rêve, de la mémoire et du fantasme ; elles sont encore des expressions linguistiques (les « images verbales ») qui nomment des objets concrets pouvant être (ou non) métaphoriques ou allégoriques. Elles constituent en fin de compte (et plus abstraitement) des « ressemblances », des « analogies » qui incitent plus ou moins à opérer des corrélations de ressemblance systématiques dans une variété de médias et de canaux sensoriels. L'icône peircienne, « le signe par ressemblance », englobe cette totalité, depuis les photographies jusqu'aux équations algébriques.

Qu'est-ce donc qu'une piction ? Partons à nouveau du vernaculaire : vous pouvez accrocher une piction au mur, mais pas une image. L'image semble flotter sans aucun support visible, sorte d'apparition fantasmatique, virtuelle ou spectrale. Elle est ce qui peut être retiré de la piction, transféré dans un autre médium, traduite en ekphrasis verbale, ou protégée par un copyright. L'image est cette « propriété intellectuelle » qui échappe à la matérialité de la piction lorsqu'elle est copi e. La piction correspond à l'addition de l'image et d'un support ; elle est l'apparition d'une image immatérielle sur un médium matériel. C'est pourquoi nous pouvons parler d'images architecturales, sculpturales, cinématographiques, textuelles, voire mentales tout en sachant que l'image ne se restreint pas à son support et le déborde.

Nous pourrions débattre longuement afin de déterminer si cette manière d'aborder les images aboutit dans une impasse platonicienne, au sens où le concept d'image revêtirait le rôle des idées et des formes, tandis que les images subsisteraient parmi les archétypes, en attente de manifestation tangible dans des pictions concrètes et des œuvres d'art. Probablement Aristote est-il un meilleur guide pour comprendre la relation entre images et pictions. D'un point de vue aristotélicien, pour reprendre les mots de Candace Vogler, « les images ne flottent pas librement comme autant d'âmes en passe de naître ». Elles sont des « types » ou des classes de pictions. Les images sont ainsi aux pictions ce que les espèces sont aux spécimens et aux organismes, dont les traits caractéristiques sont dictés par la spéciation. Envisageant ces « espèces » de façon plus pittoresque, matérialiste et vulgaire, le platonisme les traite comme des entités réellement existantes et non comme de simples noms ou comme des outils conceptuels. En ce sens, il participe d'une tradition vernaculaire de la théorie de l'image, fondée sur un ensemble de métapictions surévaluées ; la plus célèbre est l'allégorie de la Caverne, où les sensations concrètes se rapportent à l'univers des images fantomatiques dépourvues de substance, tandis que la sphère idéale des formes constitue le domaine de la substance réelle. » **W.J.T. Mitchell**, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, 2005.

Phénoménologie des images. « Je regarde cette feuille blanche, posée sur ma table ; je perçois sa forme, sa couleur, sa position. Ces différentes qualités ont des caractéristiques communes : d'abord elles se donnent à mon regard comme des existences que je puis seulement constater et dont l'être ne dépend aucunement de mon caprice. Elles sont pour moi, elles ne sont pas moi. Mais elles ne sont pas non plus autrui, c'est-à-dire qu'elles ne dépendent d'aucune spontanéité, ni de la mienne, ni de celle d'une autre conscience. Elles sont présentes et inertes à la fois. Cette inertie du contenu sensible, qu'on a souvent décrite, c'est l'existence en soi. Il ne sert à rien de discuter si cette feuille se réduit à un ensemble de représentations ou si elle est et doit être davantage. Ce qui est certain, c'est que le blanc que je constate, ce n'est certes pas ma spontanéité qui peut le produire. Cette forme inerte, qui est en deçà de toutes les spontanéités conscientes, que l'on doit observer, apprendre peu à peu, c'est ce qu'on appelle une chose. En aucun cas, ma conscience ne saurait être une chose, parce que sa façon d'être en soi est précisément un être pour soi. Exister, pour elle, c'est avoir conscience de son existence. Elle apparaît comme une pure spontanéité, en face du monde des choses qui est pure inertie. Nous pouvons donc poser dès l'origine deux types d'existence : c'est, en effet, en tant qu'elles sont inertes que les choses échappent à la domination de la conscience ; c'est leur inertie qui les sauvegarde et qui conserve leur autonomie.

Mais voici que maintenant, je détourne la tête. Je ne vois plus la feuille de papier. Je vois maintenant le papier gris du mur. La feuille n'est plus présente, elle n'est plus là. Je sais bien cependant qu'elle ne s'est pas anéantie : son inertie l'en préserve. Simplement, elle a cessé d'être pour moi. Pourtant la voici de nouveau. Je n'ai pas tourné la tête, mon regard est toujours dirigé vers le papier gris ; rien n'a bougé dans la pièce. Cependant, la feuille m'apparaît de nouveau avec sa forme, sa couleur et sa position ; et je sais fort bien, au moment qu'elle m'apparaît, que c'est précisément la feuille que je voyais tout à l'heure. Est-ce vraiment elle en personne ? Oui et non. Certes j'affirme bien que c'est la même feuille avec les mêmes qualités. Mais je n'ignore pas que cette feuille est restée là-bas : je sais que je ne jouis pas de sa présence ; si je veux la voir réellement, il faut que je me tourne vers mon bureau, que je ramène mes regards sur le buvard où la feuille est posée. La feuille qui m'apparaît en ce moment a une identité d'essence avec la feuille que je voyais tout à l'heure. Et, par essence, je n'entends pas seulement la structure mais encore l'individualité même. Seulement cette identité d'essence ne s'accompagne pas d'une identité d'existence. C'est bien la même feuille, la feuille qui est présentement sur mon bureau, mais elle existe autrement. Je ne la vois pas, elle ne s'impose pas comme une limite à ma spontanéité ; elle n'est pas non plus un donné inerte existant en soi. En un mot elle n'existe pas en fait, elle existe en image.

Si je m'examine sans préjugés, je m'apercevrai que j'opère spontanément la discrimination entre l'existence comme chose et l'existence comme image. Je ne saurais compter les apparitions qu'on nomme images. Mais, qu'elles soient ou non des évocations volontaires, elles se donnent, au moment même où elles apparaissent, comme autre chose que des présences. Je ne m'y trompe jamais. On surprendrait même beaucoup quelqu'un qui n'aurait pas étudié la psychologie si, après lui avoir expliqué ce que le psychologue nomme image, on lui demandait : vous arrive-t-il parfois de confondre l'image de votre frère avec la présence réelle de celui-ci ? La reconnaissance de l'image comme telle est une donnée immédiate du sens intime.

Autre chose est, cependant, d'appréhender immédiatement une image comme une image, autre chose de former des pensées sur la nature des images en général. Le seul moyen de constituer une théorie vraie de l'existence en image serait de s'astreindre rigoureusement à ne rien avancer sur celle-ci qui n'ait directement sa source dans une expérience réflexive. C'est qu'en effet l'existence en image est un mode d'être fort difficile à saisir. Il y faut de la contention d'esprit ; il faut surtout se débarrasser de notre habitude presque invincible de constituer tous les modes d'existences sur le type de l'existence physique. »

Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, 1936, PUF, 1981.

L'image, fenêtre vers le réel ? « D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une **fenêtre** ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ; puis j'y détermine la taille que je souhaite donner aux hommes dans la peinture. Je divise la hauteur de ce même homme en trois parties (...). Je divise alors à l'aide de cette mesure la ligne inférieure du quadrilatère tracé en autant de parties qu'elle compte de mesures ; et je fais cette même ligne inférieure du quadrilatère proportionnelle à la quantité transversale qui apparaît la plus proche et parallèle sur le pavement. Après cela, je place un point unique qu'on puisse voir dans le quadrilatère ; et selon moi, comme ce point occupe le lieu même vers lequel se dirige le rayon de centre, il faut l'appeler « point de centre ». La position de ce point de centre est convenable par rapport à la ligne de base lorsqu'il ne s'élève pas au-dessus de la hauteur de l'homme à peindre, car ainsi les spectateurs et les choses peintes semblent se trouver sur un même sol. Après avoir placé le point de centre, je trace des lignes droites depuis ce même point jusqu'à chacune des divisions de la ligne de base ; et ces lignes me montrent comment les quantités transversales se succèdent en changeant d'aspect presque jusqu'à une distance infinie ».

Leon Battista Alberti, *La peinture*, Paris, Seuil, p. 83, 85.

Des images à opposer aux textes ? « Les objets qui sont agencés entre eux sur le mode spatial de la juxtaposition ou dont les différentes parties le sont, se nomment des corps. Par conséquent les corps, avec leurs caractéristiques visibles, sont les objets à proprement parler de la peinture. Les objets qui sont agencés entre eux sur le mode temporel de la succession ou dont les différentes parties le sont, se nomment des actions. Par conséquent les actions sont l'objet à proprement parler de la poésie. (...) La peinture ne peut, dans ses compositions coexistantes, qui présupposent une simultanéité, exploiter qu'un seul instant de l'action et doit donc choisir le plus marquant, celui qui rend l'instant précédent et l'instant suivant le plus compréhensible. »

G.E. Lessing (2011), *Laocoon*, XVI, p. 113.

Opacité des images contre leur lecture intelligible.

« Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici ou là, ce que l'image recèle encore de surprises. Comme nos lèvres quand elles cherchent leurs mots pour offrir une parole à ce regard, fût-il interloqué. Comme notre respiration, imperceptiblement suspendue voire haletante, devant une image qui nous émeut. Comme notre cœur qui bat un peu plus vite à la mesure de l'émotion, dans son rythme de diastole qui ouvre et de systole qui ferme, de diastole qui rouvre et de systole qui referme, et ainsi de suite.

Cela, bien sûr, va s'entendre métaphoriquement. Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui de la faculté intelligible. Ici, nous avons cru avoir affaire à une image familière, mais voilà que, tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence. Là – autre version de cette même inquiétante étrangeté –, nous avons éprouvé l'image comme un obstacle insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds. Les images nous embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure. [...] Un phénomène d'ordre anthropologique inspire tous ces mouvements. Dire que les images s'ouvrent et se ferment, comme nos corps qui les regardent c'est dire que les images sont créées à notre image : non pas seulement à l'image de nos aspects, mais à celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture. Si l'image et l'imitation ont partie liée, cela suppose que l'imitation elle-même ne se réduit en rien au critère de valeur à quoi l'a confiné, depuis Winckelmann, toute une tradition esthétique. »

Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, 2007.

« Les images ne sont jamais tout à fait inertes. Objets insensibles, morts, les images traversent les temps, elles durent. Dans cette durée, pourtant, un étrange remous les agite. La puissance du visuel revient toujours, comme par vagues, obséder celui qui regarde. Et, que celui-ci s'en montre ensorcelé ou bien scandalisé, le résultat sera, d'une certaine façon, identique : car, dans les deux cas, l'image aura bien atteint et inquiété celui qui l'interroge. Cinq siècles et demi après que Praxitèle eut sculpté l'Aphrodite de Cnide, Clément d'Alexandrie s'inquiétait encore des effets ravageurs de sa stupéfiante beauté, racontant, après bien d'autres, comment un homme, épris de l'image, était allé jusqu'à « avoir commerce avec la pierre » (mignutai tè lithô). L'image est un appât, concluait-il, elle rend les hommes érotikoï, elles les plonge dans l'abîme. L'image est un appât, un leurre, un piège donc – assertion classique. Elle émeut le vivant avec du mort. Elle exacerbe les facultés sensibles, alors même qu'elle n'est faite que de matières inertes, insensibles : des anaïsthèta, ainsi que Clément d'Alexandrie s'obstinait à l'argumenter, n'arrivant qu'à rendre plus flagrants le paradoxe et la souveraineté de l'image en tant que support du désir.

Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, chapitre II, p. 98.

L'image, un sentiment ? Exemple des images nostalgiques musicales et imaginaires.

« L'existence la plus folle fourmille de symboles, l'homme le plus « réaliste » vit d'images. Pour le redire, et comme la suite l'illustrera abondamment, les symboles ne disparaissent jamais de l'actualité psychique : ils peuvent changer d'aspect ; leur fonction reste la même. Il n'est que de lever leurs nouveaux masques. La plus abjecte « nostalgie » dérober la « nostalgie du paradis ». On a mentionné les images du « paradis océanien » qui hantent le livre comme le film. (Qui a dit du cinéma que c'était l'« usine des rêves » ?) On peut aussi bien analyser les images soudainement libérées par une musique quelconque, parfois la plus vulgaire romance : et l'on constatera que ces images avouent la nostalgie d'un passé mythifié, transformé en archétype, que ce « passé » comporte, outre le regret d'un temps aboli, mille autres sens : il exprime tout ce qui aurait pu être et n'a pas été, la tristesse de toute existence qui n'est qu'en cessant d'être autre chose, le regret de ne pas vivre dans le paysage et le temps évoqués par la romance (quelles qu'en soient les couleurs locales ou historiques : « bon vieux temps », Russie des balalaïkas, Orient romantique, Haïti des films, millionnaire américain, prince exotique, etc.) ; en fin de compte, le désir de quelque chose de tout à fait autre que l'instant présent, en définitive, d'inaccessible ou d'irréremédiablement perdu : le « Paradis ». L'important, dans ces images de la « nostalgie du paradis », est qu'elles en disent toujours plus qu'en pourrait exprimer en paroles le sujet qui les a éprouvées. La plupart des humains seraient d'ailleurs incapables de les raconter : non qu'ils soient moins intelligents que les autres, mais parce qu'ils n'accordent pas trop d'importance à notre langage analytique. De telles images rapprochent pourtant les hommes plus efficacement et plus réellement qu'un langage analytique. En fait, s'il existe une solidarité totale du genre humain, elle ne peut être ressentie et « actée » qu'au niveau des Images. »

Mircea Eliade, *Images et symboles*, 1952, Gallimard tel, 1990

« Le propre des images, c'est d'être des images de quelque chose. L'image ne peut subsister par elle-même. Elle n'est en soi ni matérielle ni intelligible. Elle renvoie nécessairement à autre chose qu'elle, à un modèle qui la subsume et à un support qui l'assume. De ces liens qui sont aussi des écarts naissent des mouvements possibles, des glissements de sens. L'objet visible n'est pas l'objet vu. L'objet vu n'est pas l'objet intelligible.

L'image est un « reflet », elle nécessite un support adapté. Le support doit fixer le « rayonnement » visible ou symbolique du modèle, de façon à renvoyer une image à l'observateur. L'image procède du modèle et doit être matérialisée. Le support est le moyen concret de cette matérialisation, de cette médiation. Que le modèle soit « matériel », comme dans le cas des images photographiques ou vidéographiques, ou qu'il soit « symbolique », comme dans le cas des images infographiques ou virtuelles. Son « rayonnement » doit faire l'objet d'une conversion afin de pouvoir se fixer au support. Naturellement, la matière du support comme le modèle lui-même ne manquent pas de participer à cette opération de conversion. Cette participation est nécessaire pour assurer un transfert minimum entre le modèle et son reflet. Il est utile d'étudier les divers modes de participation des supports matériels à la genèse des images. Un peut ainsi retrouver ce que le support ajoute, ou bien ce qu'il retranche aux apports originels du modèle.

Dans le cas complexe, qui est le cas réel, il ne faut pas compter démêler l'écheveau des participations croisées. Car tous les êtres produisent des images et renvoient des reflets. Tous les êtres se reflètent, plus ou moins, les uns les autres. Dans le cas simplifié, qui est celui du monde symbolique de l'œuvre virtuelle, tous les êtres se reflètent également les uns les autres. Réseau de correspondances ultra-denses. Mais relativement intelligibles. » **P. Quéau**, *Le Virtuel : vertus et vertiges*, 1993

2/ Y A-T-IL DES IMAGES NATURELLES ?

« L'image est un signe tiré de l'objet par imitation et qui l'exprime par la ressemblance ».

Saint-Augustin, *Libre de diversis quaestionibus*

Analyse : le style de Raphaël, un « naturel » appris ? Une peinture narrative ? <https://www.youtube.com/watch?v=7izh06YBxHY>

Platon, *République VI* : « J'appelle image d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre ».

« Suppose à présent une ligne coupée en deux parties inégales ; coupe encore chaque partie suivant la même proportion, celle du genre visible et celle de l'intelligible ; et suivant le degré de clarté ou d'obscurité relatives des choses, tu auras dans le monde visible, une première section, celle des images. J'appelle images en premier lieu les ombres, ensuite les fantômes représentés dans les eaux et sur la surface des corps opaques, lisses et brillants, et toutes les autres représentations du même genre. Représente-toi maintenant l'autre section dont la première est l'image : elle nous comprend, nous les êtres vivants, et avec nous toutes les plantes et tous les objets fabriqués par l'homme. Veux-tu bien admettre aussi, repris-je, que le genre visible se divise en vrai et en faux, et que l'image est au modèle comme l'objet de l'opinion est à l'objet de la connaissance ? D'un autre côté considère de quelle manière il faut couper la section de l'intelligible : dans la première partie de cette section, l'âme, se servant comme d'images, des objets qui dans la section précédente étaient des originaux, est forcée d'instituer ses recherches en partant d'hypothèses et suit une marche qui la mène, non au principe, mais à la conclusion ; dans la deuxième partie l'âme va de l'hypothèse au principe absolu, sans faire usage des images, comme dans le cas précédent, et mène sa recherche au moyen des seules idées. »

Platon, *République VI*, 509e-510b.

Le cas des trois lits. Socrate – Prends un miroir et présente-le de tous côtés ; en moins de rien, tu feras le soleil et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.

Glaucon – Oui, je ferai tout cela en apparence, mais il n'y a rien de réel, rien qui existe véritablement.

– Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce, n'est-ce pas ? (...) Tu me diras peut-être qu'il n'y a rien de réel en tout ce qu'il fait ; cependant le peintre fait aussi un lit en quelque façon.

– Oui, l'apparence d'un lit. (...)

– Il y a donc trois espèces de lit ; l'une qui est dans la nature, et dont nous pouvons dire, ce me semble, que Dieu est l'auteur ; auquel autre, en effet, pourrait-on l'attribuer ?

– A nul autre

– Le lit du menuisier en est une aussi (...). Et celui du peintre en est encore une autre, n'est-ce pas ? (...) Ainsi le peintre, le menuisier, Dieu, sont les trois ouvriers qui président à la façon de ces trois espèces de lit. [...] Donnerons-nous à Dieu le titre de producteur de lit, ou quelqu'autre semblable ? Qu'en penses-tu ?

– Le titre lui appartient, d'autant plus qu'il a fait de lui-même et l'essence du lit, et celle de toutes les autres choses.

– Et le menuisier, comment l'appellerons-nous ? L'ouvrier du lit, sans doute ? (...) A l'égard du peintre, dirons-nous aussi qu'il en est l'ouvrier ou le producteur ? (...)

– Le seul nom qu'on puisse lui donner avec le plus de raison, est celui d'imitateur de la chose dont ceux-là sont ouvriers. [...]

– Le peintre se propose-t-il pour objet de son imitation ce qui, dans la nature, est en chaque espèce, ou plutôt ne travaille-t-il pas d'après les œuvres de l'art ?

– Il imite les œuvres de l'art.

– Tels qu'ils sont, ou tels qu'ils paraissent ? Explique-moi encore ce point. (...) Un lit n'est pas toujours le même lit, selon qu'on le regarde directement ou de biais ou de toute autre manière ? Mais quoiqu'il soit le même en soi, ne paraît-il pas différent de lui-même ? J'en dis autant de toute autre chose.

– L'apparence est différente, quoique l'objet soit le même.

– Pense maintenant à ce que je vais dire ; quel est l'objet de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est tel, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence, ou de la réalité ?

– De l'apparence.

– L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et la raison pour laquelle il fait tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. Le peintre, par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan, sans avoir aucune connaissance de leur métier ; mais cela ne l'empêchera pas, s'il est bon peintre, de faire illusion aux enfants et aux ignorants, en leur montrant du doigt un charpentier qu'il aura peint, de sorte qu'ils prendront l'imitation pour la vérité.

– Assurément.

– Ainsi, mon cher ami, devons-nous l'entendre de tous ceux qui font comme ce peintre. Lorsque quelqu'un viendra nous dire qu'il a trouvé un homme qui sait tous les métiers, qui réunit à lui seul, dans un degré éminent, toutes les connaissances qui sont partagées entre les autres hommes, il faut lui répondre qu'il est dupe apparemment de quelque magicien et de quelque imitateur qu'il a pris pour le plus habile des hommes, faute de pouvoir lui-même distinguer la science, l'ignorance et l'imitation. »

Platon, *La République*, Livre X, 595-598d, trad. V. Cousin, 1822.

Images-copies et images-illusions. Platon, *Le Sophiste*, 235b.

L'Étranger : (...) je crois apercevoir deux espèces de l'art d'imiter ; mais de savoir dans laquelle des deux se trouve celle que nous cherchons, c'est ce dont je ne crois pas pouvoir me flatter encore.

Théétète. Dis-nous toujours, en attendant, quelles sont ces deux espèces.

– Je vois dans l'art d'imiter, d'abord l'art de copier ; c'est particulièrement quand on opère l'imitation en reproduisant les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur, [235e] et en y ajoutant les couleurs convenables.

– Mais quoi, n'est-ce pas là ce que s'appliquent à faire tous ceux qui veulent imiter un objet ?

– Non pas ceux du moins qui exécutent de grands ouvrages de sculpture ou de peinture ; car, s'ils donnaient aux belles figures qu'ils représentent leurs véritables proportions, tu sens bien [236a] que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les inférieures trop grandes, parce que les unes sont vues par nous de loin et les autres de près. (...) Ainsi, n'est-il pas vrai que les artistes, s'inquiétant peu de la vérité, donnent à leurs ouvrages, au lieu des proportions naturelles, celles qu'ils

jugent devoir faire le plus bel effet? (...) Il est donc raisonnable d'appeler la première des deux espèces d'imitation, une copie, puis qu'en effet elle ressemble à l'objet? (...) Et d'appeler, ainsi que nous l'avons fait, cette espèce de l'art d'imiter, l'art de copier? (...) Mais quel nom donner à ce qui, considéré d'un bon point de vue, paraît ressembler au beau, mais n'offre plus, convenablement examiné, la ressemblance qu'il promettait? Ne pouvons-nous l'appeler fantôme, puisqu'il n'a qu'une apparence de ressemblance? (...) Cette division n'occupe-t-elle pas une grande place [236c] et dans la peinture et dans l'art d'imiter en général? (...) Et n'appellerions-nous pas fantasmagorie l'art qui produit non pas la copie des objets, mais leur fantôme? (...) Voilà donc les deux espèces de l'art de faire des simulacres, l'art de copier et l'art de la fantasmagorie. »

« Ce qui est engendré par l'Un doit être engendré par lui sans que l'Un soit mû ; s'il était mû, ce qui est engendré par lui tiendrait, par suite de ce mouvement, le troisième rang au lieu du second [serait l'Âme au lieu d'être l'Intelligence]. Donc, puisque l'Un est immobile, c'est sans consentement, sans volonté, sans aucune espèce de mouvement qu'il produit l'hypostase qui tient le second rang. Comment donc faut-il concevoir la génération de l'Intelligence par cette cause immobile ? C'est le rayonnement d'une lumière qui s'en échappe sans troubler sa quiétude, semblable à la splendeur qui émane perpétuellement du soleil sans qu'il sorte de son repos, et qui l'environne sans le quitter. Ainsi toutes les choses, tant qu'elles persévèrent dans l'être, tirent nécessairement de leur propre essence et produisent au dehors une certaine nature qui dépend de leur puissance et qui est l'image de l'archétype dont elle provient. Ainsi le feu répand la chaleur hors de lui ; la neige répand le froid. Les parfums donnent un exemple frappant de ce fait : tant qu'ils durent, ils émettent des exhalaisons auxquelles participe tout ce qui les entoure. Tout ce qui est arrivé à son point de perfection engendre quelque chose. Ce qui est éternellement parfait engendre éternellement, et ce qu'il engendre est éternel, mais inférieur au principe générateur. Que faut-il donc penser de Celui qui est souverainement parfait ? N'engendre-t-il pas ? Tout au contraire, il engendre ce qu'il y a de plus grand après lui. Or, ce qu'il y a de plus parfait après lui, c'est le principe qui tient le second rang, l'Intelligence. L'Intelligence contemple l'Un, et n'a besoin que de lui ; mais l'Un n'a pas besoin de l'Intelligence. Ce qui est engendré par le Principe supérieur à l'Intelligence ne peut être que l'Intelligence : car elle est ce qu'il y a de meilleur après l'Un, puisqu'elle est supérieure à tous les autres êtres. L'Âme est en effet le verbe et l'acte de l'Intelligence, comme l'Intelligence est le verbe et l'acte de l'Un. Mais l'Âme est un verbe obscur. Étant l'image de l'Intelligence, elle doit contempler l'Intelligence, comme celle-ci doit, pour subsister, contempler l'Un. Si l'Intelligence contemple l'Un, ce n'est pas qu'elle s'en trouve séparée, c'est seulement parce qu'elle est après lui. Il n'y a nul intermédiaire entre l'Un et l'Intelligence, non plus qu'entre l'Intelligence et l'Âme. Tout être engendré désire s'unir au principe qui l'engendre, et il l'aime, surtout quand Celui qui engendre et Celui qui est engendré sont seuls. Or, quand Celui qui engendre est souverainement parfait, Celui qui est engendré doit lui être si étroitement uni qu'il n'en soit séparé que sous ce rapport qu'il en est distinct. » **Plotin, *Traité 10*, [4] (*Ennéades* V, 1), Des trois hypostases principales.**

« Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane. »

Lucrèce, *De la nature*, IV, 2.

L'image comme plaisir de la *mimesis* des formes naturelles. « La tendance à l'imitation est instinctive chez l'homme et dès l'enfance. Sur ce point il se distingue de tous les autres êtres, par son aptitude très développée à l'imitation. C'est par l'imitation qu'il acquiert ses premières connaissances, c'est par elle que tous éprouvent du plaisir. La preuve en est visiblement fournie par les faits : des objets réels que nous ne pouvons pas regarder sans éprouver du déplaisir, nous en contemplons avec plaisir l'image la plus fidèle ; c'est le cas des bêtes sauvages les plus repoussantes et des cadavres. La cause en est que l'acquisition d'une connaissance ravit non seulement le philosophe, mais tous les humains même s'ils ne goûtent pas longtemps cette satisfaction. Ils ont du plaisir à regarder ces images, dont la vue d'abord les instruit et les fait raisonner sur chacune. S'il arrive qu'ils n'aient pas encore vu l'objet représenté, ce n'est pas l'imitation qui produit le plaisir, mais la parfaite exécution, ou la couleur ou une autre cause du même ordre. Comme la tendance à l'imitation nous est naturelle, ainsi que le goût de l'harmonie et du rythme [...], à l'origine les hommes les plus aptes par leur nature à ces exercices ont donné peu à peu naissance à la poésie par leurs improvisations. »

Aristote, *Poétique*, 4, 1448b.

Une mimesis inutile ?... à moins d'exprimer l'humain plutôt que de rivaliser avec la nature ?

« C'est un vieux précepte que l'art doit imiter la nature ; on le trouve déjà chez Aristote. Quand la réflexion n'en était encore qu'à ses débuts, on pouvait bien se contenter d'une idée pareille ; elle contient toujours quelque chose qui se justifie par de bonnes raisons et qui se révélera à nous comme un des moments de l'idée ayant, dans son développement, sa place comme tant d'autres moments. D'après cette conception, le but essentiel de l'art consisterait dans l'imitation, autrement dit dans la reproduction habile d'objets tels qu'ils existent dans la nature, et la nécessité d'une pareille reproduction faite en conformité avec la nature serait une source de plaisirs. Cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il y existe. Mais cette répétition peut apparaître comme une occupation oiseuse et superflue, car quel besoin avons-nous de revoir dans des

tableaux ou sur la scène, des animaux, des paysages ou des événements humains que nous connaissons déjà pour les avoir vus ou pour les voir dans nos jardins, dans nos intérieurs ou, dans certains cas, pour en avoir entendu parler par des personnes de nos connaissances ? On peut même dire que ces efforts inutiles se réduisent à un jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ce que nous offre la nature. C'est que l'art, limité dans ses moyens d'expression, ne peut produire que des illusions unilatérales, offrir l'apparence de la réalité à un seul de nos sens ; et, en fait, lorsqu'il ne va pas au-delà de la simple imitation, il est incapable de nous donner l'impression d'une réalité vivante ou d'une vie réelle : tout ce qu'il peut nous offrir, c'est une caricature de la vie. (...)

Quel but l'homme poursuit-il en imitant la nature ? Celui de s'éprouver lui-même, de montrer son habileté et de se réjouir d'avoir fabriqué quelque chose ayant une apparence naturelle. [...] Mais cette joie et cette admiration de soi-même ne tardent pas à tourner en ennui et mécontentement, et cela d'autant plus vite et plus facilement que l'imitation reproduit plus fidèlement le modèle naturel. Il y a des portraits dont on dit assez spirituellement qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée. D'une façon générale, la joie que procure une imitation réussie ne peut être qu'une joie très relative, car dans l'imitation de la nature, le contenu, la matière sont des données qu'on n'a que la peine d'utiliser. L'homme devrait éprouver une joie plus grande en produisant quelque chose qui soit bien de lui, quelque chose qui lui soit particulier et dont il puisse dire qu'il est sien. Tout outil technique, un navire par exemple ou, plus particulièrement, un instrument scientifique doit lui procurer plus de joie, parce que c'est sa propre oeuvre, et non une imitation. Le plus mauvais outil technique a plus de valeur à ses yeux ; il peut être fier d'avoir inventé le marteau, le clou, parce que ce sont des inventions originales, et non imitées. L'homme montre mieux son habileté dans des productions surgissant de l'esprit qu'en imitant la nature. Il peut toutefois entrer en lutte avec la nature. C'est à cela qu'on pense quand on dit que les productions de la nature sont supérieures à celles de l'esprit. On dit en effet que ce sont des oeuvres divines. Mais Dieu est Esprit, et se laisse mieux reconnaître dans l'Esprit que dans la Nature. En entrant en rivalité avec la Nature, on se livre à un artifice sans valeur. Un homme s'étant vanté de pouvoir lancer des lentilles à travers un petit orifice, Alexandre, devant lequel il exécuta son tour de force, lui fit offrir quelques boisseaux de lentilles ; et avec raison, car cet homme avait acquis une adresse non seulement inutile, mais dépourvue de toute signification. On peut en dire autant de toute adresse dont on fait preuve dans l'imitation de la nature. C'est ainsi que Zeuxis peignait des raisins qui avaient une apparence tellement naturelle que les pigeons s'y trompaient et venaient les picorer, et Praxeas peignit un rideau qui trompa un homme, le peintre lui-même. On connaît plus d'une de ces histoires d'illusions créées par l'art. (...) On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une oeuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici c'est l'imitation de l'humain par la nature. »

Hegel, *Esthétique, Introduction : Ch. I, 2, §. 1.*

L'art des images : invention plutôt que copie. « Cette fameuse question du sujet, de l'imitation de la nature domine toute la question plastique et crée l'inquiétude des gens non initiés. C'est la Renaissance italienne qui, en s'approchant le plus près de cette imitation, a créé la confusion. Le fait de bien imiter un muscle comme Michel-Ange ou une figure comme Raphaël ne crée pas un progrès ni une hiérarchie en art. Ce n'est pas parce que ces artistes du XVI^e siècle ont imité les formes humaines qu'ils sont supérieurs aux Hautes Époques égyptienne, chaldéenne, indochinoise, romane, gothique qui, elles, interprétaient la forme, la stylisaient, mais ne l'imitaient pas. Au contraire, l'art consiste à inventer et non à copier. La Renaissance italienne est une époque de décadence artistique. Ces gens dépourvus de l'invention de leurs prédécesseurs ont cru être plus forts en imitant - c'est faux. L'art doit être libre dans son invention, il doit nous enlever à la réalité trop présente. Que cela soit poésie ou peinture, c'est là le but. La vie plastique, le tableau est fait de rapports harmonieux de volumes, de lignes, de couleurs. Ce sont ces trois forces qui doivent régir l'oeuvre d'art. Si, en harmonisant ces trois éléments essentiels, il se trouve que des objets, des éléments de réalité peuvent entrer dans la composition, c'est peut-être mieux et cela donne plus de richesse. Mais ils sont subordonnés aux trois éléments essentiels cités plus haut. Donc l'oeuvre moderne part exactement du point de vue opposé à l'oeuvre académiques. L'oeuvre académique met en avant le sujet et en second plan les mérites picturaux, s'il y a lieu. Nous autres, c'est le contraire. Toute toile, même non représentative, qui procède des rapports harmonieux des trois forces : couleur, valeur, dessin, est oeuvre d'art. Je le répète, si l'objet peut s'y inscrire sans briser l'armature conditionnelle, la toile l'enrichit. Quelquefois, ces rapports ne sont que décoratifs lorsqu'ils sont abstraits. Mais si des objets entrent dans la composition - objets rares qui ont une valeur plastique réelle - on obtient des tableaux qui ont autant de variété, de profondeur qu'avec un sujet d'imitation. »

Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, 1965.

Des images naturelles chez les empiristes modernes ?

« Une IMAGE (dans le sens strict du mot) est la ressemblance avec une chose visible quelconque. Dans ce sens, les formes, et simulacres [seemings] fantastiques des corps visibles, qui se présentent à la vue, sont seulement des images. Ce sont par exemple le reflet [shew] d'une personne ou d'une chose dans l'eau, par réflexion ou réfraction, ou du soleil, des étoiles à la faveur d'une vision directe dans l'air ; ces choses n'ont pas la réalité qu'elles semblent avoir dans ce qu'on voit, et ne sont pas dans le lieu où elles semblent être, leurs grandeurs et leurs figures ne sont pas non plus celles de l'objet : elles changent avec la variation des organes de la vue ou avec des lunettes, et sont souvent présentes dans notre imagination et nos rêves quand l'objet est absent, ou bien elles changent de couleurs et de formes comme des choses qui ne dépendent que de notre fantaisie. Ce sont là les images qui sont originairement et plus proprement appelées *idées*, et *idoles*, mots dérivés du grec ancien dont le mot εἶδω [eídō] signifie *voir*. On les appelle aussi *hallucinations* [phantasmes], mot qui, dans la même langue, signifie *apparitions*. C'est de là que l'une des facultés de la nature humaine est appelée imagination.

Par suite, il est donc manifeste qu'il n'y a jamais, et qu'il ne peut y avoir d'images d'une chose invisible. Il est également évident qu'il ne peut y avoir d'image d'une chose infinie ; en effet, toutes les images et hallucinations produites par l'impression de choses visibles ont une figure ; or, une figure est une quantité déterminée de tous côtés. Il ne peut donc y avoir aucune image de Dieu, non plus que de l'âme humaine et des esprits, mais seulement des corps visibles, c'est-à-dire des corps qui sont éclairés par eux-mêmes, ou que ces derniers éclairent. Alors que la fantaisie peut produire des formes qu'on n'a jamais vues, fabriquer des figures en utilisant les parties de créatures différentes, comme les poètes font les centaures, chimères et autres monstres que nul n'a jamais vus, de même on peut aussi doter ces formes de matière, en les faisant en bois, en glaise ou en métal. Et de telles formes sont aussi appelées images, non à cause de leur ressemblance avec une chose corporelle quelconque, mais de leur ressemblance avec une des choses fantastiques qui peuplent le cerveau de leur fabricant. Mais, dans ces idoles, telles qu'elles sont originairement dans le cerveau et telles qu'elles sont peintes, gravées, moulées ou fondues dans la matière, il y a une similitude des unes avec les autres, selon laquelle on peut dire que le corps matériel produit par l'art est l'image de l'idole fantastique fabriquée par la nature. Mais le mot image, employé dans un sens plus large, renvoie à n'importe quelle représentation d'une chose par une autre. Ainsi, un souverain terrestre peut être appelé l'image de Dieu, et un magistrat de rang inférieur, l'image d'un souverain terrestre. Très souvent, dans l'idolâtrie des païens on prêtait peu d'attention à la ressemblance entre l'idole matérielle et l'idole existant dans leur imagination [fancy] et pourtant elle en était l'image. Ainsi, une pierre brute fut dressée pour représenter Neptune et diverses autres formes très différentes des formes qu'ils pensaient être celles de leurs dieux. De même aujourd'hui, nous voyons des images de la Vierge Marie et d'autres saints, toutes différentes les unes des autres, et qui ne correspondent pas à l'imagination de quelqu'un. Et pourtant, si elles servent assez bien le but dans lequel elles ont été faites, qui est de représenter les personnages mentionnés dans l'histoire, c'est seulement à cause des noms auxquels tout un chacun fait correspondre une image qu'il forme lui-même, ou pas d'image du tout. Et donc, une image, au sens le plus large, est ou bien la ressemblance ou la représentation d'une chose visible quelconque, ou les deux à la fois, comme c'est le cas la plupart du temps. » **Thomas Hobbes**, *Léviathan*, 1651, chapitre 45

Imagination et mémoire, sensations dégradées ?

« De même que les vagues continuent de rouler sur l'eau longtemps après que le vent a cessé, c'est de même ce qui arrive dans le cas de ces mouvements que font les parties intérieures d'un homme, donc quand il voit, rêve, etc. En effet, après que l'objet a disparu, ou quand nos yeux sont fermés, nous conservons cependant une image de la chose vue, quoiqu'elle soit plus obscure que lorsque nous la voyions. C'est cela que les Latins nomment imagination, à partir de l'image produite en voyant et qu'ils appliquent, encore qu'improprement, à tous les autres sens. Mais les Grecs l'appellent illusion [*fancy*] ce qui signifie apparence et convient aussi bien à un sens qu'à un autre. Par conséquent, l'imagination n'est qu'une sensation dégradée et on la trouve chez les humains et chez beaucoup d'autres créatures aussi bien endormies qu'éveillées.

Chez les humains éveillés, la dégradation de la sensation ne consiste pas en la dégradation du mouvement produit par la sensation, mais en son obscurcissement, de la même façon que la lumière du soleil obscurcit la lumière des étoiles, lesquelles n'ont pas moins de vertu brillante durant la nuit qu'elles n'en ont pendant le jour. Parce que parmi les nombreux stimuli que nos yeux, nos oreilles et d'autres organes reçoivent des corps extérieurs, seul celui qui prédomine est ressenti, ainsi, la lumière du soleil étant prédominante, nous ne sommes pas affectés par l'action des étoiles. Et si un objet quelconque est retiré de devant nos yeux, quoique l'impression qu'il nous a faite reste en nous, et si d'autres objets se présentent qui agissent sur nous, l'imagination du passé s'obscurcit et devient faible, comme la voix humaine est affaiblie au milieu des bruits de la journée. De cela il suit que, plus le temps écoulé est long depuis la vision, ou depuis la sensation d'un objet quelconque, plus l'imagination est faible. En effet, le changement continu du corps humain détruit dans le temps les parties mises en mouvement par la sensation, de sorte que la distance de temps et de lieu produit un même et unique effet sur nous. Car à une grande distance, ce que nous regardons paraît trouble et les plus petites parties ne se distinguent pas ; de même pour les voix qui deviennent faibles et inarticulées ; de même encore, après une longue période de temps, notre imagination du passé est faible et, par exemple, nous oublions beaucoup de rues particulières des villes que nous avons visitées et de nombreuses circonstances particulières de nos actions. Cette sensation dégradée, quand nous exprimons la chose même (je veux dire l'illusion elle-même), s'appelle imagination comme je l'ai déjà dit. Mais, quand nous exprimons la dégradation, signifiant par là que la sensation s'évanouit, qu'elle est ancienne et passée, elle s'appelle mémoire. En sorte qu'imagination et mémoire ne sont qu'une seule chose qui, selon divers-es circonstances, prend des noms divers. »

Hobbes, *Léviathan*, 1651, Livre I, § 2

Le monde n'est-il pas un simple tissu d'images sans références extérieures ?

« **Hylas** : À dire vrai, Philonous, je pense qu'il y a deux sortes d'objets : les uns, perçus immédiatement, et qu'on appelle également *idées* ; les autres sont des choses réelles, ou des *objets extérieurs* perçus par l'intermédiaire de ces idées, qui sont leurs images et représentations. Or, les idées n'existent pas en dehors de l'esprit ; mais les objets de la seconde sorte, si.

Philonous : Votre opinion, c'est que les idées que nous percevons par nos sens ne sont pas les choses réelles, mais leurs images ou copies. Par suite, notre connaissance n'est réelle qu'aussi longtemps que nos idées sont des représentations fidèles de ces originaux. Mais comme ces originaux supposés sont en eux-mêmes inconnus il est impossible de savoir jusqu'où nos idées leur ressemblent ; ou même si elles leur ressemblent du tout. Nous ne pouvons donc pas être certains d'avoir aucune véritable connaissance. Davantage, puisque nos idées varient perpétuellement, sans le moindre changement dans les prétendues choses réelles, il s'ensuit nécessairement que nos idées ne peuvent en être toutes des copies fidèles ; ou si certaines le sont et d'autres non, il est impossible de distinguer les premières des secondes. Ce qui nous plonge encore plus profondément dans l'incertitude. Et, encore une fois, quand nous y réfléchissons, nous ne pouvons concevoir comment une idée, ou quelque chose qui ressemble à une idée, pourrait avoir une existence absolue hors d'un esprit ; ni par conséquent, suivant votre opinion, comment il pourrait y avoir rien de réel dans la nature. Tout cela a pour résultat de nous plonger dans le scepticisme le plus irrémédiable et le plus désespéré. [...]

Hylas : Mais, d'après vos conceptions, quelle différence y a-t-il entre les choses réelles et les chimères forgées par l'imagination ou les visions d'un rêve, puisqu'elles sont toutes également dans l'esprit ?

Philonous : Les idées que forge l'imagination sont pâles et indistinctes ; elles sont, en outre, entièrement dépendantes de la volonté. Mais les idées perçues par le sens, c'est-à-dire les choses réelles, sont plus vives et plus claires ; et comme elles sont imprimées sur l'esprit [mind] par un esprit [spirit] distinct de nous, elles ne sont pas dans la même dépendance vis-à-vis de notre volonté. Il n'y a donc aucun danger de les confondre avec les précédentes, et il n'y a en a pas davantage de les confondre avec les visions d'un rêve, qui sont indécises, désordonnées et confuses. Et même s'il devait arriver qu'elles soient plus vives et plus naturelles, comme elles ne sont pas connectées entre elles et ne font pas corps avec les événements antérieurs et ultérieurs de notre vie, on pourrait les distinguer facilement des réalités. En un mot, quelle que soit, dans votre système, la méthode pour distinguer les choses des chimères, la même méthode, c'est évident, vaudra aussi dans le mien. Car, je présume, ce doit toujours être une différence perçue ; et je n'entends vous priver d'aucune des choses que vous percevez. »

George Berkeley, *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, 1713, dialogues I et III.

La différence entre mémoire et imagination : non un rapport des images au réel plus vrai, mais une différence de vivacité sensible et de liberté d'agencement.

« Nous constatons par expérience que, lorsqu'une impression a été présente à l'esprit, elle y fait à nouveau son apparition en tant qu'idée, et cela, de deux façons différentes : soit elle conserve une large part de sa vivacité initiale quand elle réapparaît, et elle est alors, en quelque sorte, intermédiaire entre une impression et une idée, soit elle perd intégralement cette vivacité, et c'est une idée parfaite. La faculté par laquelle nous répétons nos impressions de la première manière s'appelle la *mémoire*, et l'autre, *l'imagination*. À première vue, il est évident que les idées de la mémoire sont beaucoup plus vives et fortes que celles de l'imagination, et que la première de ces facultés peint ses objets avec des couleurs plus franches que celles qui sont utilisées par la seconde. Lorsque nous nous rappelons un événement passé, l'idée en imprègne l'esprit d'une manière irrésistible, tandis que dans l'imagination, la perception est faible et languide et l'esprit ne peut que difficilement la garder très longtemps stable et uniforme.

Nous retrouvons la même évidence dans notre second principe, celui de la liberté que possède l'imagination de transposer et de changer ses idées. Les fables que nous trouvons dans les poèmes et les romans placent ce principe hors de toute discussion. La nature est totalement bouleversée et il n'est question que de chevaux ailés, de dragons qui crachent le feu et de géants monstrueux. Et cette liberté de la fantaisie [fancy] ne paraîtra pas étrange si nous considérons que toutes nos idées sont des copies de nos impressions et qu'il n'est pas deux impressions qui soient parfaitement inséparables ; sans compter que c'est une conséquence évidente de la division de idées en simples et complexes. Toutes les fois que l'imagination perçoit une différence entre les idées elle peut aisément effectuer une séparation. »

David Hume, *Traité de la nature humaine*, 1739, Livre I, 1ère partie, section III.

Imaginer, constituer en image.

« Il faut pourtant en revenir aux données de la conscience : il existe un fait « image », et ce fait est une structure irréductible de la conscience. Quand j'évoque l'image de mon ami Pierre, je ne porte pas un jugement faux sur l'état de mon corps, mais mon ami Pierre m'apparaît ; et il ne m'apparaît certes pas comme objet, comme actuellement présent, comme « là ». Mais il m'apparaît en image. Sans doute pour formuler le jugement « j'ai une image de Pierre », il convient que je passe à la réflexion, c'est-à-dire que je dirige mon attention non plus sur l'objet de l'image, mais sur l'image elle-même, comme réalité psychique. Mais ce passage à la réflexion n'altère nullement la qualité positionnelle de l'image. Ce n'est pas un réveil, un redressement, je ne découvre pas soudain que j'ai formé une image. Bien au contraire, au moment où je porte l'affirmation « j'ai une image de Pierre », je me rends compte que j'ai toujours su que c'était une image. Seulement, je le savais d'une autre façon : en un mot ce savoir ne faisait qu'un avec l'acte par lequel je constituais Pierre en image. »

Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, 1936, PUF.