ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXV 736 marzo-abril (2009) 255-266 ISSN: 0210-1963

LA FOLLE DU *MAQUIS*, OU L'IMAGINATION EN LIBERTÉ

LA LOCA DEL MAQUIS *O LA IMAGINACIÓN EN LIBERTAD*

Roland Breeur
Archivo Husserl, Lovaina

RESUMEN: Para Sartre, una imagen no es una cosa, sino un acto *de* conciencia. Imaginar algo es una forma de ser consciente de algo, es decir, es intencional. En este sentido, la imaginación nunca es una forma de percepción, ni siquiera una falsa: ella no percibe imágenes, sino que las forma. Está claro que Sartre desarrolló su noción fenomenológica de la imaginación como radicalización de ciertas intuiciones husserlianas. Pero en mi contribución quiero integrar su interpretación radical y estimulante en el contexto de la tradición filosófica francesa: Descartes, Malebranche, Alain. Reparar en las similitudes y diferencias de la concepción de Sartre con su propia tradición nos permite apreciar la originalidad y particularidad de su proyecto.

PALABRAS CLAVE: Imaginación, percepción, sueños, pasiones, tiempo.

RÉSUMÉ: Sartre pensait qu'une image n'était pas une chose mais un acte de conscience. Imaginer une chose est une façon d'être conscient d'une chose, c'est à dire, c'est intentionnel. Dans le sens que l'imagination n'est jamais une forme de perception, même fausse: elle ne perçoit pas d'images mais les forme. Il est clair que Sartre a développé sa propre notion phénoménologique de l'imagination comme une radicalisation de certaines intuitions husserliennes. Mais je veux, de ma contribution, intégrer son interprétation radicale et stimulante dans le contexte de la tradition philosophique française: Descartes, Malebranche, Alain. Il faut s'attarder sur les similitudes et les différences de la conception de Sartre et de sa propre tradition pour pouvoir apprécier l'originalité et la particularité de son project.

MOTS CLÉ: Imagination, perception, rêves, passions, temps.

THE FOOL OF THE MAQUIS *OR THE IMAGINATION AT FREEDOM*

ABSTRACT: *For Sartre, an image is an act of consciousness and not a thing. To imagine is a way to be conscious of something, and is intentional. In that sense, imagination is never a form of perception, even a false one: it does not perceive images, but it forms them. It is clear how Sartre developed a phenomenological notion of imagination by radicalising some intuitions he adopted from his lecture of Husserl. But in this contribution, I would like to integrate his radical and stimulating account in the context of some philosophers of the French tradition: Descartes, Malebranche and Alain. Seeing the similarities and differences between Sartre's conception and his tradition will help us to appreciate the particularity of his project.*

KEY WORDS: *Imagination, perception, dreams, passions, time.*

... toda la ausencia cabe
entre le realidad y el sueño.
J.M. Caballero Bonald

Introduction

Dans son célèbre roman *A la recherche du temps perdu,* Proust affirme quelque part qu' "il semble bien que le rêve soit fait [...] avec la matière, parfois la plus grossière de la vie, mais cette matière y est traitée, malaxée de telle sorte, avec un étirement dû à ce qu'aucunes des limites horaires de l'état de veille ne l'empêche de s'effiler jusqu'à des hauteurs énormes, qu'on ne le reconnaît pas"[1]. Proust veut montrer comment l'activité du rêve s'apparente à celle de l'artiste, au sens où il épouse une dynamique spirituelle libre des contraintes de la vie quotidienne pour créer un monde d'images "fait avec la matière" sensorielle. Les sensations sont pétries comme un pâte par l'esprit qui se "désintéresse" à la vie réelle (Bergson). Avec rien, le rêve ne fait rien, assure Bergson. "Nihil est in visionibus somniorum quod non prius fuerit in visu...", comme disait à cette même époque Hervé de Saint Denis. Il faut bien qu'il y ait à la base de ses actes une sensation réelle, visuelle, sonore, tactile ou autre. Le rêve de Mme Arnoux de l'*Education sentimentale* transforma en aboiement de chien les cris de son enfant malade. Ou prenons Bergson, qui affirme que les rayons de la lune, "caressant les yeux du dormeur, aient la vertu de faire surgir des apparitions virginales". "Appuyez la main sur la poitrine d'une personne endormie, dit encore Séailles, elle rêve qu'on l'étouffe..."[2]. Le contenu physique ou sensitif anime une réalité psychique qui tend à s'émanciper des contraintes matérielles et de l'action. Pour un philosophe d'esthétique comme Gabriel Séailles c'est déjà le génie de l'art qui s'annonce dans cette émancipation. En se détachant des contraintes de l'action, la représentation devient plus purement spirituelle, c'est à dire désintéressée.

Toutefois, le rapport établi entre cette base "matérielle" et la créativité de "l'esprit" est fort complexe. Prenons l'exemple suivant: Alfred Maury, un classique dans l'analyse des rêves, raconte comment un jour, il s'éveille "en proie à la plus vive angoisse", au moment où il sent le couteau de la guillotine lui trancher le cou. Et cette image, dit-il, était comme l'aboutissement d'un rêve délirant (quoique bien érudit) qu'il venait d'avoir sur la Terreur et sur le Tribunal révolutionnaire assisté par Robespierre... Or, tous ces événements et leur enchaînement interne semblaient causés par un fait réel et bien vrai: la flèche de son lit qui s'était détachée lui était tombée sur les vertèbres cervicales[3]. Quel est le rapport entre le temps des sensations et celui du rêve? On aurait en effet tendance à croire que les représentations imagées adoptent la durée fournie par les sensations. Comme si ces images n'étaient que la forme dans laquelle les affects venaient se mouler. Mais dans ce cas, comment une tragédie imaginée et pourtant si riche en émotions peut-elle apparaître à l'occasion d'une sensation temporellement aussi brève ou fugitive? Le problème pour Maury est bien là, à savoir "qu'il suffît d'un instant pour faire un rêve étendu". Dès lors, de quelle nature est cette extension rêvée?

Du reste, que veut dire Proust, lorsqu'il suggère que la forme évoquée en rêve s'affranchit "des limites horaires de l'état de veille..."? Ces images peuvent surgir avec une vitesse et richesse vertigineuses qui dépassent de loin la durée réelle de ce qu'on sent. Le temps évoqué et impliqué dans cette imagination farouche ne renvoient visiblement pas à une durée réelle. Cette imagination semble même profiter du "désintéressement" pour s'imposer selon une temporalité capricieuse. Quel est ce temps de l'imaginaire?

Mais on peut encore aborder cette même problématique en inversant le rapport entre images et sensations: le suicide d'Anna Karenina peut éveiller en moi des sentiments de pitié et de détresse. Or, comment expliquer ce phénomène, qu'un nombre d'experts dans de récentes recherches anglo-saxonnes ont baptisées (fort pompeusement) de "paradox of fiction"? Il y a "paradoxe", disent-ils, au sens où quelque chose d'irréel (une fiction), en l'occurrence Anna Karenina "as she 'occurs' at the possible world described by Dostoyevsky" (*sic*), détient le pouvoir de susciter en nous des émotions réelles[4]. Et puisque ces émotions s'étirent dans le temps, on peut ici aussi s'interroger sur la nature même de cette temporalité. Quel est ce temps? Est-il soumis à l'apparition des images, mesure-t-il leur durée? A ce propos, on pourrait renvoyer à cet exemple que cite Darwin, expliquant comment un des ses amis était surpris de voir apparaître dans sa chambre une figure féminine qui correspondait entièrement à celle qu'il avait vue un jour dans une gravure. Le surgissement de cette illusion était quelque part causée par l'intérêt avec lequel il avait auparavant attentivement regardée cette reproduction. Elle s'était "gravée" dans son cerveau: rien de surprenant à ce qu'elle refasse surface un plus tard (on y reviendra).

Mais, chose beaucoup plus troublante: il affirme que cette "illusion persista deux minutes..."[5]. Alors, par quel "thought provoking paradox" peut-on dire "constater" et mesurer un temps "réel" sur ce qui n'apparaît que comme illusion?

Ces remarques introductives posent deux questions auxquelles je tenterai de répondre dans ma contribution. Leur enjeu peut se résumer ainsi:

D'un côté, on a vu comment une temporalité parvient elle-même à s'affranchir de la base sensorielle pour imposer un rythme propre, sans aucun lien avec le temps réel. Ici, il s'avère que les sensations font naître une "énergie spirituelle" qui forme ou déforme, traite ou maltraite la matière de base et la pousse à des hauteurs où les "limites horaires" du réel n'ont plus aucune prise. Appelons cette variante la version "spiritualiste" de l'imaginaire.

Entretemps, on a vu aussi comment les images elles-mêmes éveillent parfois des sensations qui "durent" et s'assimilent au temps réel. Ici, les images semblent dotées d'un pouvoir d'évoquer par elles-mêmes des sensations qui rejoignent l'écoulement de notre vie affective réelle, et qui donnent l'impression d'épouser "les horaires de l'état de veille", bref le temps réel. Appelons ceci la version "matérialiste" de l'imaginaire.

Quel est alors le rapport entre ces deux approches? Il semblera qu'elles ne s'excluent pas, même qu'elles se rapprochent, à condition toutefois de partager la vision sartrienne de l'imaginaire. Sartre affirme en effet (entre autres) que le temps évoqué par les images est lui-même imaginaire. C'est là aussi l'objectif de cette présentation. En attendant, et afin de mieux mesurer la portée et l'acuité de sa théorie phénoménologique, je vais esquisser la manière qu'ont adoptée les auteurs plus classiques dans leur approche du problème qu'on vient de cerner. Car la théorie de Sartre, même si elle lève les préjugés de celles de Descartes à Alain, s'inscrit tout de même dans cette tradition française. Elle la "poursuit", au double sens du terme.

1. Image et sensation

Une longue tradition philosophique considère l'imagination comme la faculté de voir ou de se représenter un objet absent. Entre sentir et imaginer, entre perception et image, il n'y a qu'une différence de degré. Pour Descartes, cette différence est d'origine corporelle. Entre autres dans son traité sur *Les Passions de l'âme,* il la décrit de façon purement physiologique[6]. Les perceptions sont des sensations qui viennent à l'âme par l'entremise des nerfs. Dès lors, dit Descartes, nous les rapportons à "des objets de dehors qui frappent nos sens" (art. 23). En revanche, l'imagination est une perception qui n'est pas causée par "un objet de dehors", mais par le corps lui-même, en l'absence de l'objet représenté. Les images qu'on perçoit ici "semblent n'en être que l'ombre et la peinture" (art. 21). Autrement dit, une imagination est une perception faible, qui suivant les cas, peut être activée par la volonté (art. 20), ou surgir en nous passivement. Dans le premier cas, l'âme s'applique "à imaginer quelque chose qui n'est point". Dans le deuxième cas, l'âme "erre, nonchalamment", sans s'appliquer à rien de soi-même. Perception et imagination (volontaire ou involontaire) ne diffèrent donc que par vivacité graduelle. Puisque toute perception voit sa cause dans un contact direct entre l'objet et le système nerveux, la représentation qui vient à l'âme fait suite à une sensation originaire et fraîchement produite. Par contre, dans l'imagination, la représentation qui vient à l'âme est déjà issue d'une trace que les sensations originaires avaient laissée précédemment dans le cerveau. Ici, la sensation n'est plus d'origine, mais elle est secondairement réactivée à l'occasion de la représentation dans l'âme. Ceci explique pourquoi la représentation imaginaire d'un loup ne cause pas la même peur que la vision d'un loup réel. Dans la vision réelle, le mouvement mécanique est centripète, il va du dehors vers le centre qu'est l'âme. La représentation est dès lors à l'extrémité intérieure des filets nerveux que le loup réel affecte. Mais dans l'imagination, ce mouvement s'inverse: il est centrifuge, part de l'âme et de sa représentation pour éveiller des mouvements dans le corps qui se terminent à l'autre extrémité. Ce mouvement corporel est souvent décrit en détail dans la littérature du XVIIe. Dans son *Traité de l'homme,* Descartes en a développé un modèle qui aura fortement influencé ses contemporains et ses successeurs[7]. Ainsi explique-t-il comment les fibres nerveux qui relient l'extrémité extérieure (la peau) au cerveau forment comme des canaux où circulent ce qu'il appelle les "esprits animaux", c'est-à-dire, "les parties les plus subtiles et les plus agitées du sang". C'est eux qui viennent imprimer ou graver les traces ou les "vestiges" (Malebranche) des objets réels dans le cerveau, et c'est eux aussi qui réactivent ces traces

et les mouvements d'origine (en sens inverse) quand l'âme s'imagine quelque chose[8]. Par conséquent, la peur face au loup imaginé est moins vive, parce qu'elle n'est que la réactivation d'une sensation où la direction du mouvement ou de l'agitation des esprits animaux est inversée.

Cependant, on retrouve dans ce modèle cartésien (qui en tant que rationaliste, ne diffère pas beaucoup des modèles empiristes qui viendront après lui) l'opposition décrite plus haut.

D'une part, Descartes montre en quoi l'imagination anime des émotions vraies, quoique plus faibles que celles de la perception (c'est la variante "matérialiste").

D'autre part, son approche mécaniste permettra à Malebranche d'élaborer une théorie qui pousse la liberté de l'imagination à son extrémité: elle se tourne contre le réel et s'impose au péril de la vie, tant elle corrompt la matière de base corporelle (variante "spiritualiste"). C'est-à-dire que l'imagination mutile l'assise primaire des sensations en quelque chose d'irréel, hors du temps réel et de écoulement réel des impressions.

Pour Descartes, ces deux thèses ne s'excluent peut-être pas pour la simple raison que les émotions ou sensations évoquées par l'imagination semblent avoir toutes quelque chose d'imaginaires. Alors, entre la thèse qui concède à l'imagination le pouvoir d'exciter des émotions "vraies", et celle pour qui la vie imaginaire "irréalise" cette matière pour en créer une à sa mesure, il n'y plus de différence de nature. Aussitôt que l'imagination intervient, les affections perdent leur valeur effective ou réelle.

N'est-ce pas ce que semble suggérer Descartes dans ces passages du *Traité des passions* qui décrivent l'influence de scènes de théâtre ou des tragédies sur nos émotions? Car devant ces mises en scènes on ne ressent pas que des émotions affaiblies (par exemple de la compassion), *mais on prend du plaisir à se sentir ainsi affecté*. Il écrit à ce sujet qu'on "prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne son causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre..." (art. 94). D'où vient cette joie ou ce plaisir? Pour Descartes, chaque âme peut ressentir de la joie ou de la tristesse à la sensation que nous donne le mouvement même des esprits animaux dans le cerveau. Quand le corps est "bien disposé" et vigoureux, le "chatouillement" causé par cette agitation interne sur nos sens suscite en nous "de la gaieté" ou de la joie. Mais celles-ci peuvent dégénérer en tristesse lorsque ce même "chatouillement" affecte un corps indisposé, malade ou faible. Car dans ce cas l'agitation est nuisible au corps.

Mais cela signifie donc que dans un corps "sain", des passions même violentes et virulentes peuvent produire de la joie aussitôt qu'elles sont rendues inoffensives, comme c'est la cas au théâtre. On ressent une gaieté à sentir son cerveau s'émouvoir, d'autant plus qu'on est conscient que "les aventures" représentées "ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme" (art. 94). Certes, cette thèse, reprise plus tard par Dubos dans le contexte d'une théorie esthétique sensualiste[9], joue chez Descartes un rôle central dans son approche de la liberté face aux passions. La joie et la distance du spectateur admirant des tragédies irréelles deviendront un peu comme le principe de celles que devrait ressentir l'homme libre et généreux confronté aux vicissitudes de la vie. Je ne m'y attarderai pas ici[10], l'importance de cette thèse pour nous est la suivante: la différence entre les passions évoquées au spectacle théâtral et celles que l'on ressent dans les circonstances réelles ne se réduit pas à une différence graduelle, vu que les premières suscitent de la joie. Et celle-ci est lié au sentiment que l'on a d'éprouver des émotions qui ne nuisent pas. En d'autres mots, ces émotions, n'ayant plus aucun rapport immédiat à quelconque réalité effective, adoptent elles-mêmes les traits distinctifs du fictif. Elles n'engagent à rien, sont libres, fortuites et "désintéressées". Comme disait Hume: ces émotions donnent du plaisir (je dirais, deviennent fictives) par la conscience qu'on a du caractère fictif de la scène représentée[11]. Certes, on pourrait suggérer que cet effet "neutralisant' est causé uniquement dans le contexte de la tragédie classique. Car comme l'affirmais E. Auerbach, "La tragédie classique française constitue le degré extrême [...] de l'éloignement du tragique par rapport à la réalité quotidienne"[12]. Et toutefois, ne retrouve-t-on pas le même genre de neutralisation, voire de "joie" à la vue de tragédies de style plus réalistes, comme celles qu'on nous présente quotidiennement à la télévision? Et que dire de la nature des "émotions" que suscitent les "reality show", les soaps et feuilletons actuels? On finirait par croire que la plupart de nos émotions dites "fortes" se nourrissent de toutes sortes de manières, pourvu qu'elles ne contiennent

pas de substances réelles (c'est-à-dire, qu'elles n'exigent rien de nous). Et on comprend aussi pourquoi plusieurs philosophes condamnèrent durement pareilles sensibleries: la joie pour des "fictions scéniques" est "pitoyable aberration" (*miserabilis insania*), disait déjà Saint Augustin, parce qu'elle détourne et fait déchoir la compassion de "sa limpidité céleste" (*de caelesti serenitate detorta atque deiecta*)[13]. On jouit d'une douleur dont on sait qu'elle ne nous pénètre pas trop: elle reste inoffensive et au-delà des larmes qu'elle suscite en nous, elle ne nous oblige à rien. Pis, comme dira Rousseau longtemps après, ces spectacles nous accoutument à la vue des horreurs: tout ce qu'on nous montre au théâtre, "on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne"[14]. Ainsi, la fiction atténue la souffrance ou la terreur réelles. Elle nous habitue aux "émotions fortes" et en nous immunisant contre les caprices de la vie, elle nous en détourne. N'est-ce pas là un signe que même nos émotions devant des scènes fictives deviennent quelque peu irréelles? Certes, les larmes coulent pour du vrai, mais leur sens ou leur valeur ne se rapporte plus ni ne se soumet aux exigences du monde réel. Ces émotions théâtrales nous éloignent et nous détournent de la réalité. Du reste, le danger n'est pas exclu qu'elles nous accoutument à la douleur et nous poussent à rechercher des situations de souffrances réelles par pur plaisir et divertissement.

Mais il y a plus: combien de passions, comme les maladies d'Argan chez Molière, sont elles-mêmes purement imaginaires? Là où la "thèse matérialiste" admettait que l'imagination avait le pouvoir d'éveiller des émotions et sensations vraies, quoique affaiblies, je serais tenté de radicaliser la suggestion de Descartes: *ses émotions sont aussi fictives que leur causes.* Or, n'est-ce pas ce qu'affirmait la thèse spiritualiste? Par l'imagination, la base matérielle est entièrement reprise et traitée à un degré qui s'affranchit de l'ordre réel. Comment désigner autrement la "crainte déréglée de l'apparition des esprits, des sortilèges, des charmes des lycanthropes ou loups-garous", dont parle Malebranche?[15]. L'imagination est capricieuse: c'est elle "la folle du logis" –expression qu'on attribue à Malebranche– l'indomptable source de délires et de passions perturbées ou enfiévrées. Elle nous pousse à l'hérésie, la sorcellerie, les visions, la démence. Personne mieux que Malebranche (s'inspirant beaucoup de Montaigne) n'a décrit toutes les aberrations et erreurs causée par cette "folle": il y dédie un livre entier dans *De la recherche de la vérité.* Attardons-nous y un peu.

A bien des égards, sa thèse est d'inspiration cartésienne: il part du principe que la puissance qu'a l'âme de former des images renferme deux choses: "l'une qui dépend de l'âme même, et l'autre qui dépend du corps"[16]. La première renvoie à la volonté ou action de l'esprit, la seconde renvoie, comme chez Descartes, à "l'obéissance que lui rendent les esprits animaux qui tracent ces images, et les fibres du cerveau...". Or, il arrive que chez certaines personnes, les esprits sont tellement agités ("par les jeûnes, par des veilles, par quelque fièvre chaude, ou par quelque passion violente") et qu'ils remuent les fibres du cerveau avec autant de force que "ces personnes sentent ce qu'ils ne devraient qu'imaginer". Ces images prennent l'apparence du vrai. (On sait que c'est ainsi qu'au XIXe, Taine expliquera l'origine des hallucinations.) Or, ces images ne se résument pas à prendre fictions pour réalité. Elles vont plus loin: elles déforment l'assise sensorielle en tant que telle. Les passions elles-mêmes s'écartent du réel au sens où elles abîment, voire saccagent la disposition corporelle ou la base matérielle. Par là, Malebranche reprend un thème récurrent au XVIIe siècle, la "tératogenèse" (genèse des montres). Il croit que les imaginations se transmettent par la communication des affections du corps, plus que par leur contenu conceptuel ou idéel. De là résulte toute une théorie de la "contagion imaginative", cherchant à expliquer non seulement la source de déformations corporelles, mais aussi l'origine de certaines persuasions ou même le principe mécanique chargé de transmettre le péché originel[17].

Partons d'un exemple simple: on voit la blessure de quelqu'un qui vient d'être victime d'un accident, et on sent un frémissement dans le même membre de notre propre corps. Pourquoi? Cela est dû au "transport des esprits dans les parties de notre corps, qui répondent à celles que l'on voit blesser dans les autres"[18]. Et malheureusement, ce transport ou cette agitation mécanique se fait fortement sentir "dans les personnes délicates, qui ont l'imagination vive et les chairs fort tendres et fort molles". Ce qui est par exemple le cas pour les enfants, pis, le foetus. C'est en effet le même genre de lien qui unit par exemple une mère enceinte et son enfant. Avant sa naissance, il subit de la part du monde extérieur les mêmes impressions que celles auxquelles est soumise la mère. Mère et enfant partageant le même sang et la même chair. L'enfant voit ce que la mère voit et il est agité par les mêmes passions. Car si déjà les traits du visage d'un homme passionné pénètre ceux

qui le regarde et "imprime en eux une passion semblable à celle qui l'agite"[19], n'a-t-on pas le droit de penser que les mères soient capables d'imprimer en leur enfant les remous de leurs émotions? Cet enfant fait corps avec le sien, et les esprits animaux sont communs à l'un et à l'autre. On comprend dès lors pourquoi une mère fort effrayée à la vue d'un chat engendre un enfant, "que l'horreur surprend toutes les fois que cet animal se présente à lui". Mais en outre, puisque les "esprits animaux" se hâtent vers le membre qui répond à celui de la victime sur lequel toute notre attention s'est fixé, on comprend aussi pourquoi les femmes qui voient durant la grossesse des personnes "marquées en certaines parties du visage, impriment à leurs enfant les mêmes marques et dans les mêmes parties du corps"[20]. C'est avec raison, ajoute Malebranche, que souvent, dans pareille situation, les femmes "se frottent à quelque partie cachée du corps", aussitôt qu'un trait trop insolite sur un visage les surprend violemment (un gros bouton sur le nez, des poils sur les oreilles etc.). En effet, cela incitera les marques extravagantes à se tracer plutôt sur ces parties cachées de leur enfant que sur sa figure. Certains cas sont toutefois inespérés: ainsi, lorsque les esprits animaux sont excités par l'image d'un fruit fortement désiré par la mère, ceux-ci se répandent dans le petit corps à la chair encore bien molle: on devine les dégâts.

Malebranche rapporte aussi l'exemple très baroque et très répandu à l'époque d'un enfant dont la mère avait considéré avec un peu trop d'application un tableau de saint Pie. Bref, le pauvre enfant avait non seulement le visage d'un vieillard, mais "ses bras étaient croisés sur sa poitrine, ses yeux tournés vers le ciel"[21]. Il avait même "une espèce de mitre renversée sur ses épaules, avec plusieurs marques rondes aux endroits où les mitres sont recouvertes de pierreries". Cependant, cette contagion corporelle prend un essor encore plus funeste lorsque l'on songe au cas du jeune homme, qui était né fou, et dont le corps était rompu "dans les mêmes endroits, dans lesquels on rompt les criminels"[22]. Ce cas fit grand bruit à l'époque, puisque même la Reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, lui rendit visite à l'hôpital. La mère avait en effet assisté à une exécution, qui l'avait tellement bouleversée que le ravage causé par le torrent des esprits animaux sur la chair molle de l'enfant furent tragiques.

En résumé, Malebranche montre comment une différence de degré au sein de l'agitation corporelle peut non seulement graver des images qui nous déterminent à penser aux objets qui sont représentés par ces vestiges (de là les préjugés, obsessions etc.), mais en outre, comment ces mêmes agitations violentes finissent par altérer et corrompre la base sensorielle du corps. Les images nous font sentir des émotions et des passions qui, par leur rigidité corporelle, finissent par perdre tout rapport avec la fluctuation des circonstances réelles.

2. Alain

On peut certes sourire des descriptions baroques que nous à léguées l'auteur de la *Recherche de la vérité*. Cependant, sa théorie nous importe dans la mesure où elle dévoile une étroite alliance entre le corps et l'esprit: comme dira Alain, le premier effet de l'imagination est toujours dans le corps[23]. Le vertige, par exemple, est un mal d'imagination: j'en souffre aussi bien sur le sommet du Matterhorn que sur un tabouret. Mais dans chaque cas, je sens immédiatement les frissons qui parcourent mon corps des pieds à la nuque. Alain reste très cartésien en ce qu'il accentue la dualité propre au passions et aux imaginations: quoiqu'elles soient toutes dans un état de notre pensée, elles dépendent néanmoins de mouvements qui se font dans notre corps.

Mais en même temps, sa théorie de l'imagination (développée entre autres dans le cadre d'une pensée sur la religion et l'esthétique[24]) radicalise certaines conceptions du XVIIe, et en dégage une vision originale et subtile. Elle nous rapproche sensiblement de notre but, celle de Sartre (fortement influencé par certaines intuitions de l'auteur des célèbres "propos").

Alain "simplifie" la théorie classique de la perception, en ce qu'il en unifie les deux composants: la part active versus la passive. Pour Descartes, toute perception est passive, et attend l'assentiment de la volonté. C'est le "jugement". Or Alain radicalise ce versant actif de l'esprit: toute perception est d'emblée jugement. Et puisque l'imagination est une sorte de perception, sa force réside dans son pouvoir ou sa manière particulière de juger. Autrement dit, l'imagination impose une dynamique propre qui suppose une modification radicale de notre appréhension du réel. Cette dynamique modifie notre rapport aux "objets

du dehors". Dans l'imagination, dit Alain, un objet n'est en effet plus "donné", mais "posé, supposé, pensé"[25]. Et ce jugement se joint aux impressions, "les met en forme". De là l'idée d'un soleil en forme de disque, de la lune à distance terrestre, etc. "Imaginer, c'est donc percevoir, mais sans précaution"[26], elle est finalement "un faux jugement sur la vie qui empoisonne la vie"[27], une folie[28]. Quel en est l'origine?

Si l'imagination est une perception qui modifie notre rapport aux choses visibles, la vision qu'elle nous offre est toujours simulée, factice, trompeuse. Elle est une manière de *"voir comme si"* qui suppose une attitude du corps. Lorsque j'arrive à voir par jeu un visage d'homme dans le feuillage d'un arbre, un profil dans les lézardes d'un mur, je ne change jamais quoi que soit dans ce que je perçois réellement. "Ce changement reste purement imaginaire, entendez par là qu'il est tout dans une attitude du corps et dans une sorte de mimique, par laquelle nous nous disposons comme nous serions devant un tel objet"[29].

Autrement dit, l'imagination est une *perception mimée,* voire "jouée": elle se donne une attitude corporelle afin d'affecter un rapport réel. Le visible ne change pas, toute modification de l'apparaître est imaginaire et elle se donne exclusivement comme manière "d'user de l'objet actuel auquel on pense, et qui se prépare dans notre corps, disposé autrement et remué d'autre manière"[30]. En effet, mon attitude corporelle n'est plus l'effet d'une apparition réelle, mais elle devient la cause d'une apparition imaginaire. Alain a beaucoup analysé et illustré cette inversion de cause à effet que subit le rapport imaginaire avec les objets du dehors. Elle forme en vérité le noyau de sa théorie de l'imagination, et même l'essence propre de toute affirmation imaginaire. Elle restera d'ailleurs au centre de la théorie sartrienne des émotions et de l'imaginaire.

Cette inversion n'est pas d'ordre purement mécanique, comme chez Descartes. Elle ne se réduit pas au rapport entre traces (images comme "vestiges") et sensations ou perceptions. Du fait que pour Alain toute perception est d'origine un jugement, l'apport des "remous" du corps est "dynamisé". Il n'est pas la base de représentations, mais forme plutôt le centre sensible qui relie mes jugements au "objets du dehors", ou qui les inspire. Dès lors, l'imagination ne conçoit plus les choses en fonction des sensations qu'elles ont laissées en nous, mais s'inspire de sensations afin de produire une vision de choses. C'est pourquoi elle est une sorte "d'incantation magique"[31] qui joue une perception ou conjure le tumulte du corps pour faire apparaître des choses exclues du champ réel. L'imagination inverse et corrompt donc le rapport spontané au objets réels: elle mobilise, usurpe ou s'empare de l'assise primaire des sensations pour s'offrir un monde irréel au détriment du rapport réel spontané. C'est ce qu'illustre bien la description que donne Alain des "mélancoliques". Ceux-ci, dit-il, ne sont pas tristes parce qu'il se sentent malade, mais deviennent malade à force de former des pensées tristes. Et ils trouvent toujours des raisons pour se sentir humilié, contrarié, infortuné ou sans remède. "Ainsi cette agitation des pensées ne sert qu'à rappeler leur attention sur l'état désagréable où la maladie les tient; et dans le moment où ils argumentent contre eux-mêmes, et sont écrasés par des raisons qu'ils croient avoir d'être tristes, ils ne font plus que remâcher leur tristesse en vrais gourmets"[32]. Les pensées et raisonnement ne servent qu'à faire apparaître un monde entier qui confirme et illustre notre état maladif et à exaspérer nos "peines": tout le monde est contre moi, rien ne me réussit, je suis un raté, etc. Voilà "l'éloquence des passions": toute une "fantasmagorie triste ou gaie, brillante ou lugubre, que nous déroule l'imagination selon que notre corps est reposé ou fatigué, excité ou déprimé"[33]. Tout est interprété *selon* la tristesse, et celle-ci en est amplifiée: "on dirait un peintre qui peindrait les Furies et qui se ferait peur à lui-même".

Bien sûr, notre imagination ne fait que "gratter au bon endroit", elle est comme un irritation, une insomnie ou une folie. C'est parce que ma pensée "se scandalise de ne pas dormir quand elle le voudrait" qu'elle s'interdit le pouvoir de dormir. Ainsi, c'est parce que l'imagination ranime perpétuellement les mauvaises pensées qu'elle se condamne à la peine qu'elle cherche à surmonter. La "folle du logis" crée, entretient et exaspère des "maux imaginaires": ses pensées éloignent la guérison. "C'est l'imaginaire toujours qui est notre ennemi"[34], elle investit un "cercle d'enfer; mais c'est moi qui suis le diable"[35].

Seulement voilà: si pour Alain toute imagination est une "perception fausse", toute perception se réduit-elle à être une imagination vraie?[36]. Toute différence s'estompe entre "voir" et "voir-comme-si". C'est bien la conclusion qu'il tire lui-même de ses analyses: "Par ces vues, imagination et perception tendent à se confondre, comme elles se

mêlent dans le fait"[37]. En effet, on est bien forcé de se demander ce qui pourrait encore faire la différence entre percevoir la tête d'un arbre et voir dans ce feuillage un visage humain. Ou pis: qu'est ce qui apparaît "en vrai" à la perception d'un paysage? Un ensemble de lignes géométriques et de couleurs? Ou les montagnes que cet ensemble expose? Toute perception, même vrai, ne saisit-ils que des tableaux?

Alain raconte qu'il lui est arrivé "après avoir rêvé d'incendie et de sang, de percevoir enfin en [s]éveillant la lueur du soleil sur un rideau rouge"[38]. Mais qu'est ce qui permet encore d'affirmer qu'en percevant cette lueur, mon jugement soit davantage dans le vrai? Si tout jugement dans les perceptions contient des "erreurs" (sur l'estimation de la grandeur des objets, des distances etc.), comment trier le vrai du faut? "Quant à ce que serait l'objet sans aucun jugement qui le rejette à sa place, cela est proprement inexprimable"[39]. De là, on le sait, l'idée des critères classiques permettant de distinguer le rêve et la veille (continuité, cohérence, etc.): en sorte qu'on peut conclure que, même si Alain parvient à "dynamiser" l'imagination, il ne s'écarte pas des préjugés qui en font une sorte perception. La différence entre *voir* et *voir-comme-si* reste de nature graduelle.

Et pourtant, dans le Système des Beaux-arts, il note le fait suivant: il lui est arrivé, étant tout près du sommeil, d'être sur le point de voir dans certaines formes des visages, des maisons, etc. Mais à vrai dire, il ne les voyait pas... "Je croyais les voir; toutefois la moindre attention me ramenait à des taches claires ou sombres sans aucune signification. [...] Je crois voir, et je raconterai que j'ai vu; mais l'objet que le récit voudrait faire paraître, comme par une incantation, l'objet manque [...]. Toujours sur le point d'être, toujours sur le bord du monde"[40]. Autrement dit, son imagination ne parvient pas à faire apparaître l'objet irréel au sein des choses réelles, il reste exclu de ce qui s'offre effectivement. Comme si la matière sensorielle résistait aux moules dans lesquels les jugements "faux" cherchent à la couler: son alchimie ne parvient pas à "extirper l'élément corrompu", comme dirait Baudelaire. Le visage imaginé n'apparaît pas dans les lézards du mur: le mur même en efface les traits. Sur le point de s'imposer, sa place est hors du visible. L'imagination échoue à voir ce qu'elle veut imposer dans la vision. Dès lors s'impose la question inévitable sur la nature même de tel échec: ne ressort-il pas de l'essence même de tout acte d'imagination de ne jamais évoquer que des formes "fuyantes", des images insaisissables et évanescentes? "Au bord du monde", comme dit Alain...

3. Sartre

Or, cette manière de concevoir le statut de l'image n'est pas sans conséquences. Et il n'est pas exagéré de dire que la théorie sartrienne en est une belle illustration. Voilà ce qu'il nous reste à démontrer.

Posé brièvement: pour Sartre, une image est un acte et non une chose. Elle est conscience *de* quelque chose. Cela signifie que l'imagination n'est elle-même jamais une perception, même fausse: elle ne voit pas des images, elle les forme. Car toute conscience est "intentionnelle", et vise par essence ce qui n'est pas de l'ordre de la conscience: une perception vise ce qui se donne comme présence, une imagination se donne ce qui est absent. Ainsi, former une image de Pierre, c'est avant tout chercher à créer un rapport avec Pierre en image: Pierre est l'objet visé, mais il est absent. De là l'idée que perception et imagination forment les *deux grandes fonctions de la conscience,* ou les deux grandes "attitudes"[41]. Conséquence immédiate qui s'impose est qu'entre imagination et perception, la différence est nature. Perception et imagination s'excluent inéluctablement. Il est impossible de "voir" une image sur un fond réel. Ce qui reste "d'intuitif" dans l'imagination est entièrement privé de tout sens propre. Il n'est plus "perçu", mais, comme on va le voir à l'instant, "néantisé".

Prenons le cas d'une image dite matérielle (un tableau): ce qui est donné "en chair et en os", ce sont des traits, des couleurs, "la texture" ou "la matière", etc. Mais j'y "vois" le portrait de Descartes peint par Frans Hals. Cela veut dire que "dans" ou "sur" cette matière, je reconnais une image (ou ce que Husserl appelait l'image-objet, "Bildobjekt"). Or, comment *se fait la transition* du *voir* (la matière) au *voir-comme-si* (le "Bildobjekt" ou le portrait)? Un chien n'admire ni ne reconnaît le portrait de son maître. Son "esprit" ou ses intérêts ne dépassent ni n'excèdent la vision immédiate. Or, justement, le noyau est bien là: *l'image-objet n'est pas donné ni perçu.* Il *n'apparaît* pas, ne fait jamais l'objet d'une saisie perceptive intentionnelle, mais d'une saisie qui neutralise ce qui s'offre à la vision en

fonction de ce qui n'est qu'irréel. Le portrait ne s'affirme qu'en *s'affranchissant de sa base réelle.* Je n'arrive à le "reconnaître" ou le saisir que dans la mesure où je l'exclu de l'ordre de ce qui apparaît comme réel et effectif. Il suffit d'un détail réel (un tache) pour le faire fuir.

On pourrait décrire l'opposition entre les deux "attitudes" de la conscience comme suit: la conscience perceptive se met en présence de ce qui se donne comme réel, pendant que la conscience imageante s'efforce de se donner ce qui n'est pas présent (l'irréel). La perception constitue un "sens du réel", l'imagination de l'irréel. *Le sens de l'être (perception) versus le sens du néant (imagination).*

Appliquons cela à la différence entre *voir* et *voir-comme-si:* il s'agit donc de deux attitudes ou de fonctions de la conscience qui s'excluent mutuellement. Le *voir-comme-si* n'est pas *fondé sur* ni *fondu dans* un acte perceptif. Il se constitue en un acte *sui generis* de la conscience, acte par lequel l'objet *vu-comme-si* se pose pour soi. Il n'est pas enlisé dans le perçu, mais s'impose comme quelque chose d'autonome qui se détache du visible en s'explicitant. Le visage que j'aperçois ou devine dans les lézardes du mur ne constitue nullement une image projeté sur cette matière; il ne peut apparaître qu'en "anéantissant" toute conscience perceptive. En ce sens, cette conscience du portrait ou "conscience imageante" a quelque chose de "magique": Sartre parle d'une incantation magique (terme repris à Alain) "destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire", etc. Et cet acte a quelque chose d'impérieux: un refus de tenir compte du réel. Il veut faire apparaître ce qui est irréel et exclu du réel. Par exemple, je m'imagine un mur blanc. Dès lors, "un mur blanc *en image,* c'est un mur blanc *qui manque dans la perception*"[42]. Ainsi, l'imagination crée des "manques définis". Et cet "absentéisme" de l'objet n'est pas accidentel, il constitue la structure essentielle de l'image.

L'imagination s'affirme donc comme fonction à part entière, avec un structure intentionnelle qu'on pourrait définir de *double néantisation*[43]: d'une part, elle pose un objet en image, c'est-à-dire un irréel, un manque, bref du néant; d'autre part elle néantise (anéantit) le réel ou le perçu.

Mais que signifie maintenant "néantiser" le perçu? Cet "anéantissement" n'implique nullement le silence ou la mortification des sensations. Comme par ailleurs il n'implique pas la suppression ou l'abolition de la conscience des choses externes. Seul le sens de cette conscience et des choses sont radicalement modifiés. Ainsi, je ne m'endors pas après avoir "éteint" ou étouffé les sensations, mais après avoir su modifier leur sens. Comme dans le rêve de Maury, une conscience qui s'endort n'est pas une conscience isolée du monde ou de tout contact sensible (on ne s'assoupit jamais aussi bien que derrière son volant). L'anéantissement (ou "déréalisation", "néantisation", etc.) signifie bien plutôt que les choses et leur présence sont vécus de manière opposée à celle de la perception. Ces choses sont dépouillées de leur valeur effective et réel. Tout *notre sens du réel* est modifié *au profit d'une appréhension de l'irréel.* Voilà pourquoi on ne répond plus à *l'appel* selon lequel le monde nous sollicite (je passe au rouge). En se pliant vers l'irréel, la conscience modifie sa présence même aux choses: au lieu de saisir leur présence comme telle, elle la dépasse afin de la reprendre comme *fonction* d'une visée imageante qui cherche à se donner, comme par incantation, un objet absent. Le réel se voit subordonné à part entière à l'évocation *en image* de cet objet. Aussi, la conscience imageante se présente comme un effort qui monopolise et s'empare de tout ce qui me rapporte au présent (les affects, le kinesthèses, le savoir, etc.) *afin d'arriver à quelque chose d'intuitif.* C'est ce que Sartre appelle "l'analogon", qui "remplit la conscience *à la place* d'un autre objet" et qui fait que cette conscience imageante connaisse, en même temps que le néant de l'objet qu'elle vise, "une certaine plénitude"[44]. A travers cet analogon, c'est l'objet lui-même que convoite la conscience.

Par conséquent, sensations et émotions "ne réagissent" pas à une image, mais elles se produisent en tant qu'analogon afin d'évoquer l'objet, et de conjurer son absence et manque de vie. Les soi-disant "effets" physiques et psychiques contribuent à la formation de l'image et constituent l'effort de viser en image tel objet absent. Pour reprendre un exemple de Sartre: quand je regarde un enfant sur une escarpolette, je suis des yeux son mouvement de droite à gauche et j'appréhende les choses qui l'entourent du point de vue *que je suis.* Si maintenant je cherche une nouvelle fois à me représenter en image les mouvements de l'escarpolette en mouvement, je déplacerai légèrement mes globes oculaires, non pas parce que je suis des yeux le mouvement en imagination, mais parce que ce déplacement permet de le créer. "Arrêtez net ce déplacement, et l'image du mouvement se casse"[45].

Bref, "l'anéantissement" du perçu actualise cette fonction de la conscience qui constitue notre capacité *de modifier l'appréhension* du réel ou le sens même de l'évidence perçue, de l'effectif. C'est en cette capacité que réside notre liberté la plus pure: celle de "mettre entre parenthèses" la présence même du réel, c'est-à-dire celle de la réduction ou de l'*épochè*[46].

La liberté repose en effet sur un acte de neutralisation: cet acte n'est pas possible face à l'objet ou la réalité effective. Comme le montre d'ailleurs Wittgenstein dans *Über Gewißheit,* il est absurde de revendiquer la liberté de douter de l'existence d'une chose donnée en évidence (ou douter de l'existence du monde)[47]: cette sorte d'évidence forme l'essence même d'une conscience immédiate ou perceptive. En revanche *je suis libre de neutraliser cette évidence,* de néantiser la conscience immédiate qui en était le corrélatif. Autrement dit, la liberté affirme le *pouvoir d'introduire du néant, du non-être au sein de la plénitude du réel.*

Ainsi, l'objet visé par une conscience imageante fait surgir l'absence, le manque ou l'irréel. Cet objet n'occupe pas de position spatio-temporelle. Il est un absolu, arraché au monde vécu: il n'a de qualités que celles que mon acte imageant lui insuffle. Et par là il ne contiendra rien de plus que ce que j'y ai mis. N'étant rien d'hétérogène à la conscience, aucun décalage entre lui et l'acte ne me permet de le mettre à distance. Contrairement à l'objet réel (cf. "l'escarpolette"), ce n'est jamais d'un "point de vue" que je l'aborde, mais en tant que totalité: ce point de vue en est une des qualités intégrées. C'est pourquoi cette image est donnée une fois pour toute: elle ne se forme pas à partir de retouches et d'ébauches, vu qu'elle n'est rien en dehors de l'acte qui la produit. Aussi, sa "richesse" dépend du contenu de l'acte. Cet acte d'imagination est une synthèse qui contracte une totalité de fonctions psychiques: le savoir, des souvenirs, des affects, etc. "Pierre", tel que me le livre l'image mentale, est une fusion qui condense des aspects, souvent contradictoires, issu de mon amitié pour lui, de mon expérience personnelle, souvenirs etc.: le tout ramassé en un acte spontané. C'est ainsi qu'en ce moment, je forme son image.

Cela dit, ce qui me surprendra dans cette image peut-être insolite ou contradictoire, sera moins sa qualité représentative, *que sa source.* L'image est en effet le terme ultime de l'acte, et non son origine. L'objet visé en image est par essence non agissant. Autrement dit, il est erroné de lui attribuer quelque pouvoir en dehors de celui issu de l'acte qui le produit. Il n'y a pas de "paradoxe de la fiction", au sens où l'entendent les chercheurs cités plus haut. Une image est toujours l'aboutissement d'un pouvoir, jamais la source. La tendance qui cherche à lui attribuer la force de susciter et d'éveiller des émotions trahit une manière d'interpréter l'imagination à rebours, et d'inverser causes et effets. On vient de voir qu'entre autres les émotions et les sensations font partie intégrante de l'acte même sensé évoquer l'objet en image. C'est finalement aussi la raison profonde qui explique pourquoi les passions face à l'irréel (théâtre, fiction, imaginaire) sont elles-mêmes irréelles. *Ce qui les irréalise est la nature de l'acte même par lequel elles ont mobilisées.*

La même conclusion s'impose pour le temps. Le temps d'un objet irréel est lui-même irréel et ne s'écoule pas: il n'est pas une manière qu'a l'objet imaginaire de se dévoiler, mais une fonction absolue intégrée à l'acte qui produit cet objet. Le temps que contient une personne imaginaire lui a été attribué d'un coup, comme qualité absolue. En un sens, une horloge visée en image est un intemporel. Bien sûr, je puis reproduire en image le mouvement de ses aiguilles: mais je ne "constate" pas ce mouvement, je ne puis en compter passivement les secondes. Si je compte, c'est précisément afin de le produire, et de projeter un semblant de durée, une ombre de temps, un temps irréel. Le temps de l'objet irréel ne s'écoule pas, puisque l'objet même ne se détache pas de l'acte imageant. Le geste que je veux produire en image (par exemple frapper sur la table) n'est jamais l'aboutissement d'une germination et poussée temporelles, d'un passé ou d'une évolution, ainsi qu'il le serait en vrai. Au contraire, cette image se donne comme "commandant les instants antérieurs". Ces instants avec leur contenu servent de moyens "pour reproduire les instants postérieurs considérés comme des fins"[48], et sont dès lors condensés en l'acte imaginatif.

Conclusion

Retournons au rêve d'Alfred Maury, et au fait "qu'il suffît d'un instant pour faire un rêve étendu". On se demandait alors comment une tragédie imaginée et si riche en émotions pouvait apparaître à l'occasion d'une sensation

temporellement aussi volatile ou éphémère. Cependant, on a pu déduire de la théorie sartrienne de l'imaginaire que l'image est issues d'un acte spontané qui condense une totalité de données psychiques ou mentales issue de l'expérience, du savoir, des désirs et émotions. L'image même ne contient rien de plus que ce que l'acte y investit. Or, puisque tout acte est lui-même un absolu de spontanéité, *il ne se lie pas à un autre acte.* C'est pourquoi entre images, l'une chasse l'autre. Dès lors, le rêve de Maury ne saurait être produit par une succession d'actes, ce qui à son tour exclut l'idée que le rêve contienne un défilé d'image ultra rapides. *C'est un seul acte spontané et éphémère qui contient et contracte cette totalité*[49].

Voilà ce qui explique l'apparente opposition entre un temps réel très *éphémère,* source d'un temps rêvé d'apparence très *étendue. Ce temps irréel n'a que l'extension du contenu de l'acte.* Et cette irréalité du temps est propre au caractère spontané de la conscience imageante.

On a vu que cette conscience spontanée est peut-être l'articulation la plus propre de la liberté[50]. Mais quel est le sens de cette liberté? Il est clair que celle-ci n'intervient pas à l'intérieur de l'acte imageant: *celui-ci,* on l'a dit, *se donne sur le coup et n'admet pas d'hésitation ou de retouches.* La conscience ne fait pas de mise au point sur l'image. Par conséquent, la liberté coïncide entièrement avec la capacité même de produire spontanément de l'irréel ou du néant. Or, et c'est sans conteste une des intuitions les plus puissantes et fécondes de la pensée sartrienne, *cette liberté est involontaire.* Il existe un abîme entre elle et ma volonté. Je ne suis pas libre de transformer à mon gré une image produite spontanément: je veux la développer, et voilà qu'elle s'évanouit. Ou inversement, ma volonté reste impuissante, sans conséquence sur la conscience: l'image ne vient pas. Comme quoi, on ne dispose pas "librement" de cette conscience. Et cela signifie que, puisque l'image est un acte et non un objet, sa liberté s'affirme comme une résistance face à ma volonté. C'est elle, cette résistance qui, poussée à l'extrême, entraîne peut-être la folie suggérée par Malebranche, et que Sartre décrit comme la "pathologie de l'imagination"[51]. L'imagination est une folle qui fait de la résistance. Puisque la conscience imageante produit *sur le coup* ce qu'elle conçoit et ne se nourrit pas à l'objet qu'elle vise (c'est un néant), elle risque à tel point d'irréaliser le monde qu'elle nous fait perdre le sens du réel. "Il y a des spasmes du moi, une spontanéité qui se libère"[52].

NOTAS

1 M. Proust, *A la recherche du temps perdu,* Paris, Pléiade, 1984, Tome III, p. 628.

2 G. Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art,* Paris, Alcan, 1902, p. 99.

3 Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves: études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil,* Paris, Didier, 1865.

4 Cf. T. Schroeder y C. Matheson, "Imagination and Emotion", in *The Architecture of Imagination, New Essays on Pretence, Possibility and Fiction,* Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 21. Je me permets de signaler en passant qu'Anna Karenina, aussi irréelle qu'elle soit, apparaît dans un roman de Tolstoi et non pas de Dostoievski.

5 Cité par H. Taine, *De L'intelligence,* 18e édition, Paris, Hachette, 1938, Tome I, p. 93.

6 R. Descartes, *Les passions de l'âme,* Adam & Tannery (AT), Tome XI, pp. 327 sq.

7 Malebranche avoue que c'est précisément ce traité de physiologie mécanique qui l'a converti au cartésianisme.

8 Cf. Par exemple la description que donne Malebranche de la différence entre perception et imagination, De la recherche de la vérité, in *Œuvres,* Tome I, Paris, Pléiade, 1979, p. 143.

Recibido: 21 de diciembre de 2007
Aceptado: 15 de enero de 2008

9 J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1770), Genève, Slatine Reprints, 1967.
10 Cf. à ce sujet P. Guenancia, par exemple dans son remarquable *Lire Descartes,* Paris, Gallimard, 2000.
11 D. Hume, *Treatise of Human Nature,* Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 631.
12 E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Paris, Gallimard, 1968, p. 388.
13 Saint Augustin, *Confessions,* Paris, Les Belles Lettres, 1956, Livre Troisième, II.2, pp. 46 sq.
14 J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève,* Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 80.
15 N. Malebranche, o.c., p. 284.
16 *Idem,* p. 144.
17 Cf. "Le Livre Second, première et deuxième parties", *De la recherche de la vérité,* pp. 142-291.
18 *Idem,* p. 174.
19 *Idem,* p. 174.
20 *Idem,* p. 179.
21 *Idem,* p. 179.
22 *Idem,* p. 178.
23 Alain, *Propos sur le bonheur* (1928), Paris, Gallimard, 1999, p. 28.
24 Cf. Alain, *Les arts et les dieux,* Paris, Pléiade, 1958.
25 Alain, "Système des beaux-arts", in *Les arts et les dieux,* p. 228.
26 *Idem,* p. 228.
27 Alain, *Propos sur le bonheur,* o.c., p. 31.
28 Le premier chapitre du Système des beaux-arts s'intitule aussi "La folle du logis" (o.c., p. 222).
29 Alain, "Les Dieux", in *Les arts et les dieux,* p. 1207.
30 *Idem.*
31 Alain, *Propos sur le bonheur,* o.c., p. 56.
32 *Idem,* p. 21.
33 *Idem,* p. 131.
34 *Idem,* p. 44.
35 *Idem,* p. 129.
36 La théorie rationaliste d'Alain réaffirme les préjugés d'une théorie matérialiste ou empiriste, comme celle de l'associationiste H. Taine, pour qui la perception s'avère être une "hallucination vraie".
37 Alain, "Système des beaux-arts", in *Les arts et les dieux,* o.c., p. 228.
38 *Idem,* p. 226.
39 *Idem,* p. 228.
40 *Idem,* p. 226.
41 J.-P. Sartre, *L'imaginaire,* Paris, Gallimard (Folio), 1986, p. 214.
42 *Idem,* p. 242.
43 *Idem,* p. 357.
44 *Idem,* pp. 164-165.
45 *Idem,* p. 161.
46 Sur le rapport entre *epochè* et fantaisie chez Husserl, cf. Luc Claesen, "Présentification et fantaisie", in *Alter,* 1996, n.º 4, pp. 123-159.
47 Cf. L. Wittgenstein, *Über Gewißheit. On Certainty,* London, Blackwell, 1998.
48 *Idem,* p. 253.
49 Totalité à l'occasion déployée ou explicité après coup par l'acte discursif.
50 Comme dit Sartre: "l'imagination [...] c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté" (*L'imaginaire,* p. 358).
51 *Idem,* p. 285 e.s.
52 *Idem,* p. 298.