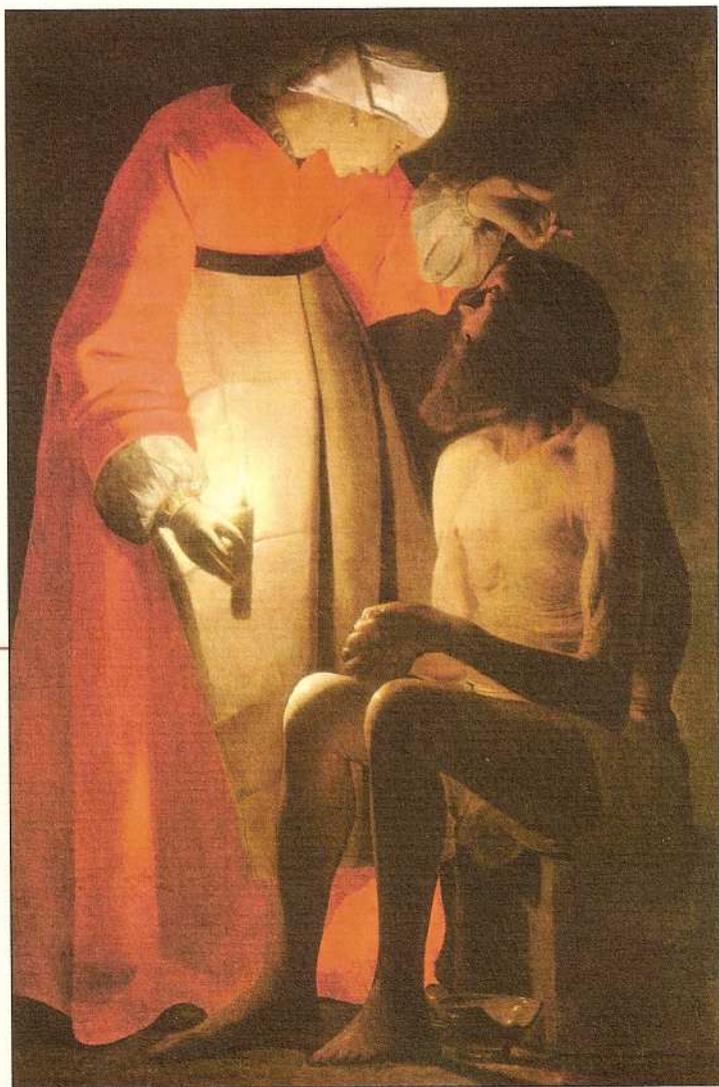


FRANÇOIS FÉDIER



# L'IMAGINAIRE



EDITIONS DU GRAND EST

Note sur la typographie utilisée dans ce livre :

1°) La typographie normale – qui restitue le cours, tel qu'il a été dicté en classe.

2°) La typographie pour les digressions non dictées, mais venant en commentaire du texte dicté, et qui ont été notées librement par les élèves.

3°) La typographie des notes en bas de pages, lesquelles ont été elles aussi la plupart du temps dictées.

[ Les deux premiers cours ont été consacrés à des considérations générales sur la manière de travailler. Rien n'y a encore été dicté. ]

Essayez, en vingt minutes, d'écrire quelque chose sur l'imaginaire. Mais ne faites pas d'efforts – car ce n'est pas en faisant des efforts que l'on parvient aux choses. Méfiez-vous de ce qu'on croit être de la philosophie. Essayez de dire ce que vous voyez.

L'imaginaire, c'est le contraire du réel : le malade imaginaire n'est pas réellement malade. L'imaginaire est du domaine de l'imagination. Pourtant, l'imaginaire, ça existe ! L'imaginaire existe, mais *n'est pas réel*...

N'importe quel jeu est-il un rapport à l'imaginaire ? Non. Quand un jeu est-il donc en rapport à l'imaginaire ? L'enfant qui joue décale : il fait la distinction entre le réel et l'imaginaire – *ce qui se fait par le langage*. La merveille, c'est quand l'enfant découvre l'irréel ; il dit par exemple : « tu *serais* une marchande ». Les petits animaux aussi jouent, mais ils ne jouent pas dans cette dimension de décalage.

– Mais l'enfant joue et peut jouer seul.

– Oui, c'est très profond, justement parce que jouer *seul*, c'est d'une certaine manière ne pas être seul.

Quand vous écrivez, vous créez des attentes. Si vous n'y répondez pas, c'est catastrophique.

Attention à : – bien expliquer ce que l'on pense – ne pas se laisser emporter – ne pas, comme dit Péguy, « faire le malin ».

Quand je donne un sujet, je ne tends pas un piège. Ne cherchez pas les sous-entendus ; ne cherchez pas « midi à quatorze heures ». Le premier objectif à atteindre, quand vous écrivez, c'est que le lecteur

n'ait rien à redire. Quand un devoir est bon, le lecteur de la copie devient en un sens complice.

Il faut commencer par mettre les choses en place : comment passe-t-on d'une phrase à l'autre ? Vous ne devez pas sauter : écrire, c'est faire des liaisons, pas des appositions. Il est vrai qu'Aristote dit parfois « de plus », mais quand il le dit, c'est un vrai « de plus » ; tandis que quand nous le disons nous, cela veut dire en gros que la poche gauche est vidée, et qu'on passe à la poche droite.

Il faut toujours tout expliquer, c'est-à-dire d'abord s'expliquer à soi-même. Cela permet de se dissocier et d'être face à soi-même comme un juge. *Il n'y a pas d'abord un autre parce que l'autre est dehors, mais il n'y a d'autre que parce qu'on est soi-même déjà un autre.*

Quand il s'agit de réfléchir, cela ne peut se faire par réflexe, car ce qui est évident pour moi n'est pas nécessairement évident pour le lecteur. On écrit bien quand on pense que celui qui va lire est à la fois parfaitement intelligent et ignorant de tout. Aussi faut-il tout lui expliquer, mais sans qu'il soit nécessaire de répéter les explications.

Il vaut mieux s'interdire les conditionnels. Pas non plus de verbes comme « sembler » et « paraître ». Quand vous vous apprêtez à écrire « on peut... », demandez-vous si vous pourriez le remplacer par : « on doit... »

Le grand art, c'est de faire une dissertation sans avoir l'air de faire une dissertation.

Il faut apprendre à nager à contre-courant : toute connaissance véritable est fondamentalement *inutile* – toute connaissance véritable n'a aucun rapport avec ce qu'on appelle couramment le “réel”.

Les deux premières séances de l'année ont été consacrées à souligner l'urgence d'apprendre à écrire. D'abord *lisiblement*. Trop d'écritures sont difficilement déchiffrables<sup>1</sup>. Ensuite *correctement* : le nombre de fautes d'orthographe est encore bien trop élevé. Le souci de l'orthographe ne doit pas être *absolu*. Il est en fait relativement récent dans notre histoire. C'est lorsque l'ensemble des habitants de notre pays a été scolarisé que l'orthographe est devenue contraignante. C'était en effet le moyen le plus simple de fixer un usage du français pour une population encore largement patoisante.

<sup>1</sup> Selon Alain, écrire de manière calligraphique c'est déjà peiner.

## *l'imaginaire*

Aujourd'hui, comme il n'y a plus de milieu ni d'école dont la langue soit reconnue comme norme du « bon français », le respect de l'orthographe est le dernier point d'appui pour quelque chose comme une norme. Il est donc impératif de respecter l'orthographe<sup>1</sup>.

D'autant plus que les liens entre l'orthographe et la pensée sont plus étroits qu'il n'y paraît. Pour écrire, il faut être capable de penser. Et penser ne se peut sans un certain ordre. La grande question est dès lors de savoir si cet ordre sera un ordre contrôlé ou un ordre subi. Nous avons parlé de cela vendredi dernier lorsqu'il a été question de *ne pas se laisser emporter*. Pour être encore plus clair, disons aujourd'hui : ne pas se laisser dicter ce qu'on écrit

- par l'assonance
- par l'habitude
- par les préjugés (ce qui englobe tout l'ensemble des « idées reçues »<sup>2</sup>)
- bref par quoi que ce soit qui échappe au ressort d'une pensée claire, laquelle est à tout moment capable de rendre compte de ce qu'elle pense.

Il est temps maintenant d'aborder le sujet du cours, à savoir *l'imaginaire*.

Nous commencerons par une remarque dirigée contre l'esprit du temps : de nos jours, à cause d'un très net penchant pour la pédanterie<sup>3</sup>, le mot « imaginaire » s'emploie très souvent à la place du mot « imagination ». Ainsi, on entend partout parler de *l'imaginaire enfantin*, alors qu'on veut dire simplement : l'imagination enfantine (en conséquence, chaque fois que nous sommes sur le point d'employer le mot *imaginaire*, faisons-nous un *devoir* de nous interroger pour savoir si ce que nous voulons désigner par là est bien l'imaginaire et non une circonlocution savante pour dire l'imagination).

---

<sup>1</sup> L'orthographe, à l'époque de Montaigne, est vue de façon humaniste, c'est-à-dire vue à partir du rapport de la langue française au latin. Montaigne a ainsi certaines tournures d'érudit, comme celle qui consiste à faire apparaître des consonnes latines alors qu'elles sont inutiles – comme par exemple avec le mot « doigt » qui vient de *digitus*.

<sup>2</sup> Attention : parler d'« idées reçues », c'est être soi-même un beau parleur d'idées reçues. Traquer les idées reçues, c'est ce dans quoi Flaubert s'est engouffré à la fin de sa vie.

<sup>3</sup> La pédanterie, c'est espérer passer pour un « intellectuel ». Par exemple : qu'est-ce que les psychopédagogues de l'éducation appellent un « paramètre bondissant » ? Réponse : ce que vous et moi nommons un *ballon*.

Qu'est-ce que l'imaginaire ? Avant de chercher à « définir » le terme, arrêtons-nous d'abord au mot. Imaginaire vient du latin *imaginarius*, lequel est à la fois un adjectif et un substantif. Comme adjectif, il signifie : « d'image », et désigne donc tout ce qui a la qualité d'image. Comme substantif masculin, il désigne quelqu'un, un individu très particulier : celui qui porte l'image de l'empereur. Mais il désigne aussi et d'abord (avant même l'époque impériale), ainsi qu'on peut le vérifier chez Tite-Live, ce qui existe en imagination (c'est-à-dire exactement notre substantif l'imaginaire).

A *parte* sur le suffixe *-arius*. Ce suffixe, lorsqu'il sert à former des noms, désigne la profession, le métier, l'occupation habituelle d'un individu. Ainsi sur le substantif *cera* (la cire) est formé le mot *cer-arius* : le fabricant de bougie, ou bien celui qui a l'habitude d'écrire sur des tablettes de cire. Il faut ajouter que souvent le même mot en *-arius* est employé aussi bien adjectivement que substantivement. Ainsi *argentarius* signifie adjectivement : « relatif à l'argent » et substantivement « celui qui a affaire à l'argent » [ce que nous nommons encore parfois le grand argentier (= le surintendant des finances)]. De même *capri-arius* (de *capra* : la chèvre), c'est aussi bien ce qui est relatif aux chèvres que celui qui s'occupe des chèvres, c'est-à-dire le chevrier. De même enfin *librarius* (de *liber* : le livre), c'est ce qui est relatif aux livres, et... le libraire.

Qu'en tirer pour l'imaginaire ? C'est très clairement d'abord : ce qui est *relatif à l'imagination* – relatif dans un sens très précis, c'est-à-dire au sens d'une relation, celle où l'imagination et l'imaginaire sont en corrélation, de telle sorte qu'il n'y a pas d'imaginaire sans imagination, parce que le propre de l'imagination, c'est d'imaginer quelque chose d'imaginaire.

Or voilà exactement ce qui est écrit par Sartre dans la première phrase de son livre *L'imaginaire* (Paris, Gallimard, 1940, p. 11) :

« Cet ouvrage a pour but de décrire la grande fonction "irréalisante" de la conscience ou "imagination" et son corrélatif noématique, l'imaginaire. »

Arrêtons-nous un instant sur cette phrase – de consonance éminemment husserlienne. D'abord « décrire » : *beschreiben*, c'est le mot par lequel

## *l'imaginaire*

Husserl décrit la caractéristique la plus propre de la *phénoménologie*, laquelle a pour but de parvenir à voir les choses comme elles sont (et non pas telles que nous les altérons avec nos idées adventices, nos préjugés, etc.), d'où la devise de Husserl :

« Laissons les théories à leurs bavardages, droit aux choses elles-mêmes. »

« Décrire », c'est donc non pas naïvement tenir un registre sur lequel on ajoute sans cesse de nouvelles notations, mais au contraire se garder toujours d'avance d'en rajouter par rapport à ce qui est strictement nécessaire.

La description, en ce sens, est éminemment *critique*. Décrire, au sens de Husserl, c'est décrire ce qui s'impose. La description phénoménologique est fondamentalement active : il faut enlever tout ce qui est surajouté. Il s'agit d'une tentative d'être éveillé au carré, d'être éveillé par rapport à notre propre éveil. Braque disait : « *Peindre n'est pas dépeindre, écrire n'est pas décrire* » – mais là, décrire n'a pas du tout le même sens que chez Husserl.

À propos de la « *grande fonction* », nous dirons ici que justement sa grandeur demande précisément à être étalonnée – et d'abord : grande en quel sens ? Réponse : dans tous les sens et littéralement.

À Genève, le psychologue Piaget, qui interrogeait des enfants dans le but de construire une théorie, demanda à l'un d'eux quelle différence il y avait entre deux montagnes, le Grand Salève et le Petit Salève. À quoi il s'entendit répondre : « Le Grand Salève, c'est pour les grandes promenades, et le Petit Salève, pour les petites promenades » ! De même, la « *grande fonction* » n'est pas grande par rapport à une petite, elle est grande *en elle-même*, grande au sens où elle a beaucoup d'importance, de portée. Mais Piaget n'a pas dû pouvoir comprendre le sens de la réponse, car elle est beaucoup trop simple pour ses attentes de psychologue.

« *Fonction* » est un terme technique qui caractérise essentiellement la conscience en tant que telle. Toute conscience se caractérise donc par un côté

fonction que Husserl nomme *noèse* (*noësis* : la pensée). Or l'axiome phénoménologique concernant la conscience est la phrase :

« Toute conscience est conscience de quelque chose. »

Développons l'implicite de cette proposition cardinale en disant : toute conscience, c'est-à-dire toute fonction noétique, a nécessairement un corrélat noématique.

*Noèse* est le nom technique de la faculté de penser ; *noème* celui de ce qui est pensé. La fonction « noétique » est la fonction de conscience, la manière dont la conscience est consciente de quelque chose ; et la conscience « noématique », c'est ce "de quoi" la conscience est consciente. L'imaginaire, au sens strict où il est pris ici, désigne explicitement un corrélat noématique. Telle est la structure de la *conscience intentionnelle*, qui est la dénomination proprement développée de ce qu'est la conscience, ainsi que l'établit Husserl :

Conscience	Corrélatif noématique
de perception	le «réel»
d'image	l'imaginaire = <i>irréel</i>
de mémoire	le réel qui n'est plus réel, c'est-à-dire : qui a été réel

Husserl dit que l'imagination a une fonction irréalissante. La fonction irréalissante de la conscience est la fonction du rapport à l'imaginaire. Autrement dit, la fonction d'irréalisation de la conscience est la *conscience de l'imaginaire*. Par la fonction irréalissante, vous *vous rendez compte* que c'est irréel. [En anglais, le verbe *to realize* signifie « prendre conscience de » – ce qui n'est pas du tout le sens du verbe français "réaliser", dont le sens vrai est : rendre réel. « Réaliser sa fortune » par exemple, c'est faire ce qu'il faut pour rendre disponible cette fortune, c'est-à-dire vendre son bien et disposer à sa guise du capital. Quand je n'ai pas réalisé ma fortune, elle n'est pas imaginaire ; elle est potentielle, virtuelle, etc.] On ne peut pas voir une image sans savoir que ce qui est sur l'image n'est pas là pour de bon – sans pouvoir se rendre compte de ce qui, dans l'image, est irréel. L'image du Président n'est pas le Président réel. On est là dans un rapport autre que celui du réel. La question est : comment l'imaginaire est-il irréel ? Et que signifie « irréel » ?

## *l'imaginaire*

Dans le dernier cours, nous avons cité la toute première phrase du livre que Sartre consacre à l'imaginaire. Pour bien la comprendre, il importe de fixer quelques caractéristiques essentielles de ce que Husserl appelle l'intentionnalité de la conscience.

Edmund Husserl est né le 8 avril 1859 à Prossnitz en Moravie (qui fait partie de l'actuelle République Tchéque). C'est un contemporain de Bergson (1859-1941) – lequel n'a pas du tout mesuré qui était Husserl. En 1929, Husserl a fait une conférence à Paris, à laquelle Bergson, qui était alors beaucoup plus connu que Husserl, n'est pas venu. En 1889, Bergson publie *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. Bergson, c'est très intéressant, mais, pour des raisons d'instruments d'analyse, cela plafonne assez vite. La caractéristique de la philosophie française est qu'elle se targue d'écrire dans le langage de tous les jours ; tandis que Husserl se préoccupe beaucoup de la manière dont il faut parler pour être philosophique. Dès le début, il s'occupe de logique, comme Platon et Aristote. En 1901, il publie les *Recherches logiques* [*Logische Untersuchungen* – véritablement : « investigations logiques » (*unter* : « en dessous »)]. Husserl va prendre la conscience comme un phénomène dont il faut arriver à faire la phénoméno-logie, c'est-à-dire dont il faut constituer la science.

Il y a une grande naïveté chez Bergson : celle de voir le langage comme quelque chose qui fait écran devant la réalité. En fait, le langage n'est pas un écran qui empêche de voir la réalité, mais plutôt une fenêtre. La fenêtre, c'est ce à quoi on se met quand on veut regarder le paysage. Bergson a un tempérament philosophique incontestable, mais penser le langage comme écran, c'est étrangement non-philosophique. C'est probablement cela qui l'empêche d'être vraiment un grand penseur. [*Ndle* : cf. F. Fédier, *En Russie* (publié in : *Entendre Heidegger, et autres exercices d'écoute*) : « On ne voit pas sans parole ; mais il n'est pas donné à chaque mot d'ouvrir sur ce qu'il s'agit de révéler ; la plupart du temps, nos mots font écran au lieu d'être des fenêtres. »]

Husserl fait des études de mathématiques à Vienne. C'est d'abord un mathématicien. Mais il suit en même temps l'option philosophie où enseigne Franz Brentano (le neveu du poète), un des grands philosophes universitaires de l'époque, qui véhicule quantité de

connaissances importantes – il a notamment fait preuve d'une grande perspicacité à l'égard d'Aristote. Husserl voit chez Brentano quelque chose qui deviendra très important pour la phénoménologie.

Quand on parle de la conscience au XIX<sup>e</sup> siècle, on part de la psychologie. Or Husserl opère un basculement fondamental en comprenant que l'étude de la conscience ressortit beaucoup plus à des préalables logiques qu'à des préalables psychologiques. C'est là que se situe la différence avec Bergson et c'est son vrai coup de génie.

Puis, Husserl, qui est très doué, va dans une grande université allemande, à Göttingen, où il rencontre David Hilbert, le plus grand mathématicien de son temps, qui le prend comme assistant. Mais Husserl s'oriente davantage vers une réflexion sur les mathématiques que sur les mathématiques pures. W. Dilthey, le plus célèbre philosophe de l'époque, reconnaît tout de suite en Husserl quelqu'un de fondamental et le fait nommer, après un parcours assez chaotique, professeur extraordinaire.

Husserl meurt le 28 avril 1938.

Nous avons déjà rappelé l'axiome en lequel s'explicite le terme d'intentionnalité, à savoir :

« Toute conscience est conscience de quelque chose. »

L'intentionnalité est l'état de fait *premier* : il n'est pas possible de penser quelque chose hors de la conscience. Il n'y a pas des choses et, parmi ces choses, la conscience. Conscience, c'est le mot de Husserl (il y a un rapport étroit entre les notions de *psychê*, d'*âme* et de *conscience*) ; Husserl pointe son regard sur « quelque chose » qu'il n'est pas concevable de ne pas prendre en vue quand on regarde, à savoir : la conscience. « Quelque chose » se dit en allemand *Etwas*. *Et-was* : littéralement, quelque *quoi*, autrement dit un « quoi » quelconque. C'est incroyablement abstrait et en même temps beaucoup moins flou que l'expression française « quelque chose ». *Etwas* désigne tout ce qui présente la caractéristique philosophique très intéressante de pouvoir être étudié et défini. Dans la devise *zu den Sachen selbst* [« droit aux choses elles-mêmes »], *Sache* s'oppose à *Ding* (cf. l'anglais *thing*) dans la mesure où il ne s'agit pas de chose au sens,

par exemple, de « chien », mais explicitement en tant que : « quoi ». Il ne faut pas aller au chien, mais au « quoi », qui est le substrat de la chose, c'est-à-dire ce qui se trouve en dessous. Avec « *Sachen* », on va à l'essence des choses, non à *telle* chose.

Le mot chose a deux acceptions en français (cf. le *Dictionnaire étymologique du français* de Jacqueline Picoche dans la collection *Les usuels du Robert*) :

– « chose », c'est-à-dire l'ultime possibilité de dire quelque chose sur quelque chose qu'on ne peut pas bien définir, comme quand on dit : « comment s'appelle-t-il, lui, là, "chose"... ? »

– cette chose-ci, au sens d'une chose bien précise, comme un pot de fleurs.

Quand l'emploi du mot chose devient-il choquant ? Cf. Lamartine : « *Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?* ». Chose, cela va vers l'inanimé. En allemand, on peut dire "*ein zu junges Ding*" (« une jeune chose ») en parlant d'une fillette et ce n'est pas insultant. Chose au sens chosique correspond au neutre. « Chose » désigne ainsi tout ce qui serait neutre dans une langue où il y a le genre neutre (comme en grec, latin, allemand, etc.).

« Toute conscience est conscience de quelque chose. » Qu'est-ce que cela veut dire ? Première remarque sans laquelle on risque de passer complètement à côté : les choses dont il est question ici ne sont justement pas des choses entendues au sens chosal ou chosique du terme (c'est-à-dire des choses de l'environnement humain comme un meuble, un arbre, une maison). Le mot *Sache* – plutôt la « cause » que la « chose »<sup>1</sup> – désigne ce dont il faut s'occuper, ce à quoi on a affaire – exactement comme en latin le mot *res*, qui désigne tout à fait univoquement : ce qui est en débat (juridiquement) (cf. la « *res publica* »).

Penser les affaires humaines comme pouvant être débattues devant un tribunal est profondément romain ; la conviction que tout ce qui est essentiellement humain est redevable d'un traitement juridique est typiquement romaine.

---

<sup>1</sup> *Die Sache* : - une « chose », au sens de quelque chose dont on peut parler ; - une affaire, c'est-à-dire ce à quoi on a affaire ; - une cause au sens de ce dont il faut s'occuper, la cause qu'il faut soutenir, comme la « cause du peuple » ou la « cause humanitaire ». En anglais, *Sache* se trouve à l'état pur dans le mot « *sake* », qui n'apparaît guère que dans la locution « *for God's sake* » et qu'on traduit habituellement : « pour l'amour de Dieu » ; mais en fait c'est « pour la cause de Dieu ».

Où retrouve-t-on le mot latin *res* en français ? *Res* n'existe plus en français que sous des formes dérivées, comme dans « réel » (et je vous rappelle qu'il était question de la « grande fonction irréaliste ») : le réel n'est pas d'abord une chose, mais quelque chose à quoi on a affaire. Réel désigne beaucoup plus un ordre que quelque chose au sens de quelque chose de précis. Le réel n'est pas une question de choses, mais de « choses-auxquelles-on-a-affaire ». Or l'étonnant, c'est que *l'irréel aussi est quelque chose à quoi on a affaire*.

Quand Husserl invite à aller droit aux « choses » elles-mêmes, cela ne veut pas dire qu'il faille revenir aux objets qui nous entourent. Il s'agit bien plutôt d'aller à ce qui nous concerne au premier chef. Or Husserl remarque que, quelle que soit la chose à laquelle nous avons rapport, il y a quelque chose de tout à fait antérieur<sup>1</sup> à cette chose – à savoir que nous sommes d'abord en rapport à cette chose dans un certain état de conscience. Soit une chose perçue, par exemple, pour citer Husserl lui-même :

« Le pommier en fleurs, là-bas dans le jardin. »

Ce qu'il faut bien voir d'abord, c'est que ce pommier m'apparaît<sup>2</sup> dans l'état de conscience qui s'appelle *perception*, de telle sorte que nous pouvons poser : toute conscience perceptive (la grande fonction réalisante de la conscience, ou perception) a pour corrélat noématique ce que nous appelons le réel.

Or il n'y a pas que la perception.

Je me souviens d'une promenade en montagne pendant les dernières vacances. Ce souvenir est un état de conscience spécifique, par lequel j'ai conscience de quelque chose qui porte le nom de souvenir. Le souvenir est le corrélat noématique de la grande fonction réalisante-irréaliste qu'est la mémoire<sup>3</sup> (cf. Husserl, *Cours sur la conscience intime du temps*).

<sup>1</sup> Tout à fait apriorique.

<sup>2</sup> « Ce pommier m'apparaît », autrement dit : ce pommier est un phénomène.

<sup>3</sup> Le souvenir est très étrangement en rapport à la fois avec la fonction réalisante et la fonction irréaliste. Le souvenir vise quelque chose de réel, mais de façon irréaliste ; c'est un type de conscience qui vise fondamentalement quelque chose de réel qui en même temps n'est plus réel.

## *l'imaginaire*

Dans le cas de l'imagination, le corrélat noématique est marqué par son irréalité. Toute la question est donc d'étalonner ce que veut dire ici irréalité. Pour y parvenir, nous quittons provisoirement le terrain strictement philosophique afin de prendre mesure sur un exemple tout à fait concret.<sup>1</sup>

Nous quittons provisoirement la phénoménologie et son attaque peut-être un peu trop abrupte de l'imaginaire. Mais il ne faudrait pas croire que nous soyons en droit d'oublier ce que nous y avons déjà appris, même si cela reste un peu abstrait. Aussi le notons-nous à nouveau, cette fois sous forme *analogique*, c'est-à-dire sous forme d'un rapport strict du type  $A/B = C/D$  (où nous remarquons qu'aucun des termes employés ne peut être égalé à un autre, alors même que le rapport des termes deux à deux est un rapport d'égalité) :

l'imaginaire est à l'imagination ce que le réel est à la perception<sup>2</sup>.

Et nous soulignons que les termes de *réel* et de *perception* doivent être pris dans le sens le plus ouvert c'est-à-dire dans le sens le plus immédiatement accessible qui soit.

À présent, revenons sur le terrain habituel de notre langue, où le mot « imaginaire » est très clairement d'abord un adjectif.<sup>3</sup>

### *Le malade imaginaire.*

Imaginaire a ici le sens que lui donne d'emblée Littré : « *qui n'est que dans l'imagination, qui n'est point réel* ». À propos de la locution « malade imaginaire »<sup>4</sup>, Littré note :

« Personne la plupart du temps hypocondriaque, qui, éprouvant des souffrances nerveuses très diverses, les rapporte à toutes sortes de maladies qu'elle n'a pas. »

---

<sup>1</sup> Imaginons une conscience qui ne cherche pas à se souvenir mais à anticiper. Si je vais à Hong-Kong mais que je n'y ai jamais été auparavant, je ne vais pas anticiper de la même manière que si j'y ai déjà été. L'irréel va devenir réel.

<sup>2</sup> Il y a un rapport *fonctionnel* entre un type de conscience et son corrélat noématique. Autrement dit : pas d'imaginaire sans imagination. L'imagination et l'imaginaire ont un rapport de fonctionnalité. On commencera à comprendre l'imaginaire quand on comprendra le rapport entre imaginaire et imagination dans une clarté comparable à celle du rapport entre réel et perception.

<sup>3</sup> N'allons pas trop vite nous enfoncer dans des difficultés à vrai dire passionnantes – mais qui risquent de rebuter une capacité d'attention encore trop *aguerrie*. Il nous faut prendre mesure sur un exemple tout à fait concret.

<sup>4</sup> La locution « malade imaginaire » est antérieure à la pièce de Molière.

Tout, dans cette phrase, dépend de l'adjectif « hypocondriaque », qui désigne ce qui est relatif à l'hypocondrie (*hypochondrie*, faudrait-il écrire<sup>1</sup>). Littré, toujours :

« 1°) terme de médecine. Sorte de maladie nerveuse qui, troublant l'intelligence des malades, leur fait croire qu'ils sont atteints des maladies les plus diverses de manière qu'ils passent pour des malades imaginaires tout en souffrant beaucoup et qu'ils sont plongés dans une tristesse habituelle. »<sup>2</sup>

Si nous nous arrêtons ici et examinons ce qui a été noté, nous remarquons ceci : le malade imaginaire est quelqu'un qui s'imagine être malade – « donc » quelqu'un qui n'est pas malade<sup>3</sup>. C'est pourquoi la servante Toinette, qui dans la pièce de Molière incarne le bon sens même, s'adresse en ces termes à son maître Argan (I, 5) :

« Mais, monsieur, mettez la main à la conscience : est-ce que vous êtes malade ? »

[« Mettre la main à la conscience » est une variante de la locution « mettre la main sur la conscience », qui signifie examiner de bonne foi<sup>4</sup>.] Toinette en appelle à la bonne foi d'Argan. Mais ce dernier répond par un accès de fureur :

« Comment, coquine<sup>5</sup>, si je suis malade ? Si je suis malade, impudente ? »

---

<sup>1</sup> Ce terme remonte à Hippocrate.

<sup>2</sup> Quand on explique quelque chose, le modèle reste Littré. La deuxième définition est déjà plus subtile que la première : la maladie est réelle, mais la souffrance est imaginaire. Il y a dans la maladie un substrat réel.

<sup>3</sup> L'hypocondriaque est pourtant malade ! Le malade imaginaire est un malade qui a une maladie très étrange : il croit être malade d'une maladie qu'il n'a pas, et souffre véritablement d'une autre maladie qu'il ne sait pas avoir.

<sup>4</sup> « Mettre la main à » signifie « s'y mettre ».

<sup>5</sup> « Coquine » a alors un sens très fort : coquine signifie canaille.

## *l'imaginaire*

Argan est très exactement piqué au vif (atteint profondément). Pourquoi ? Imaginons une autre scène avec d'autres personnages. Un vrai malade, atteint de tuberculose et qui est secoué d'une toux qui lui fait cracher le sang. Personne n'aurait l'impudence de lui demander en conscience s'il est vraiment malade.

L'effronterie suppose de faire *volontairement* quelque chose d'inconvenant. On raconte que lors d'un dîner avec le roi Edouard VII, un étranger était là, qui n'avait jamais vu de rince-doigts et qui se mit à boire son contenu : voilà une vraie inconvenance, mais qui n'est pas une impudence. Et alors que tous s'apprêtaient à rire, le roi prit son rince-doigts pour le boire à son tour ! À la différence de l'inconvenance, l'impudence est quelque chose de profondément honteux, car c'est la *volonté* d'offenser, sans vergogne ("vergogne", simple transcription du latin *verecundia* : l'attitude – face à quelque chose ou quelqu'un – de réserve, de retenue).

Et si d'aventure il se trouvait quelqu'un pour le faire, le pauvre malade ne répondrait pas autre chose que : « Ne le vois-tu pas assez de tes propres yeux ! »

Que signifie donc cet accès de fureur qui prend Argan ? Que Toinette a vu juste dans le jeu d'Argan. Soit. Mais imaginons une autre situation encore : quelqu'un qui fait semblant d'être malade (comme Volpone dans la pièce du même nom<sup>1</sup>). Si son jeu est découvert, ce personnage va essayer de faire entrer la fine mouche dans son jeu et non pas s'emporter contre elle. Cela nous fait comprendre que la maladie d'Argan n'est pas *jouée*. C'est bien ce que Toinette comprend aussitôt. Elle réplique :

« Eh bien ! Oui, monsieur, vous êtes malade, n'ayons point de querelle là-dessus... »

[Toinette fait marche arrière. Elle a touché quelque chose de sensible chez Argan. Mais elle comprend que ce genre de choses ne doit pas être abordé.]

---

<sup>1</sup> *Volpone* est une vieille comédie anglaise rafistolée par Jules Romains – pièce qui a été jouée à l'ex-théâtre de l'Atelier, par Charles Dullin.

« ...oui, vous êtes fort malade, j'en demeure d'accord, et plus malade que vous ne pensez. »

Le malade imaginaire est non pas, selon la célèbre formule du Docteur Knock, un « malade qui s'ignore »<sup>1</sup>. Il pense n'être pas bien portant. Penser cela, c'est déjà ne pas être bien portant. Un grand physiologiste<sup>2</sup> disait autrefois : « *la santé est la vie dans le silence des organes* » (chez l'hypocondriaque, qui « s'écoute trop », même le silence lui paraîtrait inquiétant).

L'hypocondriaque est sans arrêt alerté. Il s'écoute trop. Le malade imaginaire est en rapport à sa propre mort : elle est là, qui ne cesse de le terroriser. Mais, pour vivre normalement, faudrait-il *négliger* sa propre mort ? [« Négligence » vient du latin *neg-ligo* – *neg-lego* : je nie la possibilité de faire ce qui est proprement humain, à savoir *lire*.] Pavese emploie le mot « détachement » – il va jusqu'à parler du « détachement sacré ». C'est sans doute cela qui peut répondre au rapport à sa propre mort comme terrifiante.

Si on plonge dans l'eau un nouveau né qui sort du ventre de sa mère, il nage. Cela, c'est ce que Rousseau appelait la nature – ce qu'aujourd'hui on appelle « réflexe inconditionné ». Le réflexe le plus vital, c'est celui de téter. Freud explique que ce qu'on appelle le Paradis terrestre, l'Âge d'or, est en fait derrière nous, quand nous étions dans le ventre de notre mère, nourri-logé. Avec la naissance, l'être humain apprend dans sa chair-même que, désormais, c'est fini, que la vie commence. Chez les enfants mort-nés, il y a toujours un pourcentage irréductible d'enfants qui meurent sans cause. Il me paraît évident que ce sont des enfants qui ne veulent pas vivre. Quand Freud se met à aller un peu plus loin, il parle de pulsion de mort, qui est de la méta-psychologie. C'est même de la métaphysique au sens le plus étroit du terme. Pavese a intitulé un livre *Le métier de vivre*. Ce que les grecs nommaient *areté* – la « vertu » (!) c'est exercer ce métier de belle manière. [Les tailleurs de pierre sculptaient admirablement des parties de la cathédrale que pourtant personne ne peut voir. Comme dit Péguy, ce n'est pas parce qu'on est payé que l'on fait bien son travail.]

<sup>1</sup> « *Tout bien portant est un malade qui s'ignore.* »

<sup>2</sup> René Leriche

## *l'imaginaire*

En tous cas, la situation du malade imaginaire est une situation *compliquée*, un écheveau, un embrouillamini<sup>1</sup>. Tentons d'y mettre un peu d'ordre : de quoi le malade qui s'imagine être malade est-il malade ? Car il est *réellement* malade – et, comme dit Toinette, plus malade qu'il ne croit. Nous avons coutume, dans un cas de ce genre, de faire intervenir la *folie*.<sup>2</sup>

L'hypocondrie, depuis la plus haute Antiquité, est regardée comme une maladie « nerveuse » – où le patient s'ausculte, doute de sa bonne santé, et vit dans l'angoisse de couvrir une maladie grave.

Enerver, c'est retirer le *nerf*. Quand on est *é-nervé*, on n'a plus de forces, de « tonus ». C'est alors que l'on s'écrie : « du nerf ! » – autrement dit : reprenons du tonus. Le « nerf de la guerre », c'est l'argent, qui est ce par quoi on va pouvoir faire la guerre, ce qui la rend possible. Les maladies nerveuses sont des maladies du *tonus vital*. Nous sommes obnubilés par la neurologie. C'est comme dans *Trois hommes dans un bateau* de Jérôme K. Jérôme : l'hypocondrie pend au nez des gens qui n'ont pas à travailler comme des forçats. Le paysan ou l'ouvrier, lui, n'a pas le temps.

Il n'est pas malade, répétons-le, mais s'imagine l'être, mais de telle sorte que cela suffit à le plonger dans des souffrances bien réelles. La définition médicale de l'hypocondrie : forme de neurasthénie dépressive dont on plaçait le siège dans les hypochondres [tout ce qui se trouve immédiatement en-dessous des cartilages des côtes, c'est-à-dire le foie, l'estomac, le pancréas – c'est-à-dire la région du plexus sympathique<sup>3</sup>. D'où le caractère éminemment psychosomatique de l'hypocondrie.]<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> C'est un « sac de nœuds » – en psychanalyse, on parle d'un « complexe », c'est-à-dire d'un écheveau indénouable sans analyse.

<sup>2</sup> Le malade imaginaire est un malade *mental*. Il ne serait donc pas réellement malade ? Une des caractéristiques de la folie est d'être insaisissable : on ne peut pas percevoir la folie. Mais réel n'a pas nécessairement le sens de palpable. Il faut arriver à comprendre la « réalité » de l'irréel, car, curieusement, *l'irréel peut avoir une présence plus forte que le réel*.

<sup>3</sup> En anatomo-pathologie, le « plexus sympathique » est un système nerveux sans nerfs.

<sup>4</sup> La vieille médecine hippocratique est une médecine des « humeurs ». Une humeur est une sécrétion d'une partie du corps, comme par exemple la bile. Il faut que tout cela s'équilibre. L'hypocondrie est une maladie des humeurs, de leur *déséquilibre*.

Le malade imaginaire est ainsi un vrai malade. Étrange, si du moins nous nous rappelons ce que nous disions en commençant le cours sur l'imaginaire – à savoir qu'il est le corrélat de la fonction irréalissante de la conscience (entendons : le corrélat qui vient correspondre à la conscience quand cette dernière « fonctionne » en visant de l'irréel).

Nous abordons aujourd'hui notre troisième attaque de la question portant sur l'imaginaire. La première s'est présentée comme une thèse dogmatique : l'imaginaire est le « corrélat noématique » d'une fonction spécifique de la conscience – fonction qui est à l'œuvre quand on *imagine*.

« Imaginer » est quelque chose dont nous ne savons *pas encore* ce que cela veut dire – au sens strict de « savoir », c'est-à-dire au sens du savoir philosophique. Mais nous pouvons tout de même nous repérer dans le langage ordinaire, grâce auquel nous avons au moins une idée de ce que cela peut être. Un ami poète m'a dit un jour : « *Au fond, il faudrait constamment imaginer le présent.* » Voilà une véritable idée de poète. Braque disait : « *Le présent est perpétuel.* » C'est une phrase de quelqu'un qui imagine *justement*. [Ndlr : le poète en question est Dominique Fourcade.]

La deuxième a voulu aborder le sens courant qu'a le mot imaginaire en notre langue. Nous avons donc pris l'exemple classique du « malade imaginaire » (ce qui nous a conduits à remarquer que le malade imaginaire n'est pas simplement quelqu'un de bien portant, mais quelqu'un qui, pour des raisons obscures, se croit atteint de maladies qu'il n'a pas alors qu'il souffre d'un « mal-être » bien réel).

Cf. l'histoire vraie du marin tombé dans une cale de réfrigération et qui se dit « je vais mourir ». Or, par un hasard quelconque, il se trouvait que le mécanisme de réfrigération ne fonctionnait pas, mais le marin mourut tout de même ! Était-ce par hypocondrie ? Non. Pas plus que quand Rimbaud écrit : « *Je crois que je suis en Enfer, donc j'y suis.* » – Je crois que suis malheureux, donc je le suis. Ce phénomène ne vient pas de l'hypocondrie, mais d'un rapport complexe au réel. [Bizarrement, ça ne marche pas aussi bien dans l'autre sens : « je

crois que je suis heureux, donc je le suis » (le fait de se répéter cela en permanence refléterait déjà quelque trouble). Ça ne marche pas aussi bien parce que vivre, pour un être humain, cela ne se fait pas tout seul.]

Aujourd'hui nous allons tenter de nous confronter à ce qu'est une *image*. Non que nous ayons oublié ce qui a été dit dès le premier cours – à savoir que le rapport de l'image à l'imagination n'est nullement un rapport simple et à sens unique<sup>1</sup>. [Nous avons même dit qu'il fallait bannir de notre usage la facilité aveugle qui nous ferait volontiers identifier l'imagination comme « faculté des images ».]

Imaginer ne consiste pas qu'à former des images. L'image n'est en fait qu'un cas particulier d'imaginaire qui désigne un domaine plus général.

Le même ami poète qui parlait d'« imaginer le présent » disait également : « Une image, c'est infiniment rare. » Ne vivons-nous pourtant pas dans la « civilisation de l'image » ? Mais qu'est-ce qu'une image ? Ici se trouve l'extrême pointe de la réflexion : comment définir l'image de façon à ce qu'elle aille dans les deux sens ? Comment penser l'image pour que son sens puisse aller aussi bien vers la rareté extrême que vers la plus large diffusion ?

C'est justement pourquoi il s'agit de considérer maintenant ce qu'est une image. *Genèse* (1, 26) :

« Il dit ensuite :

Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance... »

dans la traduction classique de Louis-Isaac Le Maistre de Sacy.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ne pensez pas en oppositions binaires : le bien, le mal, etc. Ces oppositions sont épouvantables ; elles sont très exactement *monstrueuses*.

<sup>2</sup> C'est le grand traducteur janséniste de la Bible.

« Elohîms<sup>1</sup> dit :

Nous ferons Adâm à notre réplique selon notre ressemblance... »

dans la traduction d'André Chouraqui<sup>2</sup>. [« Réplique », c'est le mot hébreu *selem* commenté par : « en une sorte de conformité ». « Ressemblance » : *demout*, qu'il commente en disant : une ressemblance fondée en nature, transmissible de génération en génération<sup>3</sup>.]

Buber et Rosenzweig :

“Gott sprach :

*Machen wir den Menschen in unserem Bild nach unserem Gleichnis !* ”<sup>4</sup>

Vulgate :

« Et ait :

*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.* »

La traduction classique de Le Maistre de Sacy est prise à partir de la *Vulgate* : « faisons l'homme à *notre* image et à *notre* ressemblance ». La *Vulgate* est écrite en langue vulgaire, c'est-à-dire dans la langue du peuple ; c'est la traduction latine de l'Ancien et du Nouveau Testament. La traduction des Septante est la traduction en grec de l'Ancien Testament seul. La TOB est une traduction œcuménique de la Bible. Le *Pentateuque* dans la tradition hébraïque s'appelle la *Main* – la main de Moïse.

Il y a une légende concernant la traduction des Septante au IV<sup>e</sup> siècle. (Le IV<sup>e</sup> siècle correspond au moment où la langue grecque s'étend à tout le bassin méditerranéen. Rappelez-vous qu'à l'instant où Brutus le poignarde, César s'exclame en grec et non latin ! Et c'est en écrivant la *Guerre des Gaules* qu'il a donné au latin ses lettres de noblesse.)

<sup>1</sup> Il paraît que c'est le seul endroit dans toute la Bible où Dieu parle au pluriel (*Elohîms* est un pluriel, mais qui gouverne le singulier).

<sup>2</sup> La traduction de Chouraqui tente de reconstituer la scansion même de la langue hébraïque.

<sup>3</sup> Une réplique de stylo n'est pas une image de stylo. La réplique est quelque chose de plus qu'une image ; en quelque sorte elle peut se transmettre de génération en génération.

<sup>4</sup> En allemand, cette construction (*in unserem Bild*) est inhabituelle : « faisons *dans* notre image et selon notre ressemblance ». [*Gleichnis*, c'est être ressemblant parce qu'équivalent. *Gleichen*, c'est « égaliser à ».]

## *l'imaginaire*

À propos de la traduction, la légende veut que 70 rabbins se soient isolés pour traduire la Bible chacun de son côté ; le travail une fois achevé, le résultat fut 70 traductions identiques ! Les 70 traducteurs donnent mot pour mot la même traduction. Après ça, comment allez-vous nier que la traduction soit inspirée ? C'est un peu comme la Pentecôte chez les Chrétiens : l'Esprit descend et les gens qui parlent des langues différentes se comprennent tous.

Quant à Saint Jérôme – un des pères de l'Eglise qui vit en Palestine, un anachorète –, il lit le texte grec, mais dit qu'il faut résolument revenir au texte hébraïque. De même, Luther aura devant lui un texte hébreu, un texte latin et un texte grec. Saint Jérôme est presque plus en rapport avec le texte hébraïque qu'avec le texte grec. Il diffère en cela des Pères grecs, tel saint Jean Chrysostome, qui ont trop tendance à mesurer ce qui est dans la Bible à l'aune de la pensée grecque. [Saint Jérôme est un Père latin. Sur les tableaux, il est représenté avec le lion auquel il a enlevé une épine de la patte.]

Et dans l'usage courant de notre langue ? « Sage comme une image », à propos d'un enfant qui, au lieu d'être turbulent et bruyant, ne bouge pratiquement pas. L'image dont il est question ici, c'est manifestement l'*image pieuse*, que les bons élèves recevaient en récompense de leur mérite.

Image d'Epinal<sup>1</sup> : représentation convenue, exagérément schématique (et souvent d'un optimisme naïf) d'une réalité plus complexe. Exemple : Napoléon Bonaparte au pont d'Arcole.

Imaginez Eisenhower en 1944 débarquant le premier avec le drapeau américain et marchant jusqu'à Berlin ! [Quel est le personnage historique le plus important de *Guerre et paix* de Tolstoï ? Le livre commence un peu avant Austerlitz et finit avec l'expulsion des Français de Russie. Mais Napoléon n'est pas du tout le personnage historique le plus important. Napoléon tel que le décrit Tolstoï est un personnage presque ridicule, qui s' imagine diriger les choses.]

---

<sup>1</sup> Les vraies « images d'Epinal » sont les ancêtres de la Bande Dessinée : elles illustraient depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle des chansons ou des événements héroïques. Nous vivons un temps où la naïveté est objet de dérision. La BD ne se veut plus ingénue. Mais n'y a-t-il pas là une forme de naïveté d'autant plus grande qu'elle se pique d'être revenue de tout (ce qui est la caractéristique des gens blasés) ?

Le personnage le plus important est le général Koutouzov, qui ne fait jamais rien, qui acquiesce à tous les plans de bataille, etc. C'est lui, dit Tolstoï, qui a le vrai sens de l'histoire. C'est quasiment un temporisateur, comme Fabius Cunctator à l'époque d'Hannibal.]

Prenons un exemple très simple d'image<sup>1</sup> : un homme assis devant un tableau.

Il s'agit du peintre Georges Braque, devant un tableau des *Oiseaux*. C'est une représentation du réel, mais non en taille réelle. Cependant, même une représentation en taille réelle ne le rendrait pas plus réel. La preuve en est que Le Douanier Rousseau a fait un portrait grandeur nature d'Apollinaire où toutes les mensurations sont exactes ; or le tableau ne lui ressemble pas du tout. La photographie de Proust sur son lit de mort est magnifique (il se trouve que c'est Man Ray, alors complètement inconnu, qui l'a prise).

Mais Braque sur notre photo n'est pas mort. La question est : comment est-il vivant ? Ce n'est ni un être vivant, ni un être mort. Ce qui saute aux yeux avec la photo, c'est que Braque *n'est pas là*. Il n'est fondamentalement pas là. C'est en ce sens que Sartre parle de l'imagination comme d'une « fonction irréaliste » : nous avons rapport à quelque chose de réel, qui est Georges Braque, mais qui n'est pas là comme réel, mais comme irréel. La question est : qu'est-ce que cela veut dire, être irréel ? Il n'y a pas rien sur la photo, il y a Braque – mais Braque irréel.

*L'image n'est possible que par l'imaginaire.*

Nous avons pris comme exemple d'*image* une photographie représentant le peintre Georges Braque, l'année de sa mort (1963), assis devant une de ses toiles.

---

<sup>1</sup> Ici, un doute nous assaille : que faut-il reconnaître comme *image* ? Un reflet dans un miroir, une photographie, une peinture, un dessin, une représentation mentale ?... Notre première idée était de prendre une photographie du chef de l'État qui orne en France tout bâtiment officiel. Aucun de nous ne refusera d'appeler cette photographie une image du Président de la République. Que dire de cette *image*, en tant qu'*image* ?

## *l'imaginaire*

La photographie, c'est l'image « parfaite » [attention : ici, parfait n'a pas son sens courant]. Comment se fait-il que nous ayons inventé la photographie ? La photographie, l'idée de la photographie, ne pouvait germer que dans une civilisation où se trouve un souci de représenter le réel, au sens le plus simpliste de la copie. La peinture n'est photographique que dans la mesure où elle est étude de la lumière. Toutes les premières photographies sont très exactement des tableaux, nullement des « instantanés ». Avec la photographie, le rapport à la peinture a changé radicalement : la peinture a cessé de pouvoir être comprise restrictivement comme copie du réel. Que la représentation picturale soit une copie du réel, c'est donc ce qu'on pensait déjà avant. On a inventé la photographie dans une civilisation qui auparavant s'était orientée de façon volontaire et consciente vers un certain type de peinture représentative. Si on a inventé la photographie, c'est parce qu'on a depuis la Renaissance une vision perspectiviste de la réalité. Piero della Francesca disait que tout art est réductible à la géométrie, que la géométrie est la clef de l'art. L'invention de la perspective est une métamorphose de la vision. La vision perspectiviste n'est pas du tout naturelle chez l'homme ; c'est pourquoi on a inventé des machines pour se faciliter la vue en perspective (par exemple Dürer).

La photographie implique déjà une certaine vision, ce que montre l'exemple du "sauvage" qui tient une photo et en est terrorisé. Si on montre une photo de souris à un chat, il n'a aucune réaction : c'est qu'il n'y voit pas de souris. Il ne voit que le carton. Quand je vois une photographie, je vois spontanément au-delà. Le chat voit  $x$  : il voit quelque chose qui ne peut même pas s'appeler quelque chose, car il ne peut pas l'appeler « quelque chose ». Le primitif, lui, voit infiniment plus loin que le carton et se dit : « Pourquoi me regarde-t-il comme ça, celui-là ? Qu'est-ce qu'il me veut ? Est-ce qu'il me veut du mal, du bien ? » Il entre dans un rapport complexe – tandis que notre attitude à nous reste neutre. Le « primitif » est beaucoup plus *directement* humain, dans un sens ni péjoratif ni laudatif. La civilisation est caractérisée par le raffinement – mais au sens du dépouillement, de la simplification (comme dans l'évolution des langues).

Selon Platon, le reflet du miroir n'est pas une image : on apparaît dans le regard de quelqu'un. L'animal n'a d'intérêt pour les miroirs et les reflets que tant qu'il ne s'est pas rendu compte que ce n'était pas

réel. L'homme, lui, a de l'intérêt pour son image et pour celle d'autrui. Lacan parle du « stade du miroir » comme du moment où se constitue la conscience humaine. Mais attention : l'expérience du miroir pour l'enfant n'a rien de narcissique au sens strict du terme. Pour nous, narcissisme est synonyme d'égoïsme. Mais si Narcisse se penche et est ébloui par sa propre beauté, c'est justement parce qu'il *ne sait pas* que c'est lui. Narcisse ne pense pas que le reflet qu'il voit de lui-même est un reflet. Le mythe est mal compris, son interprétation a été tronquée par les psychanalystes.

Plusieurs remarques ont été faites, qui nous ont conduits à ceci : cette photographie d'un être humain nous le représente d'une tout autre manière que si nous l'avions lui-même sous les yeux, *et pourtant il s'agit bien de lui*. De même, si nous avions pris comme exemple une photographie de la tour Eiffel, la tour y serait d'une tout autre manière que lorsque nous nous trouvons face à elle. De fait, nous disons très couramment que face à une chose réelle, ou à un être « en chair et en os », nous les voyons *pour de vrai*. Devant une image, nous ne voyons pas pour de vrai ce qu'elle représente (et pourtant il n'y a dans l'image aucune « fausseté »). Quand nous sommes devant la photo, nous disons : voici Georges Braque *en image*.

Qu'est-ce que c'est que Georges Braque *en image* ? C'est bien Georges Braque – et nul autre que lui. Comme la photo était un peu petite, quelqu'un d'entre nous ayant reconnu un peintre s'est imaginé voir Pablo Picasso. Mais il n'y a nul doute. Dans une image, il n'y a pas quelque chose de plus flou, voire de plus fuyant ou insaisissable que ce qui est « en réalité ». Braque en photo n'est pas *moins* Georges Braque. Il l'est AUTREMENT.

C'est à saisir cette *autre* manière d'être qu'il faut à présent consacrer nos efforts. Plusieurs parmi nous ont cherché à dire ce phénomène en parlant du caractère figé de la photographie. Pourtant, si nous avions non pas un cliché mais un petit film où nous verrions Braque aller et venir dans son atelier, préparer ses couleurs, ou même poser une touche sur la toile, cela ne changerait rien à ce qui caractérise essentiellement l'image : on dirait alors non plus qu'elle est figée, mais qu'elle ne pourra jamais être autrement qu'elle apparaît<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ce qui caractérise l'image n'est pas le fait d'être figé ; la réalité se caractérise-t-elle par le fait de pouvoir apparaître autrement que ce qu'elle est ? Certes, quand on regarde un film et qu'on revient en arrière, c'est toujours la même chose. Mais on ne peut pas dire pour autant que, si l'image ne change pas, le réel change constamment. [Réaliserait-on par l'imaginaire ? C'est ce que semble dire le poète.]

## *l'imaginaire*

[Cela saute aux yeux quand on dispose de documents où l'on voit, ou bien où l'on entend un être cher qui est mort. La répétition, l'impossibilité que jamais plus il fasse voir ou entendre autre chose que ce qu'il dit ou fait, finit presque par devenir aussi douloureuse que sa disparition. C'est peut-être même là que sa disparition éclate avec le plus de violence.]

Pour comprendre cela, il n'y a qu'à imaginer son grand-père qui prend le petit-déjeuner de façon rituelle et que l'on filme : une fois qu'il est mort, cette vision devient intolérable. Il se trouve que Kant menait sa vie avec une régularité absolue. C'était un monstre de régularité. Mais était-il une image pour autant ? Le fait de pouvoir changer n'a pas le sens que nous lui donnons naïvement. La liberté n'est paradoxalement pas la possibilité de faire autre chose que ce que nous faisons.

Pour revenir à ce qui cherchait à se dire par le terme de « figé », notons qu'il est ici particulièrement inadéquat : Braque n'apparaît pas *figé*, mais au contraire plutôt méditatif et détendu : il ne pose pas. Il regarde l'objectif d'un œil attentif, mais nous sentons bien que ce faisant il pense aussi à autre chose.

Reprenons le deuxième exemple, celui de la tour Eiffel. Une image de la tour Eiffel nous donne à voir la tour Eiffel – elle-même, mais non directement en elle-même. Ce qu'il s'agit de saisir en toute limpidité, c'est la différence qui sépare ces deux formulations. [Peut-être même qu'une fois saisie la différence, nous ne pourrions plus parler ainsi. Pour l'instant nous fixons cette différence par cette nuance de langage. Ne nous en faisons pas un carcan, mais une aide pour mieux saisir la différence.]

Deux situations à décrire aussi précisément que possible<sup>1</sup> :

- 1) Nous sommes au Trocadéro, face à la tour Eiffel.
- 2) Nous sommes chez nous, regardant une photo de la tour Eiffel<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Décrire » comme dans la phénoménologie de Husserl.

<sup>2</sup> Quand je vois une photo de la tour Eiffel, où est la tour Eiffel ? Elle est toujours au Champ de Mars.

Ce que nous savons dans les deux cas est facile à dire :

1) Nous savons que nous avons sous les yeux la tour Eiffel elle-même en elle-même.

2) Nous savons que nous avons sous les yeux une image de la tour Eiffel.

Être face à une image, c'est savoir qu'on est face à une image.

[Si – expérience quasi impossible à réaliser matériellement – on disposait face au Trocadéro une immense photographie de la tour Eiffel, et que l'on ne puisse y repérer des reflets, déformations, etc.<sup>1</sup>, on croirait voir la tour Eiffel elle-même en elle-même. Confirmation : si un trompe l'œil est tellement bien réalisé qu'on ne le voit pas comme trompe l'œil, ce que l'on voit n'est pas vu *comme image*.]

Une image que l'on ne vise pas comme une image – dont on ne sait pas que c'est une image – ne fonctionne pas comme une image. Au musée Grévin, quand on voit un personnage de cire habillé comme vous et moi, on a envie de lui parler. On racontait, dans l'Antiquité, que le peintre Zeuxis (v<sup>e</sup> siècle av. J-C) avait tellement bien représenté des raisins que des colombes étaient venues les picorer. Dans ses *Leçons sur l'esthétique*, Hegel considère cette conception de l'art comme étant d'une naïveté sans égale. Voir *Introduction* III, 3 « But de l'art » – *Hegel Theorie Werkausgabe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1970*, tome 13, p. 66 [Ndle : pour la traduction française, cf. édition Aubier p.65 : « *La fin visée dans l'art doit résider ailleurs que dans l'imitation simplement formelle de ce qui existe déjà, sans compter que cette imitation ne peut dans tous les cas donner le jour qu'à des tours d'adresse (Kunststücke) techniquement réussis, et non à des œuvres d'art (Kunstwerke).* »]

---

<sup>1</sup> Voir le texte de J.L. Borges intitulé *De la rigueur de la science* [dans le recueil *Histoire de l'Infamie / Histoire de l'Eternité*, publié aux éditions du Rocher, Monaco, 1951 : « ...En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. »]

## *l'imaginaire*

Qu'implique ce savoir-là ? Tout simplement que ce qui est en image, tout en étant bien ce qu'il est, ne l'est pourtant pas en lui-même. Braque en image, c'est bien Braque mais *n'étant pas là, sous nos yeux*. Voilà ce que signifie le terme « irréalissant » qui nous a déjà arrêtés plusieurs fois. Si je suis devant un élève, je le perçois – ou comme on voudra dire pour désigner le type de conscience dans lequel je me trouve alors<sup>1</sup> – en lui-même à partir de lui-même. Si je suis devant une photographie de ce même élève<sup>2</sup>, je ne le perçois plus : je suis en rapport avec lui sur un autre mode ; plus exactement : je suis en rapport avec lui mais non en l'ayant en lui-même face à moi.

Braque en image est évidemment irréel. Attention cependant à bien comprendre « *irréel* ». Cela ne signifie pas (malgré ce que nous pensons spontanément – dont il faut pourtant bien tenir compte mais en saisissant le sens qui au premier abord nous échappe en nous égarant) : *un moindre degré* d'être; cela signifie : *un autre type* d'être.

Soit. Mais tout cela est dit d'une manière trop compliquée pour être véritablement entendu. Comment faire comprendre vraiment ce qui caractérise essentiellement l'image – ce qui en *toute* image est *tellement* le constitutif même de ce qu'elle est, que nous ne le voyons pas.

Nous venons d'écrire une phrase qui doit nous arrêter – car c'est bien, depuis le début du cours, la phrase la plus philosophique que nous ayons notée. Aristote au début du traité *Cours de physique* (lequel est en fait un cours de philosophie) remarque (184 a 16-18) :

« Par nature en effet la voie sur laquelle nous allons part de ce qui nous est le plus connu et <qui est pour nous> le plus en vue, pour aller vers ce qui est le plus en vue et le plus connu en soi. »

---

<sup>1</sup> « Je le perçois » est la façon philosophique de dire : je le vois là-devant, je l'ai sous les yeux.

<sup>2</sup> Pour l'instant, nous avons restreint le terme imaginer au sens de « voir en image ».

Et il ajoute aussitôt (184 a 18) :

« Ce ne sont en effet pas les mêmes choses qui sont connaissables pour nous et en soi. »

Faisant porter cette remarque absolument fondamentale sur ce qui nous occupe en ce moment, à savoir ce qui est constitutif d'une image, nous pouvons dire : il y a, à propos de toute image, quelque chose qui est d'abord accessible mais qui, justement de ce fait, nous égare par rapport à *autre chose* – autre chose qui est beaucoup plus essentiel à l'image en tant que telle – en nous le masquant. Qu'est-ce qui saute aux yeux dans une image ?

Prenons un autre exemple : une photographie du peintre Henri Matisse, prise à Nice par Henri Cartier-Bresson en 1951.

Le peintre est assis à sa table de travail devant un grand cahier, sur lequel il dessine à la plume une couronne de pissenlits qu'il tient de la main gauche. Sur la large table on peut voir trois vases et trois bouteilles de champagne qui contiennent toute sorte de fleurs. On pourrait ainsi continuer de décrire ce que l'on voit sur l'image.

Ce qui nous est tout d'abord accessible, c'est que nous y voyons des choses diverses, toutes éminemment reconnaissables, comme si nous les « voyions » pour de vrai.

Ce qui est beaucoup plus essentiel à l'image en tant que telle, nous venons de le noter – mais sans le remarquer spécialement. C'est pourquoi nous le répétons à présent en le soulignant : nous y voyons des choses diverses COMME SI, ces choses, nous les voyions pour de vrai.

Quand je vous vois, ou que je regarde la maison par la fenêtre, je n'ai à aucun moment la tentation de penser que je vois ce que je vois comme c'est pour de vrai. C'est manifestement pour de vrai. Dans l'image, ce qui est en image n'est pas. L'image de Matisse n'est pas Matisse, la plume qu'il tient n'est pas une plume. Il faut même aller jusqu'à dire : ce Matisse qui n'est pas Matisse tient en ne la tenant pas une plume qui n'est pas une plume : FANTASMAGORIE.

## *l'imaginaire*

Fantasmagorie est le dernier mot noté à la fin du cours précédent. Ce mot, rappelle le *Petit Robert*, date de l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est un mot de l'époque où l'on a commencé à utiliser les lanternes magiques pour des spectacles. Il signifie au sens premier l' « art de faire voir des fantômes par illusion d'optique dans une salle obscure, à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle », d'où le sens plus général de « spectacle fantastique, surnaturel ».

« Fantasmagorie » est un mot fabriqué à partir du grec, mais qui n'existe pas dans le corpus de la langue grecque. C'est un mot que l'on a construit à l'époque pour cette signification : « manifester (*agoreuein*) les phantasmes » [phantasm(a)gorie]. Aristote parle de φαντασία qui sera traduit par *imaginatio*. Dans le *Περὶ ψυχῆς* [traduit en latin par *De anima*, « de l'âme » : il s'agit d'un traité où Aristote s'intéresse en fait au principe du vivant, et de manière spéciale à un vivant qui est l'être humain – d'où la prise en considération de l' « âme » de l'humain], Aristote parle de « *fantasma* » pour la φαντασία, qui est ce que l'imaginaire est à l'imagination, c'est-à-dire son corrélat noématique. *Fantasma* est traduit par « fantôme » dans le *Petit Robert*. [L'hallucination ne serait-elle pas quelque chose d'intermédiaire entre réel et imaginaire ? Mais l'*Ophée* de Monteverdi est d'une autre manière cette chose irréaliste qui a des caractéristiques réelles qui la rendent plus réelle que le réel. Une hallucination, par exemple : le *delirium tremens*. Celui qui est victime d'hallucination a conscience de son délire, dans la mesure où il sait qu'il est en train d'avoir une hallucination. Ainsi, lorsqu'il dit : « les charrues labourent le mur », il voit bien un mur, pas un pré, et par conséquent sait qu'il hallucine. De même, la folie implique, hélas ! la conscience de la folie, sinon elle ne serait pas une souffrance : je sais moi-même que je ne suis plus moi-même – ce qui est une sensation intolérable.] En allemand, imagination se dit « *Einbildungskraft* » – tandis que « *Phantasie* » est réservé au côté agréable de l'imagination, à ce qui embellit la vie.

Pourquoi ce mot est-il venu s'imposer à la fin de notre examen d'une image ? Parce que nous y avons noté quelque chose qui se révélait être en fin de compte pour le moins *insolite* : l'image donne à voir quelque chose qui n'est pas, *comme si* c'était.

J'ai, sur mon bureau – lequel est bien réel –, un rectangle de carton, lui aussi bien réel, sur lequel sont déposés des pigments gris de multiples valeurs. Tout cela est *réel*.

Or l'*image*, disions-nous, présente grâce à ses éléments réels quelque chose qui ne l'est plus : le peintre Henri Matisse, un jour de l'année 1951 à Nice, en train de dessiner à sa table de travail.

Toute image fait voir une fantasmagorie. Prenons l'exemple de la photographie de Matisse : où est l'image ? L'image n'est ni un produit de mon imagination, ni une copie déformée de la réalité. Où est Matisse ? Matisse est à l'hôtel Regina en 1951. Mais l'image n'est ni sur le carton, ni dans ma tête – elle est *ailleurs*. La question est : où est cet ailleurs ? C'est ça, l'imaginaire. [L'imaginaire, est-ce un leurre, ou un espace propre pour exister ? Peut-il y avoir une réalité de l'imaginaire ? L'imaginaire est-il plus riche que le réel ?]

*Un être humain ne peut pas être un être humain sans l'imaginaire.*

Nous avons tous entendu raconter que des hommes « sauvages » (on parlait ainsi autrefois pour désigner l'humanité dans l'état supposé de non-culture – comme si un tel état était seulement possible chez des êtres humains), lorsqu'on leur montrait des images d'hommes ou d'animaux, avaient un comportement lui aussi insolite : une réaction de peur, ou de recul – comme devant l'apparition de quelque chose de terrifiant. Cela fait parfois rire les « civilisés » que nous prétendons être. Mais si on se réfère à ce qui s'est passé lors de la première projection cinématographique – le 28 décembre 1895 au sous-sol du Grand Café, boulevard des Capucines –, quand les spectateurs ont vu l'*Entrée du train en gare de la Ciotat*, force est de convenir que des « civilisés » sont facilement amenés à avoir les réactions des « sauvages ». Plusieurs spectateurs, en effet, se sont levés et précipitamment rangés, *comme si* un vrai train était entré dans la salle par l'écran. Ce « *comme si* » que nous avons dégagé et souligné lors du dernier cours est décidément le pôle autour duquel doivent tourner toutes nos réflexions.

Si ces spectateurs émotifs réagissaient comme nous l'avons dit, c'est qu'ils ne visaient pas ce qu'ils voyaient *comme* un spectacle imaginaire. Nous autres, cent ans après, nous sommes tellement habitués à voir des films que nous ne faisons pas ces confusions absurdes.

## *l'imaginaire*

En sommes-nous si sûrs que cela ? D'où viendrait, sinon, le succès constant des films d'horreur ? Bien sûr qu'un tel film ne plonge pas ses amateurs dans un état d'horreur réel. Mais pourquoi donc, aux moments particulièrement réussis, entend-on des hurlements ? Pourquoi même les plus aguerris ne peuvent-ils s'empêcher d'avoir un mouvement de recul, ou de simplement fermer les yeux ?

Les romans noirs apparaissent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – c'est-à-dire à la même époque que les fantasmagories. Sade parle de la curieuse concomitance entre la Révolution française et l'apparition du roman noir. Aujourd'hui, nous en sommes au film d'horreur... Raymond Queneau dit quelque part qu'Auschwitz a été fait par des lecteurs de Sade, que les camps d'extermination sont d'une certaine manière la réalisation de ce qu'écrivait le marquis de Sade. Moi, je croyais des trucs de ce genre, jusqu'au jour où un ami m'a dit : « Mais les romans de Sade sont des *romans* de Sade. » Quelqu'un qui imagine des horreurs peut très bien être incapable de les commettre. C'est même peut-être quelqu'un qui imagine des horreurs qui justement n'en commettra pas – je pense ici à la catharsis dans la *Poétique* d'Aristote. Aristote dit que la tragédie a une fonction cathartique, c'est-à-dire une fonction de purgation-purification. S'il y a une telle quantité de films d'horreurs, c'est peut-être bien pour éliminer l'horreur qui aurait tendance à devenir réelle. On a peur devant un film d'horreur pour ne pas avoir peur de quelque chose qui sera réel.

Exemple de catharsis : *Madame Butterfly* ; c'est tellement poignant qu'on ne peut pas ne pas pleurer. Je me souviens de l'avoir vu à la Fenice. [En français, nous disons le phénix, alors que c'est en fait *la* phénice (de même que le sphinx, dans la mythologie grecque, est *la* sphinge) ; la Fenice, c'est donc le phénix et ainsi, vous comprenez pourquoi l'opéra de Venise brûle de temps en temps et pourquoi il est à chaque fois reconstruit !] Le fait de voir une tragédie imaginaire est peut-être le meilleur moyen de supporter ce que la vie a de petitement tragique. *Roméo et Juliette*, c'est un comble de tragique – et le fait de ne pas être réel ne rend évidemment pas la pièce moins tragique que, par exemple, une scène de rupture. Le tragique imaginaire devient ainsi *de plein droit* l'étalon de mesure du tragique réel. Pourquoi est-ce

de plein droit ? Pourquoi la véritable norme est-elle imaginaire ? Parce qu'elle ne peut pas être dans le réel. Si la norme se tenait dans le réel, on serait corseté dans un monde de contrainte intolérable. On n'est libre que par rapport à une norme imaginaire.

Grâce à la remarque faite à la fin du dernier cours<sup>1</sup>, nous pouvons élargir le propos (le généraliser ?) : une œuvre d'imagination possède l'*étrange* pouvoir d'émouvoir – faire pleurer ou rire.

La généralisation est l'opération philosophique la plus difficile ; généraliser, c'est trouver l'unité d'un genre. Caractéristique des œuvres de l'imagination est le pouvoir qu'elles ont d'émouvoir. Reste à trouver un exemple discriminatoire ; prenons comme exemple *le jeu*. En jouant, on s'introduit dans un espace imaginaire. Les petits animaux jouent, mais cela n'a rien à voir avec un jeu d'enfant. Quand l'enfant joue au papa et à la maman, il y est tout en n'y étant pas – c'est "du théâtre", car c'est d'un ordre manifestatoire. Le théâtre, comme le mot l'indique, est le lieu d'une manifestation. La tragédie grecque n'est pas du tout un divertissement, mais un jeu au carré : un jeu qui se joue relativement au jeu lui-même. Le jeu animal est radicalement différent du jeu humain, car dans le second joue un « comme si ». Chez les animaux, il n'y a pas de « semblant », ni de « comme si ».

La caractéristique de notre rapport courant aux rêves, c'est que nous les oublions. Ce n'est que de temps en temps qu'un rêve nous frappe. Ordinairement, nous n'avons pas plus conscience du rêve que l'animal. Mais tout homme s'est au moins une fois réveillé frappé par un songe.

Un chien, lui, ne pourra jamais rêver un rêve *significatif* ; tandis que chez l'homme, il y a de temps en temps comme un rêve-signe, au sens où quelque chose nous y est dit. À ce sujet, Freud se situe entre le scientisme et la science : il pense le rêve dans le cadre strict de la causalité. Or il se pourrait bien que le rêve soit précisément d'un autre ordre que celui de la causalité.

---

<sup>1</sup> Le rire est un rapport curieux à l'imaginaire. Vous en avez un bon exemple dans le petit film de « M<sup>r</sup> Bean » spectateur de film d'horreur.

## l'imaginaire

Assister à un « spectacle », lorsque ce spectacle est de qualité, cela, comme on dit, fait plaisir<sup>1</sup>. Autrement dit, nous avons plaisir à voir la mort de Tristan et Iseult. Plus exactement encore nous avons plaisir à pleurer au spectacle de cette tragédie. Voilà ce qui est à proprement parler étrange. Surtout que ce plaisir ne présente absolument aucun caractère de perversité. Tout se passe *comme si* « avoir peur » (éprouver de la tristesse, etc.), tout en sachant qu'il n'y a nulle raison réelle d'être ainsi affecté, était le moyen d'apprivoiser la peur, la tristesse, la douleur, l'angoisse, etc. Analogie avec le jeu chez l'enfant, grâce à quoi l'enfant apprend à vivre<sup>2</sup>.

Tout cela procède en fait de la même source énigmatique dont parle Pascal quand il évoque la peinture en disant (*Pensées*, Br. n°134) :

« Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses, dont on n'admire point les originaux ! »

Nous suivons ici la ponctuation de l'édition Lafuma (dans l'édition Brunschvicg, il n'y a pas de point d'exclamation, ni de virgule après « *par la ressemblance de choses* »). Cette phrase est redoutablement complexe, voire *chafouine*. Être chafouin, c'est être rusé, retors. C'est le cas de la phrase de Pascal. À première vue, elle semble être une condamnation de la peinture. Mais si on la lit un peu plus subtilement, il s'agit d'une condamnation des spectateurs. L'essentiel, c'est le point d'exclamation. Il est là comme si Pascal se disait : il est curieux de noter une telle chose. Le point d'exclamation pointe sur le fait qu'il s'agit peut-être là d'une énorme naïveté.

---

<sup>1</sup> Un spectacle provoque des émotions qui s'accordent à la façon dont il se donne. Qu'est-ce que c'est que cette chose bizarre que d'aller au théâtre pour être malheureux ? – Mais vous n'êtes pas malheureux puisque vous applaudissez ! Quand le spectacle est réussi, l'émotion est au second degré : on est à la fois en pleurs et incroyablement ravi. Le plaisir de l'imaginaire est étrange, car c'est un plaisir pris au déplaisir, à l'angoisse. Remarquez que l'on perd tout plaisir de rire quand le rire devient "fou rire", et que l'impossibilité de s'arrêter de rire vire à l'angoisse pure.

<sup>2</sup> À prendre avec un grain de sel attique : bien avant d'avoir inventé les vaccins, l'homme jouait déjà avec l'imaginaire comme pour se guérir de vraies peurs.



EDITIONS DU GRAND EST

« *Le réel seul et l'imaginaire seul appellent la gifle.* »

René Char

Ne pas penser la *commune présence* du réel et de l'imaginaire dans la conscience que la vie peut et doit prendre d'elle-même, c'est déjà presque un manquement, par lequel l'être humain entre dans des régions de grands périls. La *gifle*, bienveillante, réveille ceux qui se sont perdus dans l'unilatéralité.

Le réel et l'imaginaire en effet ont partie liée l'un avec l'autre. Que l'imaginaire se rattache au réel, personne n'en doute, même si l'on ne sait pas vraiment comment. Ce qu'il nous revient donc d'apprendre, c'est qu'il ne saurait y avoir de réel sans présence en lui de *tout* l'imaginaire – lequel en son fond *ne dépend pas* du réel.

François Fédier



François Fédier est né en 1935. Elève de Jean Beaufret dès 1955, il se consacre, à partir de 1958, à la traduction des textes de Martin Heidegger.

Professeur de philosophie jusqu'à sa retraite en 2001, il a également traduit les poèmes de Friedrich Hölderlin.

Ont paru de lui : *Interprétations* (1985), *Heidegger Anatomie d'un scandale* (1988), *Regarder voir* (1995), *L'art en liberté* (2006), *Voix de l'ami* (2007), *Heidegger, à plus forte raison* (collectif 2007), *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute* (2008)

Plusieurs volumes de ses cours de philosophie, donnés en hypokhâgne et en khâgne au lycée Pasteur de Neuilly, ont paru aux éditions Lettrage.



9 782916 885049

26 euros

ISBN 978-2-916885-04-9