

Imagination et temporalisation chez Kant, Husserl et Richir

Istvan Fazakas
Charles University Prague

Abstract

Imagination and Temporalization in Kant, Husserl and Richir

The purpose of this article is to lay out the close connection between temporality and imagination. We suggest that Husserl's discovery of the field of *phantasy* implies a specific concept of temporalization, of which Kant may have had a glimmering in his third *Critique*. In order to expose this specific temporalization we will first outline the Husserlian conception of imagination and phantasy taking the example of a landscape. We will then show how the Kantian aesthetics can resolve some problems, which arise in the manuscripts of the *Husserliana* XXIII. Throughout the article we follow Marc Richir's reading of Kant and Husserl, which permits the elaboration of a new concept of temporalization inspired by the works of the two aforementioned authors.

Keywords: image, imagination, *phantasia*, schematism, temporalization, presence, present, *weilen*

1. Introduction : le clignotement dans la conscience d'image

Selon une conception de l'image et de l'imagination, qu'on pourrait – pour des raisons d'économie – appeler celle de l'attitude naturelle, l'image est le plus souvent conçue comme une *chose* physique, qui *reproduit* dans l'imaginaire quelque chose de réel *in absentia*. Le plus souvent, disons-nous, parce qu'on peut aussi penser à des exemples où l'on a bel et bien

* Cet article s'inscrit dans le cadre du projet „Performativity in Philosophy: Contexts, Methods, Implications“, soutenu par la subvention no. 16-00994Y de Czech Science Foundation, mené au sein de l'Institut de philosophie de l'Académie tchèque des sciences.

affaire à des vécus d'imagination, sans pourtant qu'il y ait aucun support physique. Dans ces cas-là, toutefois, par une subreption corrélatrice d'une réification, on a tendance à parler de l'image comme s'il s'agissait d'une chose, en parlant d'images mentales „dans l'esprit”, voire même de signaux „dans le cerveau”, etc. Or, une telle conception a été, à plusieurs reprises, fortement critiquée par la phénoménologie. En effet, l'un des objectifs principaux de Husserl fut de montrer que, déjà dans la perception, on n'a pas affaire à des représentations (constituées d'images, fussent-elles mentales ou d'autre nature) de l'objet perçu, mais que cet objet se trouve bien là en chair et en os. Mais qu'en est-il alors de l'image et de l'imagination en phénoménologie, et plus particulièrement dans la phénoménologie husserlienne ?

Pour répondre à cette question partons de la distinction cruciale établie par Husserl dans les textes regroupés aujourd'hui au sein du volume XXIII de la *Husserliana*. Selon Husserl il ne suffit pas de distinguer tout simplement la chose physique d'un côté, et ce que cette chose – qui est en occurrence une image – représente de l'autre côté. En effet, cette distinction est pour lui non seulement insuffisante, mais aussi susceptible de nous induire en erreur, lorsqu'il est question d'imagination sans support physique. Il faut, d'après lui, procéder à une analyse plus fine et parler de l'image selon plusieurs acceptions :

1) l'image comme chose physique, comme cette toile peinte et encadrée, comme ce papier imprimé etc. Nous disons en ce sens que l'*image* est déformée, déchirée ou qu'elle est accrochée au mur etc. 2) l'image en tant que *objet-image* (*Bildobjekt*) apparaissant de telle ou telle manière à travers la forme et les couleurs déterminées. Nous comprenons par là, non pas l'objet figuré en image-copie, le *sujet-image* (*Bildsujet*), mais l'exact analogon de l'image-de-*phantasia*, à savoir l'objet apparaissant qui est le représentant du *sujet-image*. (Husserl 1980, 18-19)

La première distinction se fait donc entre la chose-image (*Bildding*) d'un côté, qui phénoménologiquement n'a pas d'importance pour la constitution de la conscience d'image, et de l'autre, la paire représentant-représenté, qui est le propre de toute conscience d'image. À travers cette distinction, il s'agit donc de détacher la conscience d'image de toute choseité. Le

Bildobjekt, n'est pas une chose (et *a fortiori* pas une chose *physique*), mais l'exact analogon de ce que Husserl appelle l'image-de-*phantasia*, qui – au moins dans ce passage¹ – désigne le représentant du *Bildsujet*, de ce qui est représenté. Une fois que toute confusion possible avec la chose image a été écartée, la deuxième distinction se fait au sein de la conscience d'image, entre ce qui représente et ce qui est représenté. Si nous insistons ainsi sur la manière dont Husserl pose ces distinctions, c'est pour mettre en relief deux choses: 1.) la chose physique n'est pas un élément constitutif de la conscience d'image, et 2.) il existe une coappartenance étroite entre l'objet-image et le sujet-image dans la conscience d'image. Pour rendre cela plus clair nous proposons les schémas suivants :

1.) la distinction faite par Husserl :

Imagination : a. *Bild-Ding*

b. Conscience d'image : entrelacs du *Bildobjekt-*

Bildsujet : b.1. *Bildobjekt*

b.2. *Bildsujet*

2.) au lieu de :

Conscience d'image : a. *Bild-Ding*

b. *Bildobjekt*

c. *Bildsujet*

En d'autres mots, la chose-image peut entrer dans le processus de l'imagination, cependant elle n'est pas un moment essentiellement constitutif de la conscience d'image. La conscience peut s'édifier sur une chose-image, mais elle n'en a nullement besoin. Cependant, dans chaque conscience d'image, où l'intentionnalité d'image est donc mise en jeu, nous avons affaire à un entrelacs entre représentant et représenté.²

Pour faire mieux comprendre ce qu'il entend par objet-image, Husserl prend l'exemple d'une photographie d'un enfant. Concernant le sujet-image aucune difficulté ne se pose : c'est bel et bien l'enfant en question. Ce qui représente cet enfant, en revanche, ce n'est pas la chose physique, le papier sur lequel la photographie est imprimée, mais cette petite figure qui diffère remarquablement de l'enfant représenté : c'est un enfant en miniature, dans le cas de la photographie en deux dimensions, avec des colorations plus ou moins agréables. Et Husserl de

remarquer que quand on dit qu'une image est plus ou moins réussie, on ne parle pas, de la chose-image, du support physique de la photographie, mais l'on vise « l'objet apparaissant qui a la fonction de figurer en image-copie », objet à travers lequel « le sujet-image est figuré en image-copie » (Husserl 1980, 19). L'objet-image devient donc visible aux yeux du phénoménologue qui analyse la conscience d'image, quand il détourne son regard de ce qui est figuré pour le porter sur la distribution des couleurs et des formes qui rendent cette figuration possible. Il est ainsi juste de remarquer, comme le fait A. Dufourcq, que l'objet-image participe du côté *hyletique* de la constitution de la conscience d'image (Dufourcq 2011, 51).

Cependant, déjà sur ce point, nous rencontrons une difficulté fondamentale concernant l'objet-image, à savoir le fait qu'on ne peut jamais l'appréhender purement. En effet, s'il y a bien objet-image, celui-ci est, d'emblée, étroitement lié au sujet-image. Même si l'on s'efforce de l'isoler par une abstraction, on ne pourra jamais complètement détacher la figuration pure de ce qui est figuré par elle – ainsi, si nous souhaitons décrire ce qui est visible *sur* la photo, nous dirons que nous y voyons des petites *figures*, éventuellement colorées de façon plus ou moins agréable et réussie. Nous identifions donc immédiatement sur l'image des *figures*, quelque chose qui *figure* quelque chose d'autre, par exemple un petit enfant. Le propre du *Bildobjekt* est donc de s'effacer pour donner lieu à l'apparition du *Bildsujet*, et si le *Bildobjekt* pouvait devenir complètement apparent cela détruirait en effet toute conscience d'image (Dufourcq 2011, 53-54; Richir 1998, 5). Le *Bildobjekt* n'est précisément *Bildobjekt*, qu'en tant qu'il s'efface pour donner lieu à la *Darstellung* du *Bildsujet*. Ce faisant, dit Husserl, il se révèle comme un « néant » (Husserl 1980, 22, 48, 110), un « rien » (Husserl 1980, 46, 49) qui pourtant représente (*stellt vor*) quelque chose de non présent il est « l'image comme *fictum*, comme porteur de l'imagination » (Husserl 1980, 44). Le propre de ce *fictum*, nous venons de le voir, est qu'il n'apparaît pas au sens propre du terme, il est un néant. Et Husserl de souligner que le fait que l'objet-image est un néant, « ne veut pas seulement dire qu'il n'a pas d'existence en dehors de ma conscience, mais aussi qu'il n'a pas une telle existence à

l'intérieur de ma conscience, il n'a absolument aucune existence.» (Husserl 1980, 22) Après avoir souligné que chez Husserl, il n'y a aucun sens à parler d'images mentales, nous résumerons son analyse comme le fait M. Richir, en parlant d'un *clignotement* du *Bildobjekt* entre deux pôles d'évanouissement : son support physique d'un côté, et le *Bildsujet* de l'autre. Ce qui se passe dans ce clignotement, n'est rien d'autre que la représentation (*Vergegenwärtigung*) d'un « non-présent (le *Bildsujet*) par un non-présent (le *Bildobjekt*) qui par surcroît n'est rien.» (Richir 2000, 70-71) Le clignotement propre à la conscience d'image est donc un clignotement entre la présence et l'absence.

2. L'expérience esthétique entre le réel et l'imaginaire : l'exemple du paysage

Dans l'Appendice VI du texte n°. 1 de la *Hua* XXIII, Husserl aborde la question de l'image du point de vue de l'art et de l'esthétique. Il appuie son propos sur l'analyse d'une expérience: la vision d'un paysage. Ce passage pose cependant un certain nombre de difficultés, si on tente de l'interpréter à la lumière de ce que nous avons dit plus haut sur l'imagination :

Pourquoi la nature, un paysage agit-il comme „image“ ? Un village lointain. Les maisons „petites maisons“. Ces petites maisons ont a) une taille changée par rapport aux maisons telles que nous les voyons couramment, b) une moindre stéréoscopie, des colorations changées, etc. Elles sont appréhendées comme images semblablement à des maisons jouets. De même des hommes: poupées. Nous les saisissons dans l'observation d'image en tant que non présentes : comme images. Présent est notre environnement le plus proche, ce que nous „voyons tel qu'il est“. Nous prenons les apparitions du village, du petit homme, etc. comme des images pour le présent possible non présent, pour des apparitions que nous aurions si, etc. (Husserl 1980, 144)

L'expérience décrite par Husserl est courante : on regarde un paysage lors d'une randonnée par exemple, et soudain, quand on a atteint un certain point de vue, on ne le regarde plus comme on regarde les choses habituellement, mais en adoptant une attitude esthétique. Dès que l'attention ne porte pas seulement sur ce qui apparaît dans la perception, mais s'attarde aussi sur la manière dont cela apparaît, il y a un changement dans la conscience, on passe à une attitude

esthétique. Or, le passage cité laisse entendre que nous avons alors affaire à quelque chose de très semblable à la conscience d'image. Si cette interprétation est juste, alors il devrait être possible de retrouver les éléments constitutifs de la conscience d'image dans la contemplation esthétique du paysage. En ce qui concerne le *Bildobjekt*, Husserl nous donne des indications claires : le changement de taille et le changement de la coloration, qui, rappelons-nous, étaient les caractéristiques de l'apparition clignotante du *Bildobjekt*. Il semble cependant plus difficile d'identifier le support physique, à supposer qu'il y en ait un. On peut dire que le support physique de l'image-paysage correspond aux choses mêmes qu'on voit dans le paysage, ou bien qu'on a affaire à une conscience d'image sans aucun support, car, comme nous l'avons vu, la chose-image n'est pas un élément constitutif de la conscience d'image. Qu'en est-il du sujet-image ? C'est évidemment le paysage vu, mais qu'est-ce qui distingue alors le paysage vu en tant que sujet-image dans la contemplation esthétique, et le paysage vu comme on le voit couramment ? Et peut-on alors affirmer que ce sujet-image soit représenté par les petites figures de maisons et d'hommes d'une moindre stéréoscopie, etc. ? Ou voit-on seulement quelque chose comme un objet-image sans aucun *Bildsujet* ? Cela serait une affirmation paradoxale, étant donné que si le *Bildobjekt* est un *Bildobjekt*, c'est précisément parce qu'il est un *fictum* ayant vocation à s'effacer pour donner lieu à la figuration d'un *Bildsujet*. Pour sortir de ces apories, il faudrait passer non pas, ou encore mieux, pas seulement par la distinction entre objet-image et sujet-image, mais plutôt par le clignotement de l'image entre la présence et l'absence.

Si l'on reste près du texte, et l'on interprète le changement de taille et de coloration dont Husserl parle comme une sorte de phénoménisation (*Phänomenierung*) (Husserl 1980, 79-80) de quelque chose comme un *Bildobjekt*, l'on devrait dire que le paysage vu dans la contemplation esthétique est un paysage non-présent, porté par un *fictum* qui représente ce non-présent, bien qu'il soit lui aussi un néant. Il faut alors supposer que le passage de l'attitude naturelle à l'attitude esthétique implique une forme de déprésentation (en allemand on dirait *Entgegenwärtigung*³) du paysage, au terme de laquelle on a

l'impression que ledit paysage est représenté (*vergegenwärtigt*) par une sorte de *Bildobjekt*. Et s'il y a phénoménisation du *Bildobjekt* ce n'est que parce que l'attitude esthétique suppose d'abord une telle dépré-sentation, et elle se passe donc toujours après coup. Une attestation phénoménologique d'une telle dépré-sentation est peut-être l'expérience qu'on fait lorsqu'on regarde un beau paysage, et que l'on ressent l'envie « d'y être ». Dans cette expérience, pour reprendre les mots de Husserl, la nature agit comme une image, elle apparaît en tant qu'une belle image de village et de montagnes à l'horizon. Cependant, on ne pourra jamais entrer dans ce village en tant qu'il est beau, on ne pourra jamais marcher du point de l'espace à partir duquel le village *apparaît* comme beau jusqu'au point de l'espace où il *est* beau. Et ceci précisément parce que l'apparition du village ou du paysage en tant que quelque chose de beau, n'est pas une apparition du village semblable à celle qui se passe dans la perception. Tandis que dans l'attitude naturelle on peut facilement, même inconsciemment, avoir une idée plus ou moins juste de la distance qui nous sépare du paysage regardé, dans l'attitude esthétique, au contraire, une telle distance n'existe pas, de la même manière que, lorsque je contemple un tableau, il n'y a pas de distance entre le lieu où se trouve mon corps empirique et le lieu de la scène représentée par ce tableau. En d'autres mots le sujet-image et mon corps empirique ne se trouvent pas dans le même espace, précisément parce que l'espace de l'image est un espace non-présent.⁴ De même l'espace dans lequel apparaît le paysage qui était réel dans l'attitude naturelle est déchiré de l'espace empirique dans l'attitude esthétique et cette déchirure spatiale est précisément l'attestation d'une dépré-sentation.

3. Le schématisme transcendantal de la phénoménalisation dans l'expérience du beau

La dépré-sentation est le propre de l'attitude esthétique, c'est elle qui fait que le regard ne se porte plus seulement sur ce qui apparaît, mais aussi sur la façon dont cela apparaît et sur le fait qu'*il y a* une apparition, ou plutôt un clignotement entre la présence et l'absence de l'objet esthétique. Nous pouvons dès lors avancer notre thèse selon laquelle l'expérience du Beau – à

laquelle ouvre l'attitude esthétique – permettrait d'appréhender une forme de « phénoménalisation pure ». Pour justifier cette position, nous devons faire un détour par la philosophie de Kant : déjà Husserl, dans une note du texte de l'Appendice citée plus haut, souligne la nécessité d'une relecture de la théorie esthétique kantienne pour pousser plus avant ses analyses (Husserl 1980, 145). En effet, lorsqu'il parle d'un « intérêt à l'apparition, telle qu'elle est précisément et non pas pour buts théoriques », intérêt qui se distingue de l'« intérêt à la chose (*Sache*) », pratique ou théorique où « je suis dirigé sur l'„être“ (être véritable) » (Husserl 1980, 145) de l'objet, nous ne pouvons pas ne pas entendre des échos kantien dans son propos. Ces échos nous donnent au moins une piste pour approfondir l'analyse de l'expérience de la transformation du paysage en « image » dans l'attitude esthétique.

Il faut cependant être prudent, et ne pas confondre ce que Husserl entend par imagination avec le concept kantien de l'*Einbildungskraft*. Si pour Husserl, l'imagination d'un point de vue phénoménologique veut dire « vécu-de-*phantasia* » et est un « *datum* phénoménologique » (Husserl 1980, 3), pour Kant, c'est une faculté de l'esprit mis en jeu dans les synthèses et dans les schématismes entrant en jeu dans les deux types de jugements (déterminant et réfléchissant). Si l'on veut alors appliquer la théorie kantienne de la contemplation du Beau à l'expérience de la transformation du paysage en image décrite par Husserl, il faut tenir compte de cette différence et voir que pour Kant, s'il y a un changement de l'apparition par rapport à la façon dont l'objet apparaît quand il est objet de connaissance ou de préoccupations pratiques (liées par exemple à la recherche du plaisir), c'est la beauté de l'objet qui apparaît dans cette transformation, et non une image de l'objet ou quelque chose d'approchant, même si l'imagination au sens kantien y joue un rôle fondamental. Mais qu'est-ce que le beau selon Kant ?

Dans la *Critique de la faculté de juger*, nous pouvons trouver deux tentatives de définition du beau. (Tengelyi 1998, 175-191; Tengelyi 2001, 11-12). La première définition est celle qui est dégagée dans l'analytique du beau selon quatre moments (correspondant aux catégories), et à travers l'analyse du *jugement* de goût. La deuxième définition, en revanche, est

liée à l'analyse du *génie* et plus précisément à celle l'*esprit* (*Geist*) et des *idées esthétiques*. Cependant, on entrevoit une divergence, au moins, entre ces deux définitions : tandis que la première saisit la beauté comme « la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui *sans représentation d'une fin* » (Kant 1995, 216), selon la deuxième, en revanche, « on peut en général appeler *beauté* (qu'elle soit beauté naturelle ou beauté artistique) *l'expression* d'Idées esthétiques » (Kant 1995, 307). Or, dans l'analyse du jugement de goût qui conduit à la première définition du beau, deux choses sont frappantes pour le phénoménologue : Kant semble y décrire, en quelque sorte, une version esthétique de l'épochè phénoménologique telle que la découvrira Husserl. Il semble de plus, dans cette première définition, entrevoir ce concept que nous appelons aujourd'hui la phénoménalisation. Dans la seconde définition du beau, en revanche, il se concentre plutôt sur la problématique de l'expression et du langage impliqués par un schématisme qui s'opère sans concept déterminé, comme c'est le cas dans le jugement réfléchissant.

Le premier moment de l'analytique du beau (Kant 1995, 181-189) souligne que le jugement de goût est totalement désintéressé. Ce désintéressement total vaut aussi bien par rapport à la connaissance – c'est en effet par l'intermédiaire de l'imagination et non pas par l'intermédiaire de l'entendement qu'on juge beau un objet – qu'à la recherche de l'agréable – on ne cherche pas un plaisir physique quand on dit de quelque chose qu'elle est belle. Toutefois, pour atteindre un tel désintéressement envers la connaissance et les plaisirs physiques, il faut en passer par une sorte de neutralisation de l'expérience, et c'est précisément cela qu'on peut atteindre en suspendant tout intérêt qu'on pourrait porter à l'existence de l'objet. Or, même si Kant ne parle pas d'une suspension du jugement sur l'être de la chose, mais d'une suspension de l'intérêt, nous pourrions à juste titre parler d'une *épochè* esthétique, dans la mesure où dans l'attitude esthétique, ce qui apparaît devient un simple phénomène, même si c'est seulement pour le jugement de goût. En d'autres mots, du point de vue de la beauté d'une apparition, il est complètement inintéressant de savoir si ce qui apparaît est réellement

existant ou non, de savoir si c'est une illusion ou un simple *fata morgana* ou l'image de quelque chose, etc.

Le jugement de goût a donc affaire à des phénomènes qui ne sont pas des phénomènes de quelque chose (réellement existant ou pas), mais des phénomènes esthétiques, dont la phénoménalisation ne fait intervenir aucun concept déterminé (Kant 1995, 198). C'est-à-dire que pour qu'on puisse contempler un beau paysage, il n'est nullement nécessaire d'avoir des concepts de la maison ou de la montagne, sans pour autant que l'intuition devienne aveugle (Kant 1781/1789, A51/B75). Ce changement de regard nous rappelle d'ores et déjà le changement dans l'attitude face au paysage décrit par Husserl : on pourrait dire avec Kant, que si les maisons deviennent des petites maisons avec une coloration différente, etc. ce n'est que parce qu'on ne cherche plus un concept déterminé pour les saisir en tant qu'objets d'une possible connaissance dans l'attitude théorique, ou en tant qu'objets qui servent à une fin dans l'attitude naturelle (orientée vers une pratique ou des plaisirs). En effet, en voyant des « petites maisons » nous ne voyons plus des maisons ; elles ne sont plus des « vraies maisons », mais elles *ressemblent* à des maisons, tout comme des poupées ressemblent à des êtres humains. Or, cela n'est qu'une *ressemblance* précisément parce que l'unité du divers est assurée par l'imagination, sans intervention du travail fixant de l'entendement. Il y a donc une unité du sensible, assurée par l'imagination, et qui préexiste à l'unité figée, due à un concept déterminé. Chez Kant il ne s'agit pourtant pas d'une transformation de la perception en image, et *a fortiori* il n'y est question d'aucune phénoménisation d'un *Bildobjekt*.

Néanmoins, Kant va encore plus loin lorsqu'il définit le beau comme la forme de la finalité d'un objet sans aucune représentation d'une fin (Kant 1995, 198-216). Cette définition n'implique pas seulement qu'il n'y a, dans le jugement esthétique, aucun concept déterminé (qui assurerait la représentation d'une fin de l'objet), mais à travers l'expression « forme de la finalité », elle dit aussi quelque chose sur la phénoménalisation des phénomènes. En termes merleau-pontiens, on parlerait d'une cohésion (de l'intuition) sans concept (Tengelyi 2001, 18). Or, ce qui assure une telle cohésion

ce n'est plus simplement la forme de l'intuition pure, fût-elle celle de l'intuition externe ou interne, comme dans l'esthétique transcendantale de la première *Critique*, car il s'agit non pas de la forme de toute intuition possible, mais de la forme de la finalité d'un objet bien déterminé qu'on a sous les yeux dans la contemplation. En d'autres termes, tandis que dans la première *Critique* Kant cherche à saisir la phénoménalité des phénomènes *en général*, et la trouve dans la forme de l'intuition pure, dans le troisième moment de l'analytique du beau, nous avons affaire, en revanche, à la phénoménalité concrète et singulière de tel ou tel phénomène. Car, Kant le dit clairement, la finalité appartient à toute représentation. De plus, « la simple forme de la finalité dans la représentation par laquelle un objet nous est *donné* » doit être « universellement communicable » (Kant 1995, 200).

Il nous semble donc juste d'interpréter la théorie kantienne du beau comme le fait M. Richir, en disant que « le jugement énonçant le beau (naturel ou artistique) [...] est un jugement portant sur le *phénomène en tant que phénomène*, c'est-à-dire sur le phénomène *immédiatement* rapporté à sa *phénoménalité*. » (Richir 1984, 67-68) Il faut cependant rester prudent et se garder de toute généralisation hâtive : le fait que le jugement esthétique énonçant le beau se porte sur ce qu'il a de phénoménologique dans l'expérience, ne veut pas dire que la dimension phénoménologique se réduise à l'esthétique, ni que la seule voie d'accès à elle soit l'*époque* esthétique. Il n'empêche pourtant que, lorsque Kant saisit le beau comme la réflexion (car sans aucune fin, ni concept donnés) de la forme de la finalité de l'objet il entrevoit une réflexion qu'on pourrait aussi appeler la réflexion de la phénoménalité du phénomène et qu'il touche ainsi à la phénoménalisation. Selon les termes de M. Richir « par sa réflexion immédiate (sans concept) dans sa forme (la finalité sans fin ou sans concept, à savoir la pure forme de la finalité), le phénomène n'apparaît *comme phénomène* que dans l'exacte mesure où y apparaît du même coup son apparaître, c'est-à-dire sa phénoménalisation elle-même, qui est finalité sans concept déterminé. » (Richir 1984, 73-74)

Le processus de phénoménalisation (où le phénomène se réfléchit dans son apparaître) du beau fait que nous nous

« attardons (*weilen*) dans la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même » (Kant 1995, 201). Et c'est dans la mesure où la phénoménalisation se tient sans aucun support conceptuel, ni aucun rapport à un quelconque plaisir « pathologique » ou procédant de la vie pratique, que le plaisir esthétique est, en fin de compte, « plaisir de phénoménalisation » (Richir 1984, 74). Or, le *weilen* kantien est précisément l'expression de la temporalité spécifique de ce plaisir, qui toutefois relève de la temporalisation de la phénoménalisation du *phénomène en tant que phénomène* qui est sa condition de possibilité. Nous arrivons par là à la deuxième définition du beau et à la question du jugement réfléchissant, ou de la réflexion dans le schématisme. Car, si la première définition du beau aboutit à la temporalité spécifique du plaisir esthétique comme *weilen*, la deuxième en livre l'explication transcendantale. Selon cette deuxième définition, la beauté est l'*expression* d'Idées esthétiques. Mais qu'est-ce qu'une Idée esthétique ?

par une Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible. (Kant 1995, 300)

Ce qui soutient donc la phénoménalisation des phénomènes n'est finalement pas une attitude de celui qui se décide à contempler telle ou telle apparition d'une façon esthétique, mais elle relève originairement d'une phénoménalisation dont l'origine est indépendante du sujet. Que les Idées esthétiques soient la condition de possibilité de toute beauté (qui est donc leur expression), nous permet de comprendre pourquoi le *weilen* définit la temporalité propre à la contemplation du beau: nous avons affaire à une durée (on pourrait même dire „un durer”) et non à une succession d'instant, car aucun concept, langage ou fin déterminée ne vient ici fixer la phénoménalisation et l'arrêter. C'est ainsi qu'on pourrait dire que d'Idées esthétiques il n'y a aucun présent, mais seulement une présence. Si l'on s'arrête auprès du beau, ce n'est que parce que la temporalisation de la beauté *rend possible* et en même temps *exige* un tel arrêt.

L'arrêt auprès du beau est rendu possible par une temporalisation qui est étroitement liée au schématisme. Nous le savons, dans la première *Critique* c'est précisément le schématisme qui permet l'application d'un concept, fût-il empirique ou pur, à la sensibilité. C'est donc dans le schématisme en tant qu'activité de l'imagination que les concepts gagnent une signification réelle, et que le divers devient un phénomène sensé. « Des pensées sans contenu sont vides, des intuitions sans concepts sont aveugles » (Kant 1781/1789, A51/B75), c'est-à-dire qu'il n'y a pas de vrai sens là où le schématisme n'est pas mis en œuvre. Les schèmes servent comme des termes médiateurs entre l'entendement et la sensibilité en faisant entrer en jeu l'imagination. Or, le schème dont Kant parle au plus haut niveau, c'est-à-dire au niveau des catégories, est une synthèse de l'imagination concernant le temps, et elle est définie comme une « détermination transcendantale du temps (*transzendente Zeitbestimmung*) » (Kant 1781/1789, A139/B178). Le schème transcendantal est en effet une médiation temporelle entre les catégories et les intuitions. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une détermination du temps *par* les catégories. Si c'était le cas, il faudrait de nouveau montrer comment les catégories déterminent le temps. Au contraire, les déterminations transcendantales du temps sont des articulations internes du temps lui-même, produites par l'imagination. Et quand le temps s'articule ainsi intérieurement, il crée des schèmes qui projettent déjà l'unité de l'appréhension. À partir de là, on peut se demander s'il n'y a pas un autre schématisme qui serait à l'œuvre dans le jugement réfléchissant, sans aucun concept ou fin déterminés, un schématisme déclenché par les Idées esthétiques qui n'aboutirait pas à une fixation ou à une détermination complète. Si un tel schématisme existe, qu'on pourrait, avec M. Richir appeler le schématisme transcendantal de la phénoménalisation, il correspondrait peut-être à une autre forme de temporalisation qui pourrait expliquer le *weilen* provoqué par la phénoménalisation. Selon M. Richir

il y a [...] dans ce schématisme sans concepts (déterminés), une union intime entre une diversité déjà tendue vers l'unité et une unité déjà ouverte, du même coup, à la diversité qu'elle y accueille. Ainsi, nous

reconnaissons en lui ce que nous désignerons par *schématisme transcendantal de la phénoménalisation*, où pensée (entendement) et sensibilité (imagination) sont indiscernables, où donc l'imagination pense et la pensée imagine, où par suite, *la pensée se trouve prise dans la phénoménalité du phénomène ainsi constitué*. (Richir 1984, 87-88)

Cependant, la temporalité d'un tel schématisme ne peut plus être celle d'une succession des présents, mais seulement celle d'une « présence sans aucun présent assignable » (Richir 2000, 127), précisément parce que ce schématisme n'aboutit pas à une unification complète du divers sensible et d'un concept, mais seulement à une union, car il est inépuisable, tout comme une Idée esthétique est inépuisable. Certes, les Idées esthétiques apparaissent, mais elles gardent toujours quelque chose de leur énigme, quelque chose qui ne peut pas être ni schématisée et ni, de ce fait, temporalisée jusqu'au point où nous atteignons par là un moment présent d'une unité fixée, et c'est pour cette raison précisément que, confrontés au beau, nous nous installons dans „un durer”

4. L'intentionnalité mise entre parenthèses : le *weilen* kantien comme présence sans présent assignable

Pour mieux montrer encore la nécessité d'associer une temporalisation spécifique à l'apparition du beau, nous tournons à présent vers l'interprétation donnée par M. Richir des recherches de Husserl sur la *phantasia*. Cette réflexion jette une lumière nouvelle sur la dépréparation du paysage, que nous avons identifiée comme étant le préalable nécessaire à l'attitude esthétique. Ce que distingue la *phantasia* de la conscience d'image qui s'édifie sur un support physique est, en premier temps, précisément le fait que dans le cas de la *phantasia* il n'y a pas de support physique. La *phantasia* désigne alors des représentations (*Vergegenwärtigungen*) que je peux avoir des objets non-présents dans un champ qui est complètement séparé de celui de la perception, alors que la conscience d'images s'édifie sur un support physique, qui se trouve bel et bien *dans* le champ de la perception, même si elle arrache son espace de la spatialité perceptive. Le champ de la

phantasia est donc un champ caractérisé par la non-présence, et cela par essence :

La conscience-*de-non-présence* (*Nichtgegenwärtigkeits-Bewusst-sein*) appartient à l'essence de la *phantasia*. Nous vivons dans un présent, nous avons un champ visuel de la perception, mais à côté, nous avons des apparitions qui représentent un non-présent entièrement en dehors de ce champ visuel. (Husserl 1980, 58-59)

Or, étant donné que c'est le champ entier de la *phantasia* qui est séparé de la perception n'y a rien qui puisse servir de support présent à la *phantasia*. Tandis que l'image représente un non-présent (le sujet-image) par un non-présent (l'objet-image, le *fictum*) soutenu éventuellement par un support présent, la *phantasia* se trouve au contraire immédiatement dans le non-présent. Et c'est précisément cela qui rend difficile de parler d'un *Bildobjekt* dans la *phantasia*.

Malgré les fortes hésitations de Husserl sur la question, M. Richir, en s'appuyant sur des textes où Husserl évoque la difficulté, voire même l'impossibilité de trouver un *Bildobjekt* dans la *phantasia*, arrive à la conclusion que ce qui fait le caractère propre de toute apparition de *phantasia* c'est précisément le manque du *Bildobjekt* ; même si l'on peut, après coup et par une déformation cohérente, corrélative d'une institution (*Stiftung*), « phénoméniser » (Husserl parlait de « *Phänomenierung* » (Husserl 1980, 79-80)) un *Bildobjekt* pour l'apparition de *phantasia* (Richir 2000, 83). Cela a des conséquences capitales sur les différents types de temporalisation mis en œuvre dans la perception, dans la conscience d'image et dans la *phantasia* :

l'apparition de phantasia [...] ne procède pas [...] d'un acte présent de la conscience. [...] S'il y a acte, il est, à ce niveau, originairement dispersé, c'est-à-dire paraît, au pluriel originaire, pour la réflexion phénoménologique, comme autant de „moments” abstraits d'un „agir” ou d'un „faire” plus global, qui est celui de la temporalisation en présence, où jamais la conscience ne coïncide avec elle-même dans le Jetzt, le maintenant temporel de l'acte. (Richir 2000, 92)

Si la temporalité de la perception, ainsi que celle de la conscience d'image est une temporalité des présents, celle de la *phantasia* ne peut être qu'une temporalisation d'une « *présence sans présent assignable* » (Richir 2000, 127), même si, encore une fois, un tel présent peut être après coup introduit dans la *phantasia*,

transposant ainsi la *phantasia* en imagination (Richir 2000, 90). En d'autres mots : la *phantasia*, dans son état le plus sauvage, protéiforme et intermittente (Husserl 1980, 59-63), ne peut jamais se fixer sur un présent, mais des telles apparitions de *phantasia* il n'y a qu'une présence. Cette temporalisation en présence sans aucun présent assignable, est également la temporalisation du schématisme phénoménologique de la phénoménalisation qui est en œuvre dans une forme pure (déjà ouvert à sa transposition architectonique, mais encore en deçà) dans l'apparition du beau kantien.

Si l'on relit à partir de cette perspective le passage sur la nature se faisant paysage, nous comprenons pourquoi il peut y avoir une dépréparation dans l'apparition esthétique. Cette dépréparation est la trace phénoménologique du passage de la temporalisation des présents, à celle de la présence. En effet, si le paysage qu'on voit dans l'attitude esthétique n'est pas présent dans l'espace et le temps empiriques, c'est parce que ce paysage est un non-présent, sans aucun présent assignable qui pourrait soutenir son apparition. Et pourtant il y a bel et bien une présence du paysage en tant qu'il est beau, qui est la présence de sa phénoménalisation pure ancrée dans le schématisme phénoménologique de la phénoménalisation. Ce dernier n'est pas tant une activité de l'imagination transcendantale comme faculté de l'esprit, qu'une formation encore anonyme du sens (*Sinnildung*) par et dans la *phantasia*. Parler dans ce cas d'un *Bildobjekt* ou essayer d'ancrer l'apparition de *phantasia* dans un présent – qui est ici une apparition esthétique, mais ne se limite pas, dans le cas général, au champ de l'esthétique – relève déjà de l'institution de l'intentionnalité de la conscience qui coïncide avec elle-même, et plus spécifiquement de la conscience d'image. Or, ce qui fait précisément que le *Bildobjekt* soit si difficile à saisir dans le cas des images, et *fortiori* dans le cas de la nature qui agit *comme* une image, relève déjà d'une transposition architectonique spécifique à l'image :

L'„image” n'est donc pas visée comme telle, mais bien l'objet (lequel seul est „imaginé”). Il en ressort son caractère essentiel d'être *fictum*, c'est-à-dire un néant si elle est posée par la conscience et „quelque chose” en fonction (*fungierend*) si elle n'est pas posée – elle n'existe que si elle n'existe pas et n'existe pas si elle existe. Autrement dit,

elle est, en termes husserliens, *non positionnelle*, et elle est, dans nos termes, ce qui, seul, subsiste de la *phantasia* dans la transposition architectonique qui fait passer, dans la *Stiftung*, de celle-ci à l'imagination. (Richir 2006, 39-40)

Il faut toutefois, selon M. Richir, aller à l'encontre de cette *Stiftung* et, par une « *mise hors circuit de toute intentionnalité objective stable* », rouvrir le champ de la *phantasia* avec ses apparitions protéiformes, avec ses intermittences, et ses surgissements en éclair dans une « poussière de lumière » (traduction de M. Richir du mot allemand *Lichtstaub*). Dans ce champ, et cela est un point crucial, « il y a encore du phénomène *quand l'intentionnalité d'objet est mise en suspens, en epochè* » (Richir 2000, 90). C'est précisément une telle mise hors circuit de l'intentionnalité d'objet, qui se passe dans l'expérience esthétique de la contemplation du paysage lequel « agit comme une image ». Car s'il reste très problématique d'identifier le *Bildobjekt* d'un beau paysage, c'est précisément parce que ce dernier est la trace de la transposition architectonique de la *phantasia* en imagination, et donc la trace du passage d'une temporalisation en présence à une temporalisation en présents. L'expérience esthétique a néanmoins la force de nous arracher à la temporalité qui se passe par des présents et de nous laisser entrevoir – à travers l'expérience phénoménologique de la dépréparation – un niveau transcendantal de la phénoménalisation.

Disons encore, pour récapituler, que Kant a entrevu cette phénoménalisation dans ses analyses du beau, et qu'il a saisi la temporalisation de la phénoménalisation comme *durer* comme *weilen*. Cette temporalisation correspond à un schématisme spécifique, qui opère sans concept aucun et qui ne se fixe jamais sur un présent, car il est inépuisable. Or, la phénoménalisation du beau peut être interprétée en termes husserliens comme une apparition de *phantasia*, qu'il faut cependant bien distinguer de la conscience d'image. Tandis que la conscience d'image a une structure définie par l'entrelacs du *Bildobjekt* et du *Bildsujet*, la *phantasia* nous donne souvent à voir un « je ne sais quoi » sans *Bildobjekt*, elle est protéiforme et elle peut être interprétée comme le registre transcendantal de

toute imagination. C'est précisément l'enjeu de l'interprétation que M. Richir fait de Husserl. Au registre de la *phantasia* correspond une temporalisation transcendante, qu'on pourrait nommer une temporalisation en présence sans présent assignable (Richir 2000, 127) et qui serait alors le nom phénoménologique de l'expérience que Kant a saisie comme le « *durer-auprès-du-beau* ». De ce mode de temporalisation, nous pouvons trouver une attestation phénoménologique dans la simple contemplation d'un paysage, cette expérience esthétique où « la nature agit comme une image », et dont Husserl avait entrevu toute la difficulté et la complexité, ce dont fait foi le manuscrit, resté à l'état de notes de travail, dont nous avons essayé dans cet article d'explicitier l'enjeu.

NOTES

¹ En effet, la terminologie Husserl – étant donné qu'il s'agit des manuscrits qui datent de plusieurs époques – est vacillante. La *phantasia* désigne parfois l'imagination qui s'opère sans aucun support physique mais il y a des passages où Husserl se pose la question si l'on peut toujours parler d'un *Bildobjekt* dans la *phantasia*. (cf. par exemple Husserl 1980, 55 : « Se constitue-t-il effectivement dans la *phantasia* un objet-image au travers duquel un sujet-image est intuitionné ? Je dois avouer à cet égard que j'ai toujours été saisi d'un sérieux doute. » cf. également § 24. et certains passages sur la *phantasia*-perceptive : Husserl, 1980, 79, 514-515.) Et il aura appartenu à M. Richir de creuser en profondeur cette hésitation dans *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Pour un traitement systématique des hésitations de Husserl, cf. Dufourcq 2011, 23-59.

² Et si l'on peut envisager des cas où le *Bildobjekt* fait défaut nous préférons parler, comme le fait M. Richir, non plus de l'imagination, mais de la *phantasia*. (Richir 2000). Nous y reviendrons.

³ Fink introduit ce concept dans *Vergegenwärtigung und Bild* en soutenant une thèse similaire: pour qu'il puisse y avoir représentation (*Vergegenwärtigung*) en général, il faut d'abord qu'il y ait une dépréparation (*Entgegenwärtigung*) en soulignant que cette dernière est un mode de temporalisation de la temporalité originaire qu'il interprète de manière husserlienne en termes de rétention et protention tout en remontant un niveau plus originaire de temporalisation pour montrer comment celles-ci se constituent dans un horizon pré-immanent. Contentons-nous de récapituler quatre points essentiels que Fink nous livre à propos des dépréparations : 1.) les dépréparations formatrices d'horizon ne sont pas des vécus intentionnels, et par conséquent 2.) elles ne sont pas des *actes objectivants*, mais 3.) elles sont des modes de temporalisation de la temporalité originaire et ainsi 4.) elles constituent plutôt les conditions de possibilité de toute objectivité. (Fink

1966, 24-25 ; Schnell 2011, 278-289.) Les dépré-sentations ne sont donc pas seulement les conditions de possibilité de toute représentation, mais aussi de toute présentification (*Gegenwärtigung*) et donc de toute perception. Le cas du paysage qui se transforme en image, peut constituer une attestation phénoménologique de l'originalité des dépré-sentations et une voie pour remonter à une temporalisation originaire. Dans l'expérience esthétique de la contemplation du paysage, il s'agit en effet d'une dépré-sentation qui trouvera ses bases phénoménologiques dans une temporalisation autre que celle qui se passe par des rétentions ou des protentions, et qu'on pourrait, avec les termes de M. Richir caractériser comme une *temporalisation en présence sans présent assignable* (Richir 2000, 127). Nous y reviendrons.

⁴ Pour l'analyse de la spatialité dans la conscience d'image et dans la *phantasia* chez Husserl cf. (Fazakas 2015).

REFERENCES

Dufourcq, Annabelle. 2011. *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*. Dordrecht : Springer.

Fink, Eugen. 1966. „Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit“. In *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*. The Hague: Springer.

Husserl, Edmund. 1980. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898 – 1925)*. The Hague: Martinus Nijhoff,

Husserl, Edmund. 2002. *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Grenoble : Millon [Collection Krisis].

Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787). In *Werkausgabe*, Bd. III/IV. Frankfurt: Suhrkamp.

Kant, Immanuel. 1995. *Critique de la faculté de juger*. Trad. fr. par A. Renault. Paris : Aubier.

Richir, M. 2006. « Leiblichkeit et phantasia ». In *Psychothérapie phénoménologique*, 35-45. Paris : Wolf-Fédida [Collection Psychopathologie fondamentale].

Richir, Marc. 2000. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Grenoble: Millon.

Richir, Marc. 1998 : « *Phantasia*, imagination et image chez Husserl ». *Voir (barré)* 17 : 4-11.

Richir, Marc. 1984 : « L'origine phénoménologique de la pensée ». In *La liberté de l'esprit*, N° 7 : « *le Cogito* », 63-107. Paris : Balland.

Schnell, Alexander. 2011. *En deçà du sujet*. Paris: P.U.F. [Collection « Epiméthé »].

Fazakas, Istvan. 2015. « L'espace dans et à partir de la *phantasia* ». *Eikasia* 66 : 95-108.

Tengelyi, László. 2001. « L'esprit selon Kant ». *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 85 : 11-22.

Tengelyi, László. 1998. *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest: Atlantisz.

István Fazakas, ancien élève étranger de l'École Normale Supérieure et du programme Erasmus Mundus Europhilosophie, s'intéresse principalement à la phénoménologie du langage, de la corporéité et de l'imagination. Il prépare actuellement une thèse sur la *phantasia* en phénoménologie à l'Université Charles de Prague.

Adresse :

István Fazakas
Faculty of Humanities
Charles University Prague
U Kříže 8. 158 00 Prague
E-mail : fazakasisti@gmail.com