

Ciprian JELER \*

## Image médiatrice et image mentale, Bergson et Sartre

**Abstract:** This paper draws a comparison between Bergson's notion of mediating image and Sartre's theory of mental images. An example of a mediating image provided by Bergson is looked at from two different perspectives, following two treatments it has received from Nietzsche and Edgar Allan Poe. This enables us to isolate two general attitudes which, I will argue, accurately describe Sartre's and, respectively, Bergson's attitudes towards images. However, the end of the paper shows that the two attitudes are not incompatible: even though it is very critical towards Bergson, Sartre's theory of the mental image only seems to reinforce and to confer more precision to Bergson's view on images.

**Keywords:** Mediating Image, Mental Image, Intuition, Hans Pfaall, Quasi-observation

Dans l'histoire de la philosophie, on trouve très peu de discussions sur le rôle des images mentales dans le travail philosophique. Une exception notable est celle de Bergson, qui consacre, en 1911, une conférence à la description de l'importance des images mentales pour la pratique philosophique. Notre intention dans ce texte n'est pas celle de clarifier le statut – d'ailleurs très problématique et trop difficile pour être traité dans le cadre d'un article isolé – de ces images dans la philosophie bergsonienne, mais plutôt de suivre une série de déplacements conceptuels à l'égard de l'image mentale qui ont lieu entre l'œuvre de Bergson et celle de Sartre. Même si Sartre est très critique à l'égard de la conception de l'image de Bergson, il nous semble que la théorie sartrienne de l'image mentale ne fait, en bien de points, que préciser la position de Bergson et, en un sens, ne fait que la renforcer. C'est ce que nous allons essayer de montrer ici, d'une manière sans doute schématique et provisoire, à travers une lecture en parallèle de « L'intuition philosophique » de Bergson et du livre de Sartre sur *L'imaginaire*.

La conférence sur « L'intuition philosophique » a été prononcée par Bergson lors du Congrès de Philosophie de Bologne de 1911. Bergson parle donc devant un public de spécialistes en philosophie, et l'auditeur est composé, avec les mots de Bergson, de personnes qui « enseignent l'histoire de la philosophie » (Bergson 1996, 117) et qui ont donc souvent eu l'occasion

---

\* Département de Recherche Interdisciplinaire dans le Domaine des Sciences Socio-Humaines, Université «Alexandru Ioan Cuza», Iasi, Romania, email: ciprianjeler@yahoo.com.

de revenir sur « l'étude des mêmes doctrines » philosophiques (Bergson 1996, 118). Et ce que Bergson propose en premier chef dans cette conférence est, en effet, une théorie de la lecture philosophique. Il faudrait voir dans cette théorie moins une étude systématique sur les manières de lire les textes philosophiques (Bergson ne cite aucun texte sur la lecture en général, il ne cite aucun « texte de spécialité » sur le sujet), mais plutôt comme un témoignage sur la manière même de lire de Bergson. On a donc plutôt affaire ici au récit d'une expérience personnelle de Bergson, au récit, en fait, des étapes par lesquelles les lectures de Bergson avaient l'habitude de passer.

Nommons brièvement ces étapes. Lorsqu'on commence l'étude d'un philosophe, on rencontre d'abord une somme de thèses et de concepts qui sont mises ensemble, ramassées, pour ainsi dire, dans le cadre d'une œuvre. Ces idées et ces concepts, n'appartiennent d'habitude pas seulement à ce philosophe, mais sont reprises d'ici et là, de certains prédécesseurs ou de certains commentateurs des philosophes plus anciens ; mais le philosophe en question a su donner une nouvelle synthèse de ces idées et concepts. Sans doute, cette première étape, qui fait de l'œuvre d'un philosophe une simple mosaïque ne pourrait suffire. Elle nous livre seulement à des incessants – et, à vrai dire, infinis – travaux de comparaison entre ce philosophe et d'autres, pour élucider ce qui leur est commun et ce qui les sépare. Ces travaux, si poussés qu'ils peuvent l'être, ne nous autorisent jamais par elles-mêmes à prétendre que nous connaissons une philosophie, que nous connaissons ce qui lui appartient en propre.

Nous passons alors, dit Bergson, à la deuxième étape, qui est celle de penser la philosophie elle-même comme étant en devenir, et l'œuvre du philosophe étudié comme étant un moment dans cette évolution. Son œuvre ne se réduit ainsi plus à une somme de thèses reprises d'ici ou de là, mais elle gagne une sorte d'individualité propre, semblable si l'on veut – et selon une comparaison que Bergson ne fait pas lui-même dans ce contexte – , à celle que l'adolescence peut avoir dans la vie d'un homme. On ne peut pas réduire l'adolescence à l'enfance qui la précède : elle la continue, sans doute, mais en lui donnant un tout autre visage, qui annonce déjà l'adulte à venir sans s'identifier à celui-ci non plus. Pourtant, nous dit Bergson, il y a deux inconvénients de ce nouveau type de lecture. D'abord, cette lecture prête plus de continuité à l'histoire de la pensée qu'elle n'en a vraiment ; ensuite, dit Bergson, ce type de lecture maintient notre attention sur la « complication extérieure du système » (Bergson 1996, 122), sur ce qu'il y a de prévisible d'une manière seulement superficielle dans ce système. Autrement dit, cette deuxième étape nous garde encore loin de « la nouveauté et la simplicité du fond » (Bergson 1996, 122) de cette philosophie.

Nous devons donc passer à la troisième étape, à celle qui nous assure la plus grande maîtrise, pour ainsi dire, de la philosophie étudiée. Une longue

et assidue fréquentation d'une philosophie nous permettra, dit Bergson, d'arriver à ce qu'il appelle une « image médiatrice » ; dans les mots de Bergson:

ce que nous arriverons à ressaisir et à fixer, c'est une certaine image intermédiaire entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent, image fuyante et évanouissante, qui hante, inaperçue peut-être, l'esprit du philosophe, qui le suit comme son ombre à travers les tours et détours de sa pensée, et qui, si elle n'est pas l'intuition même, s'en rapproche beaucoup plus que l'expression conceptuelle, nécessairement symbolique, à laquelle l'intuition doit recourir pour fournir des « explications ». Regardons bien cette ombre: nous devinerons l'attitude du corps qui la projette. Et si nous faisons effort pour imiter cette attitude, ou mieux pour nous y insérer, nous reverrons, dans la mesure du possible, ce que le philosophe a vu. (Bergson 1996, 119-120)

Il y a plusieurs remarques schématiques qu'on devra faire à partir de cette citation.

a) L'image médiatrice – ou intermédiaire entre « l'intuition concrète » du philosophe et la « complexité des abstractions qui la traduisent » – n'est évidemment pas l'intuition concrète du philosophe. En effet, pour Bergson, chaque philosophie a sa source dans une telle intuition concrète ; mais cette intuition, quoiqu'elle soit donnée au philosophe, ne reste pas moins difficile à rendre, à exprimer. Une philosophie n'est rien d'autre qu'une longue et, à vrai dire, interminable tentative d'exprimer une telle intuition.<sup>1</sup> Nous n'avons pas à entrer dans les détails de cette notion d'intuition ici. Nous nous contenterons seulement d'indiquer que l'image médiatrice nous permet, selon Bergson, de nous rapprocher plus de l'intuition initiale du philosophe qu'aucun type de lecture conceptuelle. Soit sous la forme d'une mosaïque de thèses, soit sur celle d'une évolution organique de certaines thèses de l'histoire de la philosophie, les lectures conceptuelles ne nous permettront pas de rendre compte de l'individualité propre d'une philosophie, de ce qui, en fait, fait « tenir ensemble » la somme des thèses que cette philosophie défend. Arriver à une image médiatrice signifie donc trouver une sorte de centre de gravité autour duquel les différents thèses de ce philosophe se distribuent d'une manière naturelle.

b) Mais l'image n'est pas un simple « support », n'est pas une simple « prothèse » qui nous aide dans la lecture. Elle joue un rôle dans la création philosophique elle-même. Les indications pour cela ne se trouvent pas dans

---

<sup>1</sup> La pensée d'un philosophe est ainsi toute entière suspendue à un point unique, ramassée, comme dit Bergson, dans un seul point: « En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie » (Bergson 1996, 119).

le passage cité, mais Bergson prend soin d'indiquer que « l'intuition concrète » ne vient pas sans ses propres images. Il parle, par exemple, de « la puissance de négation immanente à l'intuition où à son image » (Bergson 1996, 121). Il s'agit, cette fois-ci, d'une image du philosophe lui-même – et non pas de nous, les lecteurs – ou, en d'autres termes, de la figure que prend l'intuition pour le philosophe lui-même. Sans entrer, encore une fois, dans les détails, nous pouvons déjà exprimer le soupçon que si l'image médiatrice nous permet de nous rapprocher le plus de l'intuition initiale du philosophe, c'est parce qu'elle entretient une parenté, une affinité spéciale avec cette intuition, et que cette affinité est à trouver dans son statut d'image : l'intuition initiale du philosophe a sa propre ou ses propres images, et c'est parce qu'elle est elle-même imagée que l'image médiatrice nous permet de nous approcher le plus de cette intuition originale.

c) Mais il y a un dernier point à faire sur le passage cité. Il renferme, en effet, une contradiction évidente. Car, nous dit Bergson, ce que nous arriverons « à ressaisir et à fixer » est l'image médiatrice, qui est elle-même une « image fuyante et évanouissante ». On arrive à fixer une image sans qu'elle soit « fixable », car elle est évanouissante. Bergson va même jusqu'à dire que cette image « hante, inaperçue peut-être, l'esprit du philosophe ». Etrange image que celle qui reste inaperçue ! Evidemment, si elle n'est pas perçue, c'est qu'elle n'est pas image ; ou, inversement, si elle est image, c'est qu'elle est perçue. Pourtant Bergson insiste bien, comme nous l'avons vu, sur ce caractère d'image, et cette insistance de Bergson est suffisante pour nous indiquer que nous avons affaire à un type spécial de « visibilité » ici, comme il ressortira de la suite de ce propos.

Passer à l'analyse d'un exemple que Bergson donne nous aidera à mieux saisir l'étrangeté des images auxquelles Bergson songe. Il donne, en effet, deux exemples dans « L'intuition philosophique », deux images médiatrices qu'il « a » en lisant Spinoza et, respectivement, Berkeley. Nous nous contenterons d'en discuter la première. A travers – ou au-delà de – tous les concepts massives de Spinoza, au-delà de la Substance, de l'Attribut, du Mode, de la Pensée et de l'Étendue, la philosophie de Spinoza se concentre pour Bergson dans une seule image médiatrice dont nous citerons en entier la description :

Disons, pour nous contenter d'une approximation, que c'est le sentiment d'une coïncidence entre l'acte par lequel notre esprit connaît parfaitement la vérité et l'opération par laquelle Dieu l'engendre, l'idée que la « conversion » des Alexandrins, quand elle devient complète, ne fait plus qu'un avec leur « procession », et que lorsque l'homme, sorti de la divinité, arrive à rentrer en elle, il n'aperçoit plus qu'un mouvement unique là où il avait vu d'abord les deux mouvements inverses d'aller et de retour, – l'expérience morale se

chargeant ici de résoudre une contradiction logique et de faire, par une brusque suppression du Temps, que le retour soit un aller. (Bergson 1996, 124)

Il est, bien entendu, très difficile à envisager comment une telle formulation pourrait être représentée en une image. Comment mettre en image l'acte par lequel nous connaissons – parfaitement, qui plus est – la vérité ? Et surtout, comme représenter l'acte par lequel Dieu engendre la vérité ? Mais cette formulation, dit Bergson, n'est sans doute qu'une approximation, et nous devrions peut-être, pour arriver à l'image, éliminer ce qu'il y a d'évidemment et irréductiblement conceptuel dans cette formulation (à savoir, la vérité, Dieu, etc.). C'est, par ailleurs, dans ce sens que va le passage de Bergson, car c'est la fin du passage qui nous fournit la forme la plus concentrée de cette formulation : l'idée d'un aller qui soit en même temps un retour, un aller qui soit *lui-même* un retour. L'image, s'il y en a une, est donc celle d'un mouvement unique qui, néanmoins, va dans deux directions opposées à la fois sans pour autant se diviser en deux mouvements. Nous nous permettons de l'appeler, pour la facilité de l'expression, un « double mouvement unique ».

Pourtant, même en ayant réduit la formulation à son noyau dur, nous n'avons toujours pas isolé ce qu'il y a de véritablement *imagé* dans cette « image ». Si nous essayons de nous représenter ce mouvement unique qui va dans des directions opposées, nous butons rapidement sur une sensation d'impossibilité. Bergson semble encore une fois nous jouer des tours, en nous donnant comme une « image » – fût-elle médiatrice – quelque chose qui est, en effet, irréprésentable. Mais, encore une fois, nous ne devons pas nous dépêcher pour en tirer des conclusions.

Remarquons plutôt qu'une « image » similaire avait déjà gouverné le troisième chapitre de l'*Evolution créatrice* de Bergson, où se trouve la phrase dont Jankélévitch disait qu'elle est secrètement la plus importante du bergsonisme (Canguilhem 1989, 353). La phrase, publiée donc quatre ans avant la conférence sur l'intuition philosophique est la suivante : « L'élan [vital] est fini, et il a été donné une fois pour toutes » (Bergson 2007, 254). Cela signifie que l'élan est limité, mais il n'est pas limité par quelque chose qui lui soit extérieur (la matière, qui s'oppose à l'élan, n'étant en fait qu'une détente de l'élan). Être fini, pour l'élan, c'est donc être limité par soi-même, ou, pour le dire autrement, l'élan est constitué intérieurement par deux mouvements de sens contraire. Il ne nous revient pas de discuter ici cette question de l'élan<sup>2</sup>. Nous avons seulement voulu montrer que cette irréprésentable image est bien au cœur du bergsonisme, que Bergson nous parle en partie de sa propre expérience lorsqu'il appelle « image » une

---

<sup>2</sup> Pour une discussion plus détaillée de ce point, cf. (Miquel 2007, 222-228).

telle « entité » apparemment irréprésentable comme le double mouvement unique. Au lieu de prendre cette expression pour un jeu de tours, nous allons donc essayer de la prendre au sérieux et de présenter brièvement deux tentatives divergentes de traiter ce « double mouvement unique », dont l'une part de Nietzsche et l'autre d'Edgar Allan Poe. Au terme de cette présentation, nous n'aurons probablement pas réussi à représenter ce double mouvement unique, mais nous aurons peut-être identifié deux attitudes générales à l'égard de l'image.

Prenons donc le premier exemple. Il s'agit d'une image qui se trouve dans le *Zarathoustra* de Nietzsche, où il y va, à un moment, d'une cascade qui, dans sa chute, « hésite encore et se retient » (Nietzsche 1974, *Ecce Homo*, « Ainsi parlait Zarathoustra », § 7)<sup>3</sup>. Tout comme dans le cas de l'élan vital envisagé plus haut, ce qui résiste à la chute de la cascade n'est pas extérieur à la cascade elle-même, mais lui est intérieur. La chute de la cascade serait ainsi composée en quelque sorte de deux mouvements de sens contraire, l'un de descente, et l'autre de montée. Mais, au fond, qu'est-ce qui arrive lorsque nous essayons de nous représenter cette image ? On imagine d'abord la chute d'une cascade et on ressent en même temps une sorte d'impondérabilité amorcée. A l'image visuelle de la chute d'une cascade s'ajoute donc quelque chose de plus. Mais qu'est-ce ? En effet, comment représenter une hésitation ou une résistance interne *sur* cette cascade visualisée ? Cela semblerait sans doute impossible. Mais si l'on pousse cette expérience imaginaire plus loin, on se rend compte qu'à l'image visuelle de la cascade qui tombe nous ajoutons nous-mêmes cette résistance ou cette hésitation sous la forme d'une sensation périphérique de notre corps, sous la forme d'un début de mouvement qui va contre la chute – nous ajoutons donc à l'image de la cascade un type de mouvement commencé comme cette sensation d'inertie que nous ressentons dans notre corps lors du départ d'un ascenseur. Pour nous représenter l'image de Nietzsche, nous combinons donc une représentation visuelle de la cascade et un type de sensation kinesthésique de notre corps. Mais comment arrivons-nous à mettre l'hésitation *dans* la cascade *elle-même* par une sensation kinesthésique de *notre* corps ? Il n'y a qu'une solution possible : c'est que, pour ce bref moment où nous arrivons à représenter l'image de Nietzsche, nous *sommes* cette cascade que pourtant nous voyons. Nous pouvons mettre l'hésitation sur l'image de la cascade, nous pouvons visualiser la cascade qui *se* retient ou qui résiste à sa propre chute seulement si nous nous identifions nous-mêmes, pour un bref et fuyant moment, à cette cascade, transformant ainsi

---

<sup>3</sup> C'est un article d'Arnaud François qui a attiré notre attention sur cette image (François 2011, 11-12).

une sensation kinesthésique de notre corps en une résistance à elle-même de la cascade.<sup>4</sup>

La preuve pour cela est fournie précisément par le caractère évanouissant de cette expérience, elle est fournie par le fait que nous pouvons nous représenter cette image, mais nous ne pouvons pas la « fixer », à proprement parler. Nous avons dit que la sensation kinesthésique que nous ajoutons n'est pas en fait un mouvement, mais un début de mouvement, un mouvement seulement commencé. Essayons de le transformer en un mouvement complet, essayons de nous représenter un mouvement plein qui va à l'encontre de la chute de la cascade. Tout change, et ce que nous ressentons alors c'est *notre* corps qui avance contre le courant d'eau qui tombe. C'est notre corps qui tente de vaincre la résistance d'un courant contraire. Nous avons déjà affaire à deux mouvements séparés, le mouvement de l'eau et celui de notre corps. Nous ne pouvons plus représenter de cette manière la résistance à elle-même de la cascade, le « se retenir » de la cascade tout simplement parce que nous ne sommes plus cette cascade.<sup>5</sup>

Il est temps de passer à notre deuxième exemple. La représentation de ce « double mouvement unique » que donne Edgar Allan Poe est un peu plus élaborée que celle de Nietzsche, et il faut entrer un peu dans les détails de *l'Aventure sans pareil d'un certain Hans Pfaall* pour la présenter. Une très brève présentation générale de l'intrigue de cette histoire nous indiquera qu'elle se trouve peut-être toute entière sous le signe du double mouvement unique. Hans Pfaall, habitant de Rotterdam, a des dettes qu'il ne peut pas payer, et ses trois créditeurs l'harcellent. Il songe au suicide, mais finalement il choisit une autre option : il tue ses créditeurs à l'aide d'une explosion au moment

---

<sup>4</sup> Qu'on nous permette d'introduire ici une distinction entre ce qu'est exprimé dans la formule de Nietzsche et ce qui motive cette formule. Nous avons détaillé ici seulement ce qui se trouve comme signification dans la « cascade qui hésite et se retient ». Mais ce qui motive cette expression dans l'esprit de Nietzsche est, à notre avis, autre chose, à savoir le jeu entre l'apparente immobilité d'une cascade et sa, tout aussi apparente, mobilité. Une cascade qui tombe, si elle est, comme il arrive d'habitude, toute entière composée d'eaux blanches, donne souvent l'impression qu'elle ne se meut pas, elle a souvent l'apparence d'une colonne immobile, semblables aux petites cascades glacées en hiver. En même temps, les gouttes qui se détachent de cette chute d'eau tombent visiblement, et l'effet que la chute d'eau a dans l'eau plus profonde qui se trouve à sa base indique bien que la « colonne » d'eau tombe véritablement. C'est ce jeu entre les apparences, cette apparente « mobilité immobile » – pour utiliser, dans un sens différent, une expression de Sartre – qui motive probablement l'expression de Nietzsche. Ajoutons que cette distinction entre une « mobilité immobile » et le « double mouvement unique » lui-même nous semble pertinente pour une discussion possible de l'élan vital chez Bergson : car, comme nous l'avons vu, d'un côté, l'élan est fini et, d'un autre côté, pour l'élan, toute interruption est une inversion.

<sup>5</sup> Par ailleurs, dans ce deuxième cas, nous ne nous représentons plus *visuellement* la cascade elle-même, nous ne la voyons plus du dehors, mais nous avons seulement la représentation d'un courant d'eau dans lequel nous sommes immergés.

même ou il commence un long voyage en ballon vers la lune. En d'autres mots, Pfaall réagit *contre* la situation qui l'opprime et, au même moment, il *fuit* cette situation. Attitude paradoxale sans doute, celle de venir à l'encontre d'une situation et de s'éloigner d'elle en même temps ! Après avoir arrivé sur la lune, il envoie (bien entendu, en ballon) un habitant du satellite à Rotterdam pour délivrer une lettre racontant son voyage. Dans la lettre, Pfaall demande au bourgmestre de Rotterdam (qui était en même temps président du Collège astronomique de la même ville) le pardon pour son crime, pour qu'il puisse retourner à Rotterdam ; en échange, il s'engage à fournir au Collège astronomique de Rotterdam toutes les merveilleuses informations qu'il détient sur le satellite de la Terre et sur ses habitants. Le point intéressant, c'est que personne ne soupçonnait que le crime avait eu lieu (l'explosion en ayant effacé toutes les traces), et que Pfaall ne fait qu'avouer son crime au moment même où il veut rentrer chez lui. En d'autres termes, il rend impossible son retour (en tant que criminel, même pardonné) à Rotterdam par le geste même par lequel il l'assure. Il y a plus : son messenger, qui aurait dû attendre la réponse du bourgmestre, s'enfuit<sup>6</sup> après avoir laissé tomber du ballon la lettre ; et, quoique le pardon soit accordé à Pfaall, ce pardon ne peut plus lui être transmis. Pfaall est donc reçu, accueilli chez lui, mais il s'éloigne en même temps de cet accueil.<sup>7</sup>

Mais cette histoire ne tourne pas seulement autour de l'idée de ce « double mouvement unique », elle tourne aussi autour de l'*image* de ce double mouvement. Pour comprendre cela, il faut noter que, dans l'univers imaginaire de cette histoire – que Poe décrit à l'aide de beaucoup d'« explications » scientifiques – il y a de l'air entre la Terre et la lune. Seulement, plus on s'éloigne de la Terre, plus cet air est raréfié. Mais cette raréfaction n'affecte pas la montée du ballon de Pfaall, car il utilise un type de gaz extrêmement léger, le secret de la production de ce nouveau type de gaz ayant été confié à Pfaall avant que son inventeur rende son invention publique. Qui plus est, le ballon s'accélère pendant le voyage, car la décélération produite par l'atmosphère de plus en plus raréfiée est plus que contrebalancée par la réduction de la force de gravité qui découle de la distance croissante du ballon par rapport à la Terre. Pourtant, pendant la montée du ballon, le double mouvement unique fait son apparition. C'est, à notre avis, le centre de gravité de l'histoire, et il n'est pas surprenant que,

---

<sup>6</sup> Il s'enfuit, dit Poe, car il est « terrifié sans doute jusqu'à la mort par la physionomie sauvage des bourgeois de Rotterdam » (Poe 2003, 93).

<sup>7</sup> En effet, le bourgmestre et le vice-président du Collège astronomique se mettent rapidement d'accord qu'il est impossible de faire parvenir à Pfaall les nouvelles de son pardon, car ils décident, avec une expression d'une superbe et profonde ironie de la part de Poe, qu'il « n'y avait qu'un homme de la lune qui pût entreprendre un voyage aussi lointain » (Poe 2003, 93). Ajoutons que les dernières lignes de l'histoire indiquent, comme il arrive souvent chez Poe, que la lettre de Pfaall n'était qu'une farce.



dans le journal de voyage de Pfaall, il est écrit : « Cette matinée a fait époque dans mon voyage » (Poe 2003, 80). Un jour, lorsque Pfaall se réveille, il se rend compte que la Terre, qui était déjà très éloignée de lui et qu'il voyait donc très petite, occupait tout d'un coup une grande portion de son horizon. Il est convaincu qu'il est en train de tomber vers la Terre avec une formidable vitesse. Mais il se ressaisit assez rapidement et il se rend compte que la planète qu'il voit en dessous de son ballon et vers laquelle il avance n'est en fait pas la Terre, mais la lune. En fait, son ballon avait arrivé à un point où l'attraction de la lune était devenue plus forte que celle de la Terre, et le ballon avait graduellement basculé. De sa nacelle, Pfaall voyait maintenant la lune et non pas la Terre. Pourtant, il faut noter que le ballon continue d'avancer vers la lune parce qu'il est plus léger que l'atmosphère environnante. Mais, alors que jusqu'à ce point qui fait époque dans le voyage la force ascensionnelle devait vaincre la force d'attraction de la Terre, à partir de ce point de basculement la force ascensionnelle et celle de la gravité amènent toutes les deux le ballon plus proche de la lune. En d'autres mots, le ballon se trouve dans l'étrange situation de monter tout en descendant. Son ascension est une descente ou, inversement, sa descente est une ascension. La stupeur initiale de Pfaall était, en fait, l'impossibilité de croire que le ballon tombe sans avoir crevé, qu'il était effectivement en train de tomber tout en continuant de monter.<sup>8</sup>

Toute l'histoire du voyage de Pfaall tourne, à notre avis, autour de cette image du ballon qui descend en montant. Mais cette image reste étrange, dans la mesure où elle est déduite et non pas perçue par Pfaall lui-même. En effet, cette histoire de Poe pourrait bien être lue comme une étude sur la visibilité, et la plupart des observations du journal de voyage de Pfaall ne font que décrire les transformations de couleur et de dimension de la Terre en fonction de son éloignement progressif du ballon. C'est un point que nous pouvons seulement désigner ici, car, si on voulait en fournir des citations à l'appui, il faudrait citer le journal de voyage presque en entier. Ce sont, pour ainsi dire, les variations de l'apparence des objets en fonction du changement de perspective qui constituent la plupart du journal de voyage.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> L'importance de cette stupeur y est bien soulignée : « L'étonnement et la stupeur produits dans mon esprit par cet extraordinaire changement dans la situation des choses étaient peut-être, après tout, ce qu'il y a avait de plus étonnant et de moins explicable dans mon aventure » (Poe 2003, 82).

<sup>9</sup> Nous nous permettons de donner une longue citation pour appuyer notre hypothèse. C'est peut-être l'explication la plus savante sur un aspect de la visibilité de la Terre que nous trouvons dans ce texte. A un moment de son ascension, Pfaall se demande pourquoi la Terre lui apparaît toujours concave, alors qu'il s'attendait à ce que sa convexité serait déjà devenue évidente. En voici l'explication : « Une ligne abaissée perpendiculairement sur la terre du point où je me trouvais aurait formé la perpendiculaire d'un triangle rectangle dont la base se serait étendue de l'angle droit à l'horizon, et l'hypoténuse de l'horizon au point occupé par mon ballon. Mais l'élévation où j'étais n'était rien ou presque rien

Et pourtant, au plein centre de cette étude sur la visibilité, il se trouve cet événement qui fait époque, un phénomène qui, justement, n'est pas visible mais déduit. Poe insiste bien sur l'impossibilité de saisir le basculement du ballon : « La révolution elle-même devait avoir eu lieu naturellement, de la manière la plus douce et la plus graduée, et il n'est pas le moins du monde certain que, lors même que j'eusse été éveillée au moment où elle s'opéra, j'eusse eu la conscience du sens dessus dessous, – que j'eusse perçu un symptôme *intérieur* quelconque de l'inversion, – c'est-à-dire une incommodité, un dérangement quelconque, soit dans ma personne, soit dans mon appareil » (Poe 2003, 82-83). C'est autour de ce noyau doublement caché (à la fois parce que le bouleversement du ballon est imperceptible et parce que, de fait, la conscience qui aurait pu le percevoir est endormie) que s'organise toute l'histoire de Pfaall.<sup>10</sup>

Mais, avec cette image du ballon qui monte en descendant, a-t-on vraiment représenté le double mouvement unique dont il est question ici ? Evidemment, non, dira-t-on. Tout ce que nous avons fait, c'est jouer sur les mots. On n'a en fait obtenu qu'un ballon qui se déplace vers la lune, il y a un seul mouvement là-dedans, quoiqu'il est obtenu par la conjonction de deux forces (l'attraction de la lune et le poids relativement plus petit du ballon par rapport à l'atmosphère environnante). Il faut adjoindre, dira-t-on, la notion de « descente » à l'attraction de la lune et celle de « montée » à la force qu'on appelle couramment « ascensionnelle » pour qu'on ait l'impression – et l'impression seulement – d'un mouvement unique qui va, en même temps, dans deux directions opposées. Vu du côté de la lune, le ballon n'est qu'un banal ballon qui descend ; en le voyant du côté de la Terre, tout ce que l'on obtient, c'est une sorte de paradoxe visuel d'un ballon qui monte sens dessus dessous, un ballon qui monte la tête en bas, pour ainsi dire. Cela

---

comparativement à l'étendue embrasée par mon regard ; en d'autres termes, la base et l'hypoténuse du triangle supposé étaient si longues, comparées à la perpendiculaire, qu'elles pouvaient être considérées comme deux lignes presque parallèles. De cette façon l'horizon de l'aéronaute lui apparaît toujours au niveau de sa nacelle. Mais comme le point situé immédiatement au-dessous de lui, lui paraît et est, en effet, à une immense distance, naturellement il lui paraît aussi à une immense distance au-dessous de l'horizon. De là l'impression de concavité ; et cette impression durera jusqu'à ce que l'élévation se trouve relativement à l'étendue de la perspective dans une proportion telle que le parallélisme apparent de la base et de l'hypoténuse disparaisse » (Poe 2003, 54).

<sup>10</sup> Ce type de centre de gravité est d'habitude représenté chez Poe par le pôle. Le pôle Nord apparaît en effet dans *Hans Pfaall* sous la forme d'une cavité obscure dans le glaces, une sorte de trou aux bords bien définis, « plus sombre qu'aucun point de l'hémisphère visible, et s'approfondissant quelquefois jusqu'au noir parfait » (Poe 2003, 75). Dans d'autres contextes, c'est le pôle Sud qui joue un rôle similaire, et il est représenté comme une cataracte blanche (*The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) ou comme un énorme tourbillon (*Manuscript found in a bottle*). Il n'est pas inutile d'indiquer ici que ce que Bergson appelle « l'intuition » d'un auteur est présenté dans « L'intuition philosophique », à plusieurs reprises, comme un tourbillon (Bergson 1996, 123, 134).

est vrai. Mais il faut remarquer en même temps que, tout en renonçant à représenter à proprement parler ce double mouvement unique, Poe n'en a pas moins construit un monde qui *convienne* à cette image. En renonçant à représenter cette image, Poe a, en effet, construit un monde qui est tout entier « gonflé » autour de cette image. C'est, pour employer nous-mêmes une image, comme si le monde construit par Poe constituerait une sorte de doublure – *dans le sens que les tailleurs donnent au mot* – d'une image qui, elle-même, reste inaperçue. Les contours de l'image sont ainsi suivis aux moindres détails par cette doublure qui est dressée autour d'elle, mais les rapports entre les deux restent, si l'on peut dire, celui entre le creux et le plein. Voici un point que nous pouvons seulement indiquer ici sans pouvoir le développer davantage dans ce cadre, car il implique tout le rapport que le visible et l'invisible entretiennent chez Poe.

Mais cette description nous suffit peut-être pour identifier deux attitudes par rapport à l'image, celle de Bergson et celle de Sartre, respectivement. Pour mieux comprendre la différence entre les deux attitudes, mais aussi pour amorcer la discussion d'un rapprochement possibles entre les deux, il faudra passer par les différents sens que Bergson et Sartre accordent à une distinction qu'ils utilisent pourtant tous les deux, à savoir celle entre « s'installer » dans l'image et en « faire le tour ».

Nous allons d'abord indiquer d'une manière schématique le sens de cette distinction chez Bergson. Comme nous l'avons déjà vu, l'image médiatrice apparaît, selon Bergson, lorsque nous cessons de diviser en thèses, concepts, etc. la pensée du philosophe que nous étudions. Chaque thèse, chaque concept peut bien servir comme un point de vue sur le tout de la pensée de ce philosophe, mais mettre ensemble tous ces « points de vue » ne nous donnera jamais le tout sa philosophie. Pour la saisir comme un tout, il faut tout simplement « s'y installer ». Voici la remarque de Bergson : « à mesure que nous cherchons davantage à nous installer dans la pensée du philosophe au lieu d'en faire le tour, nous voyons sa doctrine se transfigurer. D'abord la complication diminue. Puis les parties entrent les unes dans les autres. Enfin, tout se ramasse en un point unique » (Bergson 1996, 119). Ce qui rend l'unité de cette philosophie ne peut évidemment se trouver dans aucune de ses parties. Étudier les parties, c'est « faire le tour » de cette philosophie, c'est en étudier la « complication extérieure » comme disait Bergson. Comprendre en profondeur une philosophie, c'est trouver un point unique – que Bergson nomme une image – d'où toutes les parties peuvent découler, d'où toutes les parties peuvent provenir.

Mais cette image dont parle Bergson n'est pas le genre d'image *arrêtée* que nous envisageons d'habitude. C'est une image qui est essentiellement « riche », car, comme nous l'avons vu, le philosophe n'a cessé de parler toute sa vie pour « décrire » cette image simple, cette intuition simple qu'il n'arrive pourtant jamais à exprimer. Pour au moins commencer la

clarification du statut d'une telle image qui n'est pas arrêté et qui est pourtant indéfiniment riche, il n'est pas inutile de se rappeler la théorie de la perception pure que Bergson dresse dans le premier chapitre de *Matière et mémoire*. Bergson part ici d'un univers composé tout entier d'images, c'est-à-dire d'entités qui sont à mi-chemin entre les représentations et les choses et qui ne cessent d'agir et de réagir les unes sur les autres. Mais, lorsque Bergson ajoute que chaque image agit par chacun de ses points sur tous les points des autres, on comprend bien que ces « images » ne sont donc pas isolées, qu'elles n'ont pas et ne peuvent pas avoir des contours définis. En effet, chaque image n'est qu'un « nœud » formé de toutes les actions des autres images et de toutes ses réactions aux autres images. De ce point de vue, une image est toujours une « impression » des actions de tous les autres images sur elles, et c'est en cela qu'elle est une image sur l'univers en sa totalité ; mais, inversement, en tant qu'elle ne peut pas ne pas réagir à toutes ces influences par tous ses points, l'image ne peut pas arrêter cette « impression », cette image sur le tout de l'univers que pourtant elle est. Chaque image comprend donc en elle-même le tout de l'univers, mais cette image du tout ne peut pas être arrêtée. Cet arrêt de l'image ne pourra se faire que par l'intermédiaire du corps vivant, capable de retarder sa réaction par rapport aux influences qu'il reçoit et de choisir les influences auxquelles il réagit. Le corps vivant sera ainsi vu comme une « image spéciale » qui a la capacité – ou, plus précisément, qui est cette capacité – de sélectionner les influences qui l'intéressent. Par cette sélection, on obtient la perception pure, c'est-à-dire une image arrêtée par un appauvrissement de l'image du tout. La perception est ainsi prélevée sur les choses elles-mêmes, mais elle s'obtient par soustraction : c'est en les coupant de leur capacité de « contenir » en elles-mêmes le tout de l'univers qu'on obtient une perception qui est pourtant prise sur les choses elles-mêmes. La perception est donc une image qui est par essence plus pauvre que l'image du tout qui est contenue dans les choses elles-mêmes sur lesquelles elle est prise. Les choses sont donc « du vu » (des vues du tout) – et c'est pourquoi Bergson les appelle des images –, mais pour qu'elles deviennent des images perçues il faudra les couper de ce « tout » qu'elles voient ou, plutôt, de ce tout dont elles sont des vues.

Pour Bergson il y aura donc toujours deux types d'images. D'un côté, il y aura des images arrêtées, des images dont les parties sont juxtaposées ; de l'autre côté, il y aura des images qui enveloppent un tout, des images-touts, pour ainsi dire, des images dynamiques et peut-être floues, mais dont la qualité essentielle est celle de présenter non pas des éléments, mais une multiplicité d'interpénétration, une multiplicité organisée en un tout indivisible. Dans le domaine de l'effort intellectuel – que cela soit l'effort de remémoration ou bien d'apprentissage ou de création intellectuelle – ce type d'images recevra chez Bergson le nom de « schéma dynamique ». Il n'est pas

le temps d'analyser en détail cette notion, d'ailleurs difficile à saisir, car cela impliquerait une discussion sur toute l'œuvre de Bergson, ce qui demanderait un cadre beaucoup plus large. Disons seulement ici que l'image « qui hante, inaperçue peut-être, l'esprit du philosophe » ou bien l'image médiatrice sont bien des « schémas dynamique » : ce sont des « vues » d'un tout, mais ce ne sont pas des images « fixées » ou arrêtées. La meilleure manière de rendre ces images, ce n'est pas en essayant de les approximer dans des images arrêtées à partir de plusieurs points de vue : cela ne signifierait que « faire le tour » de ces images ; il faut, au contraire, essayer de rendre le tout qu'elles contiennent en construisant un tout – la philosophie de Spinoza, ou bien l'histoire de Hans Pfaall – qui soit comparable au tout contenu dans l'image, qui en adopte la « forme ». S'installer dans une image signifie ainsi construire un monde qui lui convienne.

Les choses sont différentes pour Sartre – qui est par ailleurs très critique envers la notion bergsonienne de « schéma dynamique »<sup>11</sup> – et on pourrait tracer les différences par rapport à Bergson à partir de leurs divergences sur la perception. En effet, pour Sartre, c'est la perception qui est pourvue d'une richesse foncière. Lorsque je perçois un cube, par exemple, je ne peux pas percevoir toutes ses faces en même temps : pour savoir qu'il s'agit bien d'un cube, il faut, justement que j'en fasse le tour. C'est, dit Sartre, cette « nécessité de *faire le tour* des objets » (Sartre 1986, 23) qui distingue la perception de l'image mentale. Mais la perception n'est pas seulement un type d'attitude où l'on peut ou doit tourner autour des objets ; bien plus, perception n'est rien d'autre que ce « tourner autour ». Car, lorsque je perçois un objet, je perçois immédiatement, dans l'objet lui-même, le fait que je n'arriverais jamais à observer une infinité de détails qui lui appartiennent et une infinité de rapports qu'il entretient avec d'autres objets. De là, dit Sartre, « quelque chose de *débordant* dans le monde des 'choses' : il y a, à chaque instant, toujours infiniment *plus* que nous ne pouvons voir ; pour épuiser les richesses de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini » (Sartre 1986, 25-26). On se trouve dans une attitude perceptive précisément en étant dans un tel type d'infériorité par rapport à l'objet, en étant débordé par lui : d'où la « passivité » de la perception. Mais cela signifie que la possibilité d'observer tous les détails infinis de l'objet, la possibilité d'en faire le tour indéfiniment se trouve inscrite dans la perception dès son premier moment, pour ainsi dire. Lorsque je me trouve dans une attitude perceptive, je ne perçois pas, bien entendu, ces détails infinis eux-mêmes, mais je perçois directement leur infinité. C'est pour cela que les objets de la perception sont toujours des objets avec « une individualité définie » (Sartre 1986, 26). L'infinité de détails et de rapports avec d'autres objets est dans l'objet lui-même ; mais en le percevant je me

<sup>11</sup> Cf., par exemple, Sartre 1986, 120-123 et Sartre 1997, 63-67.

trouve immédiatement dans cet état de débordement en face de l'objet dans la mesure où j'ai immédiatement accès à cette infinité de détails comme pouvant être indéfiniment parcourue. Percevoir est donc essentiellement *faire le tour*, se mettre dans la situation d'observateur d'un objet qui a son individualité – et donc son infinité de détails – en lui-même.

Au contraire, il y a, selon Sartre, une « pauvreté essentielle » de l'objet de l'image mentale. Si j'imagine, par exemple, mon ami Pierre, le visage imagé n'est pas le visage perçu de Pierre : toutes les aspérités de sa peau ne sont pas là, telle asymétrie de l'emplacement des oreilles n'y est pas présente, ses cheveux ne son pas une somme de fils, mais plutôt une sorte de masse compacte brune. En d'autres mots, toute l'infinité des détails qui composent l'individualité du visage de Pierre-perçu n'est pas présente dans l'image. Et pourtant, je n'ai aucun doute que le visage que j'imagine est bien le visage de Pierre. Ce que je vise dans cette image, c'est Pierre lui-même, c'est, comme insiste à juste titre Sartre à plusieurs reprises, Pierre en chair et en os qui est atteint dans mon image. Comment est-ce possible ? C'est que je n'observe pas le visage imagé comme j'observe le visage perçu, je n'en fais pas le tour, je ne suis pas débordé par l'infinité de ses détails, mais je le « quasi-observe », selon le terme de Sartre : dans l'image, « l'objet nous est présent du dehors et du dedans à la fois. Du dehors, car nous l'observons ; du dedans, car c'est *en lui* que nous percevons ce qu'il est » (Sartre 1986, 29). Dans l'image mentale, je ne dois pas faire le tour de l'objet pour savoir qu'il s'agit de Pierre : il est Pierre dès le début, pour ainsi dire, il est immédiatement et indubitablement Pierre, malgré la pauvreté des détails de son visage imagé, malgré le fait qu'à vrai dire l'individualité de l'objet n'est pas dans le visage lui-même. Dans l'image je ne dois pas inspecter le visage, je sais « du dedans » qu'il s'agit de Pierre, je suis déjà, pour ainsi dire, « dedans » ce visage pour savoir ce qu'il en est de ce visage sans que l'image elle-même m'offre ce renseignement. Prenons un exemple plus extrême : je fais un rêve où Pierre m'apparaît, mais sa tête est substituée par un chou ; pourtant, cette substitution n'a rien de choquant dans le rêve, et le moi du rêve continue de se comporter avec Pierre d'une manière habituelle, comme si rien n'était. Mais, justement, il n'y a rien de problématique là-dedans parce que je ne dois pas reconnaître Pierre dans le rêve, je ne vais jamais comparer ce chou avec le visage de Pierre que je connais. Au contraire, je *sais* tout simplement qu'il s'agit de Pierre, car ce n'est pas sur l'image que je le reconnais, mais c'est « du dedans », du dedans de ce personnage-chou qui m'apparaît que je sais qui il est.

Autrement dit, au lieu d'en faire le tour – même virtuellement – comme il arrive dans la perception, je m'installe dans l'objet lui-même pour en donner une représentation imagée. Je vois bien l'objet en image, mais ce qu'il est, je ne le sais pas en le lisant sur l'image, mais, au contraire, je suis déjà transporté en lui lorsque je le vois, je l'anime, pour ainsi dire. C'est pour

cela que Sartre indique, à plusieurs reprises, que l'attitude imageante est une affaire de « possession », dans le sens magique de ce terme.

On se trouve ainsi devant ce qui semblerait être deux attitudes différentes envers l'image. D'un côté, on s'installe dans l'image non pas pour la représenter en tant que telle, mais pour lui construire un monde. D'un autre côté, on s'installe dans l'objet de l'image pour en faire, tout simplement, une image mentale, pour arriver à le représenter en une image. Mais la grande différence entre les deux attitudes, ce qui, par ailleurs, constitue le point nodal de la dispute avec Bergson que Sartre entretient, c'est que l'image est essentiellement « riche » dans le cas de Bergson : toute la philosophie de Spinoza peut bien sortir d'une image. Inversement, l'image est essentiellement pauvre pour Sartre, car, dit-il, « l'image mentale n'apprend rien : c'est le principe de quasi-observation » (Sartre 1986, 167). L'image mentale ne nous apprend rien, car elle ne contient que ce que nous y avons mis. C'est en ce sens que Sartre présente l'image comme un « savoir dégradé ». Il serait difficile de faire sortir d'une image tout un monde, s'il n'y a rien dans cette image que ce que nous y avons mis. L'image deviendrait ainsi inutile : il n'y aurait aucun sens de passer par l'image si tous les éléments qui composent ce monde étaient déjà à notre disposition avant de passer à la représentation de l'image.

Et pourtant, il y a tout un glissement dans l'exposition de Sartre qui rapproche, de plus en plus, sa position par rapport à l'image de celle de Bergson. La difficulté vient, à notre avis, de la manière même de concevoir ce « s'installer » dans l'objet dont nous venons de parler. On sait « du dedans » que c'est Pierre que nous voyons dans l'image, et on le sait immédiatement, sans qu'il faille le reconnaître sur l'image. Mais lorsqu'il doit fournir une théorie sur notre manière de nous y installer, Sartre élabore la notion d'*analogon* affectif et moteur. Pour expliciter seulement l'*analogon* affectif et pour faire bref, disons que nous nous installons « dans » l'objet en reprenant notre attitude affective à l'égard de Pierre et en l'intégrant dans l'image, en la mettant, pour ainsi dire, au lieu où l'objet dans l'image se trouve : il s'agit bien de Pierre parce que j'ai mis en son intérieur mon attitude affective envers Pierre, c'est ainsi que Pierre peut être Pierre même si, dans le rêve, un chou lui tient place de tête.

Mais les conséquences théoriques ne tardent pas d'en suivre, et l'image sartrienne se rapproche de celle bergsonienne. Ainsi, sera obligé de dire Sartre, « comme savoir, une conscience imageante vise l'objet extérieur dans son extériorité, c'est-à-dire en tant qu'il est fait de parties juxtaposées ; mais en tant qu'affectivité, elle se donne l'objet comme un tout indifférencié [...] L'objet se donne donc, en images, à la fois comme une nature indivise dans laquelle chaque qualité s'étend de part en part à travers toutes les autres et, à la fois, comme un ensemble de propriétés distinctes, un système de vues fragmentaires sur cette indifférenciation primitive » (Sartre 1986, 174-175). Nous comprenons maintenant mieux ce que Sartre reproche en fait à Bergson. C'est que, selon Sartre, il n'y a pas d'image mentale qui ait des

parties juxtaposées, étalées dans l'espace ; toutes les images mentales impliquent des éléments distincts, mais ces éléments sont synthétiquement liés, fondus, pour ainsi dire, *en même temps*, dans un tout indifférencié. Il s'agit, dit Sartre, d'une « contradiction intime, un vice radical de constitution » (Sartre 1986, 175) de l'objet imagé. Ce sont, dira Sartre, les objets de la perception qui sont indéfiniment divisibles, mais non pas les objets de l'image mentale. Si, comme disait Alain, je peux me représenter le Panthéon sans pour autant pouvoir compter ses colonnes, ce n'est pas parce que je ne vois pas des colonnes dans mon image. J'en vois bien, et pourtant je n'arrive pas à les faire sortir, à les isoler du tout indifférencié auquel elles sont foncièrement liées et, par conséquent, je n'arrive pas à les compter.

L'objet de l'image est ainsi vu, mais en même temps il ne saurait être donné dans une perception, ce « vice radical » de constitution qui le caractérise ne le laissera jamais se présenter sous la forme « étalée » d'une perception, d'un objet perçu dont je pourrai « faire le tour ». Voici le point qui, à notre avis, rapproche le plus Sartre de Bergson. De l'image médiatrice, Bergson dit qu'elle est « une image qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir, et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse plus toucher » (Bergson 1996, 130). Qu'elle ne se laisse pas toucher, cela signifie, toujours à la suite du premier chapitre de *Matière et mémoire*, qu'elle ne saurait être donnée dans une perception, qu'elle ne pourrait pas faire l'objet d'une perception. Je ne pourrais donc pas la reproduire dans une image qui soit accessible à la perception. De son côté, Sartre dira aussi que l'objet de l'image « est hors d'atteinte. Je ne puis le toucher » (Sartre 1986, 240). Et si je ne peux pas le faire, c'est parce qu'il y a, comme l'explicitera Sartre, une spatialité absolue de l'objet en image. Si je me représente mon ami Pierre (qui est petit), je peux bien me le représenter tout seul, coupé de tout décor possible, sans aucun autre objet auquel sa taille pourrait être comparée. Pourtant, ce Pierre-tout-seul ne m'apparaîtra pas moins comme petit, petit en soi pour ainsi dire, avec un « petitesse » absolue et non pas relative, une « petitesse » qui ne découle d'aucune comparaison. C'est en ce sens que, dira Sartre, « l'espace de l'objet irréel est sans parties » (Sartre 1986, 246). Comparer la taille de deux objets passe toujours par la division de l'espace en parties, mais c'est précisément cela que je ne dois pas et je ne peux pas faire avec l'espace des objets imagés. Cet espace absolu, cette spatialité absolue des objets imagés montre encore une fois pourquoi on ne peut pas compter les colonnes du Panthéon en image : c'est qu'il y est présent en lui-même, en entier, et essayer d'en compter les colonnes signifie dissoudre cet espace absolu et sans parties dans lequel – ou plutôt *avec* lequel – il se présente ; il disparaît donc au moment où on essaie d'en compter les colonnes, il n'est plus là.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Sartre confère aussi aux objets imagés une « temporalité absolue » inhérente, qu'il rattache – à tort, à notre avis – à ce que Bergson appelle « temps spatialisé » plutôt qu'à sa « durée pure » (cf. Sartre 1986, 248-253).



L'objection que Sartre fait à Bergson est peut-être juste, et elle touche probablement une partie du bergsonisme, mais non pas celle de « L'intuition philosophique » que nous discutons ici. Voilà ce que Bergson pourrait probablement dire à son propos. On se représente le Panthéon en image « d'une façon qui l'empêche par principe d'être perceptible » (Sartre 1986, 181) : cela, Bergson l'accorderait bien, car il ne dit pas autre chose. Et pourtant, dirait Bergson, à côté de cette image du Panthéon, je peux me mettre à faire des dessins du Panthéon, des différentes versions du Panthéon avec un nombre variable de colonnes. Lorsque j'arriverai, dans l'un de mes dessins, au nombre à peu près exact de colonnes, je pourrai *reconnaître* le Panthéon dans mon dessin. Ensuite, sur le dessin – c'est-à-dire sur un objet de la perception –, je pourrai compter les colonnes ; et me voilà arrivé à compter les colonnes du Panthéon en ayant, comme seul guide, son image mentale<sup>13</sup>. L'image mentale n'est donc pas inerte, elle n'est pas tout à fait improductive, elle ne s'épuise pas dans sa propre représentation : elle peut elle-même produire des « connaissances » qu'on n'avait pas. Même si je ne sais pas combien de colonnes le Panthéon a, même si je ne peux pas les compter sur l'image mentale que j'en ai, je peux tout de même *apprendre* le nombre de colonnes à partir de l'image mentale même. Sans doute, je dois passer par un détour, je dois produire, à partir de l'image mentale, plusieurs objets susceptibles d'être perçus – les dessins – et je dois ensuite reconnaître le dessin qui se rapproche le plus de l'image mentale, c'est-à-dire le dessin qui me fait voir – et c'est toujours d'une image mentale qu'il s'agit – à peu près le même Panthéon que je voyais dans mon image mentale initiale. Mais, par ce détour parfois pénible, qui peut me faire dessiner des dizaines de versions du Panthéon, j'aurais pourtant *appris* quelque chose, j'aurais trouvé, approximativement au moins, le nombre des colonnes du Panthéon. Selon une expression chère à Bergson, j'aurais tiré de l'image mentale plus qu'il n'y en avait, et pourtant je l'aurais fait en ayant comme seul guide l'image mentale elle-même. Il est donc strictement faux de dire que « l'image n'apprend rien », car c'est l'image qui, dans cet exemple du Panthéon, nous guide vers des nouvelles « connaissances ».

Il en va de même, pour Bergson, de l'image qu'il prête à Spinoza, et que nous avons prêtée ici à Poe. Il s'agit bien d'une image « fuyante et évanouissante », comme dit Bergson, et pourtant – Sartre nous l'aura déjà

---

<sup>13</sup> Il est important de noter ici que, pour Sartre, regarder un dessin qui représente un objet et faire une image mentale de l'objet relèvent du même type d'intentionnalité, de même type de « conscience imageante », comme il l'appelle. Lorsque je regarde un dessin du Panthéon, je ne vois pas des lignes et des couleurs sur une toile, mais je vois bien le Panthéon, c'est-à-dire un objet absent. Même si le dessin est donné à la perception, le fait qu'il soit un dessin du Panthéon et que je le reconnaisse comme tel suppose un passage de la conscience perceptuve à la conscience imageante.

bien appris – *toutes* les images mentales sont peut-être ainsi. Et pourtant, en faisant l'effort pour la faire passer sur un autre type de support – le dessin susceptible de perception dans l'exemple du Panthéon, les mots lisibles dans l'histoire de Poe ou dans la philosophie de Spinoza – on aura réussi à la fois à faire reconnaître cette image à travers cet autre support, et en même temps on aura appris des choses nouvelles, on aura tiré de cette image plus qu'on aurait obtenu en la contemplant seulement. Les deux attitudes à l'égard de l'image que nous avons isolées ici, celle de Bergson et celle de Sartre, ne semblent donc pas incompatibles.

Nous nous permettons d'ajouter, pour conclure, deux remarques. La première vise Bergson et elle est une conséquence de ce qui vient d'être dit, une conséquence que Bergson ne tire pas lui-même. Il est intéressant de noter qu'en effet, si un philosophe parle vraiment toute sa vie pour exprimer une intuition – qui prend, comme Bergson nous laisse comprendre, la forme d'une image mentale –, le philosophe se rapporte pourtant à sa propre philosophie écrite, étalée en concepts, de la même manière que nous, ses lecteurs. Autrement dit, il l'appréhende lui-même à travers une ou des images médiatrices. Il ne peut savoir s'il est sur la bonne route, s'il arrive vraiment à rendre son image initiale en concepts, qu'en « tirant » lui-même une image médiatrice de cette philosophie étalée en concepts et en vérifiant s'il y a une parenté, une affinité entre l'image initiale et l'image médiatrice qu'il obtient de ses théories formulées. Tout comme, sur le dessin du Panthéon, je dois reconnaître *le même* Panthéon que visait mon image mentale<sup>14</sup>, de même le philosophe ne peut pas savoir s'il approche son but de rendre son image initiale qu'en « comparant » mentalement celle-ci à l'image qui ressort de ses écrits.

La deuxième remarque concerne Sartre. Tout comme il confère une spatialité absolue et une temporalité absolue à l'objet de l'image mentale, il lui arrive aussi de conférer une « mondanité » inhérente aux objets imagés, mais il accorde cette propriété seulement aux objets des rêves. « Dans le rêve, chaque image s'entoure d'une atmosphère de monde » (Sartre 1986, 323) ; autrement dit, chaque objet survient avec son propre monde, il se présente lui-même comme *contenant* en lui les directions où il faudra trouver le monde d'où il est isolé. Tout comme l'objet en image avait des éléments distincts tout en étant aussi un objet « entier » et sans parties, l'objet des rêves peut apparaître à la fois comme objet *et comme monde pour cet objet*. Disons, pour conclure, que nous ne voyons pas pourquoi cette superbe propriété que Sartre indique ici serait confinée aux objets des rêves et ne pourrait pas appartenir à d'autres objets en image.

---

<sup>14</sup> Voir la note précédente pour l'explication de cette affirmation.

## Références

- Bergson, Henri. 1996. *La pensée et le mouvant*. Paris : PUF.
- Bergson, Henri. 2007. *Evolution créatrice*. Paris : PUF.
- Canguilhem, Georges. 1989. *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris : Vrin.
- François, Arnaud. 2011. Nietzsche et les paradoxes de la force. *Meta : Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* 3 (1), 9-32.
- Miquel, Paul-Antoine. 2007. De l'immanence de l'élan vital à l'émergence de la vie. In Frédéric Worms (éd.), *Annales bergsoniennes*, t. III, Paris : PUF, 217-235.
- Nietzsche, Friedrich. 1974. "Le cas Wagner (1888). Crépuscule des idoles (1888). L'Antéchrist (1888). Ecce homo (1888). Nietzsche contre Wagner (1888)." In *Œuvres philosophiques complètes de Nietzsche*, t. VIII, traduit par Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard.
- Poe, Edgar Allan. 2003. *Aventure sans pareil d'un certain Hans Pfaall*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1986. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1997. *Imaginația*, traduit par Narcisa Șerbănescu. Oradea : Aion.