

Une doctrine de l'imagination qui nous refuse le pouvoir, tant célébré, de contempler la forme et la couleur des objets absents, ne sera point aisément acceptée, peut-être, par ceux que l'expérience des arts n'a pas instruits. Je crois donc utile d'exercer le lecteur au sujet de trois exemples remarquables. Beaucoup 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, alors, 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? Pour moi, quand je me pose à moi-même cette question, je ne puis dire que je ne vois rien qui ressemble au Panthéon. Je forme, il me semble, l'image d'une colonne, d'un chapiteau, d'un pan de mur; mais comme je ne puis nullement fixer ces images, comme au contraire le regard direct, si l'on peut dire, me remet aussitôt en présence des objets que j'ai devant les yeux, je ne puis rien dire de ces images, sinon qu'il me semble que je les ai un instant aperçues. Mais comme il ne manque pas autour de moi de reflets, d'ombres, de contours indéterminés que je perçois du coin de l'œil et sans en penser rien, il se peut bien que je prenne, du souvenir de ce chaos d'un moment, l'illusion d'avoir évoqué, le temps d'un éclair, les parties du monument absent qu'en moi-même je nomme. Là-dessus je demande seulement que l'on se déifie de soi-même, et que l'on ne décrive point par le discours au-delà de ce qu'on a vu.

Le second exemple concerne nos perceptions réelles, dans lesquelles l'imagination entre toujours. Je perçois un précipice par les yeux. Il est clair que ce que je perçois réellement est couleur et contours et que la vision de la profondeur est imaginaire. Et voici la question. Quand cette perception imaginaire va au tragique par le vertige, ce qui arrive souvent lorsqu'une pierre roule, ou qu'un oiseau s'envole du rocher dans la profondeur, est-ce que l'abîme est alors dans ce que je vois, ou bien n'est-il pas seulement dans les mouvements retenus de tout mon corps qui en même temps se précipite et se retient? Au vrai je sens l'abîme par la terreur; et, parce que je le sens, je crois que je le vois. Cet exemple peut jeter dans des réflexions sans fin. Car, lorsque je vois l'horizon au loin, cette distance est imaginaire aussi; je crois la voir, mais plutôt je la sens, en une préparation de mon corps à marcher longtemps. Afin de mieux apercevoir les pièges de l'imagination, amusez-vous, quand les feuilles auront poussé, à voir dans quelque branche qui se détachera sur le ciel un visage d'homme, et examinez si, par ce travail d'imagination, la forme de l'objet sera changée le moins du monde. Elle ne le sera pas, mais vous croirez d'abord qu'elle l'est.

Le troisième exemple n'instruira que ceux qui, à la manière des peintres, savent mesurer des grandeurs apparentes. La lune à son lever nous paraît plus grosse qu'au zénith; et sans aucun doute c'est l'imagination qui la grossit. Mais enfin, direz-vous, elle la grossit; elle étend ce disque au-delà des limites que l'optique déterminerait. L'imagination change donc les apparences? Mais non; elle ne change point les apparences. La lune n'apparaît pas plus grosse qu'elle ne devrait; et les astronomes, qui mesurent souvent une telle image, je dis quant à sa grandeur apparente, vous diront que cette grosse lune à l'horizon ne couvre pas plus de divisions sur leur réticule, que la lune au zénith par les nuits claires. Ici encore nous croyons ferme, et je dirais même de tout notre cœur, que l'imagination fait apparaître une lune plus grosse; mais cela n'est point. La lune ne paraît nullement plus grosse. Nous croyons qu'elle paraît plus grosse.

Alain, *Système des Beaux-Arts*, 1920

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. À 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 rapporte 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 et dont l'essence intime est précisément de se rapporter de telle et telle manière à 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. Dirons-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. À 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 d'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 objet.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 20-22.

Dans l'image, [...] 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 réalisation.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 28-30.

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. [...]

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'apprehension 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 libre, 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 réservons 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 ce 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.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 40-42 et p. 45-47.

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 un 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 connaissances 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 [...]. 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 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 chose 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.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 216-218.

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 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 connaissances radicalement distinctes : comment l'image, dans ces conditions, pourrait-elle concourir à former la perception ?

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 231-232.

Nous saisissions à présent la condition essentielle pour qu'une conscience puisse *imager* : 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 ce serait 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 saisiss 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 saisiss Charles VIII en image sur le tableau, l'objet appréhendé ne peut plus être soumis, par exemple, à des modifications l'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 réelle qui est posée par le peintre à telle ou elle 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 le 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 l'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 emboîlée 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.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 351-354.

Nous appellerons « situations » les différents modes immédiats d'apprehension du réel comme monde. Nous pourrons 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 apprehension 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 irréelle 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.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Folio essais, 2019, p. 355-356.

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. [...]

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.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, Conclusion, Folio essais, 2019, p. 353 et p. 358.

« La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. Mais la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions, voilà pourquoi elle se croyait obligée de chercher pour ses opérations un fondement transcendant ou

transcendantal. Il y a aujourd'hui - non dans la science, mais dans une philosophie des sciences assez répandue - ceci de tout nouveau que la pratique constructive se prend et se donne pour autonome, et que la pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente. Penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la seule réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que des phénomènes hautement « travaillés », et que nos appareils produisent plutôt qu'ils ne les enregistrent. (...) La pensée « opératoire » devient une sorte d'artificialisme absolu, comme on voit dans l'idéologie cybernétique, où les créations humaines sont dérivées d'un processus naturel d'information, mais lui-même conçu sur le modèle des machines humaines. Si ce genre de pensée prend en charge l'homme et l'histoire, et si, feignant d'ignorer ce que nous en savons par contact et par position, elle entreprend de les construire à partir de quelques indices abstraits, comme l'ont fait aux États-Unis une psychanalyse et un culturalisme décadents, puisque l'homme devient vraiment le *manipulandum* qu'il pense être, on entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai ni faux touchant l'homme et l'histoire, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller. Il faut que la pensée de science - pensée de survol, pensée de l'objet en général - se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu. Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie... Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'ail et l'Esprit*, 1964, Ch. 1.

« Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. Cet extraordinaire empiétement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immérité dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi... »

L'éénigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée - mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti - un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir... Ce premier paradoxe ne cessera pas d'en produire d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti. »

Merleau-Ponty, *L'ail et l'Esprit*, 1964, Ch. 2.

« Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, ou tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ?

Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas, un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre chose. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbés de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel. Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales, comme on a parlé d'une troisième oreille qui saisit les messages du dehors à travers la rumeur qu'ils soulèvent en nous ? À quoi bon, quand toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues. Bien sûr ce don se mérite par l'exercice, et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision. La question n'est pas là : précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même. L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques. » *L'œil et l'Esprit*, 1964, Ch. 2.

« Restons dans le visible au sens étroit et prosaïque : le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. (Rien n'est changé s'il ne peint pas sur le motif : il peint en tout cas parce qu'il a vu, parce que le monde, a au moins une fois, gravé en lui les chiffres du visible.) Il lui faut bien avouer, comme dit un philosophe, que la vision est miroir ou concentration de l'univers, ou que, comme dit un autre, l'ιδίος κόσμος ouvre par elle sur un κοινός κόσμος, enfin que la même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose semblable, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste ? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible. La main qui pointe vers nous dans la *Ronde de Nuit* est vraiment là quand son ombre sur le corps du capitaine nous la présente simultanément de profil. Au croisement des deux vues incompossibles, et qui pourtant sont ensemble, se tient la spatialité du capitaine. De ce jeu d'ombres ou d'autres semblables, tous les hommes qui ont des yeux ont été quelque jour témoins. C'est lui qui leur faisait voir des choses et un espace. Mais il opérait en eux sans eux, il se dissimulait pour montrer la chose. Pour la voir, elle, il ne fallait pas le voir, lui. Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui. »

Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, 1964, Ch. 2.

« Descartes n'a pas beaucoup parlé de la peinture, et l'on pourrait trouver abusif de faire état de ce qu'il dit en deux pages des tailles-douces. Pourtant, s'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif : la peinture n'est pas pour lui une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être ; c'est un mode ou une variante de la pensée canoniquement définie par la possession intellectuelle et l'évidence. Dans le peu qu'il en dit, c'est cette option qui s'exprime, et une étude plus attentive de la peinture dessinera une autre philosophie. Il est significatif aussi qu'ayant à parler des « tableaux » il prenne pour typique le dessin. Nous verrons que la peinture entière est présente dans chacun de ses moyens d'expression : il y a un dessin, une ligne qui renferme toutes ses hardies. Mais ce qui plaît à Descartes dans les tailles-douces, c'est qu'elles gardent la forme des [43] objets ou du moins nous en offrent des signes suffisants. Elles donnent une présentation de l'objet par son dehors ou son enveloppe. S'il avait examiné cette autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes, notamment la couleur ; comme il n'y a pas de rapport règle ou projectif entre elles et les propriétés vraies des choses, et comme pourtant leur message est compris de nous, il se serait trouvé devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, oblige de chercher comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde, et peut-être d'intégrer la perspective comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample. Mais il va de soi pour lui que la couleur est ornement, coloriage, que toute la puissance de la peinture repose sur celle du dessin, et celle du dessin sur le rapport réglé qui existe entre lui et l'espace en soi tel que l'enseigne la projection perspective. Le fameux mot de Pascal sur la frivilité de la peinture qui nous attache à des images dont l'original ne nous toucherait pas, c'est un mot cartésien. C'est pour Descartes une évidence qu'on ne peut peindre que des choses existantes, que leur existence est d'être étendues, et que le dessin rend possible la peinture en rendant possible la représentation de l'étendue. La peinture n'est alors qu'un artifice qui présente à nos yeux une projection semblable à celle que les choses y inscriraient et y inscrivent dans la perception commune, nous fait voir en l'absence de l'objet vrai comme on voit l'objet vrai dans la vie et notamment nous fait voir de l'espace là où il n'y en a pas.. Le tableau est une chose plate qui nous donne artificieusement ce que nous verrions en présence de choses « diversement relevées » parce qu'il nous donne selon la hauteur et la largeur des signes diacritiques suffisants de la dimension qui lui manque. La profondeur est une troisième dimension dérivée des deux autres. (...) Le détour par la métaphysique, que Descartes avait tout de même fait une fois dans sa vie, la science s'en dispense : elle part de ce qui fut son point d'arrivée, La pensée opérationnelle revendique sous le nom de psychologie le domaine du contact avec soi-même et avec le monde existant que Descartes réservait à une expérience aveugle, mais irréductible. Elle est fondamentalement hostile à la philosophie comme pensée au contact (...).

Il ne reste à notre philosophie que d'entreprendre la prospection du monde actuel. Nous sommes le composé d'âme et de corps, il faut donc qu'il y en ait une pensée : c'est à ce savoir de position ou de situation que Descartes doit ce qu'il en dit, où ce qu'il dit quelquefois de la présence du corps « contre l'âme », ou de celle du monde extérieur « au bout » de nos mains. Ici le corps n'est plus moyen de la vision et du toucher, mais leur dépositaire. Loin que nos organes soient des instruments, ce sont nos instruments au contraire qui sont des organes rapportés. L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi. La lumière est retrouvée comme action à distance, et non plus réduite à l'action de contact, en d'autres termes conçue comme elle peut l'être par ceux qui n'y voient pas. La vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même. Et puisqu'il nous est dit qu'un peu d'encre suffit à faire voir des forêts et des tempêtes, il faut qu'elle ait son imaginaire. Sa transcendance n'est plus déléguée à un esprit lecteur qui déchiffre les impacts de la lumière-chose sur le cerveau, et qui le ferait aussi bien s'il n'avait jamais habité un corps. Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. Question interminable, puisque la vision à laquelle elle s'adresse est elle-même question.

(...) Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand pas il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture ». *L'œil et l'Esprit*, Ch. 3.

« On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir. La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi - c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. Les peintres l'ont toujours su. Vinci invoque une « science picturale » qui ne parle pas par mots (et encore bien moins par nombres), mais par des œuvres qui existent dans le visible à la manière des choses naturelles, et qui pourtant se communiquent par elles « à toutes les générations de l'univers ». Cette science silencieuse, qui, dira Rilke à propos de Rodin, fait passer dans l'œuvre les formes des choses « non décachetées », elle vient de l'œil et s'adresse à l'œil. »

Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Ch. 4.