

La *phantasia* « perceptive » dans le champ esthétique

Stéphane Finetti

Centre Prospéro de l'Université Saint-Louis - Bruxelles

Introduction

La refonte richirienne du concept husserlien de *phantasia* « perceptive » est riche d'implications pour l'esthétique phénoménologique. On se limitera dans cet article à en expliciter quelques-unes. À cette fin, on se concentrera en premier lieu sur les implications que la refonte richirienne du concept husserlien de *phantasia* « perceptive » a pour l'analyse phénoménologique de l'expérience théâtrale. On rappellera préalablement les différentes approches de l'expérience théâtrale que Husserl élabora dans les textes n° 17-18 de *Husserliana XXIII*. On montrera ensuite comment la refonte richirienne du concept husserlien de *phantasia* « perceptive » issu du texte n° 18b permet de rendre compte de l'expérience théâtrale d'une nouvelle manière. Sur la base de ce premier parcours, on s'interrogera en deuxième lieu sur l'extension de l'analyse richirienne de l'expérience théâtrale aux autres champs esthétiques¹. Sans aucune prétention d'exhaustivité, on examinera le rôle de la *phantasia* « perceptive » dans l'expérience musicale et dans l'expérience picturale. Dans les deux cas, on s'intéressera à l'échange de *phantasiai* « perceptives » et à la « réplique » du « moment » du sublime qui ont lieu dans l'expérience esthétique.

Notre parcours de recherche s'articulera partant en trois étapes concernant : 1. les approches husserliennes de l'expérience théâtrale ; 2. l'expérience théâtrale en tant que schématisation des *phantasiai* « perceptives » ; 3. l'échange de *phantasiai* « perceptives » et la « réplique » du « moment » du sublime.

1. Les approches husserliennes de l'expérience théâtrale

On peut distinguer dans la phénoménologie husserlienne au moins deux approches de l'expérience théâtrale. Selon la première, qui est exposée notamment dans le texte n° 17 de *Husserliana XXIII*, l'expérience théâtrale consiste dans une forme conscience d'image : au théâtre, explique Husserl,

77

SEPTIEMBRE
2015

¹ Cf. FPL, p. 17 : « Les cas du théâtre peuvent aisément s'étendre au champ de l'esthétique, qu'il s'agisse de la peinture, de la musique, de la poésie et du roman ».

(...) l'objet-image roi, scélépat, héros, etc. singulier est bien concordant en soi. Mais il est membre d'un caractère d'image englobant, d'un objet-image complet à partir d'un monde d'image qui se joue sur les planches, dans des décors faux, etc.²

D'après ce passage, l'expérience théâtrale est celle d'une image englobante (*umfassenden*). Il ne s'agit en effet pas seulement de l'expérience du comédien (de son allure, de ses mimiques, de sa voix) en tant qu'objet-image du personnage qu'il joue. Il s'agit aussi des « décors » en tant qu'objets-images de l'entourage du personnage et, en général, de tout ce qui, sur scène, est l'objet-image d'un monde d'image (*Bildwelt*). Cette image englobante n'est cependant pas pour Husserl une image panoramique (*Panoramabild*), qui couvrirait la totalité du champ visuel : le souffleur, par exemple, en est exclu.

D'après cette première approche, il faut donc distinguer dans l'expérience théâtrale trois strates intentionnelles, en conflit les unes avec les autres. La première est l'appréhension perceptive d'une chose-image (*Bildding*) englobante : la perception (*Wahrnehmung*) de l'allure du comédien, de ses mimiques, de sa voix, ainsi que des décors parmi lesquels il se trouve. La seconde est l'appréhension d'un objet-image (*Bildobjekt*) englobant, qui entre en conflit local avec l'appréhension du champ perceptif : « Des planches, des décors, un souffleur, etc. y aident – Ils sont nécessaires pour mener au-dedans même de l'objet-image un conflit qui en soi le fait apparaître comme *fictum* »³. Dans cette perspective, la scène est pour ainsi dire le « cadre » de l'image théâtrale, dans la mesure où elle délimite l'espace fictif de l'objet-image de l'espace effectif du champ perceptif. Husserl qualifie ici l'appréhension de cet objet-image englobant comme « perception » (*Perzeption*) :

L'apparition de la chose-image est, (...) une apparition perceptive. (...) Elle est entrelacée dans le « conflit » avec une autre apparition qui la repousse en partie : l'apparition de l'objet-image. Cette apparition d'objet-image est « perceptive » (*perzeptive*) : en ceci qu'elle a sensibilité de sensation, fait l'expérience d'appréhension. Mais elle n'est pas une apparition de perception : il manque la « croyance », il manque le caractère de réalité effective⁴.

² E. Husserl, *Phäntasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, E. Marbach (ed.), Den Haag, M. Nijhoff, 1980 (*Husserliana-Gesammelte Werke* XXIII, cité dorénavant *Hua* XXIII) ; tr. fr. de J.-F. Pestreau, *Phantasia, conscience d'image, souvenir: de la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925)*, Grenoble, Millon, 2002, p. 466.

³ *Ibid.*

⁴ *Hua* XXIII, p. 489 ; tr. fr. pp. 465-466.

L’appréhension de l’objet-image est ici « perceptive » (*perzeptiv*) au sens où elle est une perception (*Wahrnehmung*) privée de son caractère positionnel et, corrélativement, du caractère d’existence de son objet : une perception neutralisée, qui ne pose plus rien d’existant, mais continue néanmoins à quasi-poser la quasi-existence de l’objet-image.

Sur cette appréhension « perceptive » d’un objet-image englobant s’édifie enfin, en conflit avec elle, l’appréhension figurative d’un sujet-image et, plus radicalement, d’un monde-d’image. Dans les termes de Husserl, au théâtre,

Des hommes, des hommes vivants mettent en analogie, mettent en image des hommes, sans [effet d’]illusion, l’espace scénique avec ses décors etc. rend par analogie l’espace effectif, en quoi toutefois la perspective scénique rend par analogie la perspective naturelle qui n’est pas la même etc.⁵

C’est cette appréhension du sujet-image à travers l’objet-image que Husserl commence à caractériser comme *phantasia* « perceptive » dans les textes n° 16 et 18a de *Husserliana XXIII* : « La conscience d’objet-image est un exemple de *phantasia* perceptive, laquelle est le soubassement de tout intuitionner médiat du genre [de celui] que nous appelons conscience de figuration par image, intuitionner “dans” l’image » ; ou encore, la *phantasia* « perceptive » est « la présentification dans l’image, en figuration en image »⁶. Cette première acception de la *phantasia* « perceptive », qui est généralement celle retenue par la littérature critique⁷, correspond à ce que Husserl appelait dans le cours de 1904/05 une « imagination perceptive » [*perzeptive Imagination*]⁸.

Dans le texte n° 18b, auquel renvoie en note le passage du texte n° 18a précédemment cité, Husserl soumet cette première approche de l’expérience théâtrale à une « révision »⁹. De là, le sous-titre du texte n° 18b : « Révision de la théorie antérieure de la conscience d’image comme caractère d’image-copie ; développée de plus près avec le théâtre »¹⁰. La révision dont il est ici question remet en cause la figuration par image-copie que Husserl attribuait dans les textes n° 17 et 18b à l’expérience théâtrale :

⁵ *Hua XXIII*, p. 489 ; tr. fr. p. 465.

⁶ *Hua XXIII*, p. 476 ; tr. fr. p. 452.

⁷ Cf. par exemple R. Bernet, *Conscience et existence*, Paris, PUF, 2004, p. 106 sqq.

⁸ *Hua XXIII*, p. 82 ; tr. fr. p. 114. Cf. aussi *Hua XXIII*, p. 86 ; tr. fr. p. 117.

⁹ *Hua XXIII*, p. 514 ; tr. fr. p. 486.

¹⁰ *Ibid.*

J'ai pensé par le passé qu'il appartient à l'essence des arts plastiques de figurer en image, et j'ai conçu ce figurer comme figurer par image-copie. Mais tout bien réfléchi, ce n'est pas correct. Dans une représentation théâtrale, nous vivons dans un monde-de-*phantasia* perceptive (*perzeptiver*), nous avons des « images » dans l'unité de l'enchainement d'une image, mais pas pour autant des images-copies¹¹.

La *phantasia* « perceptive » dans laquelle consiste l'expérience théâtrale n'est plus une figuration par image-copie : selon Husserl, en effet, celle-ci n'a pas « au premier chef » de fonction esthétique¹² et est supprimée dans un drame ou dans une comédie de mœurs¹³. Se pose dès lors la question de savoir jusqu'où se pousse cette remise en question du modèle figuratif de l'expérience théâtrale : Husserl se limite-t-il à soutenir que la figuration par image-copie (par exemple, celle d'un personnage historique tel que Richard III ou tel que Wallenstein) n'est pas nécessaire à la *phantasia* « perceptive » à l'œuvre dans l'expérience théâtrale, puisqu'elle fait défaut dans les drames et dans les comédies de mœurs ? Ou bien, Husserl remet-il en question plus radicalement la nécessité de toute figuration par image pour l'expérience théâtrale ?

La suite du texte n° 18b ouvre cette deuxième possibilité, notamment lorsque Husserl déclare :

80

SEPTIEMBRE
2015

Pour aborder la situation théâtrale de plus près, nous parlons de figuration théâtrale et l'appelons parfois même figuration en image. Les acteurs produisent une image, l'image d'un processus tragique, chacun l'image d'une personne agissante etc. Mais « image-de » ne veut pas dire ici image-copie de. (...) La figuration du comédien n'est pas non plus une figuration au sens où nous dirions d'un objet-image qu'un sujet-image se figure en lui¹⁴.

Non seulement la *phantasia* « perceptive » n'est pas *stricto sensu* une figuration par image-copie, mais elle n'est pas non plus *lato sensu* une figuration par image : la figuration d'un sujet-image par un objet-image. Mais qu'est-ce qu'une *phantasia* « perceptive » qui ne serait plus une figuration par image-copie ni une figuration par image ? Se pose ici la question de

¹¹ *Hua* XXIII, pp. 514-515 ; tr. fr. p. 486.

¹² *Hua* XXIII, p. 515 ; tr. fr. p. 486.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Hua* XXIII, p. 515 ; tr. fr. p. 486.

savoir comment penser une *phantasia* « perceptive » non-figurative, qui précède la figuration d'un sujet-image par un objet-image sur le fondement d'une chose-image.

La même question se pose à la fin du texte n° 18a, lorsque Husserl s'interroge sur les conditions génétiques du double conflit de l'objet-image avec, d'une part, la chose-image, et, d'autre part, le sujet-image :

Si à présent nous faisons notre l'intuitif en le vivant, c'est-à-dire dans une des aperceptions conflictuelles telle l'aperception du « roi » au théâtre, sans entrer dans l'autre aperception ni former *dans le passage* la conscience de conflit (...) il manque alors, du côté de l'objet activement perçu, la négation de la réalité effective, le rejet actif, le biffage actif, alors que dans le cadre de la passivité l'objet intuitif n'est pourtant pas conscient en perception normale¹⁵.

D'après ce passage, il peut y avoir expérience théâtrale sans activation du double conflit de l'objet-image avec, d'une part, la chose-image et, d'autre part, le sujet-image. Se pose ainsi la question de savoir comment penser la *phantasia* « perceptive » (dans laquelle consiste l'expérience théâtrale) « avant » l'activation du double conflit de l'objet-image, d'une part, avec la chose-image et, d'autre part, avec le sujet-image. Autrement dit, émerge l'exigence de penser une *phantasia* « perceptive » primaire, qui précède toute forme de figuration par image¹⁶.

81

SEPTIEMBRE
2015

Il revient à Marc Richir d'avoir dégagé cette question dans le § 7A de *Phantasia, imagination et affectivité*¹⁷ et d'avoir cherché à y répondre à partir de Husserl et au-delà de Husserl. Avant d'examiner la refonte du concept husserlien de *phantasia* « perceptive » entreprise par Richir, nous rappellerons les traits caractéristiques que l'on peut lui attribuer dans une perspective encore husserlienne.

- 1) La « perception » (*Perzeption*) à l'œuvre dans l'expérience théâtrale, avant toute figuration en image, est radicalement non-positionnelle : non seulement elle n'est positionnelle d'aucun objet réel, mais elle n'est pas non plus quasi-positionnelle d'un objet-image.
- 2) La *phantasia* « perceptive » primaire est non-figurative. Elle est en deçà de l'opposition entre l'appréhension perceptive de la chose-image et l'appréhension imaginative du sujet-image. De même, le *fictum* « perceptif » est en deçà de l'opposition entre la chose réelle et l'objet figuré.

¹⁵ *Hua* XXIII, p. 515 ; tr. fr. p. 486.

¹⁶ Nous appliquons ici à la *phantasia* « perceptive » la distinction entre *phantasia* primaire et *phantasia* secondaire que Richir établit dans PE, p. 109 sqq.

¹⁷ Cf. PIA p. 497 sqq.

- 3) Cette *phantasia* « perceptive » non figurative est à l'œuvre non seulement dans l'expérience que le spectateur fait du personnage à travers le comédien, mais aussi dans l'expérience que le spectateur fait du monde-de-*phantasia* du personnage à travers tout ce qui apparaît sur scène. Dans les termes de Husserl « les choses jouent la comédie »¹⁸ : les meubles, par exemple, « ne sont pas des images pour des *ficta*, et dans l'attitude vivant dans le jeu, ils ne sont pas des meubles effectifs servant à quelque chose, mais des meubles dans le bureau du président, etc. donc des meubles de *phantasia* »¹⁹.
- 4) De même que le spectateur, le comédien a son personnage en *phantasia* « perceptive » (non figurative) : « [le fait de] s'assoir n'est pas effectif mais un s'assoir de *phantasia* »²⁰. En ce sens, la *phantasia* « perceptive » est ce qui fait vivre dans le jeu (*Spiel*) théâtral aussi bien le comédien (*Schauspieler*) que le spectateur.
- 5) Le jeu théâtral a une dimension affective. Comme le déclare Husserl lui-même, il va de pair, aussi bien pour le spectateur que pour le comédien, avec une « jouissance esthétique » : « Nous (...) allons au théâtre pour (...) partager la jouissance esthétique »²¹.

2. L'expérience théâtrale en tant que schématisation des *phantasiai-affections* « perceptives »

À partir du § 7A de *Phantasia, imagination et affectivité*, Richir non seulement explicite, mais refond le concept husserlien de *phantasia* « perceptive » primaire, pour approfondir le sens de l'expérience théâtrale.

82

SEPTIEMBRE
2015

La refonte que Richir entreprend distingue nettement deux niveaux constitutifs, c'est-à-dire dans ses propres termes deux registres architectoniques : celui de l' « institution symbolique » et celui de sa « base phénoménologique ». Au registre de l'institution symbolique appartiennent la figuration par image et ses formes dérivées : la représentation à caractère d'image (externe ou interne), les représentations symboliques (où l'objet-image renvoie au sujet-image aussi de façon extérieure), ainsi que les représentations signitives (où l'objet-image a perdu toute ressemblance avec le sujet-image et ne renvoie à ce dernier que de façon extérieure)²². C'est à ce registre qu'il faut situer la première acception de la *phantasia* « perceptive » que nous avons trouvé chez Husserl : la *phantasia* « perceptive » secondaire, qui consiste dans une conscience d'image, et, dans le cas de l'expérience théâtrale, dans une

¹⁸ *Hua* XXIII, p. 518 ; tr. fr. p. 486.

¹⁹ *Hua* XXIII, p. 519 ; tr. fr. p. 486.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Hua* XXIII, p. 518 ; tr. fr. p. 488.

²² Cf. *Hua* XXIII, p. 34 *sqq* ; tr. fr. p. 76 *sqq*.

conscience d'image englobante. Au registre de sa base phénoménologique appartient en revanche la *phantasia* « perceptive » primaire, qui est la condition de possibilité de toute figuration par image, ainsi que de toute représentation symbolique et de toute représentation signitive. C'est donc au registre de la base phénoménologique de la conscience d'image qu'appartient la seconde acception de la *phantasia* « perceptive » que nous avons trouvé dans le texte n° 18b de *Husserliana XXIII* : la *phantasia* « perceptive » non-figurative.

La base phénoménologique n'est cependant pas pour Richir un « fondement » (*Fundament*). Cela veut dire qu'elle n'est pas simplement une potentialité de la conscience d'image, comme l'est par exemple la conscience d'horizon du monde-d'image (*Bildwelt*). Elle demeure au contraire en deçà de l'actualité et des potentialités de la conscience d'image : son statut est, par rapport à ces dernières, « transpossible ». De même, la base phénoménologique n'est pas un fondement parce qu'elle n'est pas entièrement convertible (*einlösbar*) en conscience d'image : l'institution de la conscience d'image sur la base de la *phantasia* « perceptive » non-figurative a lieu par une déformation cohérente, qui implique que la base phénoménologique ne soit pas entièrement convertible en figuration par image. En ce sens, la phénoménologie richirienne exige la distinction de trois termes pour rendre compte de la genèse de la figuration par image : 1. la conscience d'image, qui relève de l'institution symbolique et constitue le terme fondé ; 2. sa conscience d'horizon, qui est l'horizon de potentialités de la conscience d'image et constitue le terme fondant ; 3. la *phantasia* « perceptive » non figurative, qui est la base phénoménologique sur laquelle s'institue la conscience d'image et qui, dans cette institution même, se transpose architectoniquement en fondement.

En ce sens, si la *phantasia* « perceptive » primaire rend possible la figuration par image, elle n'est jamais entièrement convertible en figuration par image. Le *fictum* « perceptif » qu'elle vise, certes, est « figurable » en image : il peut « passer » en régime figuratif, devenir une « image de ». Le comédien (et plus précisément ses gestes, ses mimiques, sa voix) sont figurables en image. Il n'en va cependant pas de même pour le personnage qu'il incarne : ce dernier n'est pas figurable en image. Lorsqu'il est figuré, en effet, nous n'avons plus affaire à un personnage vivant. Comme Richir l'explique dans les *Fragments phénoménologiques sur le langage*, si le comédien

(...) joue véritablement son rôle, non pas s'il « mimétise » (spectaculairement) la représentation imaginaire qu'il peut se faire du personnage (...), du personnage, il n'y a, comme le disait déjà Diderot, pas d' « image » représentable en intuition imaginative (...)²³.

Richir distingue ainsi dans le « tout concret que la *phantasia* “perceptive” constitue »²⁴ deux parties abstraites : la « perception » du comédien en constitue la « part figurable », alors que la *phantasia* « perceptive » du personnage en constitue la « part infigurable ». C'est de cette dernière que relève la dimension affective de la *phantasia* « perceptive » : la *Stimmung* suscitée par le personnage chez le spectateur.

Comment penser cependant le *fictum* « perceptif » (avec sa part figurable et sa part infigurable), qui est en deçà de l'opposition entre l'imaginaire et le réel ? Comment penser sa *phantasia* « perceptive », qui est en deçà de l'opposition entre perception (*Wahrnehmung*) et conscience d'image (*Bildbewußtsein*) ? C'est à travers une confrontation avec la psychanalyse de D. W. Winnicott que Richir approfondit la question de la *phantasia* « perceptive » à l'œuvre dans l'expérience théâtrale. D'une part, le concept husserlien de *phantasia* « perceptive » permet à Richir de donner une interprétation phénoménologique de l'expérience de l' « objet » transitionnel²⁵ ; d'autre part, le concept winnicottien d' « objet » transitionnel permet à Richir de repenser le *fictum* « perceptif » et donc la *phantasia* « perceptive » à l'œuvre dans l'expérience théâtrale. Qu'il s'agisse du comédien ou des décors, le *fictum* « perceptif » appartient en effet à l' « aire transitionnelle » d'où émergent selon Winnicott les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, l'*ego* et l'*alter ego*, l'imaginaire et le réel. De même, la *phantasia* « perceptive » est transitionnelle : elle est en « transition infinie » entre la *phantasia* pure (pas encore « perceptive ») et l'institution symbolique de la réalité (*Realität*). En ce sens, « la *phantasia* “perceptive” » est “perceptive” de son support transitionnel et “aperceptive” de l'infigurable ainsi supporté »²⁶ : elle « perçoit » un support transitionnel (le comédien, les décors *etc.*) et « aperçoit » par-là même une concréitude (*Sachlichkeit*) infigurable (le personnage, son monde).

En tant que telle, la *phantasia* « perceptive » implique une autre forme de temporalisation que la conscience d'image et que la perception. Alors que la temporalisation de ces dernières

²³ FPL, p. 16.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Nous ne pouvons développer ici ce point. Cf. à ce sujet notre contribution *La refonte de la phantasia « perceptive »*, in L. Umbelino et P. Posada Varela (eds.), *Marc Richir et la refonte architectonique de la phénoménologie. Autour du Séminaire de Coimbra*, Coimbra, IUC, à paraître en 2016.

²⁶ FPL, p. 115.

consiste dans l'écoulement continu d'un objet originairement présent ou d'un objet-image présent figurant un sujet-image non-présent, tout objet présent fait défaut dans la *phantasia* « perceptive ». S'il y a bien un « objet » transitionnel, en effet, celui-ci est à entendre au sens psychanalytique et non pas au sens philosophique du terme : il n'est pas l'*ob-jectum*, le *Gegen-stand* qui s'oppose à un sujet ; il est, bien au contraire, ce qui demeure en deçà de l'opposition sujet/objet, intérieur/extérieur. De même, l'objet « transitionnel » n'est pas un présent qui figurerait un non-présent, mais renvoie à une « présence sans présent assignable » : à travers son support transitionnel, « le personnage est en présence, au fil temporalisant (en présence) de l'intrigue, sans qu'il soit jamais présent (...) »²⁷. La *phantasia* « perceptive » du personnage est une temporalisation en présence, consistant dans le recroisement incessant de rétentions et de protentions. Dans la mesure où elle est à la base non seulement de tout acte de figuration en image, mais aussi de tout acte de symbolisation et de signification, la temporalisation de la *phantasia* « perceptive » est en outre une temporalisation de langage : les gestes, les mimiques, la voix du comédien font sens, dans le recroisement incessant entre le projet du sens qui reste à dire et la rétention du sens qui a été dit. Enfin, il s'agit d'une temporalisation discontinue : « la *phantasia* surgit et disparaît par éclairs (*blitzhaft*), de façon intermittente et discontinue, elle est protéiforme (*proteusartig*) et surtout non-présente »²⁸.

La temporalisation en présence de la *phantasia* « perceptive » est aussi la spatialisation d'un *Leib* et, plus précisément, d'un *Phantasieleib* « perceptif ». À ce registre architectonique, en effet, le regard, les gestes et la voix du comédien ne relèvent pas encore d'un *Leibkörper* perceptif (*wahrnehmungsmässig*), mais d'un *Phantasieleib* « perceptif » (*perzeptiv*). Ce dernier, en outre, implique en lui-même une pluralité d'autres *Phantasieleiber* « perceptifs », virtuellement « perceptibles » en *phantasia* les uns par les autres. Comment cette spatialisation et l'interfacticité qu'elle implique jouent-elles, plus précisément, dans l'expérience théâtrale ? Le spectateurs « perçoivent » en *phantasia* le personnage incarné par le comédien, qui « perçoit » à son tour en *phantasia* le personnage qu'il incarne. Dans les termes de Richir, en effet, « (...) le paradoxe du théâtre (...) est que pour ainsi dire, le comédien « prête » son corps vivant (*Leib*) tout entier au corps vivant du personnage qu'il incarne »²⁹. Ou encore,

²⁷ Cf. M. Richir, *Du rôle de la phantasia au théâtre et dans le roman*, in *Littérature* n° 132 (2003), p. 27.

²⁸ M. Richir, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ M. Richir, *op. cit.*, p. 27.

(...) 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.) (...) ce n'est que si ce travail a abouti que le spectateur fait l'expérience (...) non pas du comédien, mais du personnage qu'il incarne en sorte que les *phantasiai* « perceptives » par lesquelles le comédien a « senti » son personnage et travaillé son rôle passent pour ainsi dire dans les *phantasiai* du spectateur (...)³⁰.

En ce sens, la *phantasia* « perceptive » est aussi une forme archaïque d'*Einfühlung* : non pas l'*Einfühlung* entre un *ego* et un *alter ego*, mais celle entre le soi *leiblich* du comédien et celui du personnage, ainsi que entre le soi *leiblich* du spectateur et celui du personnage. Il y a *Einfühlung* du personnage par le comédien qui l'incarne et *Einfühlung* du personnage par le spectateur à travers le comédien : une *Einfühlung* archaïque, où le *Körper* du comédien est pour lui-même et pour le spectateur le support transitionnel « perçu » par lequel il peut y avoir *phantasia* « perceptive » du *Phantasieleib* du personnage.

Dans la mesure où il remet en question le primat husserlien de la perception (*Wahrnehmung*) et, plus radicalement, celui de la conscience interne impressionnelle, Richir approfondit la temporalisation en présence de la *phantasia* « perceptive » et la spatialisation du *Phantasieleib* « perceptif » en réactivant le sens du schématisme kantien : la temporalisation et la spatialisation des *phantasiai* « perceptives » sont un « schématisme phénoménologique ». Cela veut dire, d'une part, qu'elles presupposent une *aisthesis*, dont elles sont la mise en forme schématique. Comme Richir l'explique à plusieurs reprises, en effet, la *phantasia* « perceptive » a deux sources : 1) le schématisme (hors langage) des *phantasiai* « pures » ou « primitives », auquel est « référé » le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives » ; 2) l'*aisthesis* au sens platonicien (en deçà de toute et de toute sensation originale), qui est mis en forme par le schématisme (hors langage) des *phantasiai* pures et, indirectement, par le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives ». D'autre part, cela veut dire que le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives » est la base phénoménologique de l'institution symbolique de la conscience d'image, de la conscience symbolique et de la conscience signitive, c'est-à-dire en général des actes intentionnels et de leurs horizons de potentialités. Si l'expérience théâtrale du spectateur et du comédien consiste dans un schématisme phénoménologique de *phantasiai* « perceptives », cependant, comment rendre compte de sa spécificité en tant qu'expérience esthétique ?

³⁰ M. Richir, *op. cit.*, p. 28.

Qu'est-ce qui la distingue des formes non-esthétiques d'expérience qui ont, elles aussi, comme base phénoménologique le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives » ?

3. L'échange de *phantasiai* « perceptives » et la réplique du « moment » du sublime

Afin de répondre à cette question, on se tournera vers les formes d'expérience esthétique auxquelles Richir étend les résultats de ses analyses de l'expérience théâtrale³¹. Comme Richir l'explique à plusieurs reprises, en effet, « on trouve » dans les différentes formes d'expérience esthétique

(...) chaque fois un « objet » qui est « perçu » en tant que transitionnel, et un infigurable « perçu » dans la même *phantasia* « perceptive ». Pour ce qui concerne l' « objet » transitionnel dans le cas de la peinture, il s'agit du *Bildsujet* imaginaire (qui peut éventuellement être lui-même non figuratif), dans celui de la musique il s'agit des sons et groupes de sons émis par les instrumentistes (qui sont *eo ipso* interprètes), dans le roman, il s'agit des *Bildsujets* très imparfairement figurés par les descriptions et les situations, et dans le cas de la poésie, il s'agit des éléments plus ou moins figuratifs du référent de la langue mis en jeu par les mots et les jeux de mots³².

87

SEPTIEMBRE
2015

On se limitera ici aux cas de l'expérience musicale et de l'expérience picturale, pour examiner la manière dont, en s'étendant à ces deux nouveaux champs, l'analyse richirienne de l'expérience esthétique se précise et s'approfondit.

Richir aborde l'expérience musicale par exemple dans l'article « De la “perception” musicale et de la musique »³³. Contrairement à ce que Husserl soutient dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*³⁴, Richir exclut ici que l'expérience d'une mélodie consiste dans la perception (*Wahrnehmung*) d'une succession ou d'une simultanéité de sons : la continuité uniforme de l'évanouissement du présent perceptif en rétentions et de son resurgissement des protentions ne permet en effet pas encore de rendre compte du « rythme » musical³⁵. De même, contrairement à ce que Husserl soutient dans

³¹ Cf. FPL, p. 17 : « (...) le cas du théâtre peut aisément s'étendre au champ de l'esthétique ».

³² FPL, pp. 17-18.

³³ M. Richir, *De la perception musicale et de la musique*, in *Filigrane* n° 2 (2005), pp. 11-20.

³⁴ Cf. par exemple E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, R. Boehm (ed.), Den Haag, M. Nijhoff, 1969 (*Husserliana-Gesammelte Werke*, cité dorénavant *Hua X*) ; tr. fr. de H. Dussort, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, pp. 50-51.

³⁵ Cf. M. Richir, *De la perception musicale et de la musique*, op. cit., p. 13 : « Quelque chose (...) du phénomène musical lui a échappé. Et cela montre, à nos yeux, que le “rythme” musical – qui n'est pas la cadence ou la

*Phantasia, conscience d'image, souvenir*³⁶, Richir exclut ici que l'expérience musicale consiste dans une forme de conscience d'image : la musique, en effet, « ne représente rien en figuration imaginative intuitive »³⁷. L'expérience musicale, c'est-à-dire l'expérience de la musique (qui n'est pas simplement une succession ou une simultanéité de sons) relève au contraire selon Richir de ce que Husserl appelait dans le texte n° 18b de *Phantasia, conscience d'image, souvenir* une *phantasia* « perceptive » : l'auditeur « perçoit » la musique en *phantasia* au lieu de la percevoir ou de se la figurer en image.

Cela veut dire que la temporalisation musicale n'est pas une temporalisation en présents, mais une temporalisation en présence (sans présent assignable). Ce n'est que dans la mesure où l'on considère la temporalisation musicale comme une temporalisation en présence, en effet, qu'il devient possible selon Richir de rendre compte du « rythme » musical (qui ne se réduit pas à une répétition périodique de présents). Comme Richir l'explique dans le même article :

L'irruption du présent dans la présence du déroulement musical signifie toujours l'interruption de celui-ci, et le passage inéluctable de l'écoute musicale dans la distraction ou l'ennui³⁸.

88

SEPTIEMBRE
2015

Plus précisément encore, la temporalisation musicale est une temporalisation en présence « de langage », où se recroisent incessamment des rétentions et des protentions de langage sans tête dans un présent : « la musique nous dit quelque chose qui, d'une certaine manière, est au-delà d'elle-même »³⁹ ; elle cherche à dire au fil d'une temporalisation de langage une *Sachlichkeit* infigurable, qui (comme le personnage au théâtre) a une dimension affective.

De même qu'elle consiste dans une temporalisation en présence de langage, l'expérience musicale consiste dans la spatialisation d'un *Phantasieleib* « perceptif », c'est-à-dire d'un *Spachleib*. D'une part, en effet, l'interprète doit faire preuve d'une adaptation remarquable de son *Leib* à l'instrument (virtuosité) qu'il joue et à la musique qu'il doit interpréter. D'autre

répétition périodique – (...) fait du même coup un temps très spécifique, qui est le temps musical, et qui ne relève pas du « temps » (de présent) de la perception au sens classique ».

³⁶ Cf. *Hua* XXIII, pp. 158-160 ; tr. fr. pp. 180-182. Cf. aussi *Hua* XXIII, p. 144 ; tr. fr. p. 167.

³⁷ Cf. M. Richir, *De la perception musicale et de la musique*, op. cit., p. 13 : « Le temps musical ne relève pas non plus de l'imagination, puisque, d'une part, les sons sont réellement émis, et non pas des objets imaginaires, et puisque, d'autre part, la musique ne représente rien en figuration intuitive. La musique dite descriptive, ou bien ne l'est qu'en vertu de son art tout musical, de la transposition au deuxième degré (...) ou bien, si elle l'est strictement, elle est plate, triviale ou rhétorique ».

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

part, l'auditeur reçoit la musique en *phantasia* « perceptive », sans mise en action de son *Wahrnehmungsleib*. De là, le parallèle (mais pas l'identification) entre l'expérience musicale et l'expérience théâtrale que Richir développe à la fin de son article :

Le mauvais interprète est (...), tout comme le mauvais comédien, soit celui qui ne « joue » que mécaniquement ce qui relève de la convention (des codages symboliques), soit celui qui, pris par l'excès de son narcissisme, met en valeur sa propre virtuosité, sans s'effacer devant la musique (...). On sera peut-être surpris que nous invoquions ici l'exemple du comédien (...). Ce n'est pas seulement parce que c'est à son propos que Husserl en vient à parler, s'agissant du théâtre, de *phantasia* « perceptive », mais précisément (...) parce que le comédien donne à « percevoir » en *phantasia* le personnage, c'est-à-dire essentiellement, les *mouvements de son âme*, ce que nous appelons ses affections et leurs métamorphoses, dans toute leur subtilité. Certes, la musique n'est pas un personnage et les mouvements des affections qui habitent les *phantasiai* « perceptives » musicales ne sont pas simplement les mouvements de l'âme du compositeur (...). Mais (...) le compositeur ne crée authentiquement de la musique qu'en allant puiser dans les ressources de son affectivité⁴⁰.

La *phantasia* « perceptive » musicale « perçoit » la musique en *phantasia* comme la *phantasia* « perceptive » théâtrale « perçoit » le personnage en *phantasia*. Dans les deux cas, une *Leiblichkeit* qui est « perçue » en *phantasia* : celle du personnage auquel le comédien prête son *Leib* ou celle de la musique à laquelle l'interprète prête son *Leib*. Nous avons ainsi dans les deux cas une forme d'*Einfühlung* archaïque entre une *Leiblichkeit* infigurable (celle de la musique ou celle du personnage) « perçue » en *phantasia* à travers un support transitionnel (les sons ou les mouvements du comédien) et le *Leib* de l'interprète ou du comédien. Dans la mesure où ces derniers donnent à « percevoir » en *phantasia* la *Leiblichkeit* d'un personnage ou d'une musique, cette *Einfühlung* archaïque a lieu également entre l'interprète et l'auditeur ou entre le comédien et le spectateur.

Si la transposition des analyses richirienヌ de l'expérience théâtrale à l'expérience musicale est possible grâce à la fonction analogue exercée par le comédien et par l'interprète par rapport, d'une part, à la *Leiblichkeit* infigurable qu'ils incarnent et, d'autre part, par rapport au spectateur et à l'auditeur, la transposition des mêmes analyses à l'expérience picturale présente davantage de difficultés. Cette dernière ne peut en effet se passer de la

⁴⁰ M. Richir, *De la perception musicale et de la musique*, op. cit., p. 17.

conscience d'image : l'expérience picturale est en effet avant tout l'expérience qu'un spectateur fait d'une image picturale. Si l'expérience picturale est nécessairement aussi l'expérience d'une image picturale, cependant, s'y réduit-elle ? Est-ce cette composante qui en fait une expérience esthétique ? Richir montre dans *De l'infigurable en peinture*⁴¹ que ce n'est pas le cas. En partant de l'idée naïve selon laquelle la peinture représente quelque chose en image (une scène mythologique, religieuse, historique, des paysages etc.), Richir soutient qu' « il n'y aurait pas d'art de peindre sans qu'y entre en jeu la *phantasia* de façon explicite »⁴² et, plus précisément, la *phantasia* « perceptive ». De même que la conscience d'image théâtrale, la conscience d'image picturale présuppose en effet comme base phénoménologique la *phantasia* « perceptive », sans laquelle elle ne serait qu'une « capture du regard par l'image et par le jeu des intentionnalités imaginatives »⁴³. La *phantasia* « perceptive » joue dans la conscience d'image picturale : elle est ce qui fait « le fond infigurable de la “vie” de ce qui n'est déjà plus tout à fait sujet »⁴⁴. En général, elle permet de comprendre ce qui fait de la peinture quelque chose de « plus » qu'une simple technique de représentation par image : elle rend compréhensible le « plus » qui fait la vie, la *Leiblichkeit* d'un tableau.

Dans cette perspective, ce n'est donc pas simplement la vision d'une image qui fait l'expérience picturale, mais plus radicalement le « regard » (c'est-à-dire la *phantasia* « perceptive ») de ce qu'il y a en lui d'infigurable : le regard de la *Leiblichkeit* du tableau. C'est le cas non seulement pour le spectateur du tableau, mais aussi pour le peintre qui, en peignant, ne reproduit pas quelque chose, mais peint son propre regard :

90

SEPTIEMBRE
2015

(...) son regard s'étant rencontré dans la *phantasia* « perceptive », son travail consiste à livrer accès, avec les « moyens du bord » (l'institution symbolique de la peinture, avec ses règles et en son moment historique, ainsi que son propre talent) à ce quelque chose d'infigurable qui vibre dans ses figurations, et cela par ses gestes (...) ses affections (...) de manière à ce qu'il puisse reconnaître (...) ce quelque chose qui est comme son regard (...)⁴⁵.

⁴¹ Cf. VSS II, pp. 133-142.

⁴² VSS II, p. 135.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ VSS II, p. 139.

Aussi bien du point de vue du spectateur que du point de vue du peintre, la figuration picturale doit se suspendre pour donner accès à de l'infigurable : le regard (c'est-à-dire la *phantasia* « perceptive ») du peintre. Ce dernier a laissé quelque chose de son regard dans le peint et, précisément, dans le fond infigurable de la figuration picturale. Le spectateur (donc aussi le peintre en tant que spectateur de son œuvre), lorsqu'il n'est pas simplement capté par l'image, regarde dès lors en *phantasia* non pas le sujet figuré dans le tableau, mais le regard que le peintre y a laissé⁴⁶. L'expérience picturale consiste en ce sens dans un échange des regards entre le peintre et le spectateur du tableau.

Cet échange ne donne lieu à aucune coïncidence : les regards s'échangent, mais ne s'identifient pas. S'il y a contact entre les regards du spectateur et du peintre, c'est en et par écart (comme rien d'espace et de temps). Comme l'explique Richir,

Le regard du peintre implique celui du spectateur et (...) ce dernier ne peut suivre les voies d'accès livrées par le peintre à la visibilité que si (d'une autre manière que le peintre) il implique le regard de celui-ci⁴⁷.

En ce sens, l'œuvre belle est une « réminiscence du giron transcendental »⁴⁸ : une réminiscence de l'échange des regards (c'est-à-dire des *phantasiai* « perceptives ») entre la mère et le nourrisson. De même que dans ce dernier prend place le « moment » du sublime, en outre, dans l'échange des regards entre le peintre et le spectateur peut avoir lieu (et, pourra-t-on ajouter, doit avoir lieu afin qu'il y ait expérience esthétique) le « phénomène sublime »⁴⁹. Il ne s'agit plus du « moment » du sublime : le « séisme » affectif (systole) qui interrompt le schématisation hors langage pour ouvrir à la transcendence absolue et qui rend ainsi possible la re-schématisation du schématisation hors langage comme schématisation de langage (diastole). Il s'agit au contraire d'une « réplique » du « moment » du sublime, qui n'interrompt plus le schématisation hors langage, mais seulement sa re-schématisation comme schématisation de langage. En d'autres termes, le « phénomène sublime » consiste dans une « rupture de la diastole »⁵⁰.

⁴⁶ Cf. M. Richir, *L'écart et le rien*, Grenoble, Millon, 2015, p. 243 : « (...) ce que Cézanne a peint, ce n'est pas la montagne Sainte-Victoire, mais c'est son regard sur la montagne : et ce regard lui-même se croise, se regarde et se peint ». Cf. aussi M. Richir, loc. cit., p. 316.

⁴⁷ VSS II, p. 140.

⁴⁸ VSS II, p. 142.

⁴⁹ VSS II, p. 88.

⁵⁰ VSS II, p. 33.

Si l'on s'en tient à la distinction entre les différentes formes de sublime que Richir expose dans *Sur le sublime et le soi. Variations II*⁵¹, cette « parenthèse extra-schématique » au sein du déroulement de la diastole schématique se présente de la manière suivante :

Parmi les *phantasiai*-affections « perceptives » de la diastole (schématique) de langage, l'une d'entre elles se trouve en excès, en sursaut, en saillance (...).

En se détachant par cette interruption, cette *phantasia* « perceptive » se charge de toute l'affectivité de la sorte indifférenciée, gagne en ampleur et intensité jusqu'à constituer le « phénomène » comme sublime (...)⁵².

Dans la réplique du « moment » du sublime, une *phantasia* « perceptive » rompt sa consonance avec les autres *phantasiai* « perceptives » de la chaîne schématique. Par cette rupture, les affections modulées par la diastole schématique fusionnent et retournent à l'état d'affectivité indifférenciée. L'affection qui habite la *phantasia* « perceptive » en rupture par rapport aux autres parvient ainsi à se charger « de toute l'affectivité de la sorte indifférenciée » et devient dès lors « affection sublime », c'est-à-dire « affection de l'affectivité tout entière »⁵³.

Dans cette « réplique » du sublime, l'« infigurable intensifié » de la *phantasia* « perceptive » en dissonance avec les autres « joue comme autre version de la transcendance absolue »⁵⁴. De même, dans l'affection sublime se produit une nouvelle forme de contact de soi à soi :

(...) l'affection sublime peut être comprise comme la version au présent du contact archaïque de soi à soi en et par écart (...)⁵⁵.

Contrairement au « moment » du sublime, qui ne peut être vécu par aucun « soi » puisqu'il en est à l'origine, l'affection sublime peut être vécue par un « soi » comme contact de soi à soi en et par écart au présent : « à travers cette affection, c'est le vrai soi qui, pour un présent

⁵¹ Cf. VSS II, pp. 79-92.

⁵² VSS II, pp. 79 et 86..

⁵³ VSS II, p. 87. Cf. aussi VSS II, p. 92.

⁵⁴ Ibid. Cf. aussi VSS II, p. 92 : « (...) elle ouvre sur l'abîme d'une « autre vie », radicalement ailleurs, celle même de l'excès qui s'est détaché dans le « ressaut », c'est-à-dire celle de la transcendance absolue et de la transcendance physico-cosmique ».

⁵⁵ VSS II, p. 89.

éphémère, prend pour ainsi dire conscience de soi, se « sait » dans son être même »⁵⁶. Dans la mesure où elle se stabilise dans un présent éphémère, l'affection du sublime prend la forme d'une « expérience » du sublime, qui a lieu dans un « *présent* muni de ses protentions et de ses rétentions »⁵⁷.

Conclusion

Ce parcours à travers les analyses richiriennes de l'expérience théâtrale, musicale et surtout picturale permet de mettre au jour deux caractères qui dans la phénoménologie richirienne sont inhérents à l'expérience esthétique en tant que telle : I. l'échange de *phantasiai* « perceptives » (par exemple, l'échange des regards) et II. l'affection du sublime.

I. Il y a échange de *phantasiai* « perceptives » entre le spectateur et le comédien, entre l'auditeur et l'interprète, entre le spectateur et le peintre. Ce que la *phantasia* « perceptive » (le regard) du spectateur cherche en deçà de la figuration en image du tableau, c'est la *phantasia* « perceptive » (le regard) du peintre, qui tente de la donner à voir au spectateur dans le tableau. Ce que la *phantasia* « perceptive » de l'auditeur cherche en deçà du présent des sons qu'il entend, c'est la *phantasia* « perceptive » de l'interprète, qui par son interprétation tente de la donner à entendre à l'auditeur. Ce que la *phantasia* « perceptive » du spectateur cherche en deçà du présent perceptif de la scène, c'est la *phantasia* « perceptive » du personnage incarné par le comédien, qui tente de la donner à voir au spectateur dans ses gestes, ses mimiques et dans sa voix. Cela vaut aussi pour le peintre (qui est son propre spectateur), pour l'interprète (qui est son propre auditeur) et pour le comédien (qui est son propre spectateur), sans que l'échange de *phantasiai* « perceptives » ne se traduise jamais en coïncidence : il s'agit toujours d'un « contact en et par écart », qui est une « réminiscence du giron transcendental ».

II. De même, l'expérience esthétique est caractérisée par l'affection sublime, qui est une « réplique » du « moment » du sublime⁵⁸. Elle consiste dans une interruption schématique, mais pas dans celle du schématisme dans en ensemble (de langage et hors langage) : il ne s'agit que d'une rupture de la diastole schématique. Cette interruption engage encore l'affectivité, mais ne consiste pas dans son hypercondensation dans un proto-soi : elle a lieu dans une *phantasia* « affective » en rupture avec les autres qui, en tant que telle, se charge d'une affectivité indifférenciée et devient ainsi affection de l'affectivité toute entière. De même, elle donne bien lieu à un « contact de soi à soi en et par écart », mais

⁵⁶ *Ibid.* Cf. aussi VSS II, p. 92.

⁵⁷ VSS II, p. 87.

⁵⁸ Cf. M. Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., p. 219.

sous une nouvelle forme : dans l'affection sublime, ce contact a lieu dans un présent éphémère et contingent, ce qui permet à l'affection sublime stabilisée en présent de devenir une expérience du sublime.