

Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman

IMAGINATION ET PHANTASIA

Il aura fallu attendre Husserl, et prendre connaissance de ses nombreux inédits grâce à la publication de la collection des *Husserliana* par les soins des Archives-Husserl dont le centre est à Louvain, pour s'apercevoir qu'il y a une différence phénoménologique importante entre imagination (*Einbildung*, *Imagination*) et *phantasia* (*Phantasie*), différence dont traite le fondateur de la phénoménologie dans le volume XXIII de ladite collection¹. Bien que la différence ne soit pas toujours aussi marquée chez Husserl lui-même, nous l'avons reprise, pour notre part², en tentant d'en tirer un certain nombre de conséquences pour l'analyse phénoménologique, et ce, pensons-nous, dans un esprit toujours husserlien. C'est cette différence que nous allons tout d'abord réexpliquer brièvement.

L'imagination: ce terme contient image, concept qui a été séculièrement l'objet de bien des équivoques qui persistent jusqu'à aujourd'hui, et qui même s'amplifient dangereusement depuis le rôle social dominant que jouent les techniques audio-visuelles. L'analyse de Husserl, à nos yeux la seule tenable, consiste à dire que l'imagination est chaque fois un acte intentionnel qui vise un objet, doté d'un sens intentionnel, mais qui n'est pas là, «en chair et en os», comme un objet présent de perception. Cet objet, que Husserl nomme *Bildsujet*, est cependant présent dans l'acte même de visée, mais comme irréel, c'est-à-dire, non pas posé comme présent réel visé par l'acte, mais *quasi-posé* comme présent par et dans l'acte d'imaginer. Deux cas peuvent se présenter: ou bien l'objet est quasi-posé à travers une «image» — Husserl la nomme *Bildobjekt* — qui a un support physique, comme le tableau peint ou la photographie, ou bien il l'est à travers une «image» qui n'en a pas, comme dans l'exemple devenu célèbre où j'imagine l'église du Panthéon. Si nous prenons cet exemple, qui est le plus simple et permet d'économiser bien des difficultés techniques, quand j'imagine le Panthéon, c'est lui que je vise et que je vois «en esprit», et non pas son «image». La preuve en est, toujours selon ce cas célèbre, que je ne puis compter ses colonnes en

1. E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Hua XXIII, hrsg. vont E. Marbach, Kluwer Acad. Publish. Dordrecht, 1980. Trad. fr. par R. Kassis et J.-F. Pestureau dans la coll. Krisis, Jérôme Millon, Grenoble, 2001.

2. Dans notre ouvrage: *Phénoménologie en esquisses*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.

imagination, alors que je le puis si, en face de lui, je l'ai en perception. Autrement dit, il est incorrect de dire, comme on le répète souvent, que l'«image» est une «reproduction imparfaite» de la réalité, comme si je pouvais en disposer librement et effectuer sur elle des opérations (ce que je puis certes faire sur une photographie): elle est plutôt une irréalité, qui m'échappe principalement en elle-même, mais qui est paradoxalement figurative de l'objet intentionnel visé (ici: le Panthéon). Peu y importe, pourrait-on dire, que la figuration (*Darstellung*) soit plus ou moins fidèle à «l'original» perceptif: l'essentiel de l'acte d'imaginer est dans son intentionnalité d'objet, et la figuration intuitive de ce dernier n'est pas ce qui y est proprement visé. C'est dire, et là réside toute la subtilité de l'analyse, que cette figuration (classiquement: l'image) joue un rôle paradoxal, tout auxiliaire si l'imagination est délibérée ou volontaire: elle n'est pas en elle-même objet intentionnel, même imaginaire, elle n'est jamais posée pour elle-même mais médiatrice d'une position (ici: quasi-position), et son irréalité lui confère à la fois le statut d'un néant (si elle était posée) et le statut d'un simulacre sans autonomie propre (si elle n'est pas posée, comme c'est, en général, le cas). Bref, elle n'existe (ne «fonctionne») que si elle n'existe pas, et n'existe pas (comme être ou objet) si elle existe (par l'erreur de la réification toute «en pensée»). Elle est, comme dit Husserl, une «apparence perceptive», avec cela que le «perceptive» traduit ici *perzeptiv* et non *Wahrnehmung*, c'est-à-dire une *Perzeption* qui n'est ni un acte de visée intentionnelle ni la réception passive d'une «empreinte» (*typos, pathos*). Cela nous permet d'analyser simplement le premier cas, où la figuration intuitive a un support physique. Manifestement, s'il n'y avait pas l'intentionnalité imaginative d'objet, le support physique se réduirait à un ensemble de taches plus ou moins claires ou sombres, ou de taches de couleurs, et cela signifie, en fait, que la figuration intuitive de l'objet imaginé y est en jeu, de la même manière que dans le premier cas, comme ce en quoi s'organisent ces taches (objets de *Wahrnehmung*) pour ainsi dire en vue de l'objet intentionnel imaginé. Le support physique n'est donc que support, et ce n'est que par une subreption que l'on peut dire que l'image, la figuration intuitive, y est réellement visible: elle y est tout au contraire autant en simulacre entre le sujet (regardant) de l'acte de visée imaginative et l'objet de cette même visée, que je ne reconnais ou n'identifie que par l'intentionnalité imaginative elle-même. Un personnage n'est pas là dans son portrait, ni un paysage dans sa photographie ou sa «représentation» peinte. Si le personnage ou le paysage sont présents dans l'acte intentionnel d'imaginer (comme «corrélats noématiques» de l'acte), ils ne sont pas là, en présence, au monde.

Qu'en est-il, dès lors, de la *phantasia* (nous gardons le terme grec puisque l'équivalent français, «fantaisie» désigne tout autre chose), et

ce, par rapport à l'imagination? Ici encore, il revient à Husserl d'en avoir discerné, non sans difficulté puisque la voie est toute neuve, les caractères essentiels: la *phantasia* surgit et disparaît par éclairs (*blitzhaft*), de façon intermittente et discontinue, elle est protéiforme (*proteusartig*) et surtout non présente (*nicht gegenwärtig*). Ce qui nous a fait dire³, tirant toutes les conséquences, que non seulement la *phantasia* ne relève pas de la temporalisation classique (husserlienne) en présents munis de leurs protentions et rétentions, mais relève d'un autre «type» de temporalisation, en présence, sans présent assignable, mais en outre encore que son caractère «protéique» la rende non figurative d'objets (intentionnels), nébuleuse, changeante à l'intérieur d'elle-même, plus ou moins intense, donc à la fois non positionnelle (elle n'est pas posée par un Moi et ne pose pas d'objet) et non intentionnelle (au sens husserlien «classique» ou «officiel»), ne pouvant être par elle-même la médiatrice de la position d'aucun objet. Le fait qu'une partie de ces caractères apparaisse encore dans la figuration intuitive en imagination atteste, selon nous, que c'est bien sur la base phénoménologique de la *phantasia*, et par une sorte d'arrêt (momentané sur un présent) de la temporalisation en présence, que *s'institue* l'acte d'imagination: la *phantasia* est transposée, dans l'acte (intentionnel) d'imaginer, sous la forme de l'«apparence perceptive» qui n'est cependant pas celle de la *phantasia* d'origine, mais celle de l'objet visé intentionnellement par l'acte d'imaginer — et c'est en cela que consiste la transposition. De là vient, par exemple, que le rêve (dont, par définition, on ne peut parler que parce qu'on s'en souvient) est toujours un mixte de *phantasiai* obscures ou nébuleuses, demeurées en leur statut phénoménologique d'origine, et d'imagination (intentionnelles) où je reconnais tel ou tel lieu, tel ou tel personnage et telle ou telle action. Nous verrons que cet exemple n'est pas sans signification pour ce qui se passe dans la chose littéraire. On pourrait dire par là que l'intentionnalité «projetée» sur la *phantasia* transmue celle-ci en «apparence perceptive» qui joue comme le simulacre de la présentation (quasi-position) d'un objet — tout comme je puis «voir» un cheval, un chien ou un dragon dans tel ou tel nuage. Ce lien intime, mais le plus souvent caché, entre *phantasia* et imagination, explique aussi l'instabilité foncière de la figuration intuitive dans l'imagination, mais tout aussi bien que la fixation de cette instabilité sur un ou des supports physiques peut arriver, si comme aujourd'hui, elle est trop exclusive, à tuer la vivacité de la *phantasia*, à appauvrir, jusqu'à la stupidité des stéréotypes, cette «activité» pourtant fondamentale de notre «esprit», comme on l'observe de nos jours dans tous les champs de la vie sociale.

LE PARADOXE DU THÉÂTRE

Husserl, encore une fois, va nous servir de guide (voir Hua XXIII, texte n° 18), quand il en vient à parler du théâtre. Par exemple, observe-t-il, Richard III ou Wallenstein «est» sur la scène, bien qu'il ne soit pas perçu (*wahrgenommen*) «en chair et ne os» — ce qui l'est, c'est le comédien, la scène avec ses décors et le théâtre tout entier. Pas davantage, puisqu'il est là avec son corps, et même son corps vivant (qui bouge, qui a des mimiques, des intonations et des accents, qui parle, etc.), le comédien n'est-il la figuration intuitive, fût-elle en mouvement, d'un objet qui serait intentionnellement visé et quasi-posé comme Richard III ou Wallenstein: si le comédien est bon, le personnage qu'il incarne est précisément vivant, la magie du théâtre consistant justement à déployer sous nos yeux une intrigue entre personnages vivants. Ce n'est que si le comédien est mauvais, soit parce qu'il exécute son rôle de façon maniérée et mécanique, soit, par narcissisme, parce qu'il projette la structure de son fantasme (au sens psychanalytique) dans son personnage, qu'il ne reste plus au spectateur qu'à imaginer le personnage (à se le figurer tel qu'il devrait être). À l'inverse, toujours dans ce cas, ou bien le spectateur sera découragé de toute imagination par un rôle par trop éloigné de ce qui devrait rendre vie au personnage, et sera dès lors gagné par l'ennui, ou bien, s'identifiant imaginativement à la figuration narcissique du comédien ou à la figuration intuitive, en imagination, du personnage qu'il se donne, il ne verra dans le personnage que sa propre «projection» fantasmatique — le spectacle du théâtre deviendra spectaculaire.

Autrement dit, le paradoxe du théâtre, dont on voit combien il est lié au célèbre paradoxe du comédien superbement analysé par Diderot, est que, pour ainsi dire, le comédien «prête» son corps vivant (*Leib*) tout entier au corps vivant du personnage qu'il incarne, sans que, de celui-ci, il y ait de figuration intuitive en imagination. Le personnage est en présence, au fil temporalisant (en présence) de l'intrigue, sans qu'il soit jamais présent, sinon de façon fugitive, dans tel ou tel acte intentionnel d'imagination. C'est bien Richard III, et cependant, il n'est pas objet de perception (*Wahrnehmung*) ou d'imagination, et le comédien n'a pas à se le figurer intuitivement en imagination parce qu'il n'existe pas (en toute rigueur) de telle figuration (Diderot). De la sorte, puisque le personnage, s'il est bien «incarné» par le comédien, n'est pas présent dans un acte intentionnel de perception ou d'imagination, il est en présence, comme en lui-même intuitivement infigurable, dans la *phantasia*. Et s'il est là, en présence, mais non présent, et puisqu'il faut le comédien pour l'«incarner», il est quand même l'«objet» d'une «perception», en un autre sens de ces deux termes entre guillemets phénoménologiques, et par la *phantasia* elle-même: la *phantasia* le reçoit, pour ainsi dire, dans ce que Husserl nomme fort bien une «*phantasia* perceptive» (*perzeptive*

Phantasie), la «perception» étant *Perzeption* et non pas *Wahrnehmung*. Cependant, dans ce cas, qui est différent du cas où il y a *Perzeption* de la figuration intuitive en imagination, il s'agit d'une *Perzeption*, non pas d'une irréalité ou d'une réalité (*Realität*), mais d'une «consistance» ou d'une «concrétude» (*Sachlichkeit*) qui est celle du personnage, qui est bien là, en présence, mais hors de tout présent. C'est dire que le théâtre est efficient, s'il sollicite la *phantasia*, mais «dégénère», s'il fait appel aux actes de l'imagination. Alors que celle-ci ne fait jamais que viser (quasi-poser) des objets imaginaires (peu importe qu'ils existent ou pas par ailleurs), la «*phantasia* perceptive» s'ouvre à une *Sachlichkeit* dont l'horizon interne est la réalité — celle-ci n'eût-elle jamais existé. C'est dire que cette *Sachlichkeit* est en transition infinie («transitionnelle» eût dit Winnicott) entre la *phantasia* «pure» telle que nous l'avons caractérisée et la réalité (*Realität*), et ce (Winnicott), dans un jeu sans règles, c'est-à-dire dans un jeu libre de la *phantasia* qui fait que pour tel ou tel personnage du théâtre, il y a, à la limite, autant d'«interprétations» possibles qu'il y a de comédiens possibles pour l'incarner.

Le comble du paradoxe est atteint si nous analysons de plus près ce qui se passe pour le comédien et pour le spectateur, car cela montre le rôle tout à fait fondamental de la «*phantasia* perceptive» dans la relation intersubjective. Le comédien n'est bon, en effet, que s'il en arrive, dans et par la *phantasia* (non positionnelle et non figurative, rappelons-le), à l'*Einführung*, à l'intropathie du personnage qu'il a à incarner. Ce qui relève de la *Führung*, en effet, ne relève pas de la figuration intuitive (en imagination ou en perception). Il doit même y arriver à un point tel que, comme nous le disions, il doit prêter son corps vivant (infigurable) au corps vivant (infigurable) de son personnage, c'est-à-dire ses émotions, son affectivité et ses mouvements (mimiques, gestes, paroles, etc.) — et c'est au sens où le narcissisme du comédien peut occulter le personnage qu'il est si dangereux. Autrement dit, de ce personnage infigurable (manqué s'il est figuré) et qui se tient néanmoins en lui-même, le comédien se doit d'effectuer (au terme d'un long travail dont le résultat est l'abnégation dans le «presque tout naturellement» de l'effectuation) ce que nous nommons une *mimesis* non spéculaire, active, et du dedans⁴. À son tour, ce n'est que si ce travail a abouti que le spectateur fait l'expérience de l'*Einführung*, non pas du comédien, mais du personnage qu'il incarne en sorte que les «*phantasiai* perceptives» par lesquelles le comédien a «senti» son personnage et travaillé son rôle passent pour ainsi dire dans les *phantasiai* des spectateurs, et que nous découvrons par là, comme nous l'annoncions, que la «*phantasia* perceptive» est, en général, la base la plus archaïque de la rencontre «intersubjective» — il n'est pas besoin qu'autrui soit figuré intuitivement en effigie (réelle ou

4. Pour une élaboration de ce concept, voir *Phénoménologie en esquisses*, op. cit.

imaginaire) pour que je le rencontre comme autrui. Bien plutôt, la figuration en effigie est-elle, à son tour, pleine de pièges qui lui sont propres pour la rencontre *effective* d'autrui, où, entre lui et moi, il se passe réellement (*sachlich*) quelque chose. La matrice de ces pièges, que nous ne pouvons analyser ici⁵ est qu'il est extrêmement difficile, dans le cas où autrui se présente en figuration intuitive en effigie (comme *Leibkörper*, ainsi que le disait Husserl), d'y discerner ce qui relève de l'aperception perceptive (en *Wahrnehmung*, susceptible de toucher le réel) et ce qui relève de l'imagination (ou du fantasme), ce qui relève de la sincérité et ce qui relève de la simulation — aussi bien, d'ailleurs, pour moi-même que pour autrui. Quoi qu'il en soit, qu'il y ait un autrui avec son dedans (son ici absolu), qu'il vive sa vie et pas la mienne, cela vient tout d'abord de ce que, précisément, sa vie, son intériorité qui n'est précisément pas figurable en intuition (d'imagination ou de perception) est «perçue» (*perzipiert*) par la «phantasia perceptive». Tout cela a d'importantes conséquences pour comprendre et analyser ce qui se passe dans la création et la lecture en littérature.

LA «PHANTASIA PERCEPTIVE» EN LITTÉRATURE

Ne pouvant aborder, ici, quant à la littérature en général, tous les problèmes afférents aux codages symboliques (ou rhétoriques), liés à telle ou telle pratique (par exemple: la poésie) ou à telle ou telle époque de l'Histoire, nous nous bornerons à l'analyse de ce qui se passe dans le roman, qui connut son apogée au XIX^e siècle, pour finir, grosso modo, avec la première moitié du XX^e siècle. Si on considère le roman pour lui-même, autrement que comme le témoignage ou le reflet d'une époque, autrement aussi que comme la mise en œuvre, par une sorte de rêverie éveillée et plus ou moins contrôlée, de structures de fantasme (ce qui n'a jamais donné lieu qu'à de mauvais romans), il apparaît pareillement, un peu à l'instar des pièces de théâtre, mais sans les contraintes propres à ce dernier, en première approximation comme le déploiement temporel d'une intrigue entre personnages vivants (c'est son paradoxe), mais sans que ceux-ci soient appelés à être «incarnés» par des comédiens pour rendre la chose (*die Sache*) «vivante». Bien plus, toute figuration intuitive de ces personnages (aujourd'hui dans des «adaptations cinématographiques») se manifeste comme aussitôt décevante, parce que jamais tel ou tel acteur, quel que soit par ailleurs son talent, n'arrivera à rendre la complexité du personnage, telle qu'elle s'est imposée au romancier au fil de son écriture, et telle qu'elle s'impose à nouveau au lecteur attentif, qui ne se laisse pas prendre aux pièges fantasmatiques de l'identification

5. Voir notre étude, in *Annales de phénoménologie*, 2003, p. 99-141, reprise dans notre ouvrage *Phantasia, imagination, affectivité, Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2004.

imaginaire. Autrement dit, la liberté prise par rapport aux conventions du théâtre (durée, lieux et cadres de l'action, possibilités quasi infinies de la description et de l'analyse) confère en fait à la «*phantasia* perceptive» une liberté bien plus grande dans le roman qu'au théâtre. D'une part en effet, les personnages n'ont pas à être, pour ainsi dire, codifiés dans leurs rôles respectifs (fussent-ils évolutifs), ou mieux «campés» d'avance, mais à être «interprétés», au fil de l'écriture, par le romancier lui-même. Celui-ci n'a pas «inventé» ses personnages de toutes pièces: ils ne deviennent en effet personnages, c'est bien connu, que s'ils se mettent à vivre leur vie propre que l'écrivain aura à suivre et à développer au plus près, parmi les infinies possibilités indéterminées de la *phantasia* et selon la «logique» qui est en train de se faire, pour lui, de l'intrigue. D'autre part, et cette fois pour le lecteur, c'est moyennant l'art du romancier, dont nous venons d'exhiber les deux dimensions constitutives, que le récit romanesque apparaîtra comme «vivant», et «vivant» au-delà des pages, des lignes et des mots. Mais pour l'écrivain comme pour le lecteur, cette «vie» ne peut s'éveiller que par et dans les «*phantasiai* perceptives», sans donc qu'il soit besoin de les transposer en actes intentionnels d'imagination, bien au contraire, puisque ceux-ci rompent le mouvement propre de la prose, et banalisent en figurations intuitives de l'imagination ce qui ne vit qu'en *phantasia*. Certes, il nous faut du temps, tout autant pour le romancier que pour le lecteur, pour arriver à éprouver dans l'*Einfühlung* la vie propre de Julien Sorel ou de Mathilde de la Mole, pour arriver, autrement dit, à sa *Perzeption* en *phantasia*, mais c'est le temps, précisément, de la temporalisation en présence, sans présent assignable. En ce sens, l'ennemi le plus redoutable de la littérature (et du roman) est, dans la rigueur de nos termes, l'imagination. En témoignent les descriptions trop minutieuses de lieux ou de personnages, comme par exemple chez Balzac — et quand ces descriptions se veulent quasi-objectives jusque dans les détails, comme chez Robbe-Grillet, l'atmosphère en devient irrespirable et l'ennui s'en dégage très rapidement: cela précisément, par le souci quasi obsessionnel de la figuration intuitive, qui est aux antipodes de toute vivacité phénoménologique.

Tout cela nous conduit à dire que quand nous lisons (bien) un récit romanesque, nous n'imaginons que par moments éphémères et fugitifs; au contraire l'essentiel de notre activité de lecteur est paradoxalement tout à la fois dans le souci d'intelligence du texte et dans l'activité de la *phantasia*, protéique, non figurative d'objet, nébuleuse dans la présence mais pas au présent, indéterminé pour une grande part, mais «perceptive» (*perzeptive*) dans la mesure où elle se laisse guider par la lecture. Si nous gardons quelque probité à l'égard de notre lecture et de l'écrivain, non seulement nous serons incapables de faire le portrait physique de

Mme Bovary, mais encore tout portrait qui nous en serait proposé nous paraîtra faux, voire nous fera horreur par sa pauvreté. Et de même pour les paysages et les lieux. C'est qu'il faut beaucoup d'indéterminations pour que la *phantasia*, un peu comme dans le rêve, soit en possibilité de vivre. Il y a donc, dans l'«irréalité» de la *phantasia*, une *Sachlichkeit*, une concrétude, qui n'est certes pas la réalité, mais qui a, nous l'avons dit, la réalité comme horizon — et ce, par-delà toutes les théories que l'on a faites ou que l'on peut faire de l'art romanesque.

Tout cela nous amène également à corriger la définition approximative que nous donnions du roman. Ce qui importe en effet en celui-ci, bien au-delà du romanesque de l'intrigue, c'est la vie propre des personnages, c'est-à-dire, en termes classiques, les mouvements de l'âme, ou ce que nous pourrions nommer les labyrinthes de l'affectivité, où les affections sont intimement liées aux *phantasiai*⁶, et donc aussi aux «*phantasiai* perceptives», où ces mouvements sont en quelque sorte saisis «sur le vif». L'intrigue romanesque est en elle-même sans intérêt esthétique si les personnages qu'elle met en relation ne sont pas vivants, mais relèvent, ou bien de l'anecdote du fait divers, ou bien du fantôme — ce qui ne veut pas dire que l'on ne puisse faire d'un fait divers tout un roman, alors que le fantôme, par sa pauvreté, ne peut donner lieu qu'à de la littérature de gare. Ce qui nous requiert, par exemple dans Madame Bovary, ce n'est pas la très banale histoire d'adultère et d'un mari brave mais borné, mais le déroulement d'une temporalité où l'affectivité, déjà passablement altérée, d'une jeune provinciale déjà passablement rêveuse, s'atmosphérise de plus en plus dans l'imaginaire en perdant tout contact avec la réalité, pour aboutir au suicide quand l'épreuve de celle-ci paraît inéluctable et brutale — cela sans compter bien d'autres choses que nous montre tout l'art de Flaubert dans leur vivacité. Certes cela est, comme on dit, «d'époque», mais ce n'est ni un «document» socio-psychologique transposé ni un «témoignage» subjectif-historique: nous sentons ce qu'a dû être, dans sa médiocrité insigne, la société française où se meuvent les personnages, et nous n'avons pas besoin de plus — nous la sentons mieux, ou la «percevons» mieux en *phantasia* que nous ne pourrions le faire avec un manuel d'histoire. Et par-delà, il est vrai, nous sentons encore ce qui a tant fasciné Flaubert et qu'il a si bien «décrit»: la médiocrité et l'insondable bêtise humaines, qui sont de tous les temps.

Il y a donc dans l'art du roman toute une alchimie extrêmement complexe dont il faudrait en fait reprendre l'analyse presque *ab obvo*, à l'écart en tout cas des théories classiques, linguistiques, sémiotiques ou psychologiques (psychanalytiques). C'est-à-dire à partir de la *phantasia*

6. Sur ce point capital, que nous ne pouvons traiter ici, voir notre étude: «Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité», *Annales de phénoménologie*, 2004, n° 3, p. 155-200.

correctement comprise et de la vie propre de la *Leiblichkeit* et de l'affectivité dont la *phantasia* est en réalité indissociable⁷. Cette alchimie est en effet irrémédiablement détruite, nous l'avons dit, dès qu'on passe aux «adaptations» audio-visuelles ou aux résumés et extraits des manuels scolaires, ou encore à des analyses partielles parce qu'abstraites. Analyser cette alchimie par laquelle, en faisant jouer sa *phantasia*, son affectivité et sa *Leiblichkeit*, un auteur nous fait, à notre tour, à nous lecteurs, jouer les mêmes dimensions, ce serait, pour commencer avec le roman, ce que pourrait apporter la phénoménologie si, presque par définition ou par statut, cette analyse ne devait être infinie, alors même que tout lecteur «sensible» et «intelligent» est capable, s'il ne s'adonne pas aux pièges de l'imagination, de sentir et de comprendre tous ces jeux, de manière non positionnelle, c'est-à-dire sans les poser en réalité. Il faut dire, par ailleurs, que notre époque de consommation instantanée et de masse, se prête fort peu, tant à l'exercice de la lecture patiente, qui accepte de rentrer dans la temporalisation lente du récit à travers des «*phantasiai* perceptives» qui y passent, de leur côté, avec une extrême rapidité et donc une extrême insaisissabilité — hors du présent intentionnel de tout acte d'imaginer —, qu'à l'exercice de l'analyse phénoménologique qui doit montrer comment, dans les dimensions que nous avons repérées, la «magie» littéraire fonctionne sans que j'aie à me la représenter dans une conscience claire ou une conscience purement théorique. À tout le moins, nous avons ici tenté de montrer combien le terme de «fiction» est ambigu ou équivoque, combien il convient de distinguer la fiction propre à l'objet intentionnel imaginé de la *Sachlichkeit* non positionnelle de ce qui se joue, dans la «*phantasia* perceptive», comme l'horizon d'une réalité — et en ce sens, l'expression «fiction littéraire» ou «récit de fiction» est fort mal venue. À cet égard aussi, et comme, déjà, Husserl lui-même s'en était aperçu, la conscience a des «structures» bien plus complexes que ce que la pensée classique a pu en concevoir, piégée qu'elle a été par la notion de position. La conscience va bien au-delà de ce qu'elle est censée se poser à elle-même, car elle englobe tout un champ, extrêmement complexe, de ce qui en elle n'est pas posé et n'est pas même susceptible de position — ainsi déjà de la *phantasia* par rapport à l'imagination —, et cette nécessaire réélaboration de ce qu'est la conscience entraîne bien entendu avec elle la nécessaire réélaboration de la notion d'inconscient. Il en résulte que la phénoménologie, en tant qu'une certaine pratique de la philosophie initiée par Husserl, non seulement est en mesure d'apporter quelque chose à la compréhension du «fonctionnement» littéraire — au lieu de le livrer, au pire, à la «folle du logis» —, mais encore qu'elle a beaucoup à apprendre, sans aucun doute, de ce même fonctionnement, par-delà le structuralisme ou l'analyse du langage

7. Voir notre étude précédemment citée ainsi que *Phénoménologie en esquisses*, *op. cit.*

qui, toujours, cherchent à l'enclorre dans des règles fixes. En écho à la littérature, en effet, mais avec la rigueur qui doit être la sienne propre, la phénoménologie a en elle cette nouveauté révolutionnaire d'avoir à travailler avec des indéterminations et des indéterminités. C'est même en quoi sa tâche est infinie. Mais ces indéterminations et ces indéterminités constituent finalement le fonds de notre vie, tout autant que le fonds de la vie de ces personnages littéraires parfois bien plus vivants que ceux que nous rencontrons «réellement» dans notre quotidienneté. Tel est le paradoxe qu'il nous faut maintenir fermement, envers et contre tout, et sans doute encore plus aujourd'hui, quand, dans le simulacre quasi-général de la «communication», nous sommes abreuvés d'«images», jusqu'à l'écoeurement.