

L'IMAGE OU LE RÉEL SANS PROFONDEUR.
CONSIDÉRATIONS PHÉNOMÉNOLOGIQUES SUR LA
SUPERFICIALITÉ DE L'IMAGINATION (HUSSERL,
SARTRE, HENRY)*
Benjamin Busquet**

Abstract: The role of imagination seems an act of consciousness that neutralizes the existence of things it encounters. Unlike perception, it creates free experiences. It shows things without positioning them in the space or engaging the spatiotemporal position of our body. This paper aims to demonstrate how the neutralization of existence regarding things in imagination, due to the suspension of reality, creates a different form of depth. Not only the perceived form, but also the experienced one. Through the phenomenology of imagination, we can reach a reconsideration of the phenomenological dualism discussing the monism proposal. There is in fact a link between the two, that is, the superficiality of the image and the absoluteness of subjective life.

Keywords: Husserl, Sartre, Henry, Phenomenology of Imagination, Image

Se faire “aveugle voyant”, voilà l’exercice phénoménologique prescrit par Husserl dans une fameuse lettre adressée au poète et dramaturge Hofmannsthal, écrite en 1907 et faisant suite à leur rencontre à Göttingen lors de l’hiver 1906¹. Dans cette lettre étonnante, ponctuée d’images empruntées à l’univers poétique de l’artiste autrichien, Husserl soutient que le rôle de l’artiste est analogue à celui du phénoménologue. Là où le phénoménologue s’attache à suspendre sa participation spontanée et naïve au monde pour en dégager le sens phénoménal, l’artiste s’en retire pour s’en approprier le phénomène en rassemblant une abondance de formes et de matériaux. Qu’il s’agisse de la méditation phénoménologique ou de la production artistique,

* Cet article reprend le propos d’une communication présentée à l’occasion du colloque international “Critical Perspectives of Phenomenology: Wahrnehmung, Imagination, Fiktion – Perception, imagination, fiction” organisé par l’université Côte d’Azur et la Bergische Universität Wuppertal à l’université Charles de Prague le 11 Novembre 2023.

** Doctorant au CRHI – Université de Nice.

¹ Edmund Husserl, “Une lettre de Husserl à Hofmannsthal”, trad. E. Escoubas, *La part de l’œil*, 1991, n°7, p. 15. Pour un examen attentif et rigoureux de cette lettre : Délia Popa, “La langue des choses muettes. Edmund Husserl et Hugo von Hofmannsthal”, *Klesis*, 2011, n°20, pp. 4-23.

chacune exige, à sa manière, une mise hors circuit de toute prise de position existentielle pour retrouver l'“énigme” d'un réel enraciné dans les vécus subjectifs. Husserl, à travers cette lettre, insiste alors sur le rôle méthodologique de l'imagination. À la différence de la perception, qui délivre au travers d'impressions immédiates et originaires une réalité sous le mode de la croyance, l'imagination fait preuve d'un formidable travail de neutralisation de l'existence des choses qu'elle délivre. Tantôt puissance de variation reconduisant aux essences, tantôt puissance de suspension du monde analogue à l'*epochè*, l'imagination se révèle être un acte de la conscience aussi précieux que libérateur : par sa puissance de déréalisation vis-à-vis des faits, elle dispense une distance critique vis-à-vis de la perception. C'est ainsi que Husserl exhorte aussi bien l'artiste que le philosophe à s'exercer à cette activité d'“aveugle voyant”.

Si cette expression semble à première vue paradoxale, elle s'éclaire soudainement si on la rapproche de l'activité imaginante. À bien des égards en effet, l'image – interne ou externe – ne délivre une vision qu'à la seule condition qu'elle nous rende aveugles vis-à-vis de la perception ordinaire. Imaginer, revient à voir les choses *sans* leur factualité mais aussi *sans* leur position dans l'espace, *sans* la perspective spatio-temporelle de notre corps, *sans* le sens d'exploration praxique compris dans les choses visibles, *sans* l'horizon d'indétermination qui fait la signature du réel perçu... Si l'image se donne si souvent comme une présence grevée d'absence ou comme une irréalité, c'est sûrement en raison de son irréductible absence de profondeur.

Nous aimerions montrer, à travers cet article, que la neutralisation de la position d'existence caractéristique de l'imagination tient à sa suspension de toute profondeur. Si l'imagination parvient à neutraliser notre croyance dans la réalité d'une chose, c'est précisément en ce qu'elle délivre les choses sans l'horizontalité du réel. Ce qui caractérise l'image, c'est qu'elle donne à voir les choses dans une absolue adéquation, sans nulle possibilité de perfectionnement perceptif, sans aucune limite perspectiviste. Pour le dire, à la suite de Barthes concernant la photographie, l'image est, comme la mort, une chose *plate* je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir². En témoigne la conscience d'image : n'en déplaise à l'illusion de profondeur que produisent la photographie ou certains tableaux, les choses m'y sont données

² Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980, p. 145 : « Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort plate. Un jour, à la sortie d'un cours, quelqu'un m'a dit avec dédain : “Vous parlez platement de la Mort.” – Comme si l'horreur de la Mort n'était pas précisément sa platitude ! L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer ».

de manière bi-dimensionnelle, sans aucune possibilité pour moi d'en faire le tour, de m'en rapprocher, ou d'en changer les perspectives. En témoigne le fameux exemple du portrait de Charles VIII étudié dans la conclusion de *L'Imaginaire*³ de Sartre : rien n'approfondit ma saisie de l'image figurée dans le tableau. Que j'éclaire celui-ci, m'en éloigne ou m'en rapproche, je ne fais jamais que varier ma perception sur la spatialité réelle de l'objet physique, et, jamais, je ne change réellement de point de vue. De près ou de loin, aujourd'hui ou demain, l'image reste toujours la même dans une immobilité indépassable.

Face à un tel constat, nous voudrions poser une question : si l'image neutralise la croyance au réel en ôtant à la perception sa dimension de profondeur, de quoi peut-on rapprocher l'image phénoménologiquement ? Faut-il la rapprocher de l'idéalité – comme ce qui est au-delà de tout point de vue – ou faut-il plutôt la comparer à l'unidimensionnalité d'un affect, d'un sentiment ? Autrement dit, l'imagination relèverait-elle d'une dimension phénoménologique plus originaire, plus simple que la perception ? Plus encore, et selon un problème phénoménologique contemporain⁴, poser que l'imagination cultive une dimension spécifique requiert d'approfondir le dualisme phénoménologique porté par l'image. À rebours d'un monisme perceptif qui subsumerait toute apparition sous l'unique dimension perceptive, nous aimerions montrer qu'il est possible de soutenir un pluralisme phénoménologique qui garantirait la singularité eidétique de chaque mode d'apparaître (perceptif, imaginaire, affectif) en insistant sur leur *dimension* phénoménologique particulière.

Nous distinguerons, tout d'abord, perception et imagination à partir de leur degré de profondeur pour insister sur le profond dualisme phénoménologique induit par l'image. Puis, nous étudierions, à travers les philosophies de Sartre et de Henry, comment la superficialité bi-

³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 232-233.

⁴ Afin de resituer ce débat dans ses coordonnées : Grégori Jean, *Les puissances de l'apparaître. Etude sur M. Henry, R. Barbaras et la phénoménologie contemporaine*, Association internationale de phénoménologie, Dixmont/Wuppertal, 2021; Grégori Jean "Les trois niveaux architectoniques du monisme et du dualisme phénoménologiques", *Annales de phénoménologie*, 2021/2022, pp. 141-160; Charles Bobant, "Le problème métaphysique du monisme", *Donner lieu: conférences et débats sur la cosmologie phénoménologiques de Renaud Barbaras*, dir. C. Riquier et C. Bobant, Éditions des Compagnons d'humanité, Paris, 2022; Alexander Schnell, "La question du monisme et du dualisme en phénoménologie", 2022, <https://aschnell.eu/wp-content/uploads/sites/7/2022/09/La-question-du-monisme-et-du-dualisme-en-phenomenologie.pdf>.

dimensionnelle de l'image permet de poser un dualisme entre la conscience et le monde, soulignant la nécessité de distinguer plusieurs types d'apparaître respectivement délimités selon leur coefficient de profondeur.

Comme il est d'usage de les distinguer en phénoménologie, perception (*Wahrnehmung*) et imagination (*Phantasie*) s'opposent par leur mode de présence et leur mode de croyance. D'une part, le mode de présence de l'objet qu'elles délivrent diffère. C'est ce dont atteste de manière exemplaire le §17 des *Leçons de 1905* : la perception est un acte qui place quelque chose sous les yeux comme lui-même *en personne*, au contraire de la représentation et de l'imagination qui médiatisent ou *présentifient* un objet⁵. Qu'il s'agisse du souvenir (*Erinnerung*), de l'image interne ou de la conscience d'image (*Bildbewusstsein*), aucune ne donne son objet *en chair et en os (leibhaftig)* ; elles ne font, au contraire, que rejouer une présence actuellement absente. D'autre part, c'est en raison de leur mode de croyance que perception et imagination se distinguent : là où la perception mais aussi certaines représentations délivrent une impression réelle, le propre de l'imagination tient à la neutralisation de celle-ci. C'est là que l'imagination se distingue de la représentation qu'est le souvenir par exemple : si la représentation, ou présentification (*Vergegenwärtigung*), se produit dans un écart rivé au présent d'une impression actuelle, l'imagination, elle, neutralise toute réalité de l'impression pour libérer de l'irréel. En témoigne l'exemple de la salle de théâtre du §27 des *Leçons de 1905* : se souvenir d'un spectacle au théâtre revient à convoquer, actuellement et en image, une impression perçue retenue dans le flux de la conscience⁶. Je reproduis donc une *quasi-impression* dans le souvenir. Au contraire, imaginer un spectacle fictif au théâtre revient à s'arracher du flux temporel, à le neutraliser pour viser un objet à proprement parler *irréel* ou *fictif*.

Présentée ainsi, la différence entre perception et imagination tient en une distinction nette de deux types d'acte phénoménologique spécifiques. Par conséquent Husserl semble dessiner un dualisme phénoménologique entre deux types d'apparaître : l'un dégageant du réel donné en chair et en os, l'autre déployant de l'irréel arraché à la spatialité et la temporalité perceptive. C'est ce que souligne entre autres Sartre dans *L'Imagination* : Husserl, bien qu'allusif à ce sujet dans les *Recherches logiques* et les *Ideen*, tâche de distinguer, péniblement, l'imagination de la perception à partir d'une

⁵ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 1964, pp. 57-59.

⁶ Ivi, pp. 76-78.

modalité intentionnelle ; l'une dégageant en quelque sorte un *plein d'être*, l'autre en présentant un « être néantisé »⁷.

Nous assisterions alors bel et bien à la mise en place d'un dualisme phénoménologique entre l'imagination et la perception : bien que parallèles, leurs phénoménalités divergent selon cette double modalité de présence et de croyance. Or, il nous semble qu'une troisième modalité nous permet, plus radicalement encore, d'insister sur cette distinction, en discriminant leur niveau de profondeur.

Si l'on devait qualifier minimalement l'apparaître perceptif, on pourrait aisément se rapporter au célèbre §44 des *Ideen I*. Husserl y soutient que la perception, à la différence du vécu immanent, se caractérise par l'essentielle transcendance des étants qu'elle délivre. Cette transcendance répond à une « nécessité d'essence »⁸ : la perception ne peut faire apparaître une chose qu'à la condition qu'elle la manifeste *inadéquatement*. Plus précisément encore, une chose perçue n'apparaît jamais que sous une certaine perspective donnée, sous la particularité de « certains modes d'apparaître »⁹ qui à la fois dégagent un noyau et annonce un horizon, relativement indéterminé, de co-données. La perception délivre les choses partiellement, et notre regard actuel ne saisit jamais qu'insuffisamment la chose, dont l'unité réelle se retrouve virtualisée. Ainsi, l'intuition perceptive dévoile les choses par esquisses (*Abschattungen*) et remplit partiellement la signification des objets qui apparaissent. La perception se caractérise alors par une double contrainte, spatiale et temporelle : je ne peux jamais saisir en même temps et au même endroit l'intégralité d'une chose, je me dois d'en faire le tour, d'en varier les perspectives, de m'en éloigner, de m'en approcher. En raison du caractère présomptif des synthèses qu'elle met en jeu, la perception inscrit alors un sens hautement temporel dans les objets qu'elle constitue. Loin d'être donnée actuellement et intégralement, chaque chose perçue cultive une unité présomptive, un *style* à travers la multiplicité de ses aspects sensibles. En témoigne le fameux exemple du *cube* étudié par Husserl dans les *Méditations cartésiennes* : malgré le caractère lacunaire de son apparition, limitée à seulement certaines de ses faces, le cube m'est donné intégralement comme le même à travers une synthèse d'identification. Loin d'être un obstacle à son identité ou à son unité, le perspectivisme perceptif intègre la définition du

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, PUF, Paris, 2007, pp. 150-151.

⁸ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, pp. 140-141.

⁹ *Ibidem*.

cube comme « unité synthétique d'une multiplicité de modes de présentation correspondants »¹⁰.

Condition éidétique de la perception¹¹, cet inachèvement n'indique, ainsi, aucune imperfection de la part de la conscience mais, en raison de la temporalité ouverte de ses synthèses, l'infinie richesse du monde visible. C'est qu'en réalité l'inadéquation perceptive inscrit dans la chose un sens actif d'exploration de la part du sujet transcendantal. Percevoir revient en cela toujours à *approfondir* le visible, à traverser à l'infini l'horizon qui le structure. La profondeur phénoménologique désigne, en cela, la signature de l'apparaître perceptif : la tridimensionnalité spatio-temporelle règle un débordement de l'infini perceptible sur le perçu fini. Composante essentielle de la profondeur, la structure d'horizon prépare alors une dramatique phénoménale en organisant dans le temps et l'espace l'inactualité du perçu. Aussi bien interne (je ne vois que certaines faces du cube) qu'externe à l'objet (le cube m'est donné thématiquement à partir d'un fond non thématique duquel il se détache comme au *premier plan*), l'horizontalité, en différant l'actualité totale de la perception, règle enfin l'exploration caractéristique du sensible.

Face à cette profondeur perceptive, l'imagination quant à elle marque tout de suite sa différence puisqu'elle semble essentiellement la court-circuiter. Que l'imagination soit conscience d'image (interne ou physique) ou *fantaisie*, elle ne semble guère soumise à la spatio-temporalité perceptive.

L'image en effet ne semble pas se prêter, de manière aussi évidente, à l'horizontalité qui règle l'exploration du perçu. Pour reprendre un exemple d'Alain cité par Sartre¹², songer au panthéon revient à saisir de celui-ci une image totalement actuelle qui n'appelle aucun approfondissement ni perfectionnement ; raison pour laquelle d'ailleurs il m'est impossible d'en énumérer le nombre précis de colonnes. De même pour l'image au sens d'*Abbild* : le tableau que je perçois m'apparaît dans une actualité non

¹⁰ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. G. Pfeiffer et E. Levinas, Vrin, Paris, 1966, p. 34.

¹¹ Comme l'indique d'ailleurs Husserl au travers d'une fameuse remarque, Dieu lui-même, s'il existait, ne pourrait s'affranchir de cette éidétique perceptive et de sa clause d'inachèvement. Voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, *op. cit.*, p. 506 : « Il s'avère ainsi que tout ce qui a le caractère d'une chose spatiale ne peut être perçu non seulement des hommes, mais même de Dieu – en tant que représentant idéal de la connaissance absolue – qu'au moyen d'apparences où elle est donnée et doit être donnée sous une "perspective" variable, selon des modes multiples quoique déterminés, et présentée ainsi selon une "orientation" variable ».

¹² Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, pp. 116-117.

perceptive. Malgré la scénographie figurative d'une image (premier plan, second plan, horizon), il m'est impossible de varier mes prises de vue. La spatialité de l'image n'est pas la spatialité réelle de son support : si je peux tourner autour du cadre, je ne saurais faire de même concernant ce qui se révèle en lui. L'image est ainsi animée par ce que Husserl et Fink ont appelé un *regard traversant*¹³ (*Hineinschauen*) ou une *fenestrité*¹⁴ (*Fensterhätigkeit*).

Par sa duplicité, à la fois objet du monde et objet irréel, celle-ci nous introduit à une rupture dans l'horizon de sens entre la spatialité réelle tridimensionnelle et la spatialité irréelle bi-dimensionnelle.

Il en va également de l'horizontalité temporelle. L'image ne se déploie pas selon un *avant* ou un *après* et ne fait que marquer un écart absolu avec le flux temporel constitutif des objets. Pour reprendre cette fois-ci un exemple développé au §40 d'*Expérience et jugement*¹⁵, quand je songe à un triangle rouge, m'en fais une image actuellement, et que je répète cet acte plus tard, je ne vise pas le *même* triangle. Les objets imaginaires, à la différence des objets perceptifs, ont ainsi une tendance à se dérober au flux immanent de la conscience et s'apparentent à autant de ruptures ou d'hapax vis-à-vis de celui-ci. Temporellement, chaque acte imaginant est fermé sur lui-même. Ce qui revient à dire que si la perception est toujours reconduite à l'unité du flux vivant du vécu subjectif, chaque image relève, quant à elle, d'une *forme du temps imaginaire qui lui appartient en propre*.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'espace ou du temps, l'imagination semble grevée par ce manque essentiel de profondeur. À l'inverse d'un monde perçu qui m'absorbe et me conduit à m'enfoncer en lui, l'image témoigne de son caractère *hors-monde* en raison de son absolue actualité. Témoignant d'un résidu de dualisme phénoménologique, cette différence de profondeur entre l'imagination et la perception est encore soutenue par le premier Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* :

La merveille du monde réel, c'est qu'en lui le sens ne fait qu'un avec l'existence et que nous le voyons s'installer en elle pour de bon. Dans l'imaginaire, à peine ai-je conçu l'intention de voir que déjà je crois

¹³ Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. J-F. Pastureau et R. Kassis, Millon, Grenoble, 2002, p. 73.

¹⁴ Eugen Fink, *De la phénoménologie, "Re-présentation et image"*, trad. D. Franck, Éditions de Minuit, Paris, 1974, pp. 92-93. A ce sujet : László Tengelyi, "La "fenêtre sur l'absolu" selon Fink", *Eugen Fink. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle 23-30 juillet 1994*, dir. N. Depraz, M. Richir, Rodopi, Amsterdam, 1997.

¹⁵ Edmund Husserl, *Expérience et jugement*, trad. D. Souche, PUF, Paris, 1970, pp. 200-202.

avoir vu. L'imaginaire est sans profondeur, il ne répond pas à nos efforts pour varier nos points de vue, il ne se prête pas à notre observation. Nous ne sommes jamais en prise sur lui¹⁶.

Cette différence *dimensionnelle* entre l'imagination et la perception, Husserl pourtant ne la maintient pas jusqu'au bout. Comme l'observe dès 1936 le jeune Sartre¹⁷, Husserl ne résiste pas à la tentation de rabattre la dynamique de l'imagination sur celle de la perception. Plus encore, il reconduit la spécificité de l'image dans une théorie moniste de l'apparaître, ayant pour primat l'apparaître perceptif. Husserl soutient ainsi que l'image – qu'elle soit mentale ou physique – rejoue une forme de remplissement intuitif d'une signification, remplissement analogue à celui de la perception ou du souvenir.

D'après Sartre encore, Husserl confond trop aisément la matérialité de l'imagination sur l'hylétique perceptive, inféodée au régime du remplissement intuitif et de la constitution du *plein* d'être¹⁸. Tantôt présentée comme outil de remplissement conceptuel – comme lorsque j'imagine un oiseau pour en concrétiser le concept¹⁹ –, tantôt pensée comme une modification possible des impressions sensibles, Husserl ne peut s'empêcher de penser l'imagination à partir du modèle perceptif, l'image n'étant alors jamais pensée que sur le modèle du *quasi-perçu*, du *quasi-maintenant*, de la *quasi-vision*. En témoigne d'ailleurs la volonté husserlienne de décrire le rêve comme un *oubli de soi*²⁰ donnant l'illusion d'un apparaître perceptif ou bien encore la thématization d'une proto-horizontalité de l'image mentale. Ainsi

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 374.

¹⁷ Voir à ce sujet : Vincent de Coorebyter, "De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans *L'Imagination* et *L'Imaginaire*", *Methodos*, 12|2012.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, PUF, Paris, 2007, pp. 151-152 : « Husserl explique en effet que l'image a pour fonction de "remplir" les savoirs vides, tout juste comme font les choses de la perception. Par exemple si je pense à une alouette, je peux y penser à vide, c'est-à-dire produire seulement une intention signifiante fixée sur le mot "alouette" Mais pour remplir cette conscience vide et la transformer en conscience intuitive, il est indifférent que je forme une image d'alouette ou que je regarde une alouette de chair et d'os. Ce remplissement de la signification par l'image semble indiquer que l'image possède une matière impressionnelle concrète et qu'elle est elle-même un plein, comme la perception ». Voir également plus loin, au sujet de la différence entre imagination et souvenir, *ivi*, p. 152 : « Il semblerait donc que Husserl, tout en jetant les bases d'un renouvellement radical de la question, soit resté prisonnier de l'ancienne conception, au moins en ce qui concerne la hylé de l'image qui resterait chez lui l'impression sensible renaissante ».

¹⁹ Nous reprenons cet exemple à l'étude de Vincent De Coorebyter, *op. cit.*

²⁰ Edmund Husserl, *Philosophie première*, tome 2, trad. A. L. Kelkel, PUF, Paris, 1990, p. 163.

Husserl décrit-il de manière baroque, au §44 du deuxième tome de *Philosophie première*, une bataille fictive entre centaures et dragons. Dans la description de cette fiction, Husserl présente le songe comme animé par une structure minimale de profondeur. Pour imaginer une telle scène, il faut que je rejoue les structures spatio-temporelles qui règlent la perception. Ainsi dois-je envisager une différence dynamique entre plusieurs plans, entre un objet thématique et son horizon non thématique susceptible d’être, malgré tout, ressaisi :

Parmi les arbres imaginaires, les uns sont au premier plan, les autres à l’arrière-plan, les uns à ma droite, les autres à ma gauche. L’un des centaures arrive au galop, un dragon d’en haut fond sur lui et ainsi de suite. Tous ces mots : droite, gauche, devant, derrière, d’en haut, etc., sont manifestement des expressions circonstancielles ayant une relation essentielle au moi qui contemple et perçoit, qui porte en soi le point zéro de l’espace orienté et de toutes ses dimensions d’orientation – de l’espace orienté où le fragment considéré du monde ne peut apparaître que dans une certaine orientation²¹.

Face à cette tentation moniste qui revient à retrouver dans l’imaginaire l’horizontalité du visible, nous aimerions présenter deux pensées dualistes qui ont insisté à leur manière sur la bi-dimensionnalité de l’image ainsi que sur sa singularité phénoménologique. Ces deux philosophies de l’imagination, bien que radicalement différentes, témoignent unanimement d’un lien entre la superficialité de l’image et l’absoluité de la vie subjective.

Tout l’effort de Sartre, dans *l’Imagination* et *l’Imaginaire* pourrait se résumer à l’exigence de tenir jusqu’au bout un dualisme phénoménologique porté par l’intentionnalité imaginante. Ce dualisme délimitant respectivement deux types d’intentionnalité – imaginante et perceptive – et deux types modalités ontologiques – Néant et Être –, Sartre le présente également en termes de profondeur. Ce qui caractérise, en effet, la “grande famille de l’image”, c’est sa parfaite superficialité. Dans l’imagination, l’intention est absolument adéquate à ce qu’elle vise, ce qui revient à dire qu’à la différence de l’inachèvement perceptif, l’imagination ne souscrit à aucun remplissement puisqu’elle délivre absolument la chose. Riche en actualité intentionnelle, l’imagination est aussi pauvre puisqu’elle ne conduit à aucune enquête, ni à aucun approfondissement:

²¹ *Ibidem*.

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. [...]. 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'intention²².

Suspendant l'indétermination perceptive, l'imagination se révèle dans une dimension phénoménologique irréaliste car, en un sens, totalement actuelle.

L'irréalité de l'imagination tient alors à la simplicité des intentions qu'elle délivre : absolument adéquates à leurs objets, les intuitions de l'imagination ne dispensent plus l'infini des possibles perceptifs. Plus encore, on pourrait même singulariser la néantisation propre à l'imagination à partir de cette absoluité : en soustrayant à la perception sa dimension de profondeur, l'imaginaire se détourne du plein d'être et de la viscosité caractéristique du monde. C'est que dans la perception ordinaire, les choses apparaissent encore dans une inactualité garantissant leur subsistance ontologique à travers le changement. Si ces variations restent dépendantes des visées du sujet, elles témoignent encore d'un débordement de l'être sur le néant de la conscience. Autrement dit, la croyance en la réalité de la chose perçue est encore arrimée à l'infini de la structure d'horizon. Comme l'écrit Sartre :

Dans le monde de la perception, aucune "chose" ne peut apparaître sans qu'elle entretienne avec les autres choses une infinité de rapports. Mieux, c'est cette infinité de rapports – en même temps que l'infini des rapports que ses éléments soutiennent entre eux – c'est cette infinité de rapports qui constitue l'essence même d'une chose. De quelque chose de débordant dans le monde des "choses" : il y a, à chaque instant, toujours infiniment plus que nous ne pouvons voir ; pour épuiser les richesses de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini²³.

Si la profondeur infinie de la perception prépare alors un engluement possible de la conscience, l'originalité de l'image va précisément tenir dans la soustraction de la tridimensionnalité perceptive et de son « coefficient de

²² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 23.

²³ Ivi, p. 20.

profondeur »²⁴. Abolissant la logique du remplissement mais aussi toute structure d'horizon, l'image dispense un absolu qui neutralise la croyance en la réalité. Cet objet superficiel qui se tient à une distance fixe de moi-même me livre une chose qui ne saurait plus avoir le débordement signalant la présence des choses réelles.

Dès lors, force est de constater qu'en isolant l'imaginaire de la tridimensionnalité perceptive, Sartre fait deux choses. D'une part, il reconduit le dualisme conscience pour-soi/chose en-soi dans le dualisme imagination/perception. L'imagination, en soustrayant la profondeur de l'être perceptif, nous introduit à l'activité néantisante de la conscience. D'autre part, et plus important encore, l'image et son imaginaire révèlent à la conscience sa propre dynamique. Opérant de manière analogue à la réduction phénoménologique, l'imaginaire nous rappelle que la conscience est libre et peut, comme elle le souhaite, soustraire à la réalité sa dimension la plus essentielle : sa profondeur. L'image nous rappelle en cela que la conscience ne saurait se soumettre au *diktat* de l'être et peut toujours ramener la profondeur des choses à la superficialité du néant.

Cette puissance de révélation ou de dévoilement de l'activité de la conscience à elle-même permise par l'image, Sartre la développe, notamment, dans un texte consacré à Giacometti, publié en 1948 et intitulé "la recherche de l'absolu"²⁵. Sartre y insiste sur la puissance imaginaire des sculptures de Giacometti. Contrairement à la statuaire classique jouant de la tridimensionnalité perceptive, l'artiste suisse aurait en effet réussi l'exploit d'abolir la spatialité réelle de la statue afin d'en libérer une autre, irréelle et imaginaire. Le sculpteur aurait ainsi usé d'une série de techniques visant à empêcher toute variation du regard mais aussi tout perfectionnement intuitif. Longilignes, fibreuses et émaciées, les silhouettes de Giacometti apparaissent en deux dimensions et font échouer la logique perceptive du remplissement.

Qu'on soit à distance ou le nez collé à elle, la statue ne change jamais d'apparence, n'apparaît jamais sous un "meilleur" angle. Sans profondeur, la matière tridimensionnelle se manifeste irréductiblement en deux dimensions, jouant seulement de la longueur et de la largeur. Ainsi purifiée, la statue ne présente plus qu'un vécu décorrélé de toute variation, une impression libérée de toute relativité, une sensation sans profondeur:

²⁴ Ivi, p. 164.

²⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations III*, "La recherche de l'absolu", Gallimard, Paris, 1949, pp. 289-306.

Ainsi Giacometti a résolu à sa façon le problème de l'unité du multiple : il a tout bonnement supprimé la multiplicité. C'est le plâtre ou le bronze qui sont divisibles : mais cette femme qui marche a l'indivisibilité d'une idée, d'un sentiment ; elle n'a pas de parties parce qu'elle se livre toute à la fois²⁶.

Présentant une image à distance invariable, Giacometti a donc réussi à produire un absolu qui dispose d'une fonction révélatrice. Arrachant dans l'espace perçu un objet qui supprime cet espace, la statue révèle à la conscience sa dimension d'acte. À la différence de la conscience de quelque chose, thétique et positionnelle, la statue délivre une image qui reconduit à sa genèse d'acte. Insérant du néant dans l'être, de la surface dans la profondeur du visible, la statue suspend l'engluement du sujet dans le monde pour lui signaler sa spécificité et sa différence ontologique :

En percevant cette femme de plâtre, c'est mon regard refroidi que je rencontre sur elle. De là ce plaisant malaise où me jette sa vue : je me sens contraint, et je ne sais par quoi ni par qui, jusqu'à ce que je découvre que je suis contraint de voir et contraint par moi²⁷.

Mieux encore, en présentant des silhouettes humaines échappant à l'apparition en profondeur des objets, Giacometti montre l'irréductibilité de la condition subjective à celle des choses. Tout comme l'être du phénomène se distingue du phénomène d'être, tout comme l'en soi ne se manifeste pas de la même manière que le pour-soi, l'homme n'apparaît pas à la manière des choses :

Chacune d'elles nous découvre l'homme tel qu'on le voit, tel qu'il est pour d'autres hommes, tel qu'il surgit dans un milieu interhumain, non pas, comme je l'ai dit plus haut pour simplifier, à dix pas, à vingt pas, mais à distance d'homme ; chacune nous livre cette vérité que l'homme n'est pas d'abord pour être vu par après, mais qu'il est l'être dont l'essence est d'exister pour autrui.²⁸

Jouant analogiquement la même fonction que l'*époque*, l'image est ainsi garante d'un dualisme phénoménologique conservant au pour-soi son régime ontologique spécifique. Sans profondeur, totalement traversé par de l'acte,

²⁶ Ivi, p 301.

²⁷ Ivi, p 302.

²⁸ *Ibidem*.

l'image révèle la spécificité de la condition existentielle mais aussi l'activité néantisante du sujet.

À ce stade, l'imagination se déploie bel et bien comme une suspension de la profondeur. Absolue, l'image est aussi pauvre : sa platitude ou sa planéité, si elle traverse la liberté humaine, ne rejoue l'infini d'être de la perception. Mais ne pourrait-on pas au contraire, songer à trouver dans l'imaginaire une profondeur autre que celle opérant dans la perception ? Au regard de la fonction révélatrice de l'image, ne pourrait-on pas dire qu'elle révèle justement la profondeur des actes constitutifs du monde perçu ? En cela, son irréalité serait probablement à relativiser : bien qu'en apparence irréaliste, l'image révélerait de manière plus profonde la réalité de toute genèse constitutive. La profondeur renverrait non plus à l'irréalité de la structure d'horizon mais à la verticalité d'une vie subjective, à l'activité en profondeur d'actes constitutifs, à une vie souterraine sous le monde objectif. De ce point de vue, l'imagination renverserait le modèle que nous venons d'observer jusqu'alors. La surface de l'image, en révélant la profondeur secrète de la vie, dénoncerait alors l'irréalité et la superficialité du monde perçu lui-même.

C'est une telle idée que l'on trouve, à notre sens, dans la phénoménologie henryenne de l'image. Dénonçant le *monisme ontologique* depuis l'*Essence de la manifestation*, la philosophie henryenne s'institue comme la critique du réductionnisme réduisant l'Être à un seul type de phénoménalité ; celle, qui pose que l'Être ne se manifeste qu'extérieurement à celui qui le reçoit, qu'à distance de la vie immanente qui l'éprouve.

Soucieux, au contraire, de reconnaître et de garantir un dualisme phénoménologique, Henry soutient qu'il existe deux modes d'apparaître radicalement distincts : l'un subjectif et immanent, qui révèle l'être affectivement, l'autre objectif et transcendant, qui manifeste l'étant extérieurement et perceptivement. Or, comme le souligne souvent Henry, absorbé par le spectacle perceptif, le sujet a tendance à oublier la vie affective, sa phénoménalité propre et originelle. Réduire la réalité à ce qu'elle manifeste perceptivement, revient non seulement à se rendre insensible à une phénoménalité sourde et corporelle mais aussi à s'abandonner à la superficialité d'une production – à un "précipité", au sens chimique du terme – et à oublier la véritable profondeur de la vie affective et pulsionnelle qui soutient secrètement le visible. La vie affective que décrit Henry puise alors dans une profondeur rompant avec toute horizontalité ou tout sens de la distance. Renvoyant à l'obscurité d'une vie se mouvant pathétiquement en elle-même, la profondeur ne désigne plus que l'absolue passivité du corps.

Cette profondeur même de la subjectivité, Henry la présente dans *Philosophie et phénoménologie du corps* comme une profondeur réflexive

qui s'éprouve dans le fait de *se sentir sentir* ou de *faire apparaître l'apparaître*. Commentant le sens biranien de la réflexion, Henry en vient même à opposer la profondeur de la vie subjective à la superficialité de l'apparaître transcendant :

Ce qu'exprime Maine de Biran sous le mot de "réflexion", c'est la profondeur même de la subjectivité, sa vie "intime", par opposition à l'être transcendant en général, qui est sans dimension intérieure et que Biran désigne souvent par le terme "d'image" qui fait penser à l'image spinoziste, muette et comme peinte sur un tableau.²⁹

Puisant dans l'auto-affection, la profondeur de la vie n'est plus un écart mais une absolue présence à soi. Le seul écart qu'elle manifeste en son fond, la seule distance qu'elle inclut, est celle qu'elle entretient avec le monde extérieur qu'elle produit et, en même temps, qu'elle repousse. Ce dualisme phénoménologique étant posé en termes de superficialité et de profondeur, c'est en termes de *fonctionnement* ou d'*indication* que Henry va présenter sa théorie de l'image : elle révèle la superficialité de la perception et la profondeur de l'affectivité. À deux occasions au moins, Henry soutient une telle idée.

Pourfendant, dans la *Généalogie de la psychanalyse* tout d'abord, les théories qui envisagent l'inconscient comme un réservoir de perceptions inaperçues – selon une tradition leibnizienne – ou de significations latentes, Henry insiste au contraire sur la phénoménalité obscure et nocturne de l'affectivité qui le caractérise. Critiquant le modèle psychanalytique freudien qui envisage encore dans le rêve et la névrose l'expression symbolique d'une représentation latente, Henry insiste quant à lui sur la matérialité affective de l'image onirique. Ce qui génère l'image dans le rêve, ce n'est pas une perception traumatique ou une signification inexprimée, mais seulement la qualité d'une force pulsionnelle invisible qui, selon l'affect positif ou négatif qui la travaille, se décharge dans telle ou telle représentation. La genèse de l'image n'est donc pas plus perceptive que symbolique, mais essentiellement pathétique. C'est dire à quel point on ne saurait *interpréter* un rêve ou *lire* une image, comme l'écrit Henry :

La vie imaginaire ne contenant encore par elle-même aucune signification comme celle du mot [...] – celle-ci la signification du mot,

²⁹ Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, Paris, 2011, p. 19.

la signification créée par cet acte de la pensée pure en tant que *Sinngebung* est donc absente de l'imaginaire comme tel³⁰.

C'est dire aussi que l'on ne saurait davantage regarder l'image à la manière des choses extérieures. Tout comme la logique du rêve est de présenter une figure condensée et déplacée, l'essentiel de l'image ne réside pas dans ce qu'elle représente. En raison de la force affective invisible qui l'a fait naître, l'image n'est en réalité que la figuration d'un affect souterrain s'étant déréalisé dans une forme. Reprenant à Nietzsche la distinction entre la réalité pulsionnelle dionysiaque et sa figuration apollinienne, Henry reconnaît ainsi que l'imagination, qu'elle soit aussi bien *conscience d'image* ou *fantaisie*, n'est jamais que l'effet d'un affect subjectif.

La pensée la plus difficile, c'est celle de la phénoménalité de cette image en tant que produite par la vie et reposant initialement dans son pathos. En écartant cette image de soi et ainsi en la produisant proprement, la vie accomplit l'ek-stasis dont la lumière, en tant que lumière de l'extériorité et identique à elle, est la phénoménalité même de cette Imago et sa substantialité phénoménologique pure. Mais comme cette Imago est produite et ainsi ne repose jamais sur soi ni sur sa phénoménalité propre, mais seulement sur ce qui ne cesse de la produire – sur "l'état dionysiaque" – le devenir-visible du monde est le devenir-invisible de son anti-essence, laquelle le fonde et s'assure de lui à tout instant³¹.

Tout comme Nietzsche reconnaît que le beau et le laid ne sont qu'autant d'expressions d'un agencement pulsionnel, Henry soutient que l'image révèle moins un contenu qui lui serait propre que la *substantialité* de notre affectivité. L'image présente comme superficielle ce qui apparaît en elle pour révéler la profondeur de l'apparaître affectif de celui qui l'observe. Comme l'écrit encore Henry, l'image se déploie comme un *indice*³² de la qualité pulsionnelle, de la force qui sommeille dans l'immanence du sujet. Il faut alors noter le tour de force henryen : l'imagination, en laissant toujours ouverte la possibilité d'une reconduction à sa matérialité affective, est moins irréaliste que la perception. Plus exactement encore, à la différence de la perception, l'imagination, en tant qu'elle révèle le caractère secondaire et irréel de l'apparaître transcendant, est plus réelle que le vécu perceptif.

³⁰ Michel Henry, *Généalogie de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2011, p. 356.

³¹ Ivi, pp. 328-329.

³² Ivi, pp. 360, 365.

C'est encore ce que dit Henry de la conscience d'image (*Bildbewusstsein*) et de l'attitude esthétique dans *Voir l'invisible, sur Kandinsky*. Insistant sur l'abolition de l'espace tridimensionnel au profit d'un "plan originel" sans profondeur chez Kandinsky, Henry y voit un projet de révélation de la vie affective. Traversant l'histoire de l'art pour voir finalement dans l'abstraction la plus pure expression de la logique artistique, Henry insiste tout d'abord sur la bi-dimensionnalité essentielle de l'image que Kandinsky, à la suite d'une avant-garde, aurait retrouvée. Contre le paradigme perspectiviste albertien, reproduisant dans l'espace imaginaire « le monde réel de la perception ordinaire avec son espace à trois dimensions »³³, la peinture contemporaine reconduirait à une "planéité" originelle caractéristique de toute image:

La peinture classique qui prétend confier à la perspective, c'est-à-dire à l'espace, le soin de distribuer les éléments nous oblige en réalité à revenir à leurs propriétés comme au principe véritable encore que caché de toute organisation picturale. Lorsque l'espace du tableau se trouve ramené de façon équivoque d'abord (Vuillard, Bonnard, Matisse), explicitement ensuite (Kandinsky, Klee) à un espace à deux dimensions, c'est au P.O <Plan Originel> lui-même, qui est par définition une surface plane que nous sommes reconduits. La spatialité de cet espace élémentaire n'est-elle pas définie par la catégorie de la juxtaposition qui nous permet de placer les unes à côté des autres formes et couleurs et ainsi de construire l'œuvre?³⁴

Or cette planéité ne se réduit en aucun cas à la bi-dimensionnalité de la surface réelle et extérieure du tableau. Au contraire, l'image abstraite est délivrée des paramètres objectifs de l'espace extérieur (homogénéité, isométrie). La planéité originelle du tableau dévoile néanmoins des reliefs, des aspérités : certains cercles sont plus lumineux et dynamiques que d'autres, certaines lignes dictent des "potentialités motrices qui envahissent le Plan" et « déterminent en lui des régions spécifiques »³⁵. La couleur et la forme des images dispensent ainsi une émotion que ne fournit pas la perception ordinaire de telles formes dans l'espace extérieur. C'est que les images de Kandinsky vibrent d'une force qui ne peut pas relever de la spatialité réelle du tableau lui-même : « Comment en vérité une portion d'étendue pourrait-elle bien

³³ Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2014, p. 117.

³⁴ Ivi, pp. 118-119.

³⁵ Ivi, p. 120.

s'unir à une autre si elle se tenait entièrement hors d'elle dans une extériorité radicale, à peine pensable et qui s'effondrerait dans le néant ? »³⁶.

La planéité de l'image abstraite dispense une charge pathétique dont ne dispose aucun milieu continu. En cela, la surface des tableaux de Kandinsky cultive la « duplicité phénoménologique »³⁷ de l'image : jouant de la planéité bi-dimensionnelle de l'extériorité, celle-ci révèle au spectateur une puissance affective et pathétique caractéristique de l'immanence invisible de la vie subjective. Ainsi, là où dans l'apparaître perceptif les formes et les couleurs semblent encore appartenir en propre à des étants distincts du sujet qui les contemple, dans la conscience esthétique se découvre la loi phénoménologique selon laquelle « une telle impression <de couleur> n'est autre que la sensation de la couleur et ainsi la couleur elle-même, son être-senti-par-soi, sa seule réalité et sa seule vérité concevable »³⁸.

Présentant une surface sans profondeur délivrant néanmoins une force dynamique et une profondeur affective, les œuvres de Kandinsky sont l'occasion d'une révélation phénoménologique pour le sujet qui les observe : leur planéité révèle au sujet sa profondeur pathétique. C'est qu'à l'instar de l'*époque*, l'imagination selon Henry cultive, d'une part, une force suspensive et critique vis-à-vis de la croyance naïve en la réalité du monde extérieur – car « *Imaginer* <revient à> *poser autre chose que ce qui est, qui est là devant nous – autre chose que le monde* »³⁹ – et, d'autre part, une puissance de reconduction à la puissance transcendante et immanente de la subjectivité qui n'a pas attendu qu'on la découvre pour commencer à agir.

L'imagination appartient à la vie, elle s'y développe tout entière et ne la quitte pas. Elle ne produit pas devant elle un monde, des images lumineuses, des phénomènes qui brillent – encore moins des images qui seraient la reproduction de ces phénomènes, des copies destinées à les remplacer. L'imagination est immanente : comme la vie elle s'éprouve elle-même dans une immédiation qui ne se rompt jamais, qui ne se sépare jamais de soi, qui est un pathos, la plénitude d'une expérience qui surabonde et à laquelle rien ne manque⁴⁰.

Véritable « historial de la subjectivité »⁴¹ en tant qu'elle coïncide de part en part avec la vie, l'imagination dispose, plus encore, d'un pouvoir onto-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 121.

³⁸ Ivi, p. 126.

³⁹ Ivi, p. 185.

⁴⁰ Ivi, p. 186.

⁴¹ Ivi, p. 215.

génétique. C'est ici, peut-être, la plus grande originalité de la théorie henryenne de l'imagination. À la différence de la constitution phénoménologique traditionnelle qui s'apparente encore au seul remplissement intuitif d'une signification, la constitution qui œuvre dans l'imagination s'identifie à une force *productive*. Puisque la réalité de l'image s'identifie à un affect, il faut, contre une tradition moderne, soutenir que l'image dispose bel et bien d'une force créatrice:

L'imagination est bien créatrice et elle l'est même en un sens radical qui lui confère une positivité inaperçue par la pensée classique. L'imagination créatrice de l'art ne nous donne pas à contempler des leurres, par exemple la profondeur d'une troisième dimension là où il n'y a qu'une surface plane. Elle a cessé d'être la définition fameuse de Kant, la faculté de se représenter une chose en son absence. Elle est devenue le pouvoir magique de la rendre réelle. [...] nous l'avons dit : elle lui donne l'être dans la vie, comme une modalité de celle-ci⁴².

Nous n'avons donc pas besoin de croire à la réalité "extérieure" d'un récit pour qu'il nous émeuve ou encore à l'illusion de profondeur d'une image pour qu'elle agisse sur nous. On serait même tenté de soutenir que c'est précisément en ce qu'elle interrompt notre croyance moniste en la seule réalité du monde extérieur que l'image révèle la puissance productrice de l'affectivité.

Conclusion

En ôtant à la perception son horizontalité, l'image semble donc bel et bien nous introduire dans une autre dimension phénoménologique. Véritable interface entre l'unidimensionnalité de l'affect et la tridimensionnalité de la perception, la bi-dimensionnalité de l'image nous fait découvrir deux sens de la profondeur. Si la perception dégage une profondeur entendue comme écart ou inadéquation entre l'intuition et la signification de la chose, l'image révèle également le sujet à lui-même dans une profondeur constituante qui cette fois-ci s'éprouve comme absolue identité entre l'apparaître et l'apparaissant.

Ainsi, pour reprendre une expression husserlienne de la *Krisis*, l'image a un rôle analogue à la réduction transcendantale en nous rappelant que nous autres sujets ne sommes pas « des animaux *plats* qui <n'avons>

⁴² Ivi, p. 186.

aucun pressentiment de la profondeur »⁴³. Par sa duplicité phénoménologique, la planéité de l'image nous propose en réalité de circuler et de choisir entre deux sens de la profondeur, celle du monde perçu ou celle de la vie éprouvée.

⁴³ Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, §32, Gallimard, 1976, p. 135. Nous soulignons.