

Imagination et Phantasia chez Husserl.

Marc Richir

[wikipedia](#)

I. Introduction

Cela fait à peine un peu plus d'un quart de siècle (1980) que la phénoménologie husserlienne de l'imagination, qui se complète, nous le verrons, par une phénoménologie de la *phantasia* (*Phantasie*, dont il n'y a pas d'équivalent français satisfaisant), est accessible au lecteur dans ses tenants et aboutissants : depuis la publication, par E. Marbach, dans la série *Husserliana* (Hua) des œuvres posthumes, sous l'autorité des Archives Husserl de Louvain, du volume XXIII intitulé *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, et traduit en français, aux éditions Jérôme Millon (Coll. Krisis, Grenoble, 2002), par J.F. Pestureau, sous le titre *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Certes, il y avait bien quelques passages de l'œuvre publiée par Husserl lui-même qui touchaient à ces questions, mais comme pour bien d'autres problèmes, celles-ci ne prennent tout leur relief, et par là aussi, toute leur profondeur, que depuis cette publication. Aussi est-ce à cette dernière que nous ferons exclusivement référence.

A bien considérer ce volume de Hua XXIII, il ressort qu'après les premières recherches de Husserl sur les mathématiques et la logique, l'œuvre du fondateur de la phénoménologie connaît un tournant tout à fait capital avec le cours qu'il fit lors du semestre d'hiver 1904/05, qui était intitulé "Éléments fondamentaux de la phénoménologie et de la théorie de la connaissance", et qui comportait quatre parties, la première consacrée à la perception (*Wahrnehmung*), la seconde à l'attention (*Aufmerksamkeit*)¹, la troisième à la *phantasia* et à la conscience d'image, et la quatrième au temps (ce sera la seule à être publiée en 1928² dans la réélaboration par Édith Stein, que Heidegger se contentera de reprendre telle quelle dans

¹ Ces deux premières parties du cours sont publiées depuis 2004 dans la collection des *Husserliana*

² Ce sont les désormais célèbres *Leçons sur la conscience intime du temps*

le *Jahrbuch* de Husserl avec une brève introduction). Il s'agissait, dans ce cours, des "éléments fondamentaux", dans la mesure où, comme on le comprend aussitôt au simple énoncé, la question de Husserl, après les *Recherches logiques*, était celle de l'intuitivité des représentations, donc aussi de ce qui est intuitif dans la vie de la conscience. Ce cours fut ainsi, en quelque sorte, l'entrée proprement dite de Husserl en phénoménologie, certes sous l'horizon épistémologique, mais où le souci de la théorie de la connaissance n'était plus le souci central.

C'est ce dont, au reste, témoigne à suffisance la troisième partie du cours consacrée à la conscience d'image - en général : l'imagination - et à la *phantasia*, publiée dans Hua XXIII. Prenant classiquement son départ sur les structures de la conscience en jeu quand elle considère une image posée sur un support physique (toile, photo, sculpture, etc.), l'analyse s'étend au cas de ce que l'on nomme - très improprement, nous allons le voir - l'"image mentale", pour aborder au continent, encore pratiquement inconnu de la tradition philosophique, de la *phantasia*. Le lecteur attentif ne peut être que surpris, certes par la difficulté et la subtilité parfois extrêmes de ces analyses, mais aussi, s'il a suffisamment de patience, par leur caractère révolutionnaire. L'étude de la conscience d'image est une explicitation remarquable de ce que la tradition concevait comme simulacre (*eidôlon*), mais ce qui est le plus révolutionnaire est l'autonomie et le détachement que Husserl confère à la *phantasia* par rapport à la perception - par où l'on s'aperçoit, en retour combien *faux* fut le point de vue attachant, de près ou de loin, la phénoménologie husserlienne à cette dernière.

Nous ne suivrons pas, pour l'analyse de la conscience d'image, les dédales compliqués du cours, dus à son point de départ, mais quelques pages d'un texte (n° 16) de Hua XXIII (471-476) datant de 1912 où, dans leur extrême densité, les choses apparaissent cependant très clairement. En revanche, nous suivrons le cours pour l'analyse de la *phantasia*, car plus jamais sans doute, conscient de difficultés (que nous signalerons), Husserl ne poursuivra sur son élan novateur avec autant de vigueur. Enfin, pour affermir ce que nous aurons dégagé comme la phénoménologie de la *phantasia*, nous terminerons par l'exposé de ce que Husserl entend par *phantasia* "perceptive" (*perzeptive phantasia*), et qui contient en germe d'immenses conséquences pour la phénoménologie elle-même.

2. La conscience d'image et le simulacre

On aborde classiquement la question de l'image en la considérant tout d'abord comme la représentation présente, sur un support physique (peinture, photo), d'êtres ou de choses non présents. Par là, quand le support lui-même fait défaut, on est amené à parler d'images "mentales" - comme si le cerveau produisait, par on ne sait quel processus mystérieux, un support de la représentation. Certes, cela n'implique pas que ce qui est ainsi représenté soit la copie conforme de l'objet représenté (que Husserl nomme *Bildsujet*), car l'image (que Husserl nomme *Bildobjekt*) peut être plus ou moins imparfaite, incomplète ou stylisée et c'est ce qui justifie, dans un premier temps, la distinction entre *Bildobjekt* et *Bildsujet*, laquelle cependant, fait déjà glisser, comme nous allons le voir, la distinction classique entre image (représentante) et objet (représenté). Mais cela implique, si l'on s'en tient à l'image déposée sur un support physique, d'une part que soit mise hors circuit la perception (*Wahrnehmung*) du dit support *comme* tel - la perception n'y perçoit que des lignes et des taches, éventuellement de couleur -, et ce, d'autre part, dans la mesure même où ce qui est intuitionné, c'est l'objet représenté lui-même, et intuitionné au présent de l'acte d'intuitionner bien qu'il soit non présent. Toute la difficulté de Husserl, dans le cours de 1904/05, qui l'entraîne, nous l'avons dit, dans un dédale d'analyses et de distinction subtiles et complexes, est de dégager la structure intentionnelle de cette intuition. Ce qui apparaît en elle, bien que non présent, est bien l'objet représenté (le *Bildsujet*), mais il n'apparaîtrait précisément pas s'il n'y avait l'image, ou plus exactement le *Bildobjekt* qui exerce à son égard la fonction de figuration (*Darstellung*) intuitive. C'est dire que le *Bildsujet* n'apparaît jamais qu'*avec* sa figuration intuitive dans le *Bildobjekt* (quelle que soit la plus ou moins grande fidélité de celui-ci à ce que l'objet représenté est censé être en soi ou pour la perception), la question étant de savoir quel type de rapport la conscience peut avoir avec lui. Il ne s'agit manifestement pas du même rapport que celui qui a lieu, dans la conscience perceptive, entre les "esquisses" ou adombrations (*Abschattungen*) et l'objet perçu, rapport où celui-ci est bien présent, *leibhaft da*, là "en chair et en os" à tout moment présent d'un cours perceptif d'adombrations ayant sa cohésion temporelle propre. Autrement dit, en termes plus techniques, l'image n'est pas une *Abschattung* perceptive, elle n'est pas non plus une composition hylétique de lignes et de couleurs qui restent à être prises dans la *morphè* intentionnelle de l'acte qui intuitionne le *Bildsujet* : l'image, précisément, représente ; la composition hylétique de l'image

représente elle-même la composition hylétique de l'objet représenté, et dans cette représentation globale, l'objet est précisément *imaginé*. En d'autres termes encore, toute la difficulté de Husserl fut de concevoir une division dans une intentionnalité, l'intentionnalité imaginative, qui est intentionnalité *une*, où l'appréhension (*Auffassung*) de l'image (du *Bildobjekt*) est indissociable de l'appréhension de l'objet mis en image (du *Bildsujet*). Quant nous regardons une photo, nous ne regardons pas d'abord l'objet physique photo, puis l'image, puis ce qui est photographié : nous regardons d'emblée l'objet photographié, et c'est au contraire par un effort d'abstraction que nous pouvons ne regarder que l'objet physique photo. Quant à l'image en tant que telle, nous avons beau faire, nous ne la voyons jamais - en tout cas jamais sans ce qu'elle représente. Existe-t-elle ?

Pour comprendre ce qui se passe, il est plus aisé de considérer la situation de l'image quand elle n'a aucun support physique, quand nous nous imaginons quelque chose, par exemple (celui-ci est célèbre) quand nous imaginons l'église du Panthéon. Par rapport au cas où l'image se trouve sur un support physique (le Panthéon sur une carte postale), il y a une différence et une identité également importantes : si, sur la photo, je puis compter les colonnes de l'église, je ne le puis pas quand je l'imagine et dans les deux cas cependant, c'est bien le Panthéon que je "vois". C'est dire que dans les deux cas, j'imagine bien le même *Bildsujet*, mais que, dans le premier, je puis revenir, par la médiation du support physique qui a *fixé* l'image, non pas, au sens strict, sur celle-ci (le *Bildobjekt*), mais sur le *Bildsujet* en tant qu'il est censé être réellement, alors que je ne le puis pas sur le second - ce qui a fait dire, avec justesse, mais un peu trop rapidement, que dans ce second cas, l'image est "vague". Plus exactement, je puis revenir, dans le premier cas, sur le *Bildsujet* si et seulement si j'ai l'intention explicite d'en observer tel ou tel détail, alors même que cette intention est vouée à l'échec dans le second cas. Cela implique cette chose importante que l'intention explicite d'observer tel ou tel détail de l'objet représenté ne fait pas partie, essentiellement, de l'intentionnalité imaginative qui le vise, et qui fonctionne tout pareillement dans les deux cas. Cela, à son tour, ne fait que renforcer le fait structural qu'il n'y a pas d'intentionnalité spécifique qui vise le *Bildobjekt* en tant que tel, que celle-ci, s'il faut la prendre en considération puisqu'elle est indissociable de l'intentionnalité qui vise le *Bildsujet*, est toujours "inaccomplie" ou "non effectuée" (Hua XXIII, texte n° 16), donc qu'elle ne pose pas de *Bildobjekt* ou que si elle pose, ce ne peut être que du néant (*ibid.*) ; ou encore que, si l'on peut admettre qu'il y ait *Perzeption* non

intentionnelle (que nous rendrons désormais ici par "perception", entre guillemets) du *Bildobjekt*, c'est une *Schein-Perzeption*, une "apparence de "perception"" (*ibid.*), le *Bildobjekt* sans support physique étant une "apparence "perceptive"" (*perzeptive Apparenz* ou *perzeptives Schein*) qui n'est en fait rien, mais qui fonctionne dans toute intentionnalité imaginative (*ibid.*). Bref, celle-ci imagine un objet (*Bildsujet*) en le quasi-posant dans l'imaginaire, et elle le fait, de la manière la plus générale, en appréhendant sans réellement la "percevoir" une apparence "perceptive" qui est en réalité un *simulacre*. Celui-ci ne "fonctionne" que s'il est appréhendé par l'intentionnalité imaginative qui vise son objet (*Bildsujet*), mais il n'y existe que de cette façon, car si la conscience se change pour le saisir et le poser *comme tel*, il s'évanouit et sombre dans le néant, ce qui atteste qu'il n'existe pas, est tout à fait insaisissable pour lui-même. Et ce qui est vrai de l'apparence "perceptive" est vrai du *Bildobjekt* : en réalité, l'image n'existe pas, elle est seulement fonction figurative médiatrice de l'imagination, et c'est déjà celle-ci qui fonctionne à plein quand il y a support physique. Pour la phénoménologie, l'usage courant du terme image est toujours impropre et abusif. Il n'y a pour elle proprement image que pour le *Bildsujet*, c'est-à-dire pour l'objet intuitionné figurativement hors de la perception, dans l'imagination.

En résumé, la figuration en imagination, abusivement confondue avec l'image, joue un rôle paradoxal, tout auxiliaire si l'imagination est délibérée et volontaire : elle est pas en elle-même objet intentionnel, même imaginaire, elle n'est même pas "perçue" sinon dans une apparence de "perception", elle n'est donc jamais posée pour elle-même mais médiatrice d'une position (dans l'imaginaire, comme si l'objet imaginé était là, d'où l'expression husserlienne de quasi-position), et son irréalité lui confère à la fois le statut d'un néant (si elle était posée) et le statut d'un simulacre sans autonomie propre (si elle n'est pas posée, comme c'est en général le cas)³. Bref, elle n'existe (ne "fonctionne") que si elle n'existe pas, et n'existe pas (comme être ou objet) si elle existe (par l'illusion de la réification toute "en pensée"). C'est ce qui en fait, en général, une apparence "perceptive", la *Perzeption*, qui n'est elle aussi qu'apparence, n'étant en réalité ni un acte de visée intentionnelle ni la réception passive d'une "empreinte" (*typos*, *pathos*). Même dans le cas où il y a un support physique, un personnage n'est pas

³ Husserl retrouve ainsi la leçon de Platon dans le *Timée*, 52 c (sauf que le réel est pour lui objet de la *doxa*, ce qui n'est pas le cas pour Platon).

là dans son portrait, ni un paysage dans sa photographie ou sa "représentation" peinte. Si le personnage ou le paysage sont présents, c'est dans l'acte intentionnel d'imaginer, comme corrélats noématiques, avec leur sens d'être imaginaire de *Bildsujet*, mais il ne sont pas présents là, au monde.

Il arrive souvent à Husserl d'illustrer cette situation par l'exemple d'un tableau accroché au mur d'une salle. Si le tableau comme chose corporelle physique fait partie intégrante de la salle et est comme tel objet de perception (*Wahrnehmung*), le tableau comme "représentation" est comme une fenêtre qui ouvre sur un *autre* monde de l'imaginaire, où la structure de l'acte intentionnel est très différente de celle de l'acte de perception. Il en résulte un conflit entre la perception du réel, du tableau comme chose, et la quasi-perception de l'imaginaire, du tableau comme "représentation", qui fait caractériser l'imaginaire comme fictif - et Husserl utilise maintes fois ce conflit pour dégager la structure intentionnelle propre de l'imagination que nous venons brièvement d'analyser.

Tant qu'on en reste à ce niveau, cependant, on ne peut échapper à la conviction classique que, comme "représentation figurative" (d'objets), l'imaginaire reste indissociable, voir tributaire de la réalité. Or, c'est cette conviction que Husserl bat en brèche en considérant la *phantasia*, et en montrant que le "monde" de la *phantasia* - le *Phantasiewelt* - est un *autre* monde qui, non seulement est plus large, plus vaste que le monde de la réalité, mais en est aussi, dans ses profondeurs, indépendant. C'est ce point délicat, et proprement révolutionnaire, qu'il nous faut à présent examiner.

3. La phantasia dans son autonomie radicale et ses problèmes.

Même si, chez Husserl, la distinction n'est pas toujours très rigoureuse (et rigoureusement fixée) entre imagination (*Imagination, Einbildung*) et *phantasia* (*Phantasie*), et même si, pour des raisons de principe que nous examinerons plus loin, la distinction, cependant introduite avec vigueur dans le cours de 1904/05, tendra, dans la suite, à s'estomper, il faut aller plus loin que l'analyse d'abord entreprise de la "conscience d'image" pour mieux cerner l'essence de l'apparence "perceptive" comme simulacre figurant néanmoins un objet, et un objet non présent dans le monde, ou comme néant modifiant la position de cet objet en quasi-position. Et ce, d'autant plus, nous venons de le dire, que le *Phantasiewelt* est "un autre monde, tout à fait séparé du monde du présent actuel" (Hua XXIII, 58).

A vrai dire, il est très difficile de distinguer le simulacre qui médiatise en le figurant l'objet de l'imagination, et qui, si l'on veut, serait en ce sens "image de l'imagination" - on pourrait dire en allemand : *Einbild der Einbildung* -, de ce que l'on pourrait tout aussi bien nommer, comme Husserl, *Phantasiebild*, image de la *phantasia* : cela, bien évidemment, dans le cas où, sans aucun support physique, j'"imagine" (ce que l'allemand dit : *ich phantasieren*) quelque chose, un objet, une situation, un paysage - comme on dit (fort improprement) : "dans ma tête" -, et étant bien entendu que je puis "imaginer" toutes sortes de choses, d'êtres, de paysages, de situations, etc. que je ne rencontrerai *jamais* dans le monde réel du présent actuel - par exemple : le centaure, sur lequel Husserl tant et plus. D'où *viennent* donc ces "figures" et quel est leur rapport à ce qui, dans la conscience d'image (l'imagination proprement dite), joue le rôle de ce que nous avons repéré comme le simulacre - étant donné que dans bien des cas, il ne peut être question d'une simple imitation puisque ce qui est "représenté" de la sorte est *manifestement* irréel, fictif et "imaginaire" ? La réponse de Husserl à ces questions est, tout bien pesé (car dans ces textes, Hua XXIII, 68-89, Husserl se bat littéralement avec les difficultés) que la provenance de ces "figures" est à chercher dans la *phantasia* et les "apparitions de *phantasia*" (*Phantasieerscheinungen*), et que c'est une "phénoménisation" (*Phänomenierung*) (cf. Hua XXIII, 80) de l'apparition de *phantasia* comme *phantasma* qui donne lieu à de l'apparence "perceptive" médiatisant une intentionnalité imaginative d'objet (*Bildsujet*). Autrement dit, et si l'on invoque des textes plus tardifs (en particulier le texte n° 19 de Hua XXIII qui date de 1922/23), l'imagination peut être dite *doxique* dès lors qu'elle consiste en un arrêt sur le présent où elle est censée savoir *ce qu'elle* imagine, même dans la quasi-position qui la caractérise, alors que, en général, sinon pour ainsi dire par accident, l'appréhension de *phantasia*, qui appréhende le *phantasma*, d'une part ne s'arrête pas sur un présent, et d'autre part ne sait pas, ou ne sait que très vaguement ce qui apparaît comme radicalement "ailleurs" (comme non présent), dans le champ de la *phantasia* : celle-ci est non positionnelle, non doxique (le centaure n'est susceptible d'aucune *doxa*, personne ne sait *ce que* c'est sinon par déformation, en le figurant par l'imagination), et le *phantasma* lui-même est non présent. Mais comment cela ?

On ne peut le comprendre que si l'on rassemble, avec Husserl, les caractères propres des apparitions de *phantasia* (§§ 28-29 du cours, Hua XXIII, 58-65), et qui sont respectivement 1) leur aspect *protéiforme* ou protéique (*proteusartig*), 2)

la *discontinuité* de leur surgissement "en éclair" (*blitzhalt*) dans le cours censé être continu du temps, et 3) leur *intermittence* dans ce même supposé continuum temporel, 4) le fait (déjà signalé) que "ce qui" y apparaît est non présent. 1) Par le premier caractère, il faut entendre que, alors que c'est le même objet qui est aperçu par la conscience, ses apparitions changent sans cesse, et ce, de manière discontinue, par décrochages, par exemple aussi bien de formes que de couleurs, comme quelque chose d'ombreux, de fuyant et fluctuant, sans donc que les apparitions s'enchaînent les unes aux autres de manière cohérente comme dans le cas de la perception. Par surcroît, s'il y a en elles de la couleur, ce n'est pas au même sens que la couleur perçue : c'est comme une sorte de gris qui, sans être perceptif, est comme un "vide indicible" (Hua XXIII, 59). L'apparition de *phantasia* est donc déjà, en ce sens, insaisissable comme telle. 2) Le caractère de discontinuité de son surgissement signifie à son tour qu'elle jaillit en un éclair (*aufblitzen*) sans arriver à se stabiliser ou à se fixer : elle est comme l'*Einfall* qui advient inopinément, vient subitement "à l'esprit". 3) Selon le troisième caractère, l'apparition de *phantasia* peut disparaître complètement aussi vite qu'elle a surgi, mais, dans sa fugacité même elle peut tout aussi bien revenir, resurgir pour disparaître à nouveau, éventuellement sous une forme tellement métamorphosée (caractère protéiforme) que nous pouvons tout d'abord croire apercevoir un autre "objet". Enfin, 4) si l'on comprend mieux par ces trois premiers caractères que "ce qui" y apparaît (les guillemets signifiant que l'on ne peut jamais distinguer ce "ce qui" par une quiddité) est non présent, le paradoxe extrême est que les apparitions de *phantasia* elles-mêmes n'ont *aucun rapport au présent* (Hua XXIII, 79) - ce pourquoi il faut, en termes husserliens, leur "phénoménisation" pour qu'il y ait un tel rapport, donc que leur être-présent n'est que simulacre ou apparence "perceptive", dont on comprend qu'elle ne soit "perçue" que dans des apparences de "perception", certes au présent, dans l'acte intentionnel d'imaginer qu'elles habitent de leur irréalité.

C'est donc le non présent de ce qui surgit et s'évanouit dans la *phantasia*, de l'apparition de *phantasia* qui n'est pas nécessairement apparition d'un objet reconnaissable, et le non présent de ce qui, éventuellement, par là, est aperçu en *phantasia* - en ce que nous nommons *pour notre part* aperception de *phantasia* - qui, dans leur foncière instabilité et leur irréductible fugacité, se distinguent du présent de l'acte intentionnel d'imaginer qui figure un objet lui-même quasi-présent à travers un simulacre qui n'est pas lui-même présent, mais est au présent

dans le présent de cet acte - lequel présent, de son côté, étant étalé depuis son maintenant (*Jetzt*) en rétentions et protentions qui le rendent pareillement fugitif. Il y a donc *Stiftung* (institution) de l'imagination sur la base de la *phantasia*, et ce, en sautant le hiatus qui sépare l'instabilité et la fugacité des apparitions de *phantasia* de la fixité dans un présent lui-même fugitif du complexe intentionnel constitué par l'apparence "perceptive" (le *Bildobjekt*) en l'absence de support physique) et l'objet mis en image (le *Bildsujet*). La transmutation qui a lieu ici, d'une part, de l'apparition de *phantasia* en apparence "perceptive", d'autre part de l'apparaissant en *phantasia* en *Bildsujet*, est trans-position qui "modifie" la position (qui n'a jamais eu lieu d'un objet) en quasi-position originaire d'un objet figuré mais fictif, mais aussi du non présent de la *phantasia* en présent de l'acte d'imaginer. Car c'est cet acte qui est présent et qui est conscient comme tel : c'est en tant que *parties abstraites* de la totalité de l'acte que, sans être présents comme tels, l'apparence "perceptive" (le *Bildobjekt*, le simulacre) et l'objet figurativement imaginé y sont au présent. Les considérer comme présents, c'est être le jouet du simulacre, c'est "vivre" dans l'imaginaire ou y être "pris". Autrement dit encore, la pure apparition de *phantasia*, *originairement* non présente, si elle peut paraître, moyennant la fixation et l'intentionnalité qui lui confère son sens, comme l'apparence "perceptive" abstraite mais pour ainsi dire présentifiée dans l'acte d'imagination, n'y paraît en réalité, si elle le fait (par différence d'avec *ce que* l'objet imaginé est censé être en lui-même), sans qu'elle y soit ou qu'elle y ait jamais été pour elle-même présente. Le présent de l'apparence "perceptive" n'est jamais qu'une apparence de présent, et qui n'a l'air d'avoir la consistance de présent que par le biais de la perception elle-même effectivement présente du support physique présent où elle se réalimente et où elle semble être "déposée" et donc vouée à persister dans le temps avec le support lui-même.

Tout cela est d'une extrême subtilité et on comprend que Husserl n'y arrive qu'avec peine, sans aboutir, cependant, autant que nous sachions, à une position stable. C'est en effet, nous l'avons dit, un paradoxe extrême que le non présent de l'apparition et de l'aperception de *phantasia*. Elles ne sont en effet jamais directement attestables dans la réflexion phénoménologique de la conscience, mais seulement indirectement (tout comme au reste la vie propre d'autrui dans la problématique de l'intersubjectivité) et ce, par la médiation 1) de la fictivité du simulacre (apparence "perceptive" ou *Bildobjekt*), 2) de la fictivité de sa censée "perception" qui doit cependant permettre de distinguer la "représentation figurative" du

"représenté" tel qu'il est censé réellement être, 3) du non-présent du simulacre comme tel alors même qu'il est au présent (en fonction) dans l'acte de l'imagination, et 4) encore du non présent de l'objet imaginé alors même qu'il est présent dans l'acte, mais comme noème (ce qui lui donne le sens d'être quasi-présent dans sa quasi-position), et enfin 5) de ce que l'imagination est en mesure d'imaginer bien des choses, des êtres et des situations qui, nous le savons, ne se rencontreront jamais dans le monde réel.

La grandeur de Husserl fut, entre autres, d'affronter ce paradoxe alors qu'il n'y était pas préparé par la tournure mathématico-logique et épistémologique de ses intérêts. C'est qu'il savait sans doute que la "vie" de la *phantasia* constitue l'essentiel, la plus grande part, immense, de la "vie" de la conscience, tout au moins dans ses profondeurs, hors des lumières de la Raison. Que l'imagination elle-même, si elle devait être autre chose que la "folle du logis", était plus que fantaisie débridée et surtout plus que créatrice *ex nihilo*, donc qu'elle devait avoir une base phénoménologique - susceptible aussi, au demeurant, d'expliciter, ce que nous ne ferons pas ici, la nature phénoménologique du souvenir. Plus généralement, et peut-être au-delà de Husserl lui-même, l'ouverture de ces paradoxes témoigne-t-elle de l'extrême richesse, encore insoupçonnée, de la phénoménologie comprise *lato sensu*. Celle-ci peut entreprendre, en effet, d'analyser des structures où interviennent des *non-étants*, des simulacres et des nihilités. Ce qui, en termes platoniciens, "devient toujours mais n'est jamais".

Ces paradoxes ont engendré, pour Husserl, des difficultés dont il lui arrive de faire état. Sans doute présentait-il avoir ouvert la jarre de Pandore et ainsi avoir libéré "tous les maux" tenus en lisière par la tradition, dont, pour la phénoménologie de Husserl, deux principaux. Le premier qu'a notre connaissance il n'envisage jamais réside dans la question de savoir si l'intentionnalité, fût-elle transformée par des moyens *ad hoc*, convient encore pour caractériser le rapport de l'apparition de *phantasia* à l'aperception de *phantasia*. Le second qu'il a plusieurs fois envisagé, mais latéralement ou "par la bande", sans le dire, tient dans la question de savoir si l'"imaginaire" dans son entier, dans l'in-finité et l'indéterminité des *phantasiai*, est encore susceptible de se condenser autour de noyaux de congruence éidétiques, si, par exemple, il y a, ou non, un *eidos* des centaures.

Le moyen d'accéder aux *eidè* comme noyaux de congruence de l'expérience est en effet, on le sait, la variation éidétique, qui, à partir d'un exemple en principe quelconque, imagine une infinité d'exemples congruant en un noyau d'invariance qui est l'*eidōs*. Cela va si loin qu'au § 70 des *Ideen*, Husserl n'hésite pas à écrire que "la fiction est la source d'où la connaissance des "vérités éternelles" tire sa nourriture" - "la fiction" : c'est-à-dire, ici, l'imagination. Peut-on dès lors dire que tel ou tel centaure imaginé peut être pris comme l'exemple d'une infinité de centaures imaginés dont l'invariant serait l'*eidōs* centaure ? Pour répondre de manière circonstanciée à cette question, il faudrait reprendre le texte n° 19 déjà mentionné de Hua XXIII. Contentons-nous de répondre en disant que, pour être variantes imaginaires de la variation éidétiques, les imaginations à prendre en compte ne peuvent l'être que d'objets pourvus de quiddité, c'est-à-dire d'objets dont l'imagination, qui est intentionnelle, sait *ce que* c'est. Or tel n'est pas le cas de tous les objets que la *phantasia* livre à l'imagination, en particulier des centaures, même si les arts plastiques les ont représentés dans l'image d'un corps de cheval pourvu d'un buste humain. Autrement dit, si c'est l'essence de la *doxa* de s'arrêter, que ce soit dans la perception ou dans l'imagination, sur quelque chose dont elle sait (plus ou moins) ce que c'est, les variantes de la variation éidétique ne peuvent être que des imaginations doxiques (ou potentiellement doxiques) où, telle est la circularité de la variation, la fixation du *Bildsujet* par l'imagination est du même coup fixation sur et reconnaissance de sa quiddité. Et c'est cette double fixation qui est précisément impossible dans le cas de la *phantasia*, en vertu des trois premiers caractères que nous lui avons reconnus avec Husserl. Certes, la fixation de telle *phantasia* en imagination est toujours possible, mais le plus souvent, le *Bildsujet* qui apparaît ainsi est, comme on dit, si biscornu ou incongru (pensons aux *Einfälle* ou aux rêves) qu'il est impossible de dire proprement ce que c'est.

Quant à l'autre problème, celui de l'intentionnalité censée régler le rapport entre apparition et aperception de *phantasia*, nous dirons *quant à nous*, en cela infidèle à Husserl, que ce rapport n'est précisément plus intentionnel et ce, dans la mesure où, d'une part, s'il y avait là de l'intentionnalité, ou bien elle sauterait, de manière discontinue, d'un "objet" à l'autre, ou bien, dans sa permanence, elle sauterait de façon pareillement discontinue, d'une apparence "perceptive" à l'autre - ce qui se passe quand l'imagination tente de se saisir de telle ou telle *phantasia* -, si bien que cela n'a pas de sens pour nous de parler encore d'intentionnalité

quand celle-ci y serait vouée à se pulvériser dans l'incohérence. Mais c'est aussi dans la mesure où, d'autre part, selon une ligne problématique que nous ne pouvons pas suivre ici parce qu'elle n'est plus celle de Husserl lui-même, le non présent de la *phantasia*, si l'on veut échapper à l'absurdité, n'est pas une absence radicale (ce que démentit déjà la structure du simulacre), mais une *présence* sans présent qui y soit a priori assignable, ce qui signifie à son tour que la temporalisation de la *phantasia* en *phantasiai* n'est pas temporalisation en présents (d'actes d'imaginer) mais temporalisation en présence où les *phantasiai* échappent toujours au présent (sauf quand elles sont transposées en imaginations)⁴, et cela implique des remaniements profonds de la phénoménologie de la conscience, et même de la phénoménologie en général⁵, où l'intentionnalité husserlienne perd de sa portée universelle et n'a plus proprement de statut qu'à certains registres, certes fort importants et fort englobants, de l'expérience.

De tout cela, il ressort encore, en tout cas, que la *phantasia* n'est pas, par essence, figurative (d'objet) - la figurativité revenant essentiellement à l'imagination (dans laquelle il y a "image") -, qu'elle est le plus souvent, si l'imagination ne s'y mêle pas, "brumeuse" ou "obscur" (selon les mots de Husserl), donc qu'elle est, pour ainsi dire, proto-figurative, et ce, de façon apparemment chaotique. La place nous manque pour montrer qu'elle est aussi traversée d'affections ; disons seulement, pour amener une justification directement issue de Husserl, que c'est attesté chez lui par la conception selon laquelle les "associations" dites "libres" le sont d'affections avant de l'être de représentations (qui sont précisément issues de la *phantasia* par transposition).

Ce caractère non figuratif ou proto-figuratif de la *phantasia* est par ailleurs manifeste dans cette "variante" extraordinaire de la *phantasia* que Husserl examine et analyse, en 1918, dans le texte n° 18 de Hua XXIII, et qui est la "*phantasia* "perceptive"". Cela nous permettra de dire quelques mots sur les conceptions esthétiques de Husserl.

⁴ Pour cela, voir notre ouvrage : *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Coll. "Krisis", Grenoble, 2000.

⁵ Ce que nous avons entrepris dans notre ouvrage *Phantasia, imagination affectivité*, Jérôme Millon, Coll. "Krisis", Grenoble, 2004.

4. La *phantasia* "perceptive" et son rôle fondamental dans l'expérience.

Pour introduire à la *phantasia* "perceptive", Husserl prend l'exemple de ce qui se passe au théâtre. Richard III ou Wallenstein "est" sur la scène, bien qu'il n'y soit pas perçu (*wahrgenommen*) "en chair et en os" - ce qui l'est, c'est le comédien, la scène avec ses décors et le théâtre tout entier. Pas davantage, puisqu'il est là avec son corps, et même son corps vivant (qui bouge, qui a des mimiques, des intonations et des accents, qui parle, etc.), le comédien n'est-il la figuration intuitive, comme un *Bildobjekt* à même un support physique, et cette figuration fût-elle en mouvement, d'un objet (*Bildsujet*) qui serait intentionnellement quasi-posé par une imagination, et quasi-posé comme Richard III ou Wallenstein. Si le comédien est bon, s'il joue bien son rôle, le personnage qu'il incarne est précisément vivant, la magie ou l'illusion du théâtre consistant justement à déployer sous nos yeux une intrigue entre personnages vivants, et dans un cadre (les décors de théâtre) qui en paraît non pas comme un assemblage de choses ou comme l'"image" d'un tel assemblage, mais *directement* comme quasi-réel, faisant partie du tout de l'action. Ce n'est que si le comédien est mauvais, peut-on ajouter, soit parce qu'il exécute son rôle de façon maniéré et mécanique, soit par narcissisme, parce qu'il projette la structure de son fantasme (au sens de la psychanalyse) dans son personnage, qu'il ne reste plus, en effet, au spectateur, qu'à imaginer le personnage (à se le figurer en imagination tel qu'il devrait être) - auquel cas, au demeurant, ou bien le spectateur sera découragé de toute imagination par un rôle par trop éloigné de ce qui devrait rendre vie au personnage, et sera dès lors gagné par l'ennui, ou bien, s'identifiant imaginativement à la figuration imaginative (narcissique) du comédien dans le personnage qu'il se donne, il ne verra dans ces derniers que sa propre "projection" fantasmatique, et le spectacle du théâtre deviendra simplement spectaculaire.

Autrement dit, le paradoxe du théâtre, déjà très subtilement analysé par Diderot, quoique dans un tout autre contexte, avec le paradoxe du comédien, est que, en quelque sorte, le comédien "prête" son corps vivant (*Leib*) tout entier dont seule la partie *Leibkörper* est figurée en intuition - au corps vivant du personnage que, littéralement, il incarne, sans que, de celui-ci, il n'y ait la moindre figuration intuitive en imagination. Le personnage n'est pas "là", statiquement, en effigie imaginée comme en un portrait, mais il est "là", en présence, au fil temporalisant (en présence) de l'intrigue, sans qu'il soit jamais présent, sinon de façon

fugitive, dans le suspens propre à tel ou tel acte intentionnel d'imagination. C'est bien Richard III, et cependant il n'est pas objet de perception (*Wahrnehmung*) ou d'imagination, et le comédien n'a pas à se le figurer intuitivement en imagination parce qu'il n'existe pas, en toute rigueur, de telle figuration - et il n'a pas non plus à y apporter sa sensibilité propre ou "personnelle". Bref, le comédien doit *s'effacer* devant son personnage. De la sorte, puisque le personnage, s'il est bien "incarné" par le comédien, n'est pas présent, figuré en intuition dans un présent de perception ou d'imagination, il est lui-même non présent, c'est-à-dire, on l'a vu, en présence, comme en lui-même *intuitivement infigurable*, dans la *phantasia*. Et le paradoxe est ici que, si le personnage est là, en présence, mais non présent, et puisqu'il y faut bien un comédien réel sur une scène réelle et avec des décors réels pour l'"incarner", il est quand même l'"objet" (infigurable) d'une "perception" (*Perzeption*), où tout le réel est inactivé, mis entre parenthèses ou suspendu quoiqu'il joue le rôle essentiel de médiateur. Cette "perception" n'est pas, comme dit Husserl, "perception normale", mais "perception" en *phantasia*. Ou tout aussi bien, c'est la *phantasia* qui reçoit pour ainsi dire le comédien et ce qui l'entoure sur la scène dans la "perception" d'une *phantasia* dès lors "perceptive" mais qui porte plus loin, dans l'infigurable (le personnage, l'intrigue dramatique et leur *Umwelt*), que ce qui est "perçu" dans le figurable (le comédien, ses gestes mimiques et paroles, et les décors, bref le réel). Le réel du théâtre apparaît d'emblée comme un *fictum* qui, loin d'être en conflit (comme c'est communément les cas) avec de l'imaginaire (qu'il n'y a pas ici) et avec l'infigurable qui joue cependant là en *phantasia*, est, dans sa figuration même, son indispensable médiation. Autrement dit, la *phantasia* "perceptive" n'imagine pas (ne figure pas) ses "objets". D'une certaine manière, qui n'est pas intentionnelle stricto sensu, on peut dire qu'elle les "perçoit" *aussi* en leur infigurabilité non positionnelle (et non présente), à savoir non figurés intuitivement par le réel, quoiqu'énigmatiquement "supportés" par lui, mais par lui qui, comme médiateur, est suspendu en sa réalité même, rendu fictif comme réel parce que lui-même passé dans la *phantasia*. Ce qui y apparaît est, dit Husserl, "*fictum* "perceptif"" (Hua XXIII, 515) ou "illusion" (*ibid.*, 516). Ce *fictum* n'est donc ici rien d'autre que le réel transposé, dans la *phantasia*, en simulacre *de réel* (et non, comme le *Bildobjekt*, en simulacre d'image), c'est-à-dire *en transition* ("transitionnel" dira Winnicott, tout à fait indépendamment de Husserl) *entre* le réel comme tel (qui est figuré et figurable en intuition) et le "phantastique" comme tel (qui relève de la *phantasia* et n'est ni

figuré ni figurable). Le phénomène complet de la *phantasia* "perceptive" est donc constitué par le réel en transition dans la *phantasia* (c'est-à-dire rendu fictif et non posé comme tel) et ce qui, infigurable, y est aussi "perçu" de manière non positionnelle (non susceptible, sans altération de son essence, de passer en position d'objet et même en quasi-position de *Bildsujet*).

Ce dernier "perçu" de la *phantasia* "perceptive", dont le réel du théâtre rendu fictif n'est en fait qu'une partie abstraite (parce que "perçue" par et dans la *phantasia* comme l'accès figuré à l'infigurable), donc l'infigurable de la *phantasia* "perceptive", n'est en effet ni réalité ni irréalité, mais a néanmoins "consistance" ou "concrétude" (*Sachlichkeit*) par exemple celle de tel ou tel personnage d'un drame et celle de ce drame lui-même, dont l'horizon interne est une autre réalité - celle-ci n'eût-elle jamais existé puisque, pour reprendre les termes d'Aristote dans sa *Poétique*, elle est l'action(mythique) dont le drame au théâtre est la *mimêsis*. Le caractère essentiel de cette *Sachlichkeit* est quelle est, nous venons de le dire, non positionnelle quoique "perçue" en *phantasia*, et cela renforce ou confirme ce que nous disions de cette dernière, à savoir qu'elle est en elle-même non figurative ou proto-figurative en intuition (si tout au moins on comprend l'intuition comme *Anschauung*, c'est-à-dire au sens restreint qui inclut la vision). De cela, nous tirons ici deux conséquences fondamentales, dont la première joue à travers le texte husserlien de façon implicite, mais dont la seconde est tout à fait explicite : conséquence quant à l'intersubjectivité et conséquence quant à l'esthétique.

Quant à la première, il suffit d'analyser d'un peu près ce qui, au théâtre, se passe pour le comédien et pour le spectateur, pour comprendre le rôle en réalité tout à fait fondamental de la *phantasia* "perceptive" dans la relation intersubjective. Le comédien n'est bon, en effet, que s'il en arrive, dans et par la *phantasia* (non positionnelle et non figurative), à l'*Einfühlung*, à l'intropathie du personnage qu'il a à incarner. Ce qui relève de la *Fühlung* (de la "sensation" non objective) ne relève pas, en effet, de la figuration intuitive (en imagination ou en perception). Il doit même y arriver à un point tel que, comme nous le disions, il doit "prêter" son corps vivant (infigurable) au corps vivant (infigurable) de son personnage, c'est-à-dire ses émotions, son affectivité et ses mouvements (mimiques, gestes, paroles, etc.) - et c'est au sens où le narcissisme du comédien implique que le *Leibkörper* (le corps "en effigie"), peut occulter le personnage, que ce narcissisme est dangereux - il réinvestirait de "réalité non fictive" le *Leib* et l'affectivité

du comédien. Autrement dit, de ce personnage infigurable (manqué s'il est figuré) et qui se tient néanmoins en lui-même, le comédien se doit d'effectuer (au terme d'un long travail dont le résultat est l'abnégation de soi devant ce qui doit se passer "presque naturellement" dans le jeu de son rôle) ce que nous nommons quant à nous une *mimèsis* non spéculaire, active et du dedans, comme si le personnage avait entièrement pris possession du comédien. À son tour, ce n'est que si ce travail a abouti que le spectateur fait l'expérience de l'*Einfühlung*, non pas du comédien, mais du personnage qu'il incarne, en sorte que les *phantasiai* "perceptives" par lesquelles le comédien a "senti" son personnage en lui-même et travaillé son rôle sur lui-même passent pour ainsi dire dans les *phantasiai* "perceptives" des spectateurs. Nous découvrons par là ce que Husserl ébauche quant à lui, par exemple, dans certains textes de Hua XIII (N^{os} 10, 12 et 13) sur l'intersubjectivité, à savoir que la *phantasia* "perceptive" est, en général, la base la plus archaïque de la rencontre "intersubjective" - il n'est pas nécessairement besoin, contrairement à l'opinion reçue, qu'autrui soit figuré intuitivement en effigie (réelle ou imaginaire) pour que je le rencontre comme autrui - ce peut être une parole ou une musique dont il ne reste par ailleurs que la trace écrite. Tout comme le corps perçu (réel) du comédien entre dans la *phantasia* en devenant transitionnel, le corps perçu d'autrui le fait aussi dans le cas où l'*Einfühlung* d'autrui est bien *Fühlung* du soi d'autrui "du dedans", et il en va de même pour le texte écrit de la parole et de la musique quand c'est le sens (qui comprend aussi l'affectivité) de ces dernières qui est éprouvé "du dedans". Néanmoins, la figuration en effigie peut être, à son tour, pleine de pièges, qui lui sont propres, pour la rencontre *effective* d'autrui, c'est-à-dire celle où, entre lui et moi, il se passe réellement (*sachlich*) quelque chose. La matrice de ces pièges, que nous ne pouvons analyser ici, et que Husserl laisse le plus souvent de côté, est qu'il est extrêmement difficile, dans le cas où autrui se présente en figuration intuitive, en effigie (comme *Leibkörper*, ainsi que Husserl le prend le plus souvent), d'y discerner ce qui relève de l'aperception perceptive (en *Wahrnehmung*, qui perçoit le corps comme chose réelle) et ce qui relève de l'imagination (ou du fantasme), ce qui relève de la sincérité et ce qui relève de la simulation ou encore de la projection - aussi bien, d'ailleurs, pour moi-même que pour autrui. C'est que, comme le disait déjà Diderot, "de toutes les qualités de l'âme, la sensibilité est la plus facile à contrefaire" : donc que chacun peut "jouer la comédie", tant à l'égard d'autrui que de soi-même, et ce, en accentuant plus ou moins tel ou tel trait du *Leibkörper* pour qu'il

donne consistance à telle ou telle "image" narcissique (spéculaire) de soi, c'est-à-dire à soi comme tel ou tel *Bildsujet* plus ou moins vrai-semblable. Ce n'est pas un personnage infigurable qui se joue là comme dans le passage du *Leibkörper* au transitionnel de la "perception" en *phantasia*, mais tout au contraire une représentation imaginaire de soi, et qui implique une *Spaltung*, un clivage du soi véritable et du Moi de l'imaginaire (pour Husserl : *Phantasie-Ich*). Quoi qu'il en soit, qu'il y ait un autrui avec son irréductible "dedans" (ce que Husserl nomme son ici absolu), qu'il vive sa vie et pas la mienne, cela vient tout d'abord de ce que, précisément, sa vie, son intériorité ou intimité n'est précisément pas figurable en intuition (d'imagination ou de perception), mais est "perçue" (*perzipiert*) dans la *phantasia* "perceptive" - avec sa "trace matérielle" corrélativement devenue transitionnelle. Cela signifie aussi qu'à ce registre le plus archaïque de la rencontre d'autrui, tout implicite chez Husserl, ni le soi ni l'autre soi ne sont posés et même positionnels, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne fonctionnent pas matriciellement comme tels dans l'expérience. Plus banalement : ni mon intimité la plus intime, ni celle d'autrui, ne sont accessibles à la position, c'est-à-dire à la *doxa* intentionnelle. Nous restons nous-mêmes pour une part essentielle une énigme pour nous-mêmes.

Les conséquences de la *phantasia* "perceptive" quant à l'esthétique sont explicitement tirées par Husserl dans le même texte n° 18 de Hua XXIII, et elles peuvent en effet, *mutatis mutandis*, être aisément tirées pour les différents arts. Il va de soi, dans les arts plastiques, que la "valeur" esthétique d'un tableau ne tient pas à ce qu'il représente, et qui est de l'ordre de l'anecdote, mais à autre chose, qui y est vivant pour peu que je le regarde, et qui est cependant non figuré et non figurable dans l'intuition de l'intentionnalité imaginative - il y a toujours, on le sait depuis le XX^e siècle, de la peinture ayant portée esthétique là où elle est elle-même, "matériellement", non figurative. Dans le cas de la peinture, c'est donc la figuration intuitive et imaginative elle-même qui, dans la *phantasia* "perceptive" qui "perçoit" aussi cette autre chose, joue le rôle d'"objet transitionnel", en transition, précisément, entre l'imagination et la *phantasia*, comme si c'était, non pas les objets représentés en imagination sur le tableau, mais l'infigurable "perçu" en *phantasia* qui faisait "vivre" ou "bouger" ces mêmes objets, qui paraissait dans son infigurabilité même comme leur origine - l'art du peintre ayant été d'y déposer une part indéterminable de la *Leiblichkeit* (de la "chair") de son *Leib* (de son

corps vivant infigurable). Par extension, on peut dire d'un paysage réellement perçu (en *Wahrnehmung*) qu'il est beau s'il devient fictif en devenant transitionnel, donc s'il entre dans une *phantasia* "perceptive" qui, tout en le "percevant", y "perçoit" aussi la beauté, en elle-même infigurable - remarquons en passant que par là, le Beau ne consonne plus tout simplement avec le Bien : il n'est plus l'"objet" d'une *noesis*, d'une intuition intellectuelle. Quant à la musique, bien que sa seule *Darstellung* "intuitive" le soit par des sons ou des groupes de sous produits par des instruments eux-mêmes manipulés par des musiciens, on pourrait à peu près dire d'elle ce que nous avons dit, avec Husserl, du théâtre, la musique elle-même, qui est autre chose qu'une succession temporelle de sons et de groupes de sous, étant assimilable à l'intrigue du drame théâtral, et les musiciens étant, comme les comédiens, les interprètes, non pas certes (en général) de tel ou tel personnage (instrumental), mais de la musique elle-même en son infigurabilité qui est aussi "perçue" en *phantasia* - les sons ou groupes de sons émis par les instruments étant pour leur part transitionnels, entre leur réalité effectivement émise et perçue et leur irréalité "phantastique", toute l'interprétation musicale se jouant dans cet "entre". Enfin, la littérature (roman et poésie) serait impensable sans la *phantasia* "perceptive" qui y joue un rôle tout aussi fondamental. Réduit à l'imagination, le roman serait simple anecdote (ou pire : rêverie éveillée, transie par les structures du fantasme), et c'est par la *phantasia* "perceptive", sans figuration intuitive ou seulement avec des figurations imaginatives très vagues, que nous "percevons" les personnages, les énigmes de leur intimité et dès lors les intrigues qui se nouent entre eux, leur "vie" qui peut parfois être plus intense ou plus "réelle" (*sachlich*) que celle de la plupart des personnes que nous rencontrons - il peut nous arriver de parler de Julien Sorel comme s'il s'agissait d'une vieille connaissance. Le cas de la poésie, quoique plus complexe, en relève encore : musique de sens pluriels jouant sur des mots qui sont censés se rapporter à un référent figurable au moins pour une part, la poésie nous fait "percevoir" en *phantasia* une sorte de "tableau" immatériel et en lui-même infigurable - ou, à tout le moins, relativement indifférent à toute figuration imaginative possible -, où se jouent librement et inchoativement toutes sortes de mouvements de l'âme, affectifs et "corporels", qui se meuvent sans mouvoir aucun objet. Là encore, ce sont les imaginations mises en jeu par les mots qui se transmutent en objets transitionnels, faisant "percevoir" au-delà d'eux quelque chose comme un rêve sans "images", comme si, à nouveau, par une sorte d'impossible retour inverse (qui relève cependant de l'inspiration du

poète), les mots y prenaient leur consistance, et par là, leur origine - il y a toujours quelque cratylisme sous-jacent dans la poésie.

On entrevoit par ce trop bref et laconique inventaire l'extrême fécondité de ce concept husserlien de *phantasia* "perceptive". On pourrait encore l'étendre à la pensée mythique et mythologique, et tout autant à la philosophie, mais telle n'est pas notre tâche, ici. L'essentiel est que par là, Husserl s'est ouvert à une dimension de l'infigurabilité en intuition qui *n'est pas* l'infigurabilité classique des idées (infigurabilité pour les sens, et en particulier pour la vision sensible, depuis Platon). C'est dire sa portée révolutionnaire, dont Husserl lui-même, cependant grand "découvreur", n'a pas pris toute la mesure, trop préoccupé qu'il est sans doute resté par l'idéal rationaliste de la science. N'étant pas intentionnel, l'infigurable "perçu" en *phantasia* n'est pas susceptible d'arrêt doxique, et par là, pas susceptible de constituer des variantes de quelque variation eidétique. Signalons encore qu'il y a quelque chose de tout à fait fondamental qui fait se recouvrir le champ husserlien de la *phantasia* "perceptive" et ce que Winnicott appelle "l'aire transitionnelle" : c'est le libre jeu, sans règles, qui met en jeu les *phantasiai*. Qu'il s'agisse du comédien ou du musicien, c'est chaque fois une telle liberté de jeu qui doit être mise en action, à l'intérieur de la restitution du texte écrit (du poète ou du compositeur), et c'est pourquoi il y a autant d'interprétations que d'interprètes, autant de manières de regarder ou de lire que de spectateurs ou de lecteurs, l'originalité du créateur procédant elle-même de sa capacité à jouer librement des codages symboliques que lui livre la tradition - tout cela, proprement à l'écart de la rigidité du fantasme et des pulsions (au sens de la psychanalyse) de tel ou tel sujet, créateur ou "récepteur" de l'œuvre. A cela aussi, Husserl touche tangentiellement, sans l'explicitier, le laissant dans l'ombre de l'implicite, malgré son importance, puisque, dans la *phantasia* "perceptive", le rapport de l'objet transitionnel à ce qui est "perçu" de l'infigurable n'est pas susceptible d'être codé symboliquement, puisque, autrement dit, ce rapport n'est pas sémiotique, de ce qui signifie à ce qui est signifié. Paradoxe de la justesse d'un jeu en soi libre à l'égard d'un infigurable intrinsèquement indéterminé mais qui, par cette justesse, apparaît, en dehors de toute intuition "visuelle", dans la concrétude de sa *Sachlichkeit*. Tout créateur se reconnaît au moins par son style, mais c'est chaque fois le style inimitable de l'imprévisible - et il faut que l'œuvre soit déjà donnée pour en accomplir la *mimèsis* non spéculaire, active, et du dedans (du dedans de son infigurabilité, qui est seulement accessible à la *phantasia* par la médiation du passage d'un figuré au transitionnel).

5. Conclusion

Qu'il s'agisse de la conscience d'image, et du *Bildobjekt* (ou de l'apparence "perceptive") comme simulacre seulement en apparence de "perception", qu'il s'agisse de la *phantasia* en laquelle apparaît et est aperçu un tout autre monde que le monde réel (de la perception), ou qu'il s'agisse encore de la *phantasia* "perceptive" qui, faisant glisser, dans une transition infinie, le réel vers un "phantastique" inassimilable à l'imaginaire (intentionnellement figuré en intuition par l'imagination), s'ouvre aussi à la "perception" d'une *Sachlichkeit* non ontique (ni étant ni non étant) et intuitivement infigurable, le génie de la phénoménologie husserlienne aura été, dans ces cas, d'ouvrir au champ insoupçonné d'une phénoménologie pouvant être en elle-même *indépendante de toute ontologie*. Certes, cela, Husserl ne l'a pas vu, n'a pas voulu le voir, à tout le moins, ne l'a pas vu clairement, sans doute pour la raison que nous avons dite, et qui, en dehors des possibilités que cela présentait dans le champ classiquement restreint de l'esthétique, devait, au cas où il l'a pressenti plus ou moins confusément, lui faire apparaître ce champ métonique comme lourd de menaces pour l'institution, qu'il a inlassablement cherchée, de la phénoménologie comme science, et même science des sciences. On ne renie pas si facilement ses origines, dira-t-on, et celles de Husserl, quant à la philosophie, sont autro-hongroises, dans ce lieu plein de tant d'innovations et d'effervescences qu'était la Vienne de la fin du XIX^e siècle. Quoi qu'il en soit, on portera au crédit de Husserl que le découplage de la phénoménologie et de l'ontologie - découplage amorcé dès lors qu'il faut faire entrer dans la pensée du non-étant qui n'est pas nul - implique une révolution philosophique de si vaste ampleur qu'elle dépasse les possibilités d'un seul homme. On doit au moins lui savoir gré d'avoir ouvert la porte ou soulevé le couvercle. Que celui-ci ne soit pas eo ipso celui de la jarre de Pandore, que ne s'en échappent pas tous les maux, mais d'immenses perspectives nouvelles pour la philosophie, c'est à la phénoménologie de le montrer, si du moins elle veut et peut se donner les moyens d'avoir un avenir dans un "monde" qui part à la dérive. ■