



CLASSIQUES
GARNIER

BOCCALI (Renato), « L'espace phénoménologique de l'imagination »,
in BARONTINI (Riccardo), LAMY (Julien) (dir.), *L'Histoire du concept
d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, p. 127-140

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07723-7.p.0127](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07723-7.p.0127)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen
de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

BOCCALI (Renato), « L'espace phénoménologique de l'imagination »

RÉSUMÉ – Partant du concept d'«espace de l'imagination» qui a été proposé par John Sallis pour rendre compte de la phénoménologie de l'imagination développée par Husserl, cet article montre à quelles conditions et dans quelle mesure la réception française de la phénoménologie se comprend à nouveaux frais dans l'horizon ouvert par la notion d'espace. Il examine l'espace phénoménologique de l'imagination comme un trait distinctif de la phénoménologie de tradition française, à partir des œuvres de Sartre et Merleau-Ponty.

L'ESPACEMENT PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'IMAGINATION

Pour définir et expliquer la phénoménologie de l'imagination de Husserl, John Sallis propose de recourir à l'expression « espacement de l'imagination¹ ». D'après lui, il y aurait une modalité spécifique d'espacement liée à l'imagination telle qu'elle rendrait « manifeste l'imaginalité de l'apparence² ». Cela mettrait en évidence la fausse primauté de la perception sur l'imagination, en dévoilant que ce privilège serait déterminé par un téléologisme orienté vers la présence pleine. Or l'imagination, si l'on suit la leçon de Husserl, produirait un espacement comme apparition sur la scène de quelque chose qui serait effectivement présent sans pour autant être présent. Autrement dit, l'objet image apparaîtrait sur la scène sans faire partie de la scène. L'espacement de l'image lui permettrait d'apparaître sur la scène tout en l'écartant de la scène de ce qui serait effectivement présent. L'espacement produirait alors une apparition à la présence de quelque chose de non-présent (l'image), et en même temps il produirait une séparation de cet objet de la présence, donc de la réalité effective. Au fond, l'espacement de l'imagination ouvrirait une distance et une profondeur qui troueraient la présence, « laissant une image se montrer sur la scène de la présence en étant précisément en retrait de cette scène – la laissant errer de-ci de-là. Peut-être pourrait-on alors commencer à comprendre le pouvoir qu'a l'imagination d'ouvrir la phénoménologie³ ».

À mon avis, cet espacement de l'imagination entrevu par Sallis en filigrane dans l'œuvre husserlienne a été développé à partir de

1 J. Sallis « L'espacement de l'imagination. Husserl et la phénoménologie de l'imagination » in E. Escoubas, M. Richir (dir.), *Husserl*, Grenoble, Jérôme Million, 1989. Sur ces questions, on peut consulter également du même auteur *Spacing – of reason and imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

2 J. Sallis « L'espacement de l'imagination. Husserl et la phénoménologie de l'imagination », *op. cit.*, p. 77.

3 *Ibidem*, p. 88.

la réception de la phénoménologie en France, mais avec des accents particuliers. Au-delà donc d'un simple transfert, il s'agit de montrer comment l'imagination dans la phénoménologie française assume une portée fondamentale, et comment l'espace phénoménologique de l'imagination saisi par le biais de l'analyse des objets esthétiques peut constituer une véritable allure de la phénoménologie française de son début jusqu'à nos jours. Ne pouvant pas couvrir ici une si large histoire, je préfère concentrer mon attention sur la période qui va dès la fin de la Seconde guerre mondiale aux années 1960, en appuyant mon analyse sur deux auteurs désormais classiques – Sartre et Merleau-Ponty – que je voudrais relire à la lumière de ce qu'on vient d'appeler l'espace phénoménologique de l'imagination. Il faut donc partir de *L'Imaginaire* de Sartre, en essayant de mettre en évidence les concepts de base pour le développement de ma thèse.

SARTRE

La constitution eidétique de l'image et l'irréalisation du monde

Déjà à partir de la fin de *L'Imagination* (1936), Sartre pose la question fondamentale qui sera développée ensuite dans *L'Imaginaire* (1940) : déployer une « psychologie phénoménologique de l'imagination », pour examiner la vie imaginaire de la conscience et ses contenus, les images, rendues à leur statut de conscience en tant que « néant d'être ». Il s'agit alors, suivant l'esprit des analyses husserliennes, de réaliser une étude de la structure intentionnelle de l'image, « de décrire la grande fonction irréalisante de la conscience ou "imagination" et son corrélatif noématique l'imaginaire⁴ ». L'imagination ne vise pas un objet du monde externe à présentation originale comme dans le cas de la perception, mais présente une absence ou une quasi-présence car l'objet-image est donné comme absent à l'intuition à travers le support d'un analogon, c'est-à-dire d'une matière qui agit comme équivalent de la perception. Il

4 J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.

s'agit d'un contenu physique ou psychique, cinesthésique ou affectif, qui ne se donne pas en propre mais comme « représentation analogique » de l'objet visé. Sartre reconnaît que « la *chair* de l'objet n'est pas la même dans l'image et dans la perception. Par "chair" j'entends la contexture intime⁵ ». L'analogon remplit, par « procuration », la conscience à la place d'un autre objet, sans pour autant être le signe de l'objet absent. « L'acte imaginatif est à la fois, *constituant, isolant, et anéantisant*⁶ ». Il est constituant car il crée l'objet en image, isolant car l'objet est détaché du fond perceptif, et il se donne spontanément comme absolu. Il est enfin néantisant car l'objet imaginaire peut être posé selon quatre modalités d'irréalisation : inexistant, absent, existant ailleurs, neutralisé (c'est-à-dire qu'il n'est pas posé comme existant). Ces quatre modalités d'affirmation de l'absence impliquent la catégorie de négation, bien que selon des degrés différents. L'image est donc constituée par un acte de négation, et il faut alors une dimension d'irréalité pour que l'image puisse se produire.

L'image s'avère être un objet constitué en marge à la totalité du réel, qui est mis à distance et nié. Il faut toutefois considérer qu'il y a une circulation entre la position du monde comme totalité synthétique et sa distanciation néantisante. L'imagination est essentiellement expression de la liberté de la conscience qui, insérée dans le monde, le nie toujours à partir d'un certain point de vue. Chaque appréhension d'un objet réel suppose la libre capacité de la conscience de le néantiser, même si chaque acte de néantisation imaginaire se réalise toujours à partir du monde. Entre réel et imaginaire, il y a donc opposition et, en même temps, co-originité. L'imagination est alors soit une forme de conscience soit un acte de phénoménalisation du néant, c'est-à-dire liberté.

Le texte sartrien se conclut avec un bref paragraphe sur l'œuvre d'art (demandé, entre autre, par son éditeur). L'œuvre d'art y est présentée comme expression de la liberté de la conscience et donc comme une activité éminemment liée à l'imaginaire. L'œuvre d'art est au fond un irréel. Sur ce point, Sartre est très explicite. Quand on observe un tableau, la conscience active une modalité intentionnelle de type perceptif qui vise les lignes, les traits, les couleurs, autrement dit la structure matérielle du tableau. Il est toujours possible, toutefois, de viser l'objet tableau

5 J.-P. Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 38.

6 *Ibidem*, p. 348.

non pas comme un simple objet mais comme un objet artistique, en activant alors une perception esthétique qui au fond ne serait rien d'autre qu'un acte imaginatif. La conscience réalise alors une conversion : elle vise l'objet sous forme imaginative à travers la néantisation du monde et donc de la conscience réalisante. Ce qui reste dans la toile est un irréel qui s'offre à l'évaluation esthétique. Alors, nous dit Sartre, « la beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle⁷ ». L'objet esthétique n'est donc plus perçu mais fonctionne comme analogon de soi-même, c'est-à-dire comme image irréaliste de ce qui se manifeste à nous à travers sa présence actuelle. Le plaisir esthétique qu'en dérive est désintéressé, au sens kantien du terme, puisqu'il est seulement une manière de viser l'objet irréel et imaginaire, tout en passant par la toile, pour lui attribuer une valeur esthétique de beauté.

MERLEAU-PONTY La chair de l'imaginaire

L'imagination est donc un acte non positionnel qui neutralise la teneur d'existence de l'objet imaginé, qui est irréel. Mais la position sartrienne n'est pas exempte d'aporées. Si l'acte imaginatif (irréaliste) est hétérogène par rapport à l'acte perceptif (réalisant), alors la séparation entre matière et forme – *hylé* et *morphé*, selon les termes husserliens – n'arrive pas à justifier le lien de l'analogon à son objet. Ce lien ne serait possible que sur le fond d'une conscience constituante omniprésente, qui fait toutefois retomber Sartre dans une position idéaliste aux dépens de sa tentative de surmonter l'opposition entre idéalisme et réalisme. La nature de l'analogon est donc profondément ambiguë, car elle semble impliquer la nécessité d'un rapport réel entre l'analogon et l'objet converti. La simple constatation d'un rapport de ressemblance ne suffit pas à le justifier, en relevant d'une décision arbitraire et injustifiée de la conscience. Merleau-Ponty, en remarquant ces hésitations, reconnaît

7 *Ibidem*, p. 245.

que « la conscience ici se prend à son jeu. Il y a entre elle et l'image un rapport de complicité, de fascination. Mais si ma conscience est fascinée, il y a donc un rapport secret entre elle et sa hylé⁸ ».

Entre l'analogon et l'objet il y a donc un rapport secret, quasi magique, qui s'impose à la conscience assujettie à sa fascination. Il faut alors repenser le schéma hylémorphique proposé par Sartre. Dans ce schéma la perception est constituée par la conscience qui anime de sens la matière sensible et passive issue de la réception hylétique, à travers une opération de mise en forme. L'imagination présenterait au contraire des caractères différents puisque la forme de l'action vise l'objet comme absent, n'arrivant pas à déterminer clairement la matière de l'image qui semble dérivée, mais seulement à titre d'hypothèse, des structures affectives et des mouvements cinesthésiques. De ce point de vue, n'importe quelle matière peut se changer en analogon, mais alors, comme le constate Merleau-Ponty, « la conscience imageante vise n'importe quoi à travers n'importe quel analogon⁹ ». Il reste néanmoins difficile de comprendre pour quelles raisons certains *analogia* fonctionnent mieux que d'autres.

Par ailleurs, comme le fait remarquer Merleau-Ponty, Sartre n'assume pas pleinement la portée innovatrice des descriptions husserliennes des modalités intentionnelles de perception de l'objet. L'objet, en effet, se donne à une conscience qui le vise seulement par esquisses, en laissant des lacunes profondes qui, selon Sartre, seraient remplies de présence par extension de continuité de l'appréhension perceptive. Dans sa théorisation, cela implique une pleine possibilité d'observation de l'objet perçu, contrairement à ce qui advient dans le cas des productions imaginaires qui sont des « quasi-observables », n'étant rien d'autre que de purs néants. En réalité, ce que Merleau-Ponty conteste dans cette lecture est l'idée que la perception soit conçue comme une observation pleine, alors que l'expérience phénoménologique montre clairement qu'il n'y a pas d'inspection sans lacunes. Les esquisses, actuelles ou potentielles, ont un caractère d'horizon qui invite à surmonter une simple ontologie de la présence en vue d'une conception de l'être fissuré et ouvert par ses plis. La donation par esquisses révèle en effet que l'objet est déterminé par un

8 M. Merleau-Ponty, *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson. Notes prises aux cours à l'E.N.S. (1947-1948)*, Paris, Vrin, 1978, p. 28.

9 M. Merleau-Ponty, *L'Institution. La Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 190.

certain vide, un manque, une dimension d'absence qui interdit de déterminer le perçu comme plénitude, présence et observabilité, car il repose sur un élément implicite, qui ne sera jamais complètement manifeste. Le réel est alors lacuneux, tant que « la plénitude absolue est résultat d'analyse isolante ; [le] monde sensible [est] plein de lacunes, d'ellipses, d'allusions, les objets sont des "physionomies", des "comportements"¹⁰ ». Si le réel est tramé d'absence, s'il n'y a pas de présence pleine, alors il n'y a même pas d'absence totale ou de néantisation, et la distinction radicale entre perception et imaginaire ne peut que se dissoudre.

Prenant comme point de départ le questionnement sur le sens de l'ouverture perceptive, Merleau-Ponty reconnaît une lacune dans la donation qui est à la base autant de la perception que de l'imagination. Voilà alors l'« erreur de *L'Imaginaire* : décrire la conscience imageante comme néantisation : c'est toujours un néant circonscrit, un néant de ceci ou de cela, et c'est pourquoi Sartre n'a pas décrit dans *L'Imaginaire* ce qu'il y a d'imageant dans l'image : il a montré ce par quoi elle n'est pas un réel ou une présence vraie ; il n'a pas montré ce par quoi elle est une présence imaginaire ou une quasi-présence¹¹ ».

En dissociant si nettement la perception et l'imagination Sartre n'arrive pas à penser jusqu'au bout la simultanéité de la présence et de l'absence, dans la mesure où il reste emprisonné par un dualisme insurmontable, malgré la tentative de synthèse représentée par l'analogon. La synthèse qui en résulte est en effet seulement superficielle, car l'être et le néant, l'en-soi et le pour-soi, demeurent complètement hétérogènes, s'excluant l'un l'autre. Pour Merleau-Ponty, il faut repenser le rapport entre présence et absence en partant de l'unité originare d'où procède la dualité. Il y a un manque commun qui fonde les deux actes consciencielles, qui est dû à une même modalité d'être de la chose qui se donne à la conscience comme présence esquissée sur un fond d'horizon. C'est bien la dimension d'horizon ou de latence qui demeure pré-dualistique. Ainsi, à la présence (thèse) et à l'absence (antithèse) s'ajoute la latence (synthèse), qui implique une sorte de présence virtuelle. Le rapport en chiasme entre visible et invisible est justement pensé dans ces termes : « L'invisible n'est pas strictement lié au non-visible (ce qui a été ou sera vu et ne l'est pas, ou ce qui est vu par un autre que moi,

10 *Ibidem*, p. 167.

11 *Ibidem*, p. 163.

non par moi), mais où son absence compte au monde (il est “derrière” le visible, visibilité imminente ou éminente, il est *Urpräsentiert* justement comme *Nichturpräsentierbar*, comme autre dimension) où la lacune qui marque sa place est un de points de passage du “monde”. C’est ce négatif qui rend possible le monde *vertical*, l’union des impossibles, l’être de transcendance, et l’espace topologique et le temps de jointure et membrure, de dis-jonction et dé-membrement, – et le possible comme prétendant à l’existence¹² ».

En ce sens, l’invisible ne doit pas être pensé comme la négation absolue du visible. Il n’est pas un néant, mais ce qui n’est pas donné à voir, un résidu et un écart qui rendent présent quelque chose. En somme, l’invisible est le visage caché et secret du visible, « le relief et la profondeur du visible », il est sa membrure, prêt toutefois à disparaître chaque fois qu’on essaye de le fixer « réflexivement », en en forçant l’absence.

Merleau-Ponty parle alors du rapport entre visible et invisible en termes de prégnance, la définissant comme la « chair de l’imaginaire », afin d’indiquer son aspect d’enveloppement réciproque. Il s’agit, pour le dire différemment, d’un enchevêtrement (*Ineinander*) génétique des actes intentionnels perceptifs et imaginatifs dans la conscience. Notre perception se présente alors comme tramée d’imaginaire, au point que l’on peut parler de « texture imaginaire du réel », un réel conçu comme un système d’équivalences ou de pivots autour desquels tournerait la perception. L’analogie se fonde sur ces systèmes, elle n’est donc plus d’ordre ontique mais ontologique, car à la base il y a la même matrice charnelle : les rayons de la chair du monde.

Or c’est l’activité artistique qui permet de penser cet Être d’enveloppement qui unit le réel et l’imaginaire. L’artiste, à travers son œuvre, rend manifeste l’invisible du visible, autrement dit il rend visible ce qui auparavant était seulement virtuellement visible. Cette latence d’invisibilité au fond n’est donc pas une absence, tout en n’étant pas une pleine présence. Elle est plutôt dans l’ordre de la « quasi-présence ». Elle est présentifiée, bien que de façon toujours incomplète, par le geste créateur de l’artiste, comme nous le montre magistralement l’analyse merleau-pontyenne de l’obsession de Cézanne pour la Sainte-Victoire¹³.

12 M. Merleau-Ponty, « L’Invisible, le négatif, l’Être vertical », note de travail du janvier 1960, in *Le Visible et l’Invisible*, suivi de *Notes de travail*, Gallimard, Paris, 1964, p. 277.

13 M. Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, Gallimard, Paris, 2002.

Il s'agit au fond d'une présence créée, qui n'avait jamais été présente auparavant, créée grâce à la capacité de voir du peintre, un voir qui est par principe « un *voir plus* qu'on ne voit » ou, pourrait-on dire, une voyance. C'est ce que l'on peut comprendre en se reportant à ces passages de *L'Œil et l'Esprit* où l'on peut lire : « je ne [...] regarde pas [le tableau] comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, [...] je vois selon ou avec le tableau plutôt que je ne le vois¹⁴ ». Le peintre nous offre alors sa « ruminantion du monde¹⁵ », il nous fait voir selon ou avec le tableau « la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire¹⁶ ».

ENCORE SARTRE

Tintoret ou la pesanteur de l'image-matière

Cependant, à ce point de l'enquête il me semble utile de revenir sur Sartre en repartant des conclusions de *L'Imaginaire*, en particulier sur la question de l'œuvre d'art. Si la position sartrienne dans *L'Être et le Néant* (1943) semble confirmer les avancées de *L'Imaginaire*, dans les essais sur l'art, où l'objet esthétique est directement convoqué, elles se présentent sous une forme plus nuancée. On pourrait même dire qu'à travers l'œuvre d'art Sartre esquisse une nouvelle théorie de l'image, à partir justement de ce qui auparavant était refusé, c'est-à-dire la matérialité même du support. Déjà dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947-1948) on trouve, en passant, une remarque concernant l'image picturale qui s'avère capitale pour atténuer la rigidité de la position sartrienne : « Le réalisme de Vermeer est si poussé qu'on pourrait croire d'abord qu'il est photographique. Mais si l'on vient à considérer la splendeur de sa matière, la gloire rose et veloutée de ses petits murs de brique, [...] on sent tout à coup au plaisir qu'on éprouve, que la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son *imagination matérielle*; c'est la substance même et la pâte des choses qui est ici la raison d'être

14 *Ibidem*, p. 23.

15 *Ibidem*, p. 15.

16 *Ibidem*, p. 23.

de leurs formes ; avec ce réalisme nous sommes peut-être le plus près de la création absolue puisque *c'est dans la passivité même de la matière que nous rencontrons l'insondable liberté de l'homme*¹⁷ ».

La référence à l'imagination matérielle renvoie, évidemment, à Bachelard et à ses études sur l'imagination réveillée par le contact avec les quatre éléments de la cosmologie classique, alors que dans *L'Être et le Néant* la stigmatisation de la position bachelardienne était nette¹⁸. Et toutefois, dans le passage que je viens de citer ici, la référence à la matérialité de l'œuvre d'art et à sa capacité d'engendrer un plaisir esthétique semble primer sur la fonction irréalisante de la conscience, en renversant les thèses de *L'Imaginaire*.

Ces remarques se révèlent *in fine* comme n'étant aucunement marginales, elles seront même ultérieurement corroborées par des textes sur l'art que Sartre rédige à partir dès la fin des années 1950. Il me semble cependant nécessaire de s'arrêter ici encore un peu sur les analyses proposées dans *Qu'est-ce que c'est la littérature ?* Car, en lisant ce texte avec attention, on peut y discerner des traces qui font signe vers la même direction que celle indiquée avec Vermeer. Dans ce cas, la référence est liée à la tentative de montrer comment l'activité du peintre ne se réduit pas simplement à tracer des signes sur la toile, mais bien plus concrètement à créer des choses.

« Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni pour la *provoquer* ; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension,

17 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2001, p. 63.

18 Cf. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976, p. 661 : « À vrai dire, ce terme d'*imagination* ne nous convient pas, ni, non plus, cette tentative de chercher derrière les choses et leur matière gélatineuse, solide ou fluide, les "images" que nous y projeterions. La perception, nous l'avons montré ailleurs, n'a rien de commun avec l'imagination : elle l'exclut rigoureusement, au contraire, et inversement. Percevoir n'est nullement assembler des images avec des sensations : ces thèses, d'origine associationniste, sont à bannir entièrement ; et, par suite, la psychanalyse n'a pas à rechercher des images, mais bien à expliciter des *sens* appartenant réellement aux choses ». Sur cette question, on peut consulter également P. Rodrigo, « Sartre, Le Tintoret et Bachelard : variations autour de l'imagination matérielle », in *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin, 2009, p. 255-266.

leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses ; c'est-à-dire qu'elle n'est plus du tout lisible, c'est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d'exprimer¹⁹ ».

Le ciel, alors, n'est simplement pas un objet au sens ordinaire du terme. Il est un objet imaginaire, dans la mesure où il se donne picturalement sous forme imaginaire, au sens où il ne se donne pas immédiatement en perception, mais plutôt comme une certaine matière qui fonctionne comme un analogon. Il y a, toutefois, quelque chose de plus et, pourrait-on dire, de radicalement nouveau par rapport à la thèse d'irréalité de l'acte imaginatif et du jugement esthétique conçus comme liberté néantisante de la conscience. Le dispositif pictural mis en acte par Le Tintoret produit en effet une condensation esthétique qui rend le ciel-analogon chargé d'une tonalité émotive. Le ciel n'est pas à la place de cette tonalité, il *est* cette tonalité tout en étant au même temps un analogon irréalisant. Comment peut-on alors concevoir cette présentation en absence ?

On peut donc déjà repérer en 1948 dans les analyses sartriennes des éléments qui nous font entrevoir un chemin parallèle, qui conduira à une transformation des thèses sur l'imaginaire conçu comme néant et comme irréalité. Il y a en somme déjà à cette époque, en ébauche, l'idée d'une entrée en présence de l'image en tant que chose ; le ciel-angoisse est empâté des propriétés des choses, et se fait chose matérielle.

Cette idée, qui semble paradoxale par rapport aux thèses précédentes, assume des traits encore bien plus saillants avec le texte intitulé *Saint Marc et son double*, publié à titre posthume en 1981, et consacré fondamentalement à l'analyse de l'œuvre du Tintoret *Le Miracle de Saint Marc* ou *Le Miracle de l'esclave*, réalisée à Venise en 1548²⁰. La peinture nous

19 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 15.

20 En 1933, Sartre découvre le Tintoret à Venise et il en reste complètement fasciné. Il fera d'autres voyages à Venise, et en 1953 il publie dans la revue *Verve* un texte intitulé : « Venise de ma fenêtre » (v. VII, n° 27-28, p. 87-90, janvier 1953), qui constitue la première ébauche d'un livre sur Venise, *La Reine Abermarle et le dernier touriste*, qui ne sera jamais complété. En 1957, dans *Les Temps modernes* apparaît *Le Séquestré de Venise*, puis quelque temps plus tard Sartre écrit *Un Vieillard mystifié*, sur l'autoportrait du Tintoret conservé au Louvre. Un véritable projet-Tintoret commence alors à prendre forme. Il écrit *Saint-Georges terrassant le dragon*, publié partiellement sur la revue *L'Arc* (n. 30) en octobre 1966 (la partie restante sera publiée par Michel Sicard peu après sa mort dans le *Magazine*

montre Saint Marc qui libère miraculeusement un esclave condamné à l'aveuglement et à la paraplégie à cause de son geste imprudent, qui l'avait amené à ne pas respecter l'interdit de son propriétaire païen qui lui avait refusé de se rendre en pèlerinage à Venise pour vénérer les reliques du Saint. Saint Marc déferle sur la scène – il « dégringole » du ciel, nous dit Sartre – en tombant de toute sa masse et brisant, sans le toucher, le marteau qu'un bourreau enturbanné était en train d'utiliser pour frapper sa victime, alors que tous les spectateurs de l'exécution semblent « matériellement » écrasés par le poids du miracle.

Le Tintoret casse ainsi toute convention picturale, celle qui a été développée par les maîtres florentins de la perspective et qui a été consolidée par l'école vénitienne, avec Véronèse et Titien. Il rompt l'ordre de la distribution verticale des sujets de la représentation, leur structuration selon des plans descendants, et il invalide l'utilisation de la lumière comme instrument de mise en relief des visages. La densité des volumes, la masse des corps sur la scène, la chute presque ruineuse du Saint avec sa masse de ténèbres, concrète et lourde, l'inversion de son corps avec la tête en bas et les jambes tournés vers le haut, et encore la position frontale du Saint et de la victime créant comme une sorte de colonne invisible dont l'un est le chapiteau et l'autre le soubassement, montrent avec force non seulement que tous les corps sont soumis aux lois de la gravité (et cela vaut bien aussi pour le corps du Saint qui devrait être un « corps glorieux »), mais aussi et surtout qu'ils sont ontologiquement équivalents. On pourrait dire alors que le corps est « la condition de possibilité du pathos provoqué par l'imaginaire²¹ ». Ainsi Le Tintoret brise la hiérarchisation traditionnelle de la représentation, fondée sur le respect de l'ordre constitué et institué par la religion, la politique, les mœurs. Tintoret semble animé par un profond matérialisme, ses intérêts s'adressent à la matière, aux rapports physiques, à la densité réelle, contre les idéalizations du christianisme, en particulier celles qui sont liées à la lévitation des corps dans les toiles.

littéraire, avec le titre *Les Produits finis du Tintoret*). Mais le texte plus important est celui que Sartre dédie à l'analyse du tableau *Saint-Marc délivrant un esclave*, dans le cadre d'une publication partielle en 1981 avec le titre *Saint Marc et son double*, puis en version italienne *La Riproposizione plastica di un miracolo* en 2005. Cf. M. Sicard, « Approches du Tintoret », 2005, <http://michel-sicard.fr/textes/sartre/approches-tintoret-2005.pdf>

21 E. Alloa, « Suspension et gravité. L'imaginaire sartrien face au Tintoret », in « Image et œuvre d'art », *Alter*, n. 15, 2007, p. 139.

Comme le dira Sartre : « Pour la première fois dans l'Histoire, entre 1540 et 1545, à une date qu'il est malheureusement impossible de préciser, un tableau cesse d'être une surface plate, hantée par un espace imaginaire pour devenir un circuit monté par le peintre, qui se referme sur l'aimable clientèle et la force d'intégrer sans en altérer la nature les objets à la réalité²² ».

Le peintre esquisse sur la toile une première ébauche de représentation en suivant les lois classiques de la perspective, puis il la transforme selon une modélisation qui suit une recomposition spatiale en trois dimension grâce à l'utilisation de statuettes en cire. Cela provoque une ouverture de la toile en produisant une osmose entre espace imaginaire et espace du monde car, en manipulant directement les choses plutôt que les signes, l'artiste a à faire avec des présences concrètes et avec un espace qui est, à proprement parler, l'espace de la sculpture. Le Tintoret peint donc à partir des rapports spatiaux qui président non pas à la peinture mais à la sculpture, n'ayant d'autre objet que la matière. Ce faisant, il arrive à ouvrir l'espace au volume, en donnant vie à des présences concrètes et tangibles. Comme le rappelle Sartre : « Il voulait retrouver l'espace tel qu'il est vécu pour nous avec ses distances infranchissables, ses dangers, ses fatigues, pensant que c'était la réalité absolue de l'espace et c'est ce qui l'a fait trouver malgré lui la subjectivité²³ ». La sortie de l'espace imaginaire vers l'espace du monde est littéralement produite par la matière qui, pourrait-on dire dans un style bachelardien, est en mesure d'activer une participation esthétique où l'imaginaire n'est plus un néant ou un irréel. La peinture devient organique, en mesure d'activer un imaginaire matérialisé, un imaginaire qui se fait réalité grâce au « geste brutal du peintre », par lequel « homme et choses livreront leur absolue présence au cœur de la représentation²⁴ ».

En utilisant avec habileté les dispositifs optiques et les mouvements rétinien, Le Tintoret arrive ainsi à enchanter les yeux, qui prêtent aux

22 J.-P. Sartre, « San Marco e il suo doppio », in *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, tr. it. F. Scanzio, M. Sicard (dir.), Milano, Christian Marinotti, 2005, p. 153.

23 J.-P. Sartre, *La Reine Albermarle ou le dernier touriste. Fragments*, Paris, Gallimard, 1991, p. 171. La technique de Jacopo Robusti et ses pratiques préparatoires étaient analysées par H. Tietze, *Tintoretto. The painting and drawings*, Londres, Routledge, 1948. Ce texte est particulièrement retenu par Sartre.

24 J.-P. Sartre, « Saint Marc et son double », in « Sartre et les arts », M. Sicard (dir.), *Obliques*, n° 24-25, 1981, p. 174.

formes peintes un mouvement réel, en soutenant l'imaginaire qui nous permet alors de voir plus de ce qu'on verrait en réalité. Le peintre est donc un prestidigitateur qui, exploitant jusqu'au bout les ressources du regard et les composantes fictives de nos perceptions réelles, « nous dispose sourdement à imaginer l'imaginaire²⁵ ». La profondeur, la pesanteur, la chute, l'ombre, rendent au spectateur la troisième dimension selon un jeu qui flotte constamment entre perception et imagination.

Comme le précise notamment Sartre, « cela veut dire qu'un tableau ramasse en lui les structures réelles du monde visible et les livre à nos yeux telles quelles : il le faut puisque la peinture est possible, il faut qu'elle tienne ensemble et toute dans l'unité d'une composition ; quant à la fiction, ce n'est rien : on lui donnera sa valeur positive, devant tant de corps magnifiques, tant de soies, tant de belles attitudes, en déclarant que la Nature imite l'Art. Négativement, c'est une lacune qu'on devine, une instabilité fuyante à travers le plein, c'est l'envers de l'être, par l'être seul manifesté²⁶ ».

L'imagination se montre alors solidaire du règne du visible, car dans la peinture elle permet au spectateur de s'installer au-delà de la dimension perceptive habituelle en introduisant un nouvel horizon de sens. C'est seulement ainsi que la conscience peut exercer sa liberté, en faisant démarrer à l'intérieur de l'image un processus dialectique de construction et de déconstruction d'un réel qui seul peut donner vie à un engagement de transformation et de renouvellement au cœur concret de la praxis. Comme le tableau de Tintoret nous l'a montré, il y a une part d'invisible qui habite le visuel, qui grâce à l'imagination se donne à voir en puissance (« en possibilité » dirait Merleau-Ponty) par ses effets sans pour autant se faire présent.

25 J.-P. Sartre, « Saint Marc et son double », *op. cit.*, p. 193.

26 *Ibidem.*

CONCLUSION

Ce bref parcours phénoménologique nous a montré que l'imagination n'est pas seulement une puissance formatrice de figuration, mais qu'elle est, plus originairement, un mode d'être spécifique, celui d'une présence espacée par des trous et des lacunes, des plis et des chevauchements de couches d'expérience. Et comme le fait remarquer Nathalie Depraz, « si l'on s'intéresse à la production esthétique, il convient de mettre l'accent sur la genèse de l'œuvre plutôt que sur son résultat. C'est à partir de cette distinction première que peut prendre sens une phénoménologie génétique de l'imagination : thématiser la genèse de l'acte d'imaginer (que ce soit l'acte de figuration, de pure imagination ou encore d'imagination perceptive) invite à rejeter toute typologie des images. La vertu de la présentification imageante réside dans sa capacité à modifier le perçu sans le dissoudre, à transformer le corporel sans l'abolir. Loin de répéter la perception, loin de reconduire à un empirisme naïf, l'imagination neutralise sans nier : elle fait apparaître le corps du réel sous un autre jour, en prenant la mesure de notre lien impossible avec la perception²⁷ ».

Au fond, on pourrait dire que l'espacement phénoménologique de l'imagination ne saurait que produire un éloignement, un écart et une distance dans le réel, en permettant de créer un espace pour l'enchevêtrement (*Ineinander*) génétique des actes intentionnels perceptif et imaginatif dans la conscience. Dans ce sens, et comme les successeurs de Sartre et Merleau-Ponty nous le montrent, la phénoménologie ne serait rien d'autre qu'un devenir-imagination de l'*aisthesis*.

Renato BOCCALI
Université de Milan

27 N. Depraz « Comment l'imagination "réduit"-elle l'espace ? », in « Espace et imagination », *Alter*, n. 4, 1996, p. 198.