

Le surcroît d'imagination dans le récit

Comment Husserl apporte un complément aux vues de Ricœur

Pol Vandeveld

Marquette University

Résumé

J'examine pourquoi et dans quel sens l'imagination est présente dans un récit portant sur des faits ou des événements réels. Je présente le problème tel qu'il est énoncé par Paul Ricœur lorsqu'il introduit les trois genres du « Même », de « l'Autre » et de « l'Analogue » afin d'expliquer comment un récit peut rendre des faits et des événements « tels qu'ils se sont réellement passés ». J'en appelle, pour la solution, à la notion de « *phantasma* » d'Edmund Husserl, qu'il considère comme le support de l'imagination pure, comme lorsque j'imagine un centaure. Le *phantasma* joue dans l'imagination pure le même rôle que les sensations dans la perception. Je soutiens qu'un récit comporte un *phantasma* – ce qu'il nous permet de visualiser et d'expérimenter à la lecture d'un récit – et que ce *phantasma* est analogue aux sensations de perceptions que les premiers observateurs avaient de ces faits et événements. Il n'y a donc pas, premièrement, de différence radicale entre la perception et l'imagination : toutes deux comportent un moment de « simple présentation » par le biais de sensations ou de *phantasma*, respectivement. Deuxièmement, la partie imaginative d'un récit nous permet de faire de nouveau l'expérience de faits et événements bruts sur le mode du « comme si ».

Mots-clés : Ricœur ; narration ; imagination ; phantasma ; Husserl

Abstract

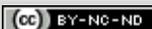
I examine why and in what sense imagination is present in a narrative of real facts or events. I present the problem as stated by Paul Ricœur when he introduces the three genres of "the Same," "the Other," and "the Analogous" in order to explain how a narrative can render facts and events "as they really happened." For the solution I appeal to Edmund Husserl's notion of "*phantasma*," which he sees as the support for pure imagination, as when I imagine a centaur. The *phantasma* plays in pure imagination the same role as sensations in perception. I argue that a narrative has a *phantasma*—what it allows us to visualize and experience when reading an account—and that this *phantasma* is analogous to the sensations of perceptions that first observers had of these facts and events. There is thus, first, no radical difference between perception and imagination: both include a moment of "mere presentation" through sensations or *phantasma*, respectively. And, second, the imaginative component of a narrative allows the brute facts and events to be "experienced" again in the mode of the "as if."

Keywords: Ricœur; Narrative; Imagination; Phantasma; Husserl

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 14, No 1 (2023), pp. 44-61

ISSN 2156-7808 (online) DOI 10.5195/errs.2023.634

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

Le surcroît d'imagination dans le récit

Comment Husserl apporte un complément aux vues de Ricœur¹

Pol Vandavelde

Marquette University

Dans son ouvrage *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun, qui survécut aux camps de concentration, raconte que déjà dans les camps les prisonniers se demandaient comment ils pourraient se faire comprendre une fois libérés, comment ils pourraient raconter les horreurs auxquelles ils ont été soumis, comment, en somme, parler de leur « expérience ». Semprun écrit : « Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc² ! » Il faut en conséquence, ce que certains concluent avec Semprun, une autre compréhension par « l'écriture littéraire », par « l'artifice de l'œuvre d'art³ ». L'élément de fiction et d'imagination servira à rendre la brutalité du réel qui, sans cet élément de fiction, ne trouverait pas de relief, n'accrocherait pas l'auditeur, bref, ne parlerait pas. La crainte de nombre de rescapés – mais cela vaut pour toute victime –, ce n'est pas seulement que les faits ne soient pas racontés. C'est aussi que les gens qui liront les comptes rendus et les récits ne réalisent pas ce que ça voulait dire d'endurer ce qui est raconté, qu'ils n'arrivent pas à imaginer ce que c'était d'être dans un camp de concentration. Comme le dit l'un des prisonniers, les témoignages, les récits historiques diront le vrai, mais manqueront « l'essentielle vérité », qui n'est pas « transmissible »⁴. L'imagination serait ainsi nécessaire aux récits qui racontent des faits réels afin de conférer au récit non seulement le véridique, mais ce pouvoir de produire chez les lecteurs une expérience sur le mode du « comme si ». L'imagination est non seulement à l'œuvre du côté de la mise en récit (en mode épistémologique, si l'on veut), mais aussi du côté de la réception par la lecture (en mode esthétique, si l'on veut). Afin de montrer la part que prend l'imagination dans le récit de faits réels, tels que les témoignages ou les récits historiques, que je ne différencierai pas ici, je me tourne vers Paul Ricœur et Edmund Husserl. Ricœur s'est occupé de ce problème dans sa théorie du récit, que ce soit à propos de l'action (*Du texte à l'action*⁵), du temps (*Temps et récit*⁶) ou de l'identité du soi (*Soi-même comme un autre*⁷). Il a montré comment les faits « tels qu'ils se sont vraiment passés » ne peuvent se

¹ Cet article est la version originale de « El suplemento de la imaginación en la narración. O de cómo Husserl aporta un complemento a la perspectiva de Ricœur », trad. Ricardo Mendoza Canales, *Anuario Filosófico*, vol. 51/2 (2018), 347-73. Afin de préciser le propos en fonction du thème de ce numéro, quelques modifications ont été apportées et quelques notes ont été ajoutées. Je remercie Paul Marinescu et Marc-Antoine Vallée pour leurs remarques et commentaires.

² Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie* (Paris : Gallimard, 1994), 166.

³ Semprun, *L'écriture ou la vie*, 167.

⁴ Semprun, *L'écriture ou la vie*, 167.

⁵ Paul Ricœur, *Essais d'herméneutique*, t. II *Du texte à l'action* (Paris : Seuil, 1986).

⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit* (Paris : Seuil, vol. 1, 1983 ; vol. 2, 1984 ; vol. 3, 1985).

⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

raconter qu'en faisant intervenir les trois genres du Même – ce que le récit dit est la même chose que ce qui s'est passé –, de l'Autre – le récit n'est pas lui-même le fait qu'il prend pour objet –, et de l'Analogue – le récit est un valant-pour de l'événement ou il en est sa « représentation ». Husserl nous permet de mieux comprendre comment ces trois genres fonctionnent dans le récit. Il utilise la notion de *phantasma* (que je laisserai non traduite) pour nommer le support dont a besoin l'imagination par analogie avec la perception, qui a besoin de sensations pour présenter un objet. Quand j'imagine un centaure, il y a un *phantasma* en jeu comme il y a des sensations en jeu quand je perçois un merle s'envoler.

Je voudrais montrer en quoi le récit fait aussi intervenir un *phantasma* qui nous permet de visualiser ce que le récit raconte et ainsi nous permet d'en faire une expérience sur le mode du « comme si ». Il n'y aurait donc pas de différence radicale entre la perception et l'imagination qui, toutes deux, comprennent un moment de « présentation pure », comme dit Husserl, par le biais de sensations – la perception – ou du *phantasma* – l'imagination. Ce que le *phantasma* permet au récit, c'est de ne pas simplement être lu comme un compte rendu en termes d'information dont on prend acte, mais de saisir l'imagination des lecteurs qui se voient pris dans le récit et engagés dans une expérience de ce qui s'est passé « comme si » ils y étaient. Le genre de l'analogue fait ainsi intervenir l'imagination à deux niveaux : celle de l'auteur du récit qui doit rendre les faits et événements vivants et réels en étant convaincant et celle des lecteurs qui sont invités à participer dans la représentation qu'offre le récit.

I. Ricœur : le surcroît d'imagination dans le récit

Ricœur a utilisé différentes approches pour tenter d'expliquer ce rapport entre l'ordre de l'action et des faits, d'une part, et l'ordre de la narration, d'autre part. Il s'agissait pour lui de montrer que le récit n'est ni violent par rapport à l'action ou aux faits, qu'il ne rendrait pas tels qu'ils furent, ni redondant, comme un simple appendice à ce qui est déjà totalement articulé dans le domaine physique des gestes et mouvements. Ricœur est même allé jusqu'à prétendre dans son ouvrage en trois volumes *Temps et récit* que le monde des faits et des actions est déjà articulé à la manière d'un récit. Il parle d'une triple *mimésis* dont le premier niveau est celui du monde des faits et de l'action. En ce sens, il parle de l'action comme d'un récit potentiel ou d'une qualité pré-narrative de l'action.

Cependant, une ambiguïté fondamentale demeure, grevant toute la théorie ricœurienne du récit, que Ricœur lui-même reconnaît implicitement dans les formulations qu'il utilise. Par exemple, dans son chapitre « L'imagination dans le discours et dans l'action », tiré de *Du texte à l'action*, il mentionne trois rôles que la fiction peut jouer dans le récit de l'action : « Soit que la fiction contribue à redécrire l'action déjà là, soit qu'elle s'incorpore au projet de l'action d'un agent individuel, soit enfin qu'elle engendre le champ même de l'action intersubjective⁸. » Dans son premier rôle, la fiction n'opère qu'au niveau de la « re-description » de l'action ou de l'événement et « redécrire, nous dit Ricœur, c'est encore décrire » puisque le référent du récit n'est autre que « l'action déjà là⁹ ». Dans sa deuxième et troisième fonctions, la fiction opère également au niveau

⁸ Paul Ricœur, « L'imagination dans le discours et dans l'action », in *Du texte à l'action*, 213-4.

⁹ Ricœur, « L'imagination dans le discours et dans l'action », 223.

du pouvoir du sujet, soit individuel – c'est la deuxième fonction –, soit collectif – troisième fonction –, au niveau du « je peux » de l'action et des projets. Dans ces trois fonctions, l'imagination n'intervient pas au niveau des faits et événements.

Cependant, dans son essai « The Function of Fiction in Shaping Reality », Ricœur envisage un élément d'imaginaire dans le récit lui-même, ce qui va au-delà de la re-description et du pouvoir-faire des sujets. En parlant des systèmes symboliques qui « font » et « refont » le monde, Ricœur semble accorder un poids ontologique au récit, consistant précisément à « refaire » et non seulement à « redécrire » la réalité¹⁰. Je me propose de réduire cette tension entre « redécrire » et « refaire » en faisant appel à Husserl et à son traitement de l'imagination que Ricœur lui-même discute, notamment dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*¹¹.

Après Kant et Husserl, Ricœur fait une distinction *entre* l'imagination reproductrice, telle que l'image, qui part d'un original qui est reproduit, et l'imagination productrice, telle que la fiction, qui propose une nouvelle réalité sans ancrage dans un original à reproduire¹². L'imagination productrice propose, par exemple, dans les termes de Ricœur, des « objets non réels » ou « une vision étendue de la réalité » (*an expanded vision of reality*)¹³. C'est une telle note prometteuse qu'on peut trouver dans le cours sur l'imagination que Ricœur fit à l'université de Chicago en 1975, où on lit : « L'imagination n'est pas du tout une alternative à la perception, mais un ingrédient de la perception. Elle est insérée dans le cadre de la perception¹⁴. »

¹⁰ Ainsi que Ricœur l'explique dans la triple *mimésis* de *Temps et récit*, « refaire » (*reshaping*) la réalité est à entendre au sens fort de « refiguration », comme on l'expliquera plus loin.

¹¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

¹² Ricœur fait référence aux vues kantienne sur l'imagination dès la *Philosophie de la volonté*. Pour un traitement suivi de Kant, voir l'ouvrage de Paul Ricœur, *Lectures on Imagination*, ed. George H. Taylor, Robert W. Sweeney, Jean-Luc Amalric et Patrick F. Crosby (Chicago : University of Chicago Press, ouvrage à paraître en 2024) ; Paul Ricœur, *L'imagination*, trad. Jean-Luc Amalric (Paris : Seuil, ouvrage à paraître en 2024).

¹³ Paul Ricœur, « The Function of Fiction in Shaping Reality », *Man and World*, vol. 12 (1979), 128.

¹⁴ « Imagination is not at all an alternative to perception but an ingredient of perception. It's encapsulated within the framework of perception » (cité dans George H. Taylor, « Ricœur's Philosophy of Imagination », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol. 16 (2006), 94). Notons que dans sa traduction des *Idées* de Husserl, Ricœur insistait déjà sur « la fonction d'illustration de l'imagination », écrivant dans une note : « [...] la fiction est le véritable révélateur de l'essence [...] c'est elle qui brise le cercle de la facticité dont le comble est la loi empirique » (Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t. I *Introduction générale à la phénoménologie pure* (Paris : Gallimard, 1950, coll. « Tel »), 24). Il dit plus loin : « L'imagination [...] révèle par ses libres variations la vraie résistance de l'essence et sa non-contingence » (223). Dans *La philosophie de la volonté*, l'imagination se manifeste dans le rôle du « symbole » ou de la « symbolique ». On lit, par exemple dans *Finitude et culpabilité*, que le symbole « indique comment on peut à la fois respecter la spécificité du monde symbolique d'expression et penser, non point "derrière" le symbole, mais "à partir" du symbole » (Paul Ricœur, *L'homme faillible*, in *Finitude et culpabilité* (Paris : Aubier, 1960), 12). J'ai montré la continuité entre la notion de caractère présentée dans cet ouvrage et la notion de personnage dans un récit dans « From Faillibility to Fragility. How the Theory of Narrative Transformed the Notion of Character of *Faillible Man* », in Scott Davidson (ed.), *A Companion to Ricœur's Faillible Man* (Lanham : Lexington Books, 2019), 145-62.

On perçoit la tension entre ces différentes fonctions de l'imagination ainsi que le risque encouru si l'on donne un poids ontologique à la fiction. La tension réside dans les formulations de Ricœur qui veut pour le récit davantage qu'une narration après coup, mais qui ne peut mettre trop en question le statut du réel, étant donné que ce réel sert de base à toute narration. Le risque est justement d'ôter au réel son « coefficient d'adversité », pour parler comme Sartre, c'est-à-dire la capacité que le réel a de résister aux récits et de servir d'arbitre entre récits véridiques et histoires fabriquées. Si l'on veut, comme Ricœur, conférer au récit davantage qu'un rôle de re-description de la réalité ou de modelage des capacités du sujet de faire et d'agir – c'était là les trois fonctions mentionnées plus haut –, il me semble inévitable de prendre ce risque et de remettre en question la notion de réalité telle qu'elle nous vient d'un réalisme naïf ou de ce que Husserl appelle l'« attitude naturelle ». Cette vue considère la réalité comme un ensemble d'entités clairement démarquées – comme des chiens et des chats, des champs magnétiques et des œuvres d'art¹⁵. Remettre en question ce réalisme naïf, c'est reconnaître que la réalité ne se donne que dans des visées de conscience (pour la phénoménologie) ou des expériences sensibles et des expérimentations (pour les approches empiriques, par exemple scientifiques). Il ne s'agit pas de mettre la fiction au même rang que le réel ou d'éliminer leur différence, mais de réexaminer les critères et procédures ou simplement les présuppositions ou préjugés qui permettent de départager le réel de la fiction. Commençons par les subtilités du problème en prenant Ricœur comme guide, qui a vu lucidement les limites de son modèle narratif.

Ricœur formule ce qu'il appelle les trois genres du Même, de l'Autre et de l'Analogue afin de nommer ce qui se passe entre l'action ou l'événement, d'une part, et le récit de cette action ou de cet événement, d'autre part¹⁶. Il veut montrer en quoi le récit peut rendre les faits et événements tels qu'ils se sont « vraiment passés », selon la phrase de Leopold Ranke que Ricœur aime à répéter. Les genres du « Même » et de l'« Autre » n'offrent pas véritablement de difficultés conceptuelles pour comprendre ce que Ricœur veut dire. D'une part, le récit dit « la même chose » que ce qui s'est passé. C'est ce qui distingue l'histoire ou le journalisme de la littérature ou de la fabrication. Un historien perdrait sa crédibilité à dire des choses fausses tout comme un journaliste perdrait son travail à inventer des histoires. D'autre part, le récit use de moyens linguistiques, stylistiques ou rhétoriques qui ne se trouvent pas dans l'événement ou dans l'action et offre une mise en intrigue de la matérialité des gestes et mouvements de l'action. Le récit est donc « autre » que l'événement ou l'action. Le récit est « différent ». Là où les complications commencent, c'est avec le troisième genre, l'« Analogue ». En quoi un récit, fait de mots et de phrases, usant de métaphores et autres figures de style et mettant en œuvre des moyens rhétoriques pour tenir le lecteur en haleine et le convaincre, peut-il rendre quelque chose de matériel comme des gestes et des mouvements ? Comment peut-on passer du niveau physique de l'action et de l'événement au

¹⁵ La version philosophique de cette vue peut se voir exprimer dans le « réalisme direct » tel que défendu par John Searle, parmi bien d'autres, qui écrit : « Le réalisme n'est pas une hypothèse ou une thèse philosophique. Le réalisme fait partie de l'arrière-fond dans le sens suivant : mon engagement envers le "réalisme" se manifeste par le fait que je vis de la façon dont je vis : je conduis ma voiture, bois ma bière, écris mes articles, donne des conférences et fais du ski sur mes montagnes. Au-delà de toutes ces activités, chacune étant une manifestation de mon intentionnalité, il n'y a pas une "hypothèse" supplémentaire qui dirait que le monde réel existe » (*Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge/New York : Cambridge University Press, 1983), 158-9 (ma traduction)).

¹⁶ Voir Ricœur, *Temps et récit*, vol. 3, 272 sqq.

niveau sémantique du compte rendu de cet événement ou action, sans violence ni perte ? Il ne s'agit pas de prétendre que l'action est telle au plan physique mais de comprendre la transformation qui prend place quand on passe de l'inscription matérielle de l'action en un récit qui s'en prétend le valant-pour. Comment préserver dans ce passage la « mêmété » du réel et du récit dans la différence de leur matériau et de leur mode d'opération ?

Comme on le sait, Ricœur a tenté, d'abord, de penser l'action comme un texte, faisant de la lisibilité la méthode rétrospective pour cerner le sens de l'action. L'action est à traiter comme quelque chose à lire. Cependant, cette méthode rétrospective semble trop imposer à l'action et à l'événement une catégorie herméneutique, comme si les agents au moment de l'action opéraient en fonction de l'interprétation postérieure de leurs faits et gestes, *post factum*, comme si eux-mêmes interprétaient ce qu'ils font au moment où ils le font. La triple *mimèsis* du premier volume de *Temps et récit* tentait une autre approche assez remarquable : le monde de la vie et de l'action est déjà structuré par une forme narrative – *mimèsis* I, qui est une « pré-figuration » – si bien que le récit de la vie et de l'action – *mimèsis* II comme « con-figuration » – ne fait que rendre explicite ce qui était déjà implicite au premier niveau de la vie et de l'action. Ricœur ajoutait une *mimèsis* III, qui est une « re-figuration » au sens du retour du moment narratif de *mimèsis* II sur le monde de la vie et de l'action (*mimèsis* I), mais, comme il le dit, à une altitude plus élevée¹⁷.

Ricœur détecte cette « pré-figuration » narrative du monde de la vie dans le fait que l'action a une structure temporelle – début, milieu, fin – et qu'il y a une symbolique de l'action – certains gestes sont socialement codés et permettent aux autres d'anticiper ce que quelqu'un va faire. Par exemple, je vois quelqu'un marcher lentement le soir près de mon immeuble, s'arrêter, hésiter, regarder à droite et à gauche. Je tente de prédire ce qu'il fait et va faire, envisageant, dans mon inquiétude, différents scénarios : je cherche la lisibilité de son action. Je vois alors un petit chien en laisse et retrouve la quiétude d'un scénario familial. Outre cette symbolique de l'action, il y a aussi une sémantique de l'action qui la structure en termes d'agent (répondant à la question « qui ? »), de patient (« avec qui ou contre qui ? »), de motif (« pourquoi ? »), de manière (« comment ? »), etc.¹⁸. À l'évidence, ces structures temporelle, symbolique et sémantique précèdent le sujet agissant au moment où il agit et lui procurent ainsi un registre pour effectuer son action. C'était ce qui conduisait Ricœur à parler d'une lisibilité de l'action ou de récit potentiel.

Il y a cependant deux questions qui restent en suspens à propos du mouvement entre *mimèsis* I, *mimèsis* II et *mimèsis* III. Ricœur nous dit bien que ce mouvement n'est pas circulaire, mais en spirale. Il n'explique pas cependant ni ce qui engage le mouvement de la spirale des *mimeses* ni comment le passage de *mimèsis* I – le monde de la vie et de l'action – à *mimèsis* II – le monde de la narration – constitue la narration de ce qui fut réellement, au lieu d'être une fabrication ou du révisionnisme historique.

Ces deux questions sont en fait deux problèmes. Le premier est celui de l'*impetus* du mouvement qui part de l'action pour aboutir au récit ou revient du récit vers l'action. Le second problème est celui de la fidélité du récit à l'action ou à l'événement. Ces deux problèmes grèvent

¹⁷ J'ai examiné cette question dans « The Challenge of the "Such As It Was". Ricœur's Theory of Narratives », in David Kaplan (ed.), *Reading Ricœur* (Albany : Suny Press, 2008), 141-62.

¹⁸ Voir Paul Ricœur, « Life in Quest of Narrative », in David Wood (ed.), *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation* (Londres : Routledge, 1991), 28.

le moment de l'Analogie en lui imposant un travail explicatif énorme. On peut donc se demander en quel sens le récit est « analogue » au réel ou quel est le *logos* de l'*analogon* qu'est le récit. Ricœur en viendra plus tard à reconnaître qu'il faut introduire un moment que j'appelle « existentiel » dans le processus de *mimésis* : la dette et l'attestation¹⁹. On peut dire que ce moment existentiel donne une réponse au premier problème, celui de l'*impetus* du mouvement narratif comme ce qui motive – c'est la dette – et ce qui justifie – c'est l'attestation – le geste de faire un récit. Le second problème, cependant, demeure. Pourquoi un tissu de mots et de phrases, un récit ou un texte, sont-ils à même de rendre la physique de l'action et de l'événement, d'en donner un compte rendu, de la « représenter », comme dit Ricœur, en lui rendant son dû ?

Ricœur invente deux mots en français pour nommer cette fonction remarquable que le récit est censé avoir : il est « représentance » et « lieutenance ». Ricœur considère ces deux termes, surtout le premier, comme la traduction du terme allemand *Vertretung* tel qu'utilisé par Karl Heussi. Le récit est un valant-pour de l'action ou de l'événement. Il les représente en leur absence, en est donc leur représentant ou leur *analogon*. Cependant, comme Ricœur le reconnaît déjà dans le troisième volume de *Temps et récit*, cette notion de représentance, dans un mot français inexistant censé traduire un mot étranger, est davantage le nom du problème que sa solution.

Le problème est le suivant : si on n'a que la dette et l'attestation, on pourrait très bien se passer du corrélat : le fait ou l'action. On pourrait simplement dire que c'est au niveau intersubjectif, dans la conversation, dirait Richard Rorty, ou la communication, diraient Jürgen Habermas et Karl-Otto Apel, que faits et actions en viennent à recevoir leur place et leur sens, et par là leur existence dans la sphère publique. On pourrait dire que c'est seulement lorsque le fait ou l'action sont représentés publiquement qu'ils existent vraiment, qu'avant cette articulation publique dans un récit et la reconnaissance de ce récit comme objet de discussion publique, l'action ou l'événement n'existaient pas à proprement parler et n'avaient ainsi aucun statut ontologique. C'est là cependant une stratégie que Ricœur rejette²⁰. Il veut préserver l'événement comme ce qu'il appelle, convoquant de nouveau Heussi, un *Gegenüber*, une contrepartie. Même si l'événement ne se peut appréhender qu'à travers des « faits » qui sont construits à partir de documents, compris et expliqués par des historiens et présentés dans des récits – ce sont les trois phases de la représentation historique – il y a un reste à la construction historique ou il y a un surplus qui hante les faits et permet de les corriger ou de les compléter et reformuler. Ce qui exerce de telles contraintes sur le récit, c'est l'événement comme *Gegenüber* qui est comme cet « horizon toujours en retrait » qu'il mentionne dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*²¹. Par là, Ricœur préserve la possibilité qu'a le récit de « référer » à quelque chose qui s'est vraiment passé, même si cette référence est fort indirecte, passant par tout le travail de la preuve et des documents, de la compréhension/explication et de la représentation historique.

¹⁹ J'ai examiné ce problème dans « Le fondement ontologique du récit selon Ricœur. *Mimesis*, dette et attestation », *Studia Phaenomenologica*, vol. XIII (2013), 244-59.

²⁰ J'ai traité ce problème dans « The Enigma of the Past. Ricœur's Theory of Narrative as a Response to Heidegger », in Scott Davidson et Marc-Antoine Vallée (eds), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur. Between Text and Phenomenon* (Dordrecht : Springer, 2016), 123-39.

²¹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 593.

Comment *l'analogon* peut-il assumer ce travail référentiel qui est aussi pour Ricœur un devoir référentiel : « Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit²². » C'est ce qu'il appelle la « véhémence assertive de la représentation historique²³ ». Il y a dans *l'analogon* un moment de fiction qui permet de passer du niveau des faits et actes au niveau des phrases et récits – c'était le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II – et, inversement, des récits vers l'action – le passage de *mimèsis* II à *mimèsis* III. *L'analogon* est, en effet, le résultat d'une transposition qui, par l'entremise de l'imagination, fait voir cela qui est transposé. Ricœur lui-même caractérise la « représentance » comme une « appréhension analogisante²⁴ ». Cette appréhension analogisante offre un « surcroît d'être », un « surcroît de sens », une « augmentation de signification²⁵ ». On peut donc dire que cette fiction au cœur du mouvement de *l'analogon* est l'imagination, que, donc, l'imagination est le *logos* de *l'analogon* : l'imagination « invente » cet *analogon* sans simplement le découvrir ni le fabriquer. L'invention se situe dans cet exercice périlleux de ménager le réalisme des faits et événements, d'une part, et l'idéalisme du récit ou du texte, d'autre part, qui pourrait très bien se passer de ces faits « dits » réels et présenter une réalité factice.

Ce que je propose, c'est de rendre explicite ce que Ricœur suggère : que l'imagination n'est pas seulement du côté du récit, auquel cas on perd le contact avec l'action et l'événement, mais qu'elle est aussi et déjà du côté de la pratique de la vie et de l'action d'une manière plus fondamentale qu'à travers le symbolisme et la sémantique de l'action dont on parlait plus haut. Ricœur, on le rappelait, tend à souligner le caractère rétrospectif du récit. Par « rétrospectif » je veux dire que le récit rend explicite rétrospectivement – après les faits, *post factum* – ce qui était censé être implicite dans l'action elle-même, l'action, donc, comme texte ou comme *mimèsis* I. Voilà pourquoi il parle d'une « narrativité inchoative » dans le monde de la vie et de l'action²⁶, de « récit potentiel²⁷ » ou d'« histoires non (encore) racontées²⁸ », etc. L'impression que ces formulations laissent, c'est que ce côté narratif implicite propre au réel est en fait ce que le récit établit après coup. Le récit opérerait sur le mode d'une reconstruction avec le risque d'une illusion rétrospective : une fois qu'on a le récit de l'action ou de l'événement, il semble alors presque évident que l'action ou l'événement ont une structure narrative. L'analogie alors dépend seulement de l'imagination de celui qui raconte. Afin d'éviter l'illusion rétrospective et l'aspect constructiviste de cette reconstruction, donc, il faut montrer que l'imagination n'est pas *post factum*, qu'elle n'est pas seulement à l'œuvre dans le récit, mais qu'elle est intrinsèque au fait, pour ainsi dire. Pour que véritable *analogon* il y ait, il faut que l'action ou la vie elle-même fasse intervenir l'imagination. Il faut donc montrer que l'imagination habite le réel. Afin de montrer comment l'imagination est déjà

²² Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, 143.

²³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 367.

²⁴ Ricœur, *Temps et récit*, vol. 3, 285.

²⁵ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 369. C'est en ce sens que Ricœur cite Michel de Certeau et parle de « représentation scripturaire » ou de « représentation littéraire » à propos du travail de l'historien (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 360). C'est ce qu'il appelle « la voie de l'imaginatif » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 360), qui fait que l'histoire est « quasi fictive » (*Temps et récit*, vol. 3, 345).

²⁶ Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, 141.

²⁷ Ricœur, « Life in Quest of Narrative », 30.

²⁸ Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, 141.

à l'œuvre dans notre accès au réel, par exemple dans la perception, je fais appel aux vues de Husserl sur l'imagination, auxquelles Ricœur lui-même se réfère dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

II. Husserl : l'imagination au cœur de la perception

Husserl fait appel à l'imagination à plusieurs reprises dans sa philosophie. L'imagination intervient, par exemple, dans le processus de réduction dirigé à la fois vers les objets et vers autrui. La « variation libre » par imagination, en effet, permet au phénoménologue de faire varier les données d'une chose afin d'en trouver son « essence », c'est-à-dire qu'on peut voir, par-delà l'existence de la chose, son essence idéale et invariante. Ainsi que Husserl le déclare, la fiction fait partie de la méthode phénoménologique. Il écrit : « Ainsi peut-on dire véritablement, si on aime les paradoxes et, à condition de bien entendre le sens ambigu, en respectant la stricte vérité : la "fiction" constitue l'élément vital de la phénoménologie comme de toutes les sciences eidétiques ; la fiction est la source où s'alimente la connaissance des "vérités éternelles"²⁹. » L'imagination est également à l'œuvre dans l'empathie en me permettant d'avoir accès aux expériences d'autrui : je me transpose en imagination dans sa situation. Je pourrais alors éprouver ce que l'autre éprouve. Ce transport par analogie me procure un « comme si » qui me permet d'élargir les frontières de mon expérience originale. L'imagination, dans les deux cas de la variation eidétique et de l'expérience d'autrui, produit des « irréalités » et ce sont précisément ces irréalités qui donnent accès à quelque chose comme la réalité. Cependant, comme chez Ricœur, ce rôle de l'imagination ne concerne que le discours descriptif du phénoménologue. Dans le volume 23 des *Husserliana*, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*³⁰, Husserl va plus loin et remet en question une stricte séparation de la perception et de l'imagination. Je n'utiliserai que quelques-unes de ses remarques afin de montrer qu'il y a déjà un moment imaginaire au cœur même des actes de conscience, telle la perception.

En général, Husserl entend l'imagination comme une « présentification » ou présentation nouvelle (*Vergewärtigung*) par opposition à une « présentation » (*Gegenwärtigung*) qu'est, par exemple, la perception. La « présentification » est généralement caractérisée comme une modification de la « présentation » et donc basée sur cette dernière. Parce qu'elle re-présente à nouveau ou « présentifie » ce que la perception « présentait », l'imagination est « reproductrice ». Husserl caractérise la « présentification » (*Vergewärtigung*) comme une « intentionnalité modifiante » (*modifizierende Intentionalität*)³¹, au sens où l'acte d'imagination constitue son objet par modification, en produisant une « quasi objectivité » (*quasi eine Gegenständlichkeit*) au sens d'une objectivité possible (*mögliche Gegenständlichkeit*). Cette « quasi objectivité » a deux valences ontologiques, pourrait-on dire. Sa première valence la conjoint à la présentation originale. L'imagination produisant des possibilités est, de part en part, rapportée à la réalité effective et interagit avec elle.

²⁹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, vol. 1, §70, 227. Husserl souligne.

³⁰ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. *Husserliana 23*, ed. Eduard Marbach (La Haye : Martinus Nijhoff, 1980) [abrégé Hua 23].

³¹ Hua 23, 566 (ma traduction, comme pour l'ensemble des citations de Hua 23).

Toute objectivité imaginée (possibilité objective pure) renvoie à une conscience qui la constitue sur le mode du *quasi*, une conscience avec son sujet conscient ; en même temps, cette objectivité imaginée renvoie à un sujet imaginant qui est le sujet réel (*wirklich*) avec son expérience réelle à laquelle l'imagination elle-même appartient³².

Le « quasi » nomme ainsi une superstructure ancrée dans la présentation originale et dépendant d'elle.

La deuxième valence ontologique est plus intéressante. On peut imaginer quelque chose qui n'a pas d'ancrage dans la perception. Dans ce cas, il faut alors reconnaître, comme le fait Husserl, que la présentification peut être une intentionnalité à part entière et donc indépendante de la perception. Dans la peinture abstraite, par exemple, ou dans une pure imagination, comme envisager un autre type de vie professionnelle, il n'y a plus de dépendance de l'imagination envers la perception. En fait, on a même un rapport inversé. Au lieu de partir de la perception pour la modifier en imagination, c'est l'imagination qui propose une nouvelle perception ou une perception de ce qui n'est pas strictement perceptible. Nous avons alors affaire à une imagination productrice et non plus reproductrice.

Si l'imagination peut produire une perception, il doit y avoir dans la perception même une absence qui peut se compléter dans la conscience et donc des composantes qui ne sont pas présentées, mais qui pourtant contribuent à la présentation. Husserl reconnaît une telle absence. Il y a d'abord le fait bien connu qu'en voyant un objet physique, comme un arbre, je ne vois pas le devant de l'arbre, mais l'arbre lui-même. C'est dire que l'arrière de l'arbre doit m'être donné d'une certaine façon. Il est « aperçu », dit Husserl, au sens de perçu en même temps. Bien entendu, dans ce cas, on pourrait dire avec Husserl que cette appréhension est différente de l'imagination, que ce n'est pas un second acte prenant place après le premier acte de percevoir le devant de l'arbre. On pourrait dire que c'est plutôt un moment structurel de la perception, faisant partie de ses mécanismes comme automatisme ou comme un processus physiologique.

Cette explication serait plausible si cette apperception ne fonctionnait qu'au niveau élémentaire de la chose physique, comme percevoir en trois dimensions ou distinguer une surface d'un volume. Cependant, l'apperception fonctionne aussi dans le cas d'aspects culturels. Je perçois directement, nous dit Husserl, une ancienne borne romaine³³. Il n'y a pas d'inférence partant de la chose physique qui lui ajouterait, petit à petit, des traits culturels et historiques : c'est une pierre, c'est vieux, c'est gravé, c'est en latin, c'est romain, etc. D'un coup, dans ma simple perception, je vois une ancienne borne romaine dans toute sa complexité historique et culturelle. Husserl dit que ces traits perçus en même temps dans la perception, mais pourtant pas donnés directement en termes de données sensibles, nous sont donnés au travers de ce qu'il appelle des « intentions

³² Hua 23, 567.

³³ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, zweiter Teil *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, ed. Ursula Panzer (La Haye : Martinus Nijhoff, 1984), 592.

signifiantes³⁴ ». Il ne veut pas dire, par là, que l'acte de perception est accompagné d'autres actes qui seraient des « présentifications » de la borne romaine. Ces « intentions signifiantes » habitent ma perception. Outre que cela redéfinit le rapport entre présentation originale (*Gegenwärtigung*) et présentification (*Vergegenwärtigung*), qui n'est pas un rapport statique et chronologique, cela indique également la présence au cœur de la perception de ce qu'il faut bien appeler l'imagination. Si je perçois immédiatement une ancienne borne romaine, toutes mes lectures sur la Rome antique, les cours que j'ai suivis, etc. « informent » ma perception, lui donnant son caractère sophistiqué. Je vois la borne avec tous ses moments imaginatifs ou imaginants, provenant de ma culture.

Husserl présente deux autres cas intéressants de perception dans laquelle un moment imaginatif intervient. Il y a le cas de ce qu'il appelle une « conscience d'image » (*Bildbewusstsein*) et le cas de l'imagination pure (*phantasia*). La conscience d'image présuppose la perception d'un support physique (*das Bild als physisches Bild*), telle une toile peinte, qui se donne à la conscience sur le mode perceptif ; il y a ensuite une « image mentale » (*geistiges Bild*) ou une image-objet (*Bildobjekt*) qui consiste dans les formes et les couleurs à même la toile. Normalement, cette image n'est pas perçue pour elle-même, mais comme manifestant (*darstellend*) autre chose. Il y a enfin la perception de ce qui est dépeint à travers l'image, ce que Husserl appelle le sujet de l'image (*Bildsujet*)³⁵. Je peux bien entendu porter attention au support physique, comme la texture de la toile et je peux faire attention aux traits violents sur la toile d'un tableau de van Gogh, mais la plupart du temps je vis dans l'expérience de la toile et je « vois » – perçois – cela qui est présenté, un champ de tournesols.

Husserl prend l'exemple d'un tableau du Titien. Il se demande : « Est-ce que le "sujet" est un objet (*Gegenstand*) qui est représenté par l'image comme une copie (*Abbild*) et qui doit servir de fondement à une représentation inauthentique de ce sujet³⁶ ? » Le danger serait de rédupliquer ce qui est représenté : « Une autre intuition donne-t-elle une représentation plus authentique de ce qui est visé dans la conscience esthétique d'image³⁷ ? » Il faut conclure, dit Husserl, que ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'objet, extérieur à la toile, mais la manifestation de l'objet (*Darstellung*)³⁸ qui est propre à la toile : je m'intéresse à « l'image-objet dans la mesure où, pour autant que et dans la manière dont cette image-objet porte le sujet [extérieur à la toile] à l'intuition³⁹ ». Husserl considère que « l'image [l'image produite par Titien] n'a pas pour fonction d'offrir une représentation de quelque chose "d'autre"⁴⁰ ». Au contraire, « dans l'image-objet je vois (*schaue*) le

³⁴ J'ai analysé cette question dans « How Husserl's and Searle's Contextual Model Reformulates the Discussion about the Conceptual Content of Perception », in Roberto Walton, Shigeru Taguchi et Roberto Rubio (eds), *Experiential Reason. Husserl on Perception, Affectivity, and Volition* (Dordrecht : Springer, 2017), 57-76.

³⁵ Hua 23, 21 *sqq.*

³⁶ Hua 23, 154.

³⁷ Hua 23, 154.

³⁸ Hua 23, 155.

³⁹ Hua 23, 154.

⁴⁰ Hua 23, 155.

sujet ; vivant dans ses traits analogisants, j'ai une intuition, une conscience analogique de cet objet⁴¹ ».

Dans ce cas, nous avons trois actes, qui sont intriqués les uns aux autres : la conscience perceptive de la toile comme d'un objet physique, la conscience de cette toile comme manifestation d'autre chose et la reconnaissance de ce quelque chose qui est dépeint et qui constitue le sujet du tableau. Cependant, tous ces actes prennent place en termes de perception et, lorsque je suis l'invitation du tableau, lorsque je perçois le tableau, je vis dans ce qui est représenté ou je suis pris dans la conscience d'illusion. La toile fait « comme si » elle dépeignait le réel.

Le « comme si » est une variation d'une perception réelle, mais cette perception ne doit pas nécessairement précéder l'imagination. Elle peut suivre et résulter de l'imagination. Même si le champ de tournesols dépeint est un champ analogue à ce qui peut être perçu et que cette conscience d'image est, comme telle, une présentification, qui présuppose, donc, ou reproduit un acte de premier niveau, telle une perception, cela n'est vrai que si l'on prend une perspective de reconstruction explicative pour montrer comment le tableau fonctionne comme tableau. Il demeure cependant que je perçois directement le champ de tournesols (dans le tableau) sans passer nécessairement par la perception d'un champ de tournesols réel. C'est donc aussi une perception en imagination, rendue possible par l'imagination. La peinture abstraite le prouve. Elle ne reproduit pas une première perception, même virtuelle, et n'offre pas une illusion en termes de quasi-perception de quelque chose. Elle demeure cependant une perception qui met au défi notre usage normal de la perception dans la mesure où choses et objets s'y dérobent, n'étant plus « représentés ».

Même si je perçois des formes et des couleurs et même si je perçois l'image d'un champ de tournesols, il y a donc une autre composante qui me permet de vivre dans une quasi-perception d'un champ de tournesols qui n'est pas réel au sens de présent « en chair et en os », si l'on ose dire, mais qui n'est pas simplement une absence. Comme le dit Husserl, « dans la représentation en imagination, nous avons bien l'apparition d'un objet, mais ce n'est pas l'apparition de quelque chose de présent au moyen duquel se produirait l'apparition de quelque chose qui n'est pas présent⁴² ». C'est dire que la peinture n'est pas une image qui représente un objet, mais fonctionne plutôt comme le théâtre où « la manifestation (*Darstellung*) d'un acteur de théâtre n'est pas [...] une manifestation au sens où nous disons d'une image objet que le sujet de l'image se manifeste en elle⁴³ ». C'est pour expliquer cette perception en imagination que Husserl introduit la notion de *phantasma*, que je laisserai non traduite, afin de faire voir une analogie entre la manière dont la perception et l'imagination fonctionnent.

Le *phantasma* se définit comme le « contenu sensible de l'imagination⁴⁴ ». Il joue un rôle analogue à celui que jouent les sensations dans la perception. La différence, c'est que le *phantasma*

⁴¹ Hua 23, 154-5.

⁴² Hua 23, 83.

⁴³ Hua 23, 515. Marc Richir a appliqué la notion de pure imagination au théâtre et au roman, dans « The Role of *Phantasia* in the Theatre and Novel », trad. Jonathan Bechtel, in Pol Vandeveld (dir.), *Phenomenology and Literature. Historical Perspectives and Systematic Accounts* (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010), 199-207.

⁴⁴ Hua 23, 80.

n'est pas concret comme les sensations. Il est « irréel ». Quand j'imagine un centaure, j'en ai une image en tête, mais le support de cette image est non sensible et donc « irréel ». Si je percevais un centaure réel, le support en serait les sensations. « Par rapport aux [sensations] les *phantasmata* sont comme des néants (*Nichtigkeiten*). Ils sont irréels (*irreal*), ils n'ont aucune validité en eux-mêmes, mais seulement en tant qu'ils manifestent (*Darsteller*) autre chose qui, s'il était donné, serait une sensation (*Empfindung*)⁴⁵ ». Cette qualification d'« irréalité » (*Irrealität*)⁴⁶ est intéressante à deux égards. Cela suggère qu'il y a dans l'imagination quelque chose qui échappe à la perception et qui n'en est pas un produit direct. Je peux imaginer quelque chose sans nécessairement modifier une perception de cette chose (comme dans le cas du centaure).

Le second point d'intérêt vient d'une remarque de Husserl, disant que cette « irréalité » reçoit un « présent acquis » (*akquirierte Gegenwart*)⁴⁷. La présentification peut produire un présent ou une présence qui n'est pas simplement la reproduction de la présence réelle, mais un nouveau présent ou une nouvelle présence. La présentification, donc, n'est pas nécessairement dépendante d'une présentation originale (*Gegenwärtigung*) et ne doit pas nécessairement y être reconduite. Si le tableau m'ouvre à de nouvelles perceptions, ma perception du tableau est elle-même habitée par l'imagination. Je vois davantage qu'une toile, des formes et des couleurs. Je vois un champ de tournesols qui n'est pas réel. De manière semblable, je lis *Faust* et je suis pris par l'histoire ; je vois le film *Lincoln* et je vis la vie des personnages historiques représentés. Je perçois Faust ou Lincoln par-delà la perception des lettres sur la page ou du grain de la pellicule du film, que je ne vois pas la plupart du temps. Je perçois une irréalité puisque je vois ce qui est représenté et vit dans cette représentation « comme si » c'était réel. Dans le spectacle ou la lecture, « nous, qui ne sommes pas des enfants », dit Husserl⁴⁸, « nous percevons de manière active, nous jugeons de manière active, nous avons des attentes, nous espérons et craignons, nous sommes tristes et transportés de joie, nous aimons et haïssons, etc. Mais tout cela "en" imagination, sur le mode du comme-si⁴⁹ ». Il y a donc une « présence acquise » dans l'imagination comme il y a une présence imaginée dans la perception. En imagination, je suis pris par l'histoire que je lis ou que je vois au cinéma, participant à ces événements sur le mode du « comme si ». Dans la perception, je « vois en même temps » les aspects des choses qui ne sont pas directement présentés, comme les traits culturels et historiques d'un tableau de van Gogh ou d'une borne romaine.

Cette interaction entre l'imagination et la perception remet en question la distinction stricte entre présentation (*Gegenwärtigung*) et présentification (*Vergegenwärtigung*). Husserl reconnaît cette ambivalence dans un texte plusieurs fois biffé, où il entretient la possibilité de ne pas opposer la perception à l'imagination : « Perception – imagination pure (*Phantasie*), ce n'est pas l'opposition de la présentation (*Gegenwärtigung*) et de la re-présentation (*Vergegenwärtigung*) [...]. L'imagination

⁴⁵ Hua 23, 77.

⁴⁶ Hua 23, 81.

⁴⁷ Hua 23, 81.

⁴⁸ Hua 23, 516.

⁴⁹ Hua 23, 517. Voir également le passage suivant : « Dans l'imagination ce qui est intuitionné n'est pas conscient comme étant tout simplement une réalité effective (*Wirklichkeit*), comme un présent, un passé, etc. Nous sommes conscients de ce qui est intuitionné avec son contenu "comme si" cela était présent, etc. C'est pour nous comme si c'était une réalité effective (*Wirklichkeit "als ob"*) » (Hua 23, 504).

pure est, pour ainsi dire, une présentation (*ist gleichsam Gegenwärtigung*)⁵⁰. » Dans le paragraphe qui suit immédiatement, cependant, il fait marche arrière et dit : « Le “pour ainsi dire” (*gleichsam*) est le caractère de la reproduction. Percevoir pour ainsi dire est le caractère de l'imagination pure [*Phantasie*] au sens étroit. On peut cependant dire que l'“imagination pure” est d'habitude un concept plus large = reproduction intuitive⁵¹ ».

Le passage biffé me semble plus prometteur et plus juste. En lisant la pièce ou en regardant le film, je perçois Faust ou Lincoln. Je voudrais défendre ce que Husserl dit dans le passage qu'il a biffé ultérieurement et baser cette défense sur ce qu'il affirme par ailleurs : la perception et l'imagination ont un support en commun, les sensations et le *phantasma*, respectivement. Il y a ainsi une « présentation » qui est commune aux deux actes et qui précède la prise de position concernant la réalité de l'objet (dans la perception) ou sa non-réalité (dans l'imagination). Husserl nomme cette « présentation » une « *blosse Vorstellung* », simple présentation. Il faut alors dire que la perception et l'imagination sont elles-mêmes des « modifications » de cette « simple présentation ». Quand les sensations coalescent en un quelque chose et donnent lieu à une « saisie » (*Auffassung*), il y a une « présentation » qui est simple. C'est une *Vorstellung* – une simple présentation au sens où un objet est présenté à la conscience mais sans que j'y porte explicitement attention. Ce n'est pas encore une *Gegenwärtigung* – une présentation directe à la conscience qui donne lieu à une « conscience de » – comme ce merle qui s'envole dont je suis directement informé. La « simple présentation » (*blosse Vorstellung*) ne contient pas de prise de position (*Stellungnahme*) concernant l'existence de cet objet (auquel cas, ce serait une perception), son inexistence (ce serait une imagination) ou son passé (ce serait un souvenir). Ce qui produit cette « simple présentation », ce sont les sensations dans la perception ou le *phantasma* dans l'imagination. Dans Hua 23, par exemple, Husserl écrit que la « pure présentation » peut être conçue comme simple « laisser flotter devant soi (*Vorschwebenhaben*), comme regarder quelque chose sans prendre de décision à son propos⁵² ».

S'il y a une « simple présentation » à la fois dans la perception et dans l'imagination, il faut établir une différence dans la « croyance » qui va normalement avec la présentation comme *Gegenwärtigung*. Husserl lui-même reconnaît deux types de « croyance ». L'une est explicite. C'est celle de la perception d'un objet en tant que tel, comme une cuillère ou une peinture, avec sa contrepartie dans la présentification (en imagination) comme non-croyance. L'autre type de croyance est une croyance préalable, que Husserl qualifie de « latente », comme simple présentation de quelque chose en général dès qu'il y a une « saisie » des sensations (*Auffassung*) dans la perception ou un *phantasma* (dans l'imagination). La croyance implicite ou « latente » serait ce que Hume appelle « *belief* » et qui constitue l'idée formée sur la base d'une expérience de nos sensations. Husserl s'y réfère explicitement :

La positionalité (*Positionalität*) est un mode essentiel des expériences intentionnelles (*intentionale Erlebnisse*), qui constitue également la *belief* latente. Car la *belief* devait exprimer quelque chose qui appartient au phénomène et est indépendant du fait de se tourner ou de ne pas se tourner vers (c'était le sens original chez Hume et Mill). La positionalité n'est pas

⁵⁰ Hua 23, 269.

⁵¹ Hua 23, 269.

⁵² Hua 23, 10.

une croyance au sens propre. Car cela, c'est le caractère fondamental d'une certaine classe fondamentale de prises de position (*Stellungnahmen*)⁵³.

Avant la perception d'une chose comme telle, avec sa positionalité explicite – je vois un merle s'envoler –, il y a une positionalité qui n'est pas encore explicite, qui n'est pas une prise de position – il y a un merle là, devant moi – mais une simple présentation (*Vorstellen*) de quelque chose. Cette « simple présentation » peut être un *phantasma* avec sa croyance négative – ce n'est pas réel – ou une saisie de sensations (*Auffassung*) avec sa croyance positive : c'est là devant moi. Husserl écrit à ce propos : « La croyance (*Glaube*) est ainsi ici le mode original dans la série des phénomènes de la "saisie" (*Auffassung*), que nous appelons l'apparaître perceptif (*perzeptive Erscheinung*) d'une chose, etc. La croyance n'est rien qui soit ajouté à la perception, mais la perception dans son mode originaire⁵⁴. »

Parce qu'il y a ce moment de « simple présentation » à la base de la perception et de l'imagination, l'imagination peut être une « présentation » (*Gegenwärtigung*) sans passer par la perception qu'elle modifierait, comme dans le cas du centaure, mais aussi de la peinture et du théâtre. De même manière, il faudra dire que la perception peut être une « présentification » (*Vergegenwärtigung*) quand elle est imprégnée de culture et d'histoire. Quand on reconnaît qu'il y a dans la perception une « pure présentation » comme coalescence de sensations dans une « saisie » (*Auffassung*) et que celle-ci n'est pas encore une prise de position, on comprend la légitimité du terme que Husserl utilise comme synonyme de « saisie » : il y a une « interprétation » (*Deutung*). Il ne s'agit pas d'un acte explicite d'interprétation qui prendrait les sensations comme objet, mais plutôt du fait que les sensations se trouvent « mises ensemble » d'une certaine manière, en un certain « sens » (*Sinn*). Des taches de couleurs, des sons, des mouvements s'organisent en un quelque chose : « un merle s'envole ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'un « acte » d'interprétation, ce moment de saisie ou d'interprétation est une forme d'articulation qui ouvre la porte à des informations qui viennent d'autres horizons. Ce que nous avons lu et appris nous rend plus sensibles à certains aspects des choses.

Quand les sensations coalescent en une « simple présentation », cette coalescence peut inclure un élément de *phantasma* – comment une perception informée par la peinture, par exemple, peut donner une vue différente, et ce de manière telle que l'art ne s'ajoute pas aux sensations de l'extérieur, mais informe ou organise leur « saisie » (*Auffassung*). À l'inverse, l'imagination peut aussi neutraliser la « saisie » des sensations, déconstruire la « simple présentation » de l'objet et la décomposer en sensations, qui deviennent alors « présentes », comme l'exprimait Cézanne quand il disait, extasié, à son cocher : « Regardez ! Les bleus ! Les bleus là-bas sous les pins⁵⁵. »

Si on applique cela au récit, on voit mieux maintenant en quoi le récit même historique – de faits ou d'événements – requiert l'imagination. Pour que les lettres et les mots produisent des images et des scénarios, il faut un *phantasma* comme le médium qui permettra au récit de

⁵³ Hua 23, 458.

⁵⁴ Hua 23, 405.

⁵⁵ Cité dans Henri Maldiney, *Regard, parole, espace* [1973] (Lausanne : L'âge d'homme, 1994), 138 (cité également par Elizabeth Behnke, « On the Deep Structure of World-Experiencing Life », *Études phénoménologiques/Phenomenological Studies*, vol. 2 (2018), 32).

représenter un événement. Le *phantasma* propre au récit est analogue à la « saisie » (*Auffassung*) des sensations qui eut lieu dans la perception de ce même événement « en direct », par les premiers témoins. Cette perception fait intervenir un moment imagitatif sous la forme d'une « organisation » des sensations informées par le contexte historique. Il y a ainsi un élément imagitatif commun qui explique en quoi le récit peut être l'*analogon* d'un fait ou d'un événement.

III. Conclusion

Parler comme Ricœur de « récit inchoatif », de « récit potentiel », de vie « en quête de récit » semble maintenant bien justifié. Le détour par le *phantasma* de Husserl explique aussi la pertinence du néologisme de « représentance » qu'on mentionnait plus haut et que Ricœur considère comme « la notion la plus problématique de toute la 2^e partie » de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁵⁶. La représentance, en effet, nomme à la fois la médiation fonctionnant comme le *phantasma* qui « présente » – au sens actif de « faire » – un fait ou événement, et le contenu qui est un « représentant » ou un « valant-pour » du fait ou de l'événement. C'est semblable au champ de tournesols de van Gogh ; ce n'est pas une image d'un champ réel de tournesols, mais ça « présente », au sens actif, un objet au sens d'une production d'un objet fictif et au sens d'un contenu qui « représente » un champ de tournesols semblable à ceux que l'on peut percevoir en réalité. Au lieu d'un schéma vertical, basé sur une dichotomie entre le réel et sa représentation, où l'on partirait d'un fait ou événement original pour aller vers sa représentation narrative, la « représentance » offre le schéma horizontal : nous avons d'abord une « simple présentation » comme « saisie » (*Auffassung* chez Husserl) ou « interprétation » (*Deutung* chez Husserl) ou « invention » (chez Ricœur) qui donne lieu à un *phantasma* d'un récit de ce fait ou événement tel qu'établi et attesté. Dans ce second schéma, on ne présuppose pas une réalité pleinement articulée avant notre rencontre avec ce fait ou événement et on n'évacue pas ce fait ou événement réel, mais on établit un cadre dans lequel un « quelque chose en général », qui est « simplement présenté », devient présent à la conscience « comme » tel fait ou tel événement.

En fait, quand on dit que le récit n'« est pas » l'événement – c'est le genre de l'« Autre » –, c'est une négation redoublée dans la mesure où l'événement lui-même n'est de toute façon tel qu'à travers une perception, qui fait elle-même déjà intervenir un moment imagitatif. On peut donc dire que l'événement lui-même n'est pas simplement événement. Voilà en quoi le genre de l'« Analogie » permet de penser la différence en double négation. Dire que le récit n'est pas l'événement (comme première négation), c'est redoubler une autre négation : l'événement lui-même n'est pas simple événement en tant qu'ensemble de mouvements physiques – il est pour la conscience à laquelle il se donne. Puisque l'événement n'est pas identique à lui-même comme ensemble de simples mouvements physiques, mais pour une conscience dans une perception qui est déjà elle-même imaginante, et puisque le récit à son tour fait intervenir un moment imagitatif – le *phantasma* –, on peut dire sans paradoxe que l'événement et le récit partagent ce moment de la simple présentation, sous forme de « saisie des sensations » (pour la perception) et du *phantasma* (dans le récit), et que l'événement et le récit, en ce sens, sont le même. Mais cette « mêmeté » est le résultat d'un travail de narration et non un point de départ – on raconte après coup ce qui s'est

⁵⁶ Ricœur retrace l'histoire de cette notion de « représentance » dans une longue note de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 367-9.

d'abord passé –, ou un postulat – les historiens nous disent ce dont le passé est fait. C'est à travers le travail de l'« Analogue », c'est-à-dire de la représentance comme « appréhension analogisante », que le récit est à la fois « autre » que l'événement et pourtant « le même » que l'événement.

En réconciliant la perception avec l'imagination, étant donné leur commune médiation (sensations et *phantasma*), on a montré, d'abord, que la perception est plus articulée qu'une simple suite de sensations, ensuite, que l'imagination est déjà à l'œuvre dans la perception (afin d'aller plus loin que les simples sensations) et, enfin, que le récit d'un fait ou d'un événement, par le support syntaxique, sémantique et symbolique qu'il donne à ce fait ou événement, leur offre un *phantasma* qui est analogue aux sensations à la base de la perception de ce fait ou événement. On complexifie ainsi l'analogie en vue d'une représentance. Ce n'est plus une analogie entre structure du récit et structure du fait ou événement selon le modèle de la triple *mimèsis* de *Temps et récit*, mais entre la « saisie » des sensations et le *phantasma* du récit⁵⁷. De même que l'acteur s'efface comme personne et crée par son jeu un *phantasma* qui fait apparaître Faust ou Lincoln, le récit est un travail qui s'efface comme tel pour produire l'artifice d'un *phantasma* qui fait apparaître « l'essentielle vérité » que Semprun et les autres rescapés des camps voulaient préserver. Ils savaient que leurs témoignages seuls ne parviendraient pas à se faire entendre ou à produire une intelligibilité chez les lecteurs parce que ces témoignages « excèdent », comme le dit Ricœur, « la capacité de compréhension "ordinaire" »⁵⁸. Cependant, même dans ces « expériences à la limite »⁵⁹, comme Ricœur le reconnaît, et malgré la « crise du témoignage »⁶⁰, il faut constater que « même Primo Levi écrit »⁶¹. Et il écrit justement, comme il le dit lui-même, pour « faire participer les "autres" » à son histoire⁶². Ce qui lui permet d'écrire, c'est-à-dire, dans les termes de Ricœur, d'inscrire « la crise du témoignage » dans « l'espace public »⁶³, c'est précisément le *phantasma* qui pourra saisir l'imagination des lecteurs et ainsi leur « faire voir » ce qui s'est « vraiment passé ».

⁵⁷ Cette problématique concerne également le travail de mémoire, ce que je peux examiner ici. Voir à ce sujet la section « Happy Memory » du chap. 3 de mon livre *The Ethics of Interpretation. From Charity as a Principle to Love as a Hermeneutic Imperative* (New York/Londres : Routledge, 2023), 154-62.

⁵⁸ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 208.

⁵⁹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 223.

⁶⁰ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 224.

⁶¹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 224.

⁶² Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffenegger (Paris : Julliard, 1987), 8.

⁶³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 224.

Bibliographie

- Elizabeth Behnke, « On the Deep Structure of World-Experiencing Life », *Études phénoménologiques/Phenomenological Studies*, vol. 2 (2018), 21-45.
- Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t. I *Introduction générale à la phénoménologie pure*, éd. Paul Ricœur (Paris : Gallimard, 1950, coll. « Tel »).
- , *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung, Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Husserliana 23*, ed. Eduard Marbach (La Haye : Martinus Nijhoff, 1980) [abrégé Hua 23].
- , *Logische Untersuchungen, Zweiter Band, zweiter Teil Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, ed. Ursula Panzer (La Haye : Martinus Nijhoff, 1984).
- Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger (Paris : Julliard, 1987).
- Henri Maldiney, *Regard, parole, espace* [1973] (Lausanne : L'âge d'homme, 1994).
- Marc Richir, « The Role of *Phantasia* in the Theatre and Novel », trad. Jonathan Bechtel, in Pol Vandeveld (dir.), *Phenomenology and Literature. Historical Perspectives and Systematic Accounts* (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010), 199-207.
- Paul Ricœur, *L'homme faillible, in Finitude et culpabilité* (Paris : Aubier, 1960).
- , « The Function of Fiction in Shaping Reality », *Man and World*, vol. 12 (1979), 123-141.
- , *Temps et récit* (Paris : Seuil, vol. 1, 1983 ; vol. 2, 1984 ; vol. 3, 1985).
- , *Essais d'herméneutique*, t. II *Du texte à l'action* (Paris : Seuil, 1986).
- , *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).
- , « Life in Quest of Narrative », in David Wood (ed.), *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation* (Londres : Routledge, 1991).
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).
- , *Lectures on Imagination*, ed. George H. Taylor, Robert W. Sweeney, Jean-Luc Amalric et Patrick F. Crosby (Chicago : University of Chicago Press, ouvrage à paraître en 2024).
- , *L'imagination*, trad. Jean-Luc Amalric (Paris : Seuil, ouvrage à paraître en 2024).
- John Searle, *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge/New York : Cambridge University Press, 1983).
- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie* (Paris : Gallimard, 1994).
- George H. Taylor, « Ricœur's Philosophy of Imagination », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol. 16 (2006), 93-104.
- Pol Vandeveld, « The Challenge of the "Such As It Was". Ricœur's Theory of Narratives », in David Kaplan (ed.), *Reading Ricœur* (Albany : SUNY Press, 2008), 141-162.

- , « Le fondement ontologique du récit selon Ricœur. *Mimesis*, dette et attestation », *Studia Phaenomenologica*, vol. XIII (2013), 244-59.
- , « The Enigma of the Past. Ricœur's Theory of Narrative as a Response to Heidegger », in Scott Davidson et Marc-Antoine Vallée (eds), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricœur. Between Text and Phenomenon* (Dordrecht : Springer, 2016), 123-39.
- , « How Husserl's and Searle's Contextual Model Reformulates the Discussion about the Conceptual Content of Perception », in Roberto Walton, Shigeru Taguchi et Roberto Rubio (eds), *Experiential Reason. Husserl on Perception, Affectivity, and Volition* (Dordrecht : Springer, 2017), 57-76.
- , « From Faillibility to Fragility. How the Theory of Narrative Transformed the Notion of Character of *Faillible Man* », in Scott Davidson (ed.), *A Companion to Ricœur's Faillible Man* (Lanham : Lexington Books, 2019), 145-162.
- , *The Ethics of Interpretation. From Charity as a Principle to Love as a Hermeneutic Imperative* (New York/Londres : Routledge, 2023).