

LA RÉALITÉ ABSENTE

Essai sur la représentation

Avant-propos

Les réflexions qui suivent n'ont apparemment pas de rapport direct avec nos recherches narratologiques puisqu'on s'efforce d'y saisir le processus psychologique de la représentation *en deçà* du récit. La question qui se pose ici est de savoir comment, antérieurement à toute narration ou description précise, nous nous représentons la « réalité absente¹ » – comment se forme en nous l'image d'êtres réels, ou tout au moins présumés tels, situés hors du champ de la perception actuelle. Je sais qu'en ce moment même, là-bas, derrière cette porte, un jury délibère et décide de mon sort et, tandis que j'attends le résultat avec une anxiété croissante, je me figure la scène en train de se dérouler – je plante le décor, je mets en place les personnages, j'esquisse des gestes, des expressions... Demain peut-être, ou tout à l'heure, quelqu'un me racontera le déroulement de la séance, me dévoilera éventuellement certains secrets de la délibération ; pour l'heure tout est masqué, et comme mon regard ne perce point les cloisons, je ne puis qu'imaginer le réel invisible. Encore s'agit-il là d'un fait tout proche, presque immédiat ; à plus forte raison devrai-je construire de toutes pièces ma représentation si l'objet évoqué se trouve situé à distance. Le championnat du monde d'échecs se déroule actuellement ; je n'ai pas vu de photos ni de reportage télévisé, et pourtant je ne puis m'empêcher, dès lors que je pense à l'événement, de me le figurer, d'ébaucher une mise en scène, de « voir » les deux champions, la salle, l'échiquier..., si confuse et incertaine que puisse être ma vision. C'est cet espace originaire de la représentation que nous voudrions explorer, tel qu'il se forme au niveau le plus élémentaire, avant même que le récit ne vienne le préciser, le structurer, lui donner corps.

On saisit bien, pourtant, ce que cette exploration peut nous apprendre sur le récit. Toute narration se développe sur fond d'*absence*, puisque c'est dans la mesure même où l'événement ne se produit pas devant moi, sous mes yeux, *hic et nunc*, qu'on prend la peine de me le raconter, comblant ainsi par le langage et la symbolisation l'impossibilité de l'expérience directe (rappelons entre autres les réflexions de Pierre Janet, pour qui le récit est avant tout un « moyen de lutter contre l'absence² », ou plus proche de nous l'analyse de Christian Metz, selon laquelle le

1. S'il faut en croire le *Robert*, le verbe « représenter », sous sa forme pronominale, répond précisément à ce type de situation : « *Se représenter* : former dans son esprit l'image de... (l'image évoquée correspond à une réalité absente, comme pour *S'imaginer*, tandis que *Imaginer* suppose une élaboration par l'imagination créatrice). » [Nous soulignons.]

2. P. Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Cours du Collège de France, Maloine (Ed. Chahine), 1928, p. 222.

« narratif » est essentiellement lié à une mise à distance de la réalité³). Il en résulte que tout récit développe nécessairement, dans la conscience du narrataire, un processus de « représentation », certes plus précis que les formes spontanées dont nous allons parler ici, mais de même nature : ces événements qu'on me raconte, et que je ne perçois pas directement, je les « vois » intérieurement, je les recrée par la pensée. Toute étude des fondements de la représentation ne peut qu'éclairer les modalités de la réception narrative.

Aussi bien, c'est en songeant initialement à l'acte de lecture que nous avons été conduit à ce détour pré-narratif. Pour comprendre comment se construit dans ma conscience l'univers du discours, il n'est pas inutile de m'interroger préalablement sur les formes élémentaires de la représentation, telles qu'elles se donnent à moi dans l'expérience quotidienne, en dehors même de toute fiction et de toute narration. Qu'on veuille bien lire ces quelques pages comme un simple point de départ, étant entendu que du point de vue narratif l'essentiel resterait à faire, qui consisterait à dégager le rôle spécifique du langage dans l'édification de la représentation, et à analyser les procédures selon lesquelles chaque narrataire, en déchiffrant le message, construit sa propre image de l'univers diégétique – tâche immense qui exigerait, pour être menée à bien, les ressources conjuguées de la psychologie et de la linguistique.

*

* *

On connaît le point de départ des réflexions de Sartre sur l'imagination. Je regarde un objet situé devant moi : sa forme, sa couleur, sa position s'offrent à mon regard comme des réalités indépendantes de mon caprice. Si maintenant je détourne la tête ou que je ferme les yeux, la chose disparaît de mon champ de perception, je ne la vois plus, elle cesse d'être « pour moi ». C'est alors que, par le mirage de l'imagination, l'objet peut resurgir, réapparaître à ma conscience avec toutes ses qualités ; c'est bien le même objet, assurément, que celui que j'observais un instant plus tôt, mais il ne se présente plus sur le même mode d'être : il n'existe pas « en fait », il existe « en image »⁴. La situation ici décrite – voir quelque chose, détourner le regard puis revoir en pensée – illustre bien, dans sa simplicité et sa radicalité, certains caractères propres à toute conscience imaginante ; que j'évoque en moi-même tel souvenir d'enfance, un visage familier, un paysage connu, le rêve de la nuit dernière ou mes projets pour le week-end, l'assassinat de César ou le suicide de Madame Bovary, je mets en jeu dans tous les cas la même fonction fondamentale : il s'agit de voir ce que je ne vois pas, en faisant comme si je le voyais. La vision « intérieure » implique toujours, en fin de compte, une dialectique de l'absence et de la présence – ce qu'exprime assez bien le terme de « re-présentation ». Pour que tel

3. Voir C. Metz, « Pour une phénoménologie du narratif » (*Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Klincksieck, 1971, p. 30-32) : « La réalité suppose la *présence*, qui est une position privilégiée sur deux paramètres, l'espace et le temps ; seul est pleinement réel le *hic et nunc*. Or, le récit provoque par son apparition même la défection du *nunc* (récits de la vie courante), ou celle du *hic* (reportages « en direct » à la télévision) ; et le plus souvent les deux à la fois (actualités cinématographiques, récits historiques, etc.). Un récit ne continue à être perçu comme tel qu'aussi longtemps qu'une marge, même infime, le sépare de la plénitude du *hic et nunc*. » Nous émettons toutefois des réserves sur le glissement de sens opéré par l'auteur lorsque, identifiant la réalité à la présence perceptive, il interprète toute absence comme « irréalité ». Nous reviendrons sur cette confusion en discutant plus loin les thèses de Sartre.

4. Sartre, *L'imagination*, Alcan, 1936, p. 1-3.

objet (personne, événement) soit saisi en image, il faut d'abord qu'il ne soit pas donné en chair et en os dans le champ actuel de mon regard ; ce manque préalable est le fondement obligé, la condition de possibilité de tout acte imaginaire. Il faut encore, pour l'évoquer, que je m'arrache moi-même au réel immédiat, que j'abolisse provisoirement le monde perceptif. Alors, sur ce double fond d'absence, l'image pourra surgir, que ma conscience rejoigne l'objet en se transportant par la pensée jusqu'à lui ou qu'elle l'appelle à soi par un acte propre d'évocation. En bref, se représenter quelque chose, c'est s'absenter du monde présent pour donner présence à l'objet absent.

Cependant, cette « présence » reste ambiguë et équivoque, car dans le moment même où je substitue l'image à la perception, je reste conscient de leur différence de statut : je sais bien que ce paysage que j'imagine par la pensée n'est pas réellement là, à portée de ma vue, tout comme je sais que ce bureau où je suis en train d'écrire demeure présent virtuellement, non point vraiment aboli, mais simplement mis entre parenthèses. Ce paradoxe est tel, si l'on n'y prend garde, qu'il peut être source pour la pensée d'une double illusion : la première consiste à croire que l'objet représenté se réduit à une image située « dans » ma conscience (ce que Sartre appelle, pour la dénoncer, « l'illusion d'immanence ») ; la deuxième, plus radicalement, lui dénie par principe toute réalité et l'interprète comme pur « néant » (la thèse de Sartre lui-même).

La représentation peut-elle être réduite à des images « intérieures » ? A en croire le sens commun, relayé par d'éminents auteurs, l'image se présenterait comme un « tableau » mental, inscrit *dans* ma conscience, et que je percevrais par une sorte de sens intime : si elle se trouve correspondre à un objet réel (comme c'est le cas du Panthéon, exemple cher à Alain), je l'interpréterai comme une copie de l'original, un portrait en miniature, un écho affaibli, dégradé, appauvri... La phénoménologie n'a pas eu de mal à faire justice de ce type d'analyse. Quand je me représente le Panthéon, je ne perçois pas une image du monument, un modèle réduit logé dans mon esprit, je vois le Panthéon lui-même, « en image » sans doute, donc sur un autre mode que dans la perception, mais c'est lui que je vise, non un simulacre ; et cette apparition ne se situe pas dans mon esprit, mais hors de moi, comme à distance (« en fermant les yeux, je vois, là-bas⁵... »). Le Panthéon, en un sens, ne m'est pas moins extérieur quand je me le représente que lorsque je le perçois ; dans les deux cas il se présente comme un objet, un « vis-à-vis » placé devant moi, saisi de face ou de profil selon la perspective : non *en* moi mais *pour* moi, non présent *dans* ma conscience mais donné à ma conscience⁶. Ayant mis hors circuit le monde perceptif, je lui substitue un autre espace, qui « prend sa place », littéralement [à distance de moi]. Simplement, au lieu d'être reçu, par l'intermédiaire des sens, comme un donné physique indépendant de ma spontanéité, il trouve son origine dans ma subjectivité : c'est moi qui le produis, le fais paraître à ma conscience ; je me donne un autre monde que celui dans lequel je suis corporellement situé, je me compose un autre

5. Cf. *Manon*, de Jules Massenet.

6. Les images fictives elles-mêmes n'échappent pas à la règle : certes on pourrait penser qu'« un centaure qui joue de la flûte, fiction que nous formons librement, est justement à cause de cela un libre assemblage de représentations en nous » ; mais, comme l'observe Husserl, « le centaure lui-même n'est, naturellement, rien de psychique, il n'existe ni dans l'âme ni dans la conscience » ; il ne faut point confondre le processus même de l'invention « avec ce qui, par elle, a été inventé comme tel » (cité par Sartre, *L'imagination*, p. 147).

environnement que celui qui m'est matériellement imposé. Telle est l'ambivalence propre aux objets représentés : ils prennent place dans un espace intérieurement constitué, mais cet espace se livre à moi comme extériorité – imaginaire sans doute, mais non point immanent.

Si donc l'objet de la représentation – ce que je vois par la pensée – n'existe pas comme une image matériellement présente à l'intérieur de mon esprit, faut-il se résoudre à lui dénier toute réalité, et conclure avec Sartre que « la conscience imageante pose son objet comme un néant » ou, ce qui revient au même, que « l'image donne son objet comme un néant d'être [*sic*]⁷ » ? « Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas. [...] En vain cherchons-nous par notre conduite envers l'objet à faire naître en nous la croyance qu'il existe réellement ; nous pouvons masquer une seconde, mais non détruire la conscience immédiate de son néant⁸ ». S'il ne s'agissait ici que de l'imaginaire pur (fantasmes, fictions), on ne pourrait que souscrire à une telle description. Mais l'auteur, emporté par son élan, prétend l'étendre à toute représentation : « ... si je me représente Pierre tel qu'il peut être en ce moment à Berlin [...], je saisis un objet qui ne m'est pas du tout donné ou qui m'est donné justement comme étant hors d'atteinte. Là encore je saisis *rien*, c'est-à-dire que je pose le *rien*. En ce sens, on le voit, la conscience imageante de Pierre à Berlin (qu'est-ce qu'il fait en ce moment ? J'imagine qu'il se promène sur le Kurfürstendamm, etc.) est beaucoup plus proche de celle de centaure (dont j'affirme l'entière inexistance) que du souvenir de Pierre tel qu'il était le jour de son départ. Ce qu'il y a de commun entre Pierre en image et le centaure en image c'est qu'ils sont deux aspects du Néant⁹. »

Pour la netteté de son propos (ou pour donner à sa pensée un tour plus audacieux ?), Sartre manie l'hyperbole en faisant fi de toute nuance. On saisit bien, assurément, « ce qu'il y a de commun » entre les deux images (aucun des deux objets n'est donné *hic et nunc*), mais on ne comprend plus ce qui les distingue. Or l'auteur n'est pas dupe, puisqu'il assure connaître Pierre, alors que le Centaure n'est pour lui qu'une fiction, l'un est réel, l'autre illusoire, ce qui n'est pas la même chose : « Si je forme présentement l'image de Pierre, ma conscience imageante enferme une certaine position de l'existence de Pierre¹⁰ », alors même que le Centaure se signale, quant à lui, par son « entière inexistance ». Comment dès lors les confondre dans le même « Néant » ? S'il est vrai que l'objet en image est directement saisi comme n'étant pas là, cette absence reste entièrement relative au champ actuel de la perception : loin d'impliquer que l'objet représenté est irréel, elle signifie seulement qu'il ne s'offre pas directement au regard. Interpréter l'absence en termes de néant (« cette absence de principe, ce néant essentiel de l'objet imagé¹¹... »), ce serait présupposer, sous peine de paralogisme¹², que l'être se réduit aux seules données perçues, et l'on ne ferait que retomber dans le phénoménisme de Berkeley (*esse est percipi*), à moins

7. Sartre, *L'imaginaire* (1940), coll. « Idées », Gallimard, 1966, p. 28 et 31.

8. *Ibid.*, p. 33.

9. *Ibid.*, p. 349.

10. *Ibid.*, p. 346.

11. *Ibid.*

12. Le paralogisme consisterait évidemment à prendre prétexte du fait que le présent se donne toujours comme réel pour en déduire que tout absent se donne comme irréel, alors que c'est l'inverse qui devrait être inféré (tout irréel se donne comme absent).

qu'on ne régresse à l'expérience du nourrisson, pour qui l'objet n'existe qu'au moment même où il le voit¹³...

Il est vrai que l'absence comporte, par elle-même, un certain risque d'irréalité : faute de saisir les choses par un regard direct, je puis me tromper, « objectivement », dans mon évocation – imaginer Pierre à Berlin, alors qu'il est à Londres. Mais cela ne modifie en rien le mode de conscience : du point de vue phénoménologique, il suffit que je croie à la situation, que je la pose comme existante, pour que ma représentation prenne une orientation (une « intentionnalité ») essentiellement réalisante, par quoi elle se distingue de l'imaginaire pur¹⁴. Sartre lui-même assouplit d'ailleurs le manichéisme de sa thèse, lorsqu'il précise que l'acte positionnel « peut poser l'objet comme inexistant, ou comme absent, ou comme existant ailleurs¹⁵ » ; ce qui revient à dire, si les mots ont un sens, que l'absence se distingue de la pure et simple inexistence, que ce qui n'est pas ici, devant moi, sous mes yeux, peut cependant exister ailleurs, hors du champ de perception.

*
* *

Tout le problème est de savoir comment, dans de telles conditions, s'opère la mise en images, par quel processus je me représente le réel lorsqu'il n'est pas présent.

Mettons à part le cas du souvenir, où l'être absent se donne à nous par une intuition spécifique, située à mi-chemin de la perception et de l'imagination : se jouant sur fond d'absence, il procède par images – se référant au déjà-vu, il évoque des percepts¹⁶. D'une part le passé propre, se trouvant par essence frappé de prescription, ne peut exister comme la réalité présente appréhendée *hic et nunc*, je dois pour le retrouver faire abstraction du monde actuel – absence irréductible par

13. Cf. J. Piaget, *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, 1967, p. 10-18.

14. Le risque d'erreur est encore plus sensible dans la représentation de l'avenir : si j'anticipe par la pensée tel événement futur, cette anticipation est plus ou moins hypothétique, fragile et périssable, un incident imprévu peut toujours apparaître qui contredise mes prévisions et réduise après coup ma vision à un simple fantasme. Mais c'est dire aussi bien que la conscience de l'illusion ne peut être que rétrospective : au moment même où je projette ma prochaine soirée, je la vise comme réelle, je la prépare activement, sans même songer que, dans un instant, je puis être victime d'un accident stupide.

15. *L'imaginaire*, p. 30. Cf. p. 44-45 : « Nous avons supposé que l'objet n'était pas là et que nous posions son absence. On peut aussi poser son inexistence. » Voir également J. Chateau, qui propose de distinguer, au-delà de l'opposition classique entre le réel perçu et l'irréel fictif, un troisième type de structure qui participe des deux autres – « nous voulons dire les représentations qui se rapportent au réel sans se fondre dans la perception. Lorsque je pense à un ami éloigné, ma pensée est à la fois réelle et irréelle [...] : elle compose en elle la réalité lointaine de mon ami et son irréalité présente. Ce n'est ni un percept ni une fiction, mais une réalité d'un type nouveau, un réel-irréel », un « imaginaire non fictif » (*Les sources de l'imaginaire*, t. I, « Encyclopédie Universitaire », Ed. Universitaires, 1972, p. 169).

16. Cette ambivalence permet de mieux comprendre les hésitations de Sartre quant à l'assimilation du souvenir à l'image. D'une part il reconnaît leur profonde parenté (« le souvenir, à bien des points de vue, semble très proche de l'image », *L'imaginaire*, p. 348) et il reproche à Husserl de les couper radicalement : « Il existe tant de formes intermédiaires entre l'image-souvenir et l'image-fiction que nous ne saurions admettre cette séparation radicale » (*L'imagination*, p. 158). Mais d'autre part il les oppose de manière non moins catégorique : « Il existe une différence essentielle entre la thèse du souvenir et celle de l'image. Si je me rappelle un événement de ma vie passée, je ne l'imagine pas, je m'en souviens » (*L'imaginaire*, p. 348).

quoi le souvenir s'apparente à l'imagination. Mais d'autre part il s'oppose à elle (et se rapproche par là de l'expérience perceptive) du fait qu'il se réfère à un donné constitué, indépendant de ma fantaisie puisque déjà perçu. Quelles que soient les erreurs, les illusions et autres « infidélités » de la mémoire (j'embellis mon enfance, je déforme des scènes, je mélange des dates), je n'identifie mes souvenirs que dans la mesure où je les saisis, à tort ou à raison du point de vue objectif, comme un accès authentique au passé ; chaque souvenir « reconnu », subjectivement localisé dans mon histoire, me reporte en arrière vers l'expérience originale où la scène même m'était donnée *in praesentia*¹⁷.

Il en va autrement lorsque je me représente une réalité absente, que je ne puis appréhender par expérience directe : je dois cette fois l'« imaginer », la recréer, la mettre moi-même en scène. Lors même que je recours aux données de la mémoire (l'imagerie se nourrit toujours de perceptions antérieures¹⁸), je transforme leur sens et je les recompose.

J'apprends par la radio qu'un attentat vient d'être commis dans Oxford Street. Comme je connais Londres, je situe spontanément l'événement dans son cadre référentiel. Mais les images qui surgissent ainsi du fond de ma mémoire ne sont pas interprétées comme des souvenirs proprement dits, je ne pense pas à mon passé en les intuitionnant, je pense à l'attentat qui vient d'avoir lieu ; la rue que j'évoque actuellement peut bien être, identiquement, celle que j'ai connue (où j'ai vécu telle aventure), je ne la vise pas comme telle, mais au contraire comme le théâtre de l'événement actuel. Je peux sans doute, par un mouvement réflexif, reconnaître ces images, retrouver leur source, les situer dans mon temps propre ; mais alors cela signifie que je me détourne de l'actualité pour replonger dans le passé : je ne puis, au même instant, me souvenir d'Oxford Street comme objet d'autrefois (ce que j'ai vu quand j'y étais) et la poser à l'arrière-plan d'un fait contemporain. Les éléments de souvenir ne peuvent être utilisés comme supports d'une représentation qu'à condition d'être neutralisés, réduits à l'état d'« images mnésiques » anonymes, bref dépouillés de leur signification et de leur contexte originels pour être chargés d'un nouveau sens. On retrouve ici une structure comparable à celle des images matérielles : de même que, en présence d'une peinture ou d'une photo, la représentation ne peut prendre son essor que si j'oublie le signifiant, l'objet sensible que j'ai sous les yeux (des traits, des ombres et des couleurs étalés sur une surface) pour seulement le traverser et atteindre, au-delà de lui, le monde représenté (des êtres grandeur nature, doués de relief et de mouvement) ; de même, dans la vision mentale, les éléments mnémoniques ne peuvent contribuer à la représentation que si l'esprit les oublie en tant que

17. Sartre lui-même le reconnaît, si attentif pourtant à débusquer les signes de l'irréel : « La poignée de main que m'a donnée Pierre hier soir en me quittant, n'a point subi en coulant dans le passé de modification d'irréalité : elle a subi simplement une *mise à la retraite* ; elle est toujours réelle mais *passée*. Elle existe *passée*, ce qui est un mode d'existence réelle parmi d'autres » (*L'imaginaire*, p. 348). Il s'oppose en cela à des philosophes plus téméraires, qui définissent le souvenir comme la « position de l'irréel passé » (voir par exemple S. Daval et B. Guillemain, *Cours de philosophie*, P.U.F., 1962, t. 1, ch. VII).

18. Michel Denis : « La notion d'une dépendance de l'imagerie, même dans ses formes les plus créatrices, à l'égard de la perception ne se trouve pas réellement mise en question aujourd'hui. » Mais cette « dépendance » ne signifie pas que l'image se réduise à une copie, un « décalque psychologique passif de la réalité », une simple « reviviscence d'expériences perceptives antérieures » ; elle implique au contraire un travail de construction et d'élaboration (*Les images mentales*, « Le psychologue », P.U.F., 1979, p. 136 et 146).

« souvenirs » (mon expérience d'Oxford Street) pour viser, à travers eux, un nouveau type d'objet (l'attentat d'aujourd'hui).

Il arrive d'ailleurs souvent que l'image surgie du passé ne puisse être rapportée à un souvenir précis. Quand bien même je m'efforce d'identifier sa source, je puis ne point réussir à la localiser : « tout d'un coup je revois un jardin triste sous un ciel gris et il m'est impossible de savoir où et quand j'ai vu ce jardin » (Sartre, *L'imaginaire*, p. 25). Le cas sans doute est assez rare, comme l'indique Sartre, lorsque l'évocation renvoie, par ses déterminations internes, à une situation ou à un événement nettement délimité, inscrit dans mon histoire comme un moment unique, une expérience singulière, à nulle autre pareille. Mais à côté de ces images « singulatives », généralement reconnaissables, le passé me fournit une multitude d'images « itératives », correspondant chacune à la sédimentation d'un nombre plus ou moins grand d'expériences semblables, superposées et assimilées ; comme l'observe R.-E. Lacombe, « la plupart des images que nous utilisons sont des images banales, obtenues par fusion de souvenirs singuliers : ainsi notre maison, les rues que nous traversons chaque matin... » (*La psychologie bergsonienne*, Alcan, 1933). Si Oxford Street évoque pour moi un événement déterminé, le Panthéon par contre, parce que trop familier (je l'ai vu mille fois, il forme la toile de fond de ma jeunesse) ne se rattache dans mon esprit à aucun moment privilégié ; le syncrétisme même de ma représentation la rend méconnaissable : paradoxalement, la surabondance des souvenirs détache l'objet de mon passé et lui confère une sorte d'anonymat. Il en irait pareillement pour les êtres connus, les visages familiers qui constituent notre entourage : nous pouvons les évoquer d'autant plus librement que nous ne sommes pas tributaires d'un souvenir précis. Que dire alors des « images mentales » qui accompagnent le langage ? Si j'entends le mot « chien », je vois surgir une figure qui, tout en s'inspirant de l'expérience acquise (véritable « savoir mnésique » : que pourrais-je imaginer si je n'avais jamais vu l'animal en question ?) est en elle-même irréductible à tel souvenir particulier (comme il arriverait si je n'avais jamais vu qu'un seul chien de toute ma vie).

Si donc la représentation peut faire usage d'images mnésiques, celles-ci ne sauraient se confondre, ni dans leur fonction, ni même dans leur forme, avec le souvenir proprement dit : elles procèdent bien, objectivement, de l'expérience perceptive passée, mais cette dérivation demeurant inconsciente, il ne reste plus dans l'esprit que des formations anonymes, coupées de leur origine, et susceptibles de recevoir un sens nouveau.

Quel que puisse être au demeurant le rôle de la mémoire, celle-ci ne saurait suffire à alimenter la représentation. Lorsque j'apprends l'attentat, je ne me contente pas de réutiliser des images anciennes, je recompose en même temps la scène, je la reconstruis, je l'imagine, faute d'y avoir assisté : je me figure une explosion, des vitrines brisées, la panique de la foule – des cris, des mouvements de fuite – les blessés sur le trottoir, les sirènes de la police... J'ai pu voir, éventuellement, des images similaires en photo ou en film, mais je leur donne aujourd'hui une forme particulière : ma vision actuelle, inédite, originale, constitue en elle-même une sorte de création.

Plus généralement, toute représentation met en œuvre, dans des proportions à définir, la mémoire et l'imagination, le dosage pouvant varier selon ma connaissance

des termes en présence – selon que j’ai déjà vu ou non les éléments de la situation. S’il se trouve que, dans le passé, je les ai perçus directement (ou que j’en ai vu des reproductions : photos, films, etc.), je mettrai à profit mes anciennes images pour donner corps à ma vision présente ; dans le cas contraire, je serai conduit à faire œuvre créatrice, en construisant de toutes pièces ma représentation. Et comme, le plus souvent, la situation imaginée comporte les deux types de données (connues et inconnues), les deux fonctions tendront à s’entremêler pour aboutir à une production mixte.

*
* *

Le connu.

Commençons par les lieux, qui offrent le moins de difficultés : pour peu que je connaisse le décor, je tends à me le représenter tel que je l’ai déjà vu. Bien sûr il y a des nuances, selon que le cadre m’est familier (images itératives) ou que je ne l’ai aperçu qu’une fois (vision singulative), selon que je l’ai connu par perception directe ou par reproduction, etc. Je ne puis évoquer de la même façon le Panthéon, si souvent observé, et Borobudur, dont je n’ai vu qu’une photo : je suis tributaire, pour le temple indonésien, des détails contingents de la reproduction (angle de vision, distance, éclairage), alors que, pour le monument parisien, je peux puiser librement dans mes diverses expériences (le voir de loin, tel qu’on l’observe du Luxembourg, ou en gros plan, en me situant devant les marches ; l’imaginer de face, de trois quarts, de droite, de gauche ou par derrière, le voir sous le soleil, sous la neige, par temps de pluie ou encore, la nuit tombée, sous l’illumination des projecteurs...), bref je peux choisir ma perspective, voire associer plusieurs points de vue pour parcourir l’objet plus ou moins rapidement, lui conférant par là une apparence de profondeur et de relief. Il n’en est pas moins vrai que, dans un cas comme dans l’autre, la représentation s’appuie sur les « images mnésiques » dont nous parlions précédemment.

Cela ne signifie pas qu’elle se contente de reproduire les données de la mémoire : au contraire, nous l’avons dit, l’esprit réinterprète ces images et les anime d’un nouveau sens, ne serait-ce qu’en les « réactualisant ». Certes, la tâche est d’autant plus facile que les lieux et les objets offrent une certaine stabilité, ce qui permet de postuler, sauf information contraire, la permanence de leur aspect : j’imagine que le Panthéon était déjà il y a un siècle, est encore dans l’instant même et sera toujours dans cinquante ans semblable à celui que j’ai connu ; et si j’évoque l’Égypte ancienne, je ne crains pas de projeter mon image des Pyramides (les photos que j’ai contemplées) sur le temps des Pharaons, comme je pourrais l’étendre à l’Égypte future... Mais cette stabilité n’a rien d’absolu : les lieux changent à leur rythme, et je peux me méprendre en commettant des anachronismes, à moins que je ne possède suffisamment d’informations pour corriger ma représentation. C’est ainsi que Victor Hugo, du fond de son exil, songeait aux transformations opérées dans Paris depuis son départ, ou plutôt se refusait à les imaginer :

« Voilà bien des années que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. [...] Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois. Qu'on lui permette de parler de ce Paris-là comme s'il existait encore. Il est possible que là où l'auteur va conduire les lecteurs en disant : 'Dans telle rue il y a telle maison', il n'y ait plus aujourd'hui ni maison ni rue. Les lecteurs vérifieront, s'ils veulent en prendre la peine. Quant à lui, il ignore le Paris nouveau, et il écrit avec le Paris ancien devant les yeux dans une illusion qui lui est précieuse¹⁹. »

L'« illusion » dont parle ici Hugo ne consiste pas à se réfugier dans le passé lui-même (lequel n'a rien d'illusoire), mais à projeter le souvenir dans le monde présent, pour cause de nostalgie. La représentation de la réalité absente implique précisément l'attitude inverse, puisque la pensée s'y efforce, autant qu'il lui est possible, d'imaginer ce qui existe : si je présume que le décor n'a pas changé (situation la plus fréquente dans la vie quotidienne), je réutilise plus ou moins directement les images anciennes tout en leur attribuant une nouvelle signification temporelle ; si au contraire j'ai connaissance d'une transformation (comme il arrive notamment pour de grands écarts de temps), je rectifie ces mêmes images pour mieux les adapter à la réalité.

Venons-en aux personnes : il s'agit maintenant de me représenter quelqu'un que je connais d'aspect. On retrouve ici, naturellement, les mêmes variations que pour les lieux, concernant à la fois le degré de familiarité (connaissance habituelle ou au contraire unique) et le mode de connaissance (perception directe, reproduction photographique, etc.) : entre l'évocation d'un être proche que l'on rencontre tous les jours, et celle d'un personnage dont on a vu un seul portrait, on trouve toute une gamme de situations intermédiaires, avec des conséquences variables quant aux possibilités de choix et aux modulations de la perspective.

La situation cependant est beaucoup plus complexe, en raison de la mobilité et de la mutabilité propres aux êtres animés. Car si les lieux et les objets sont parfois susceptibles de changement, ceux-ci restent limités à certains cas exceptionnels, ou impliquent des époques relativement lointaines : le plus souvent, ils se signalent au contraire par leur stabilité et leur permanence, ce qui rend plus aisée la réutilisation des images mnésiques. Rien de tel avec autrui, « ondoyant et divers » par essence, et qui pour cette raison ne cesse d'offrir à mon regard d'infinies variations d'aspect (mouvements, gestes, attitudes, jeux de physionomie...). Si donc ma représentation « emprunte » à la mémoire, aucune image ne s'impose à moi de manière privilégiée (sauf dans le cas du portrait, essentiellement statique) : ma conscience sélectionne un petit nombre d'expressions parmi tous les possibles et les recompose tout en les animant. Encore supposons-nous ici que les images passées peuvent être réemployées sans autre transformation, ce qui n'est possible, en toute rigueur, que si elles sont compatibles avec le contenu de la situation représentée : je n'ai pas de peine à imaginer X en train de faire son cours, pour l'avoir déjà vu dans les mêmes circonstances. Qu'advient-il si, à l'inverse, je dois me le représenter dans un contexte différent de celui (ou de ceux) dont j'ai eu l'expérience ? Il semble que deux possibilités s'offrent alors à moi. Ou bien la mémoire l'emporte, au mépris de toute vraisemblance : je sais que X est en vacances (je viens de recevoir une carte postale en provenance de la Côte d'Azur), et pourtant je continue à le visualiser comme j'en

19. *Les misérables*, IIe partie, Livre cinquième, chapitre 1.

ai l'habitude, en cravate et complet-veston²⁰. Ou bien je « corrige » cette image, ou plus exactement je recompose la scène, pour l'adapter aux nouvelles données (X en maillot de bain : je reconnais son visage, mais le reste est inédit) ; il y a bien, dans ce cas, une part d'invention, de « création » imaginaire, mais elle vise précisément à reconstituer le réel, fût-ce hypothétiquement et approximativement. A plus forte raison ce travail reconstitutif de l'imagination s'imposera-t-il à la conscience pour la représentation d'éléments inconnus.

*
* *

L'inconnu.

Repartons simplement de l'exemple précédent. Lorsque je conçois X en vacances, je ne l'affuble pas seulement d'une tenue adéquate, je l'insère en même temps dans un certain contexte plus ou moins explicite, constitué aussi bien de l'entourage personnel (je crois le voir actuellement au milieu d'une famille, sachant qu'il est marié et a plusieurs enfants) que du décor matériel (une plage surpeuplée ou une crique isolée). Cette « transplantation » d'un être connu dans un cadre ignoré se présente d'autant plus fréquemment qu'elle résulte directement du principe de mobilité dont nous parlions plus haut. Toute personne de connaissance, si familière soit-elle, hante des lieux étrangers, non point nécessairement lointains et exotiques (le cousin en Amazonie), mais simplement situés hors de mon champ d'expérience : Madame chez des amies (que je ne connais pas), les enfants en excursion (je n'ai pu les accompagner), le collègue X dans son salon (je ne suis jamais allé chez lui). Dans chaque cas analogue, l'évocation de la personne se double d'une tendance, si discrète soit-elle, à esquisser l'environnement. L'inverse, quoique plus rare, est également possible, étant entendu que cette fois, le décor étant acquis, ce sont les personnages qui me sont inconnus : ainsi en est-il si par malheur, rentrant un jour chez moi, je découvre que mon logement a été cambriolé : antérieurement à toute enquête, je reconstitue spontanément la scène en imagination, je « vois » les individus fracturant cette porte, renversant le buffet, saccageant le bureau – et le lieu si familier se peuple d'étranges figures... A la limite, la vision ne comporte aucun élément connu, ne laissant en présence que des êtres étrangers dans des lieux inédits : si une voix anonyme me parle au téléphone, je lui prête, fût-ce sommairement, un soupçon de visage (homme, femme, jeune ou vieux), qui se détache lui-même sur un fond plus ou moins indéterminé (appartement, cabine publique) ; si je dois me rendre demain pour la première fois dans telle ville nouvelle afin d'y rencontrer, pour certaines affaires, des gens que je ne connais pas, je vois déjà le décor s'esquisser dans mon esprit et des silhouettes se profiler dans le champ de ma conscience.

Il reste à déterminer comment, dans de tels cas, peut s'opérer la représentation. Sans doute n'y a-t-il pas ici de règle universelle, encore moins absolue, les modalités

20. Supposons de la même manière qu'un vieil ami d'enfance, que je n'ai pas vu depuis vingt-cinq ans, me téléphone aujourd'hui : je puis me le représenter (non point m'en souvenir, mais le poser dans le présent) tel que je l'ai connu, sous les traits de la jeunesse. Sartre a bien vu le paradoxe : « L'objet de l'image de Pierre, avons-nous dit, c'est Pierre de chair et d'os, qui se trouve actuellement à Berlin. Mais, d'un autre côté, l'image que j'ai présentement de Pierre me le montre chez lui, dans sa chambre de Paris, assis dans un fauteuil que je connais bien. Alors, pourrait-on demander, l'objet de l'image, est-ce Pierre qui vit actuellement à Berlin, est-ce Pierre qui vivait l'an dernier à Paris ? ... nous persistons à affirmer que c'est le Pierre qui vit à Berlin » (*L'imaginaire*, p. 37).

et les degrés de la visualisation pouvant varier sensiblement d'un sujet à l'autre. Certaines tendances pourtant semblent se dégager, qui oscillent entre deux pôles : ou bien la représentation, faite d'images mnésiques appropriées aux circonstances, comporte une large part d'indétermination ; ou elle se réalise sous forme d'images précises, mais elle suppose alors une projection imaginaire plus ou moins aléatoire.

Dans le premier cas, je vois seulement des figures indistinctes : X apparaît à ma conscience, mais il se détache sur un fond relativement indifférencié (tout au plus quelques traits pour esquisser une plage : la présence de la mer se fait sentir à l'horizon), mais cela reste abstrait et comme infigurable (il me serait impossible de croquer le moindre dessin) ; le cousin est en Amazonie, mais je perçois seulement une forêt obscure, une masse d'arbres indistincte qui n'appartient spécifiquement à aucun lieu particulier (à la limite, je puis ne voir qu'une région sur la carte) ; la silhouette des cambrioleurs peut se réduire à quelques lignes et à quelques mouvements plus ou moins fugitifs, tout comme les inconnus que je dois rencontrer demain. Nous ne sommes pas loin ici de l'« image générique » chère à certains auteurs, « représentation unique, décolorée et vague » (Taine), « intermédiaire entre l'image pure et la notion générale » (Ribot) : si cette instance hybride semble être irrecevable du pur point de vue de la théorie de la connaissance, pour laquelle initialement elle a été élaborée (le concept ne se réduisant pas à une imagerie floue, comme ont pu le penser certains empiristes), elle n'en exprime pas moins un certain type de fonctionnement de la représentation sensible. A moins qu'on ne préfère parler de « schématisation » : si je ne puis superposer plusieurs images particulières, je puis du moins faire abstraction de certains caractères, ne garder de l'objet que quelques traits essentiels, esquisser des silhouettes et des formes plus ou moins floues, tracer des directions et amorcer des mouvements ; les schèmes, ainsi compris, constituent bien une certaine manière pour les objets imaginés d'être donnés à la conscience, sur le mode négatif de l'indétermination.

Mais l'imagination peut se faire plus précise, partant plus audacieuse : je situe X, cette fois, sur une plage nettement définie, légèrement incurvée, composée de galets, et je la perçois intuitivement sous un angle déterminé (le front de mer à gauche, de l'autre côté l'immensité) ; le cousin lointain est en pirogue, et son embarcation se faufile à présent entre des arbres gigantesques, sous un ciel menaçant, cependant qu'à l'horizon le fleuve amorce une large courbe ; mes voleurs, quant à eux, sortent de l'anonymat, ils sont trois, d'âge mûr, pince-monseigneur en main, fourrant dans de grandes sacoches grises les bibelots disparus... D'où procèdent donc toutes ces images ?

Certaines sans doute peuvent provenir directement de l'expérience antérieure : je puis ressusciter sans même m'en rendre compte des visions oubliées – une plage entrevue en d'autres temps et d'autres lieux, un vieux documentaire sur la forêt amazonienne (à moins que je ne recoure inconsciemment à des modèles africains !) et naturellement, pour les cambrioleurs, une séquence puisée dans un film policier. Les images issues du passé pouvant être réemployées hors de leur contexte originel, toute situation nouvelle est susceptible de rappeler à la conscience, par un simple jeu associatif, d'anciennes visions plus ou moins apparentées ; ramenant l'inconnu au connu, je puis choisir intuitivement les images les plus proches que puisse me fournir l'expérience acquise pour saisir à travers elles le nouvel objet de ma représentation.

Mais si l'on ne peut exclure *a priori* cette forme d'imagination purement reproductrice, elle n'en demeure pas moins une simple hypothèse ; j'ai beau fouiller dans ma mémoire, je ne retrouve pas trace en fait des visions précédentes ; elles se donnent à moi comme des nouveautés, des constructions originales, élaborées de toutes pièces pour les besoins *ad hoc* de la représentation. Si l'on peut supposer que certains éléments se rattachent bien en dernier lieu à des images anciennes, la synthèse que j'opère pour les besoins actuels de la représentation semble constituer par elle-même un acte inédit : tout se passe comme si la conscience recomposait le réel évoqué en inventant de nouvelles images pour s'adapter aux données de la situation. Je sais que Jacques, en ce moment, travaille dans un bureau, mais il est peu vraisemblable que, pour l'imaginer, je me borne à reprendre une image antérieure déjà constituée (telle pièce entr'aperçue, je ne sais plus où ni quand, au détour d'un couloir) : j'inventerai plutôt un décor à sa mesure, non seulement conforme aux éventuelles informations qu'il a pu me donner (le nom de son entreprise, sa localisation), mais adapté autant que possible à l'image subjective – et en partie affective – que je me fais de lui : si sa prestance m'en impose, je lui attribuerai spontanément un cadre spacieux et luxueux. La même fonction imaginaire se retrouvera, il va de soi, dans la représentation des personnes inconnues : une simple voix, au téléphone ou à la radio, peut susciter en moi une activité créatrice. Plutôt que de me reposer sur je ne sais quel automatisme de la mémoire, en projetant sur cette voix un visage connu, j'invente un nouvel être en mettant en image l'information sonore (les inflexions vocales, le timbre, l'intonation, sans parler du contenu explicite du discours), par un processus de transformation proche de la synesthésie. Mais cela ne signifie pas que ma représentation soit purement fantasmatique, encore moins arbitraire, puisque précisément je la construis à partir d'un « savoir », en me fondant autant que possible sur les données objectives qui me sont accessibles, si ténues qu'elles puissent être. Il est vrai que plus tard, mis en présence de l'objet même, je pourrai mesurer toute la distance qui le sépare de mes spéculations : le bureau diffère en fait de l'image que j'en avais conçue, l'homme de radio que je rencontre ressemble peu au portrait que je m'en étais forgé à partir de sa voix, ce qui me permet de me rendre compte de l'inadaptation de mes premières images, au moment même où je découvre une vision plus adéquate. Mais cette prise de conscience ne peut être vécue, justement, que sur le mode rétrospectif : tant que le réel reste inconnu, faute de comparaison, je ne puis mesurer la non-conformité de ma figuration, je l'appréhende au contraire comme la meilleure approche possible de la réalité. Lors donc que j'imagine, je ne crée, en l'occurrence, que pour mieux me donner l'objet, certes hypothétiquement, mais dans une intention essentiellement réalisante.

*

* *

La représentation de la réalité absente peut ainsi s'opérer selon plusieurs modalités, en fonction du degré de connaissance préalable des éléments : si les termes mis en jeu – les personnes et les lieux – ont déjà pu dans le passé être appréhendés visuellement, la conscience s'inspirera plus ou moins directement de ces expériences antérieures, qu'elle se contente de reproduire les images passées correspondantes, ou qu'elle s'efforce si peu que ce soit de les réactualiser ; si au contraire les objets évoqués sont inédits, la représentation tendra généralement – sauf à rester dans le vague et l'indétermination des images génériques ou des figures schématiques – à faire œuvre créatrice (quel que puisse être ici encore le rôle de la mémoire).

Rappelons que le plus souvent, le connu et l'inconnu se mêlant inextricablement, ces deux processus complémentaires combinent leurs effets.

Cependant, dira-t-on, était-il nécessaire de faire ce long détour pour retrouver, presque inchangées, les deux variantes traditionnelles de l'imagination – la forme reproductrice et la forme créatrice²¹ ? La réponse est évidente, dès lors que l'on tient compte des caractères spécifiques de la représentation appliquée au réel. Ce qui importe ici, ce n'est pas tant la matière figurative prise en elle-même (que les images soient obtenues par simple réminiscence, ou par une synthèse originale) que le système signifiant dans lequel elle s'insère, la visée intentionnelle qui l'anime. Or il se trouve, dans les deux cas, que les éléments représentatifs de la réalité absente sont détournés de leur source. Les images mnésiques, nous y avons insisté, ne sont pas vécues comme des souvenirs, mais au contraire réinvesties, réinterprétées en fonction du contexte, et donc dotées d'un nouveau sens. Symétriquement, les créations éventuelles de l'imagination ne sont pas saisies explicitement comme des fantasmes ou des fictions, puisque dans l'instant même où s'accomplit ma représentation, j'ai conscience de saisir une réalité, dussé-je pour cela fabriquer des images.

En s'inspirant de la terminologie de J. Piaget²², on pourrait dire qu'il y a ici un double mouvement d'« assimilation » et d'« accommodation » : il y a bien en un sens une « assimilation du réel aux schèmes du sujet », dans la mesure où le réel, faute d'être donné immédiatement, est réinterprété à travers l'expérience acquise (relayée par la mémoire) et l'imaginaire propre ; mais il y a bien aussi une « accommodation des structures mentales à la réalité », puisque ces formations d'origine subjective sont elles-mêmes spontanément choisies (puisées dans la mémoire) ou inventées (recréations) de manière à s'adapter aux situations réelles – ou tout au moins présumées telles. Je n'ai certes aucune garantie quant à l'exactitude objective de mes représentations mais, le réel étant absent, je m'en donne à moi-même la meilleure approximation dont je sois intuitivement capable²³. L'imaginaire, ici, n'est pas une position arbitraire du « néant », il représente au contraire un détour nécessaire (le seul qui soit accessible) pour donner corps à l'être absent.

Herblay, 1984

21. La distinction se trouvait déjà chez Voltaire, dans le *Dictionnaire philosophique* : « Il y a deux sortes d'imagination : l'une qui consiste à retenir une simple impression des objets ; l'autre qui arrange ces images reçues, et les combine en mille manières. La première a été appelée *imagination passive*, la seconde, *active*. »

22. *La construction du réel chez l'enfant*, op. cit., Conclusion, § 1.

23. Le même principe se retrouverait, toutes proportions gardées, dans la représentation du réel invisible élaborée par la science. La réalité, ici encore, échappe à la perception directe : « Le but idéal poursuivi par le physicien, observe Max Planck, est la connaissance du monde réel et extérieur, mais, quels que soient les moyens d'investigation dont il dispose et les mesures qu'il effectue, jamais il n'appréhende directement rien de ce monde. » D'où la nécessité d'une *représentation* : « Le physicien se bâtit un système de notions et de propositions dit 'image représentative physique de l'univers' en faisant appel à toutes les ressources de son savoir. [...] Avec des instruments purement imaginaires [...], il peut saisir à volonté les moindres modulations du devenir physique », et obtenir ainsi « une image du monde réel » (*Initiations à la physique*, Flammarion, Bibliothèque de Philosophie scientifique, 1941, p. 211, 215, 216). Cela revient à dire que les modèles scientifiques se présentent à la fois comme des constructions imaginaires, des visions de l'esprit (nul ne verra jamais par intuition directe les particules élémentaires), et comme des représentations (provisoirement conçues comme les meilleures possibles) de la réalité.