

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Peindre ou décrire : Husserl et la figurativité

Javier BASSAS VILA

Doctorant à la Université de la Sorbonne-Paris IV
et à l'Université de Barcelone
javierbassasvila@yahoo.es

Résumé

En tenant compte de l'importance de la mise en écriture et du style en philosophie, cet article essaie de lire un ouvrage phénoménologique -les *Ideen I* de Husserl- d'un point de vue linguistique et, plus précisément, sémiotique. L'objet de cette lecture sera ici le rapport de cet ouvrage à la peinture et aux images, et il s'articule en trois points bien distincts. D'abord, il s'agira d'isoler les mentions de l'Histoire de la peinture contenues dans les *Ideen I*, les peintres qui y sont nommés, leurs ouvrages et leurs fonctions dans l'argumentation husserlienne. Ensuite, une analyse plus approfondie soulignera l'importance méconnue de la « mise en image » ou de la « figurativisation » des descriptions husserliennes -lequelles sont censées être, en principe, techniques et conceptuelles-, pour arriver à établir une « loi d'équivalences figuratives » qui s'avère très utile pour ouvrir des nouvelles voies d'interprétation. Finalement, cet article avance des hypothèses théoriques sur les « modes de prédication » présents dans les descriptions phénoménologiques chez Husserl.

Abstract

Taking into account the importance of writing and style in philosophy, this paper attempts a reading of a philosophical work -*Ideas I* by Husserl- under a linguistic, more specifically semiotic, point of view. The proposed reading focuses on the relation of Husserl's book with painting and images, and it can be articulated in three points. First, this paper tries to classify Husserl's mentions about both the history of painting and specific painters in *Ideas I*, and above all, the function of those mentions in Husserl's actual argumentative line. Second, a deeper analysis is attempted underscoring the hidden importance of « *figurativisation* » in

Husserl's descriptions (which are well known for both their technicality and conceptuality); an attempt is made to establish a « law of figurative equivalences » which proves very useful to open new paths of interpretation. Finally, this paper suggests some hypotheses regarding the different « modes of predication » at work in Husserl's phenomenological descriptions.

Quand on se décide à travailler sur le langage dans un ouvrage de Husserl, il s'agit presque toujours d'un travail conceptuel sur le langage et non d'un travail sur le langage lui-même. Quand on étudie le langage dans, par exemple, les *Recherches Logiques* ou les *Idées directrices*, on n'aborde donc pas le langage à proprement parler mais la conception de langage - très souvent la théorie de la signification - qui ressort de ces analyses phénoménologiques. C'est un léger déplacement - du langage vers la conception du langage - qui n'est pas inintéressant pour le développement de notre texte, car ce déplacement nous parle d'une certaine perspective privilégiée dans l'étude de la phénoménologie en général et, plus précisément, dans la réception de la phénoménologie husserlienne. En fait, malgré l'importance octroyée au langage dans l'ensemble de la philosophie au vingtième siècle, il paraît qu'on ne s'est pas encore suffisamment intéressé au langage lui-même des textes philosophiques. L'absence presque totale et très frappante de littérature consacrée à l'étude proprement linguistique des textes philosophiques parle en faveur de la présente étude.

Je vais essayer ici d'analyser le langage de Husserl et par là j'entends la façon dont Husserl écrit. C'est justement dans le travail du langage de Husserl que la dimension picturale apparaîtra avec tout son potentiel interprétatif. D'une part, je me concentrerai ainsi sur le langage husserlien lui-même et non sur la conception du langage qui ressort de sa théorie de la signification. Cela constitue une tentative de « désontologisation » des études sur Husserl en vue d'une orientation plus linguistique dans tout ce qui concerne la phénoménologie. D'une autre part, j'essaierai d'établir un rapport entre Husserl et la peinture. Le point essentiel et inédit de nos analyses c'est que l'étude du langage husserlien et son rapport à la peinture finissent par se rencontrer et se rendre parfaitement complémentaires.

Le chemin que nous suivrons ici se présente divisé schématiquement en trois étapes : d'abord, je mettrai en évidence le rapport effectif de Husserl à la peinture historique; cela nous

amènera ensuite vers un travail linguistique du vocabulaire husserlien pour, troisièmement, ouvrir la fin de notre texte à des nouvelles perspectives d'analyses concernant la prédication. En fait, j'ai choisi de restreindre les objectifs de cette étude et de lire ainsi sous une perspective picturale les *Idées directrices*, non seulement parce que ce texte constitue un ouvrage essentiel dans le chemin de pensée de Husserl qui lance, au-delà de la voie explorée par les *Recherches*, l'ainsi dit « idéalisme transcendantal », sinon aussi, et surtout, parce que ce sont les *Idées* qui développent en profondeur la fonction de l'image (*Bild* ou *Phantasie*) et de l'imagination en plaçant celles-ci au centre de toute science eidétique: « ...la puissance suggestive des moyens de représentation dont dispose l'artiste leur permet de se transporter avec une particulière aisance dans des images [*Phantasien*] parfaitement claires (...) la fiction est la source où s'alimente la connaissance des 'vérités éternelles' ». ¹

En outre, les *Idées* sont censées développer de très importantes descriptions phénoménologiques dans un langage technique, scientifique ou logique, même si, comme j'essaierai de le démontrer, il contient aussi le germe d'un tout autre type de langage descriptif. Il n'en reste pas moins que d'autres textes husserliens puissent élargir le rapport de Husserl avec la dimension picturale et même le reprendre par une voie interprétative différente.

*

Commençons ainsi en disant que la dimension picturale apparaît dans ce texte husserlien sous trois modes différents : un mode historique, un mode lexique et un mode qui est en relation avec la prédication. Premièrement, elle apparaît donc sous une forme historique. En effet, il y a certains passages des *Idées* où Husserl nomme explicitement des tableaux et leurs auteurs reconnus dans l'Histoire de la peinture. On trouve par exemple au § 100 des *Idées* la mention explicite d'un tableau de Teniers exposé à la Galerie de Dresde: « Un nom prononcé devant nous nous fait penser à la galerie de Dresde et à la dernière visite que nous y avons faite: nous errons à travers les salles et nous arrêtons devant un tableau de Teniers qui représente une galerie de tableaux. Supposons en outre que les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des

1. Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, I, § 70, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1950 (ici réédition 2003), tr. fr. Paul Ricoeur, p. 227. *Husserliana*, III, 1, p. 148.

tableaux, qui de leur côté feraient voir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc. »¹ Dans ce cas, Husserl a recours à un tableau pour expliquer la possibilité d'emboîtement des présentifications, plus précisément les emboîtements qui peuvent relier et mélanger en degrés différents de modifications présentifiantes de perceptions, de souvenir, d'images et, plus précisément, de représentations par portrait ou par signe. Ce passage est d'ailleurs assez connu car Jacques Derrida l'a repris deux fois dans son célèbre ouvrage *La voix et le phénomène*: premièrement, comme épigraphe de son œuvre à côté d'une citation de la première *Recherche Logique* et des *Histoires extraordinaires* d'Edgar A. Poe; deuxièmement, à la fin de ce même ouvrage, pour nous donner à penser que cet emboîtement dont parle Husserl par rapport au tableau de Téniers - en tant qu'emboîtement infini de signes sans enracinement dans la perception - est le seul point de départ possible sous la perspective de la déconstruction : « Rien n'a précédé cette situation. Rien ne la suspendra. Elle n'est pas comprise, comme le voudrait Husserl, entre des intuitions ou des présentations. »² Tout l'enjeu critique de ce célèbre ouvrage de Derrida se concentre donc curieusement dans ce passage pictural qui ouvre et ferme *La voix et le phénomène*.

On trouve également une deuxième mention historique de la peinture dans les *Idées*: « Tentons de clarifier ce point; supposons que nous contemptions la gravure de Dürer 'Le Chevalier, la Mort et le Diable'. Que distinguons-nous? »³ En citant la gravure de Dürer, Husserl veut maintenant éclairer les caractéristiques de la conscience neutre de l'objet-portrait (*Bildobjektbewußtsein*) à travers une distinction rigoureuse entre les différents modes

-
1. Husserl, E., *Idées directrices...*, *op. cit.*, § 100, p. 350. *Husserliana*, III, 1, p. 236. Il paraît assez difficile d'identifier exactement de quel tableau nous parle Husserl. Téniers a peint pendant sa vie plusieurs tableaux qui montrent de galeries de tableaux. Citons par exemple un tableau intitulé justement *Kunstkammer*, Verst. Brüssel Giroux 14.-15 III, Nr.504; d'autres nombreux tableaux représentent l'Archiduc Léopold Wilhelm dans sa galerie à Bruxelles, dont Téniers réussit à être son conseiller et son peintre officiel.
 2. Derrida, J., *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967 (ici deuxième édition corrigée), p.117.
 3. Husserl, E., *Idées directrices...*, *op. cit.*, § 111, p. 373. *Husserliana*, III, 1, p. 252. Cette fois-ci il est plus facile d'identifier la gravure dont Husserl nous parle. Elle date de 1513.

d'apparition que l'on peut déceler en observant l'œuvre en question. Husserl procède ainsi à l'aide du tableau à distinguer d'abord la « plaque gravée » elle-même, qui est cataloguée comme le corrélat d'une perception normale (*die normale Wahrnehmung*) ; ensuite, à travers la conscience de portrait, Husserl pointe les figures en traits noirs du Chevalier, de la Mort et du Diable. C'est cette deuxième perception qu'intéresse Husserl dans ce paragraphe, car l'objet-portrait qui dépeint autre chose aussi bien que ce qui est effectivement dépeint subissent tous les deux une modification neutralisante qui ne pose le perçu ni comme étant ni comme non-étant, mais comme quasi-étant (*gleichsam seiend*). Cette modification neutralisante appliquée et à l'objet-portrait qui dépeint autre chose et à ce qui est effectivement dépeint transforme pour ainsi dire l'apparition du tableau en général. Certes, celui-ci n'apparaît pour tout cela comme un objet perçu ; la perception normale qui pose son objet perçu ne convient pas au tableau comme mode de donation. Paul Ricœur précise à cet égard : « Le statut du portrait lui-même (le tableau pendu au mur) ne pourra être compris que quand on aura introduit la modification de neutralisation. Le tableau n'est pas exactement perçu : c'est un perçu modifié de telle façon que je m'abstiens de le poser. »¹

Pourtant, ce qui nous intéresse à propos de ces deux mentions historiques c'est d'y reconnaître la fonction que tiennent les allusions historiques à la peinture dans les *Idées directrices*. Comme il est aussi le cas avec la peinture ou la littérature pour d'autres phénoménologues tels que Heidegger, Merleau-Ponty ou Sartre, Husserl utilise ces allusions à l'Histoire de la peinture comme des exemples qui prolongent et clarifient certains concepts phénoménologiques. Des tournures telles que « Prenons un exemple qui nous montrera... » ou « Tentons de clarifier ce point... », lesquelles préparent respectivement la mention de Teniers et de Dürer, ainsi comme leur situation par rapport à la démarche de l'argumentation doivent nous avertir que la peinture et plus précisément les tableaux ne seraient -au moins dans les paragraphes cités des *Idées*- que des prolongements de la description logique, car ce sont des illustrations qui éclairent et

1. Voir les précieux commentaires de Paul Ricœur dans son édition des *Idées*. Pour celui-ci: Husserl, E., *Idées directrices...*, *op. cit.*, § 99, p. 348, note 1.

confirment ce qui a été déjà pensée et énoncé. Ce que je voudrais constater par là c'est qu'il y a par conséquent une réduction exemplifiante des références picturales chez Husserl, car, d'une part, la peinture chez celui-ci n'apprend pas à la phénoménologie des nouvelles voies d'analyse ni, d'autre part, des possibles analyses picturales autonomes arrivent à interroger les fondements phénoménologiques, comme il est en revanche le cas -laissant de côté nos réserves- chez le Derrida de *Mémoires d'aveugle* ou de *La vérité en peinture*¹. Les tableaux cités chez Husserl fonctionnent donc dans la démarche argumentative comme éléments assimilés - et donc assimilables en principe- à la philosophie en général et plus précisément au regard phénoménologique. L'utilité et la nature de ces « visibilisations du concept » ne font pas l'objet spécifique d'une analyse, si bien leur statut pourrait nous faire repenser *a contrario* les caractéristiques et la nécessité du langage logico-scientifique dans les descriptions phénoménologiques. On y reviendra vers la fin de notre texte.

En définitive, dans ces allusions à l'Histoire de la peinture il n'y a pas une disjonction entre peinture et phénoménologie mais plutôt une soumission de l'une à l'autre : sous ce premier point de vue, les mentions picturales chez Husserl viennent dans un après du concept, sans le précéder, sans l'interroger, mais en le visibilisant d'une façon apparemment neutre.

*

Le deuxième mode d'apparition de la peinture que nous voulons signaler chez Husserl implique une analyse plus attentive à la langue. Nous nous approchons peu à peu du texte en tant que phénomène langagier et de ses rapports linguistiques à la peinture. Je vais par la suite articuler une analyse du vocabulaire pictural dans certaines descriptions husserliennes sous trois rubriques : la description de la saisie eidétique, ensuite celle de l'objet perçu et, finalement, le rapport problématique du champ sémantique *Bild*, *bilden*, *abbilden* et *Bildlichkeit* avec la description phénoménologique.

1. Derrida est bien attentif à ce genre d'utilisation de la peinture par la philosophie et le dénonce : « ...le philosophique enferme l'art dans son cercle mais c'est aussitôt laisser prendre son discours sur l'art dans un cercle. » Derrida, J., *La vérité en peinture*, Ed. Flammarion, Paris, 1978, p.27 et *passim*.

Il faut tout d'abord expliciter un point essentiel qui soutient tout le rapport que je vais établir maintenant entre le vocabulaire husserlien des *Idées* et la peinture. De fait, je vais prendre la peinture comme un jeu de lumière et d'espace, comme un rapport donc de forces entre la clarté et l'obscurité, le proche et le lointain. Ou autrement dit, la peinture sera ici considérée comme, essentiellement, un art qui donne à voir et, par conséquent, qui rend visible ou qui configure une sensibilisation visuelle d'un contenu. Il est évident que, par exemple, lorsqu'on parle d'un Chevalier, du Diable et de la Mort « peints », on veut donner à entendre par là que ces figures sont effectivement perçues. Elles sont rendues visibles. Le rapport d'un certain vocabulaire husserlien avec la peinture se fera donc à travers cette conception du pictural comme un jeu de lumière, couleurs et espace, comme l'acte de « donner une forme perceptible à... ». Or, pour rattacher toute cette question de la visibilité au niveau du langage verbal, j'utiliserai une notion courante dans le domaine sémiotique qui porte le nom de « figurativité ». Le problème c'est que, dès qu'on parle de figurativité en sémiotique, on peut entendre deux choses : soit la figurativité au niveau verbal (structurale) soit la figurativité au niveau de la perception effective (phénoménologique). Chez Husserl, cette distinction entre les deux niveaux de la figurativité est d'autant plus nécessaire car il y a certainement dans les *Idées* une fonction figurative des data de sensation qui, malgré son importance, ne sera pourtant pas l'objet de notre analyse¹. C'est pourquoi on se restreindra ici au niveau verbal (ou structural) de la figurativité en s'appuyant sur cette définition : « *Sera donc considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné [ici un discours verbal], tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels* »². Dans le cas qui nous occupe strictement, je montrerai comment se figurativise donc la connaissance du donné dans les *Idées* de Husserl au niveau de la saisie eidétique ainsi comme au niveau de l'objet perçu, c'est-à-dire

-
1. La fonction figurative des data de sensation s'écrit en allemand à travers un réseau de mots dérivés de la racine du verbe « Darstellen ». La traduction de Paul Ricœur de cette expression devrait à notre avis faire l'objet d'une étude sur sa pertinence.
 2. Courtès, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 163.

comment la notion « connaissance » apparaît figurativisée au plan de l'expression chez Husserl.

Dans le premier chapitre de la troisième section des *Idées*, on trouve plusieurs paragraphes consacrés à des « considérations préliminaires de méthode ». Du § 63 jusqu'au § 75, on voit comment ces considérations préliminaires sont énoncées au cours de l'argumentation et comment Husserl lui-même les met en écriture. Ce qui nous intéresse ici est de rester attentifs à cette mise en écriture elle-même, très concrètement du § 65 au § 70. Je cite le § 66 : « Sa tâche [celle de la phénoménologie en tant que science eidétique purement descriptive] est de placer sous nos yeux à titre d'exemples de purs événements de conscience, de les amener à une clarté parfaite, de leur faire subir dans cette zone de clarté l'analyse et la saisie eidétiques, de suivre les relations évidentes d'essence à essence, de saisir dans des expressions conceptuelles fidèles ce qu'on voit à ce moment, seule l'intuition et d'une façon générale l'évidence devant prescrire leur sens à ces expressions. »¹ Malgré l'apparence technique du vocabulaire dans cette définition de la tâche phénoménologique -technicisme produit par des mots tels que « purs événements de conscience » (*Bewußtseinsvorkommnisse*), « saisie eidétique » (*Wesenserfassung*) ou « relations évidentes d'essence à essence » (*den einsichtigen Wesenzusammenhängen*)-, on est surpris dans ce passage par deux types d'isotopies fortement développés concernant la « vision » et la « spatialité ». En effet, notons par exemple que Husserl décrit explicitement la tâche de la phénoménologie comme un « placer sous les yeux » (*vor Augen zu stellen*) les purs événements de conscience ; mais aussi le fait que Husserl dirige également le but de cette mise sous les yeux vers la « clarté parfaite » (*vollkommener Klarheit*), notion répétée avec insistance dans ce passage comme la finalité première de l'analyse et de la saisie eidétique (« *an ihnen innerhalb dieser Klarheit Analyse und Wesenserfassung zu üben* »). Sans oublier que ce qu'il

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 65, p. 214. Je reproduis ici le texte original en allemand qui se trouve dans *Husserliana*, III, 1, p.138: « *Sie hat sich reine Bewußtseinsvorkommnisse exemplarisch vor Augen zu stellen, sie zu vollkommener Klarheit zu bringen, an ihnen innerhalb dieser Klarheit Analyse und Wesenserfassung zu üben, den einsichtigen Wesenzusammenhängen nachzugehen, das jeweils Geschaute in getreu begriffliche Ausdrücke zu fassen, die sich ihren Sinn rein durch das Geschaute, bzw. generell Eingesehene vorschreiben lassen usw.* »

faut « saisir dans des expressions conceptuelles fidèles » c'est « ce qu'on voit à ce moment » (*das jeweils Geschaute in getreu begriffliche Ausdrücke zu fassen*) et que ce que Paul Ricœur traduit justement par le mot de provenance latine « évidence » s'écrit chez Husserl « *Eingesehen* », littéralement un « avoir-vu » ou « avoir-eu-sous-la-vue ».

Ce qu'il y a d'abord à remarquer dans cette mise en écriture de la saisie eidétique ce n'est pas seulement l'importance de la visibilité comme outil cognitif – que le § 19 affirme catégoriquement¹-, mais le fait que la connaissance de l'essence soit figurativisée comme visibilité et, plus précisément, comme clarté. La description de la saisie eidétique met donc de relief cette première figurativisation en se rapprochant ainsi de la « visibilisation » de la peinture. D'ailleurs, le rapport de la saisie eidétique à la peinture - en tant que jeu de lumière et d'espace - est d'autant plus évident à cause du deuxième champ sémantique très présent aussi dans cette citation : la « spatialité ». Il est certes très important de noter que la tâche de la phénoménologie apparaît non seulement comme un travail effectué par la visibilité lumineuse mais aussi comme un travail spatialisé et spatialisant : spatialisé, d'une part, à cause des verbes de mouvement figuré tels que « placer sous nos yeux » (*vor Augen zu stellen*), ou « amener à une clarté parfaite » (*sie zu vollkommener Klarheit zu bringen*); spatialisant, de l'autre part, comme il ressort d'une expression de spatialisation figurée que la traduction française remarque non sans raison : aux purs événements de conscience, il faut « leur faire subir dans cette zone de clarté l'analyse et la saisie eidétique [*an ihnen innerhalb dieser Klarheit Analyse und Wesenserfassung zu üben*] ». On lit donc « zone » (*innerhalb*), terme qui souligne la dimension spatiale de la clarté, le fait que celle-ci semble recouvrir un espace et avoir un dedans, une partie intérieure (« *ihnen innerhalb* ») et un dehors.

Dans cette même direction, notons que l'isotopie de la clarté se développe encore par d'autres voies. Comme on l'a déjà dit, Husserl développe du § 63 au § 70 certaines considérations

1. Je cite: "C'est la 'vision' (Sehen) immédiate, non pas uniquement la vision sensible, empirique, mais la *vision en général, en tant que conscience donatrice originnaire sous toutes ses formes*, qui est l'ultime source de droit pour toute affirmation rationnelle." Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 19, p. 66.

préliminaires concernant la méthode de la science eidétique qu'est la phénoménologie ; plus précisément, on vient de voir le jeu de clarté et de spatialité à l'œuvre au cours du § 66. C'est maintenant au § 67 que la mise en écriture de Husserl apparaît à nouveau sous la même ligne figurative, car elle suit une métaphore perceptive déjà à l'œuvre chez les cartésiens, et chez Malebranche en particulier, comme le précise Ricœur : la connaissance de l'essence qui est le but de la saisie eidétique est en fait figurativisée non seulement comme visibilité lumineuse mais aussi sous la forme du « proche », de même que son opposé, l'obscurité qui mène l'analyse eidétique à confusion, est figurativisé comme le « lointain vague ». En effet, Husserl commence le paragraphe ainsi : « Quand le regard [*Blick*] se porte sur les vécus pour les étudier, ils se présentent en général dans une espèce de *vide* et dans un *lointain vague* [*in einer Leerheit und vagen Ferne*] qui les rend inutilisables pour une investigation singulière aussi bien eidétique »¹ Dans cette sorte de « lointain vague », la saisie eidétique ne peut que nous donner une essence « imparfaite » car, comme Husserl le précise : « autrement dit, là où les *intuitions individuelles* qui sont à la base de la saisie d'essences sont d'un degré de clarté inférieur [*nieder Klarheitsstufe*], la *saisie d'essences* l'est également, et corrélativement *ce qui est saisi* a un sens « non-clair » [*unklar*] et garde une confusion, une indécision externe et interne. »² Le rapprochement du proche et du lointain avec la clarté et l'obscurité se fait plus explicite tout de suite après lorsque Husserl écrit : « Tout ce qui flotte devant nous dans une non-clarté oscillante [*in fließender Unklarheit*], à une portée d'intuition plus grande ou plus faible, doit donc être approché à une distance normale et amené à une clarté parfaite [*zur normalen Nähe, zur vollkommenen Klarheit heranzubringen*] »³

Il semble donc bien évident que la connaissance dans le domaine de la saisie d'essences - en tant que méthode de la phénoménologie comme science eidétique - est figurativisée par Husserl en termes de lumière (clarté/obscurité) et d'espace (proche/lointain vague). Husserl rend ainsi « perceptible » par

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 67, p. 217. *Husserliana*, III, 1, p. 141.

2. *Ibidem*, p. 218.

3. *Ibidem*, p.218 [je souligne].

certaines termes de sa description ce qui constitue conceptuellement la tâche de la phénoménologie. A cet égard, il est important de remarquer que cette description « visibilisante » de la saisie eidétique se figure d'ailleurs sous une loi d'équivalence « classique », comme on dirait d'un certain mode de représentation pictural qu'il est classique. Certes, cette loi d'équivalence établit une corrélation entre la clarté, le proche et la perfection de la détermination du donné et, à l'opposé, l'obscurité, le lointain vague et l'imperfection de la détermination du donné. Cette loi d'équivalences est bien évidemment le résultat de la mise en perspective classique qui est à l'œuvre dans la saisie eidétique - à la manière justement de la peinture classique, c'est-à-dire à la manière des codes de représentation classiques comme, par exemple, chez Teniers et Dürer pour boucler cette analyse avec notre premier point¹.

Dans cette même direction, Husserl finit par établir une autre équivalence qui continue à rendre « perceptibles » d'autres notions essentielles de la phénoménologie. Par cette tonalité imageante, la clarté du donné est donc associée non seulement à la proximité, comme on vient de le noter, mais aussi à la pureté et à la plénitude (ou complétude) en tant qu'unité, par opposition à l'obscurité, le vide et le lointain vague –rappelons que le concept de « vide » était associé au « lointain vague » dans notre citation 11. En traçant les limites par dessus et par dessous de la donation de l'essence, Husserl écrit effectivement : « Mais pour chaque essence, aussi bien que pour chaque moment correspondant du côté de l'individu, il y a pour ainsi dire une *proximité absolue* [*sozusagen eine absolute Nähe*], où sa façon de se donner est absolue par rapport à cette série de degrés: autrement dit l'essence se donne purement elle-même [*d.h. reine Selbstgegebenheit*] ». Ainsi s'établit la première équivalence entre proximité et pureté. Je cite aussi : « L'élément objectif...[est] donné en personne dans sa pureté, pleinement et entièrement, tel qu'il est en lui-même [*als rein gegebenes Selbst, ganz und gar, wie es in sich selbst ist*] ». La deuxième équivalence s'établit à son tour entre pureté, plénitude et complétude du donné. Et finalement : « La limite zéro est

1. La proximité et le lointain dans la saisie eidétique sont par conséquent éléments d'un espace idéal comme celui du tableau, et non comme appartenant à un espace réel que je pourrais parcourir à mon gré.

l'obscurité, la limite de l'unité est représentée par la plénitude de clarté, d'intuitivité, de donné [*die Einsgrenze ist die volle Klarheit, Anschaulichkeit, Gegebenheit*] »¹ - la plénitude du donné est enfin celle de sa clarté. Bref, que le donné se donne en personne dans sa pureté et pleinement se révèle par conséquent équivalent au donné amené à une proximité absolue et à une clarté complète.

Cette dernière équivalence établie par Husserl au sein même de la saisie eidétique continue à rendre visible sous le même jeu de lumière et d'espace les notions de pureté, plénitude et complétude de l'unité. Toute cette constellation de notions, en principe très abstraites, est donc soumise à une loi d'équivalences figuratives qui rend visible, qui « sensibilise » la tâche essentielle de la phénoménologie. Sous un autre angle, il faut aussi noter que cette sensibilisation de la connaissance au niveau eidétique apparaît au moyen de termes qui, s'il est évident qu'elles relèvent d'une terminologie perceptive, elles ne le sont qu'à un degré très faible. Clarté, obscurité, proximité, lointain, plein ou vide sont pourtant rattachés à la perception mais, pour ainsi dire, au niveau le plus bas de la figurativité.

Je poursuis mon analyse par le deuxième point annoncé ci-dessus: montrer comment la connaissance de l'objet perçu est aussi décrite chez Husserl avec un vocabulaire qui relève à nouveau de la loi d'équivalences que je viens d'annoncer et qui, figurativement, identifie la connaissance avec la clarté et avec la proximité en tant que perfection de la détermination. La validité de ces équivalences (clarté-proximité-perfection-de-la-détermination par opposition à obscurité-lointain-imperfection-de-la-détermination) sera ainsi démontrée dans la description de la connaissance des essences aussi bien que dans la description de la connaissance d'un objet. Pour faire cela, je vais me rapprocher encore un peu plus du texte, notre lecture devient ainsi très attentive à la mise en écriture elle-même et à ses possibilités d'analyse - le grand affaire à reprendre par la phénoménologie.

Notre analyse se concentre à présent sur les paragraphes 40-46. Dans le cadre de la distinction entre la chose physique transcendante et le vécu immanent, Husserl précise la manière dont cette chose physique apparaît dans la perception: « Non seulement

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 67, p. 218 et 219 [je souligne]. *Husserliana*, III, 1, p. 142.

la chose perçue en général, mais toute partie, toute phase, tout moment survenant à la chose, sont, pour des raisons chaque fois identiques, nécessairement transcendants à la perception, qu'il s'agisse de qualité première ou seconde. La couleur de la chose vue ne peut par principe être un moment réel (reelles) de la conscience de couleur; elle apparaît; mais tandis qu'elle apparaît, il est possible et nécessaire qu'au long de l'expérience qui la légitime l'apparence ne cesse de changer. La *même* couleur apparaît 'dans' un divers ininterrompu d'*esquisses* de couleur (*Abschattungen*). La même analyse vaut pour chaque qualité sensible et pour chaque forme spatiale. »¹

Il est d'une grande importance dans la phénoménologie husserlienne de bien souligner la différence qui distingue la chose transcendante et le vécu immanent dans leurs respectives manières de se donner : l'une par esquisse, l'autre absolument ; l'une de façon phénoménale, l'autre immanente ; l'une est une donation douteuse, l'autre indubitable. C'est en effet un des enjeux les plus importants de la phénoménologie, exposé dans les *Idées*. Ce qui pourtant nous intéresse de souligner dans ce passage c'est la première apparition du terme « esquisse » (*Abschattung*) dans les *Idées directrices*. Le traducteur introduit une note pour justifier son choix. Cette note nous explique : « Nous avons traduit *Abschattung* par « esquisse », qui rend grossièrement l'idée d'une révélation fragmentaire et progressive de la chose. Profil, aspect, perspective, touche, etc., conviendraient également mais ne donnent pas de verbe pour traduire *sich abschatten*, s'esquisser »².

La traduction de Paul Ricœur du terme « *Abschattung* » a été bien répandue dans le domaine de la phénoménologie et on l'accepte aujourd'hui comme canonique. Et pourtant, dans le terme allemand « *Abschattung* » il y a bien le sème « ombre », signalant un jeu de clarté/obscurité, qui n'apparaît aucunement dans la traduction française d'« esquisse ». Cela revêt une importance essentielle dès qu'on veut, comme j'essaie de le faire ici, mettre au jour l'axe figuratif lié à la clarté et à la perfection de la détermination de l'objet qui gouverne la mise en écriture de certaines descriptions husserliennes. Cette omission de la part de

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 41, p. 132. *Husserliana*, III, 1, p. 85.

2. *Ibidem*, p.132, note 1.

Ricœur n'est pas étonnante, car on peut très bien la comprendre comme le résultat d'une certaine tendance d'interprétation qu'on a déjà annoncée ci-dessus : il y aurait donc une certaine tendance vers l'abstraction ou la théorisation du langage phénoménologique de Husserl de la part de ses interprètes, une tendance ni plus ni moins correcte mais qui ne reflète pas les composants figuratifs que nous voulons souligner ici. Certes, la traduction de « *Abschattung* » par « esquisse », dont les synonymes courants donnés par le Petit Robert sont « croquis, ébauche, essai, maquette, pochade, schéma (...) aperçu, canevas, idée, plan, projet », ne fait que dé-figurer (ou « dé-figurativiser ») ce que dans le langage même de Husserl comporte à l'évidence un trait figuratif concernant l'obscurité : « *Abschattung* » contient « *Schatten* », « ombre ». Le dictionnaire allemand *Wahrig* précise d'ailleurs *sub voce* : « *abschatten* : (V.T./hat) *schattig machen, schattieren* ». Et dans le dictionnaire allemand du XIX^{ème} siècle des frères Grimm, on peut lire : « *abschatten* : ...*in licht und schatten setzen* », c'est-à-dire, saisir à travers un jeu de lumière et d'ombres.

Il est en définitive d'une importance capitale d'avertir que la traduction de Paul Ricœur, admirable à tous les égards, a omis involontairement un paradigme bien présent dans la connaissance de l'objet perçu : celui-ci est aussi connu sous la loi d'équivalences énoncée ci-dessus, « clarté-proximité-comme-perfection-de-la-détermination par opposition à « obscurité-lointain-comme-imperfection-de-la-détermination », comme le démontre une fois de plus cette citation de Husserl laquelle la donation de la chose physique par « esquisses » est figurativisée comme un procès d'illumination, de détermination et de rapprochement infini : « ...au sein de cette unité, la chose qui dure continuellement s'offre dans une série sans cesse renouvelée d'esquisses et y révèle toujours des nouvelles « faces » (ou bien répète les anciennes). Et ainsi des moments de la chose, associés de façon impropre à d'autres aspects saisis, accèdent peu à peu à une figuration réelle [*wirklicher Darstellung*] et sont donc réellement donnés ; les indéterminations reçoivent une détermination plus précise [*näher, plus proche!*], pour se muer ensuite en données claires [*in klare Gegebenheiten*] : en sens inverse, le clair [*das Klare*] retourne à l'obscur [*Unklares*],

le figuré [*das Dargestellte*] au non-figuré [*nicht Dargestelltes*], etc. »¹

La note que Ricœur adjoint en expliquant les difficultés de traduction du terme « *Abschattung* » et qu'on a citée ci-dessus ne rend pas compte de toute la problématique que j'énonce ici, car cette note se limite à proposer d'autres possibilités de traduction qui ne font non plus référence à la figurativisation lumière/ombre présente dans le mot allemand. En effet, tous les autres termes proposés en note par Ricœur pour la traduction de « *Abschattung* » (profil, aspect, perspective,...) ne donnent pas à voir le noyau figuratif qui est à l'œuvre dans le terme husserlien mais, bien au contraire, ils sont autant d'« abstractions » de ce que Husserl écrit figurativement comme un jeu de clarté et obscurité.

En fait, ce problème de traduction parcourt principalement les paragraphes 41-44 et, à vrai dire, toutes les *Idées* dans sa traduction française. Il y a pourtant certains cas où le contexte fait que l'oubli du sème « ombre » dans la traduction française de « *Abschattung* » appauvrisse le contenu et obscurcisse les jeux linguistiques présents dans la mise en écriture elle-même. Prenons par exemple le § 44, où Husserl écrit : « Une représentation plus ou moins claire ne s'esquisse pas par le moyen des degrés de clarté, si du moins nous nous tenons au sens –déterminant pour notre terminologie- du mot esquisse, selon lequel une forme spatiale et chacune de ses qualités qui la recouvrent bref l'ensemble de 'la chose apparaissant comme telle', s'esquissent dans un divers, sans qu'il importe que la représentation soit claire ou obscur. »² Si la présence du jeu d'ombres et lumière est déjà frappante dans la traduction française (quatre termes y font référence), il est encore plus étonnant le résultat d'une analyse sémiotique sur le même passage dans l'original allemand, qui comporte dans à peine cinq lignes jusqu'à sept termes signifiant de quatre façons différentes un jeu avec la lumière et l'ombre, la clarté et l'obscurité : « *Eine mehr oder minder klare Vorstellung schattet sich durch die graduelle Klarheit nicht ab, nämlich in dem für unsere Terminologie bestimmenden*

-
1. Husserl, E., *Idées directrices*, op. cit., § 44, p. 142. *Husserliana*, III, 1, p. 91. Je voudrais attirer l'attention sur le mot *näher* qu'on peut observer dans l'original allemand et qui confirme au niveau perceptif la loi d'équivalences déjà énoncée.
 2. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 44, p. 145.

Sinne, dem gemäß eine räumlich Gestalt, jede sie bedeckende Qualität und so das ganze 'erscheinende Ding als solches' sich mannigfaltig abschattet – ob die Vorstellung nun eine klare oder dunkle ist. »¹ En laissant du côté le contenu phénoménologique de ce passage, qui porte sur la distinction des degrés de clarté et d'obscurité de la chose physique présente et ceux des différentes présentifications, ce qui nous intéresse de souligner c'est que la mise en jeu d'une méthode de lecture figuratif révèle tout autrement le texte analysé. Jusqu'où peut arriver cette méthode de lecture figurative en philosophie ? – doit-on se demander (...) Il est pourtant évident qu'une autre traduction de « *abschatten* » et de « *Abschattung* », dans ce passage et ailleurs, aurait rendu la compréhension du texte plus difficile, si bien il aurait fallu tout de même noter que ces deux termes allemands contiennent un jeu d'ombre et lumière dans leur signifié et qu'ils pourraient avoir été traduits par les termes français « ombrager », « ombrage » ou « ombrer » et leurs dérivés (désombrager, désombrer,...).

Or, en vue d'une exposition plus facile et compréhensible, on a présenté d'abord la figurativisation à l'œuvre dans la description de la saisie eidétique et ensuite celle de l'objet perçu, si bien il est d'une très grande importance de remarquer que, dans la construction des *Idées*, cette démarche explicative est inversée, c'est-à-dire qu'on trouve d'abord la description de l'objet perçu soumise à la loi d'équivalences figuratives énoncée ci-dessus et, ensuite, celle de la saisie eidétique. L'hypothèse que nous avançons par conséquent est la suivante : la saisie de l'essence dans les *Idées* est figurativisée sur la base de la description de l'objet perçu. Par conséquent, la connaissance de l'essence chez Husserl nous apparaît ainsi sous une certaine loi d'équivalences figuratives qui est d'abord à l'œuvre au niveau de la connaissance de l'objet perçu. Comme l'écrivait Derrida sous une ligne plus ontologique, la phénoménologie husserlienne octroie certainement une place essentielle à la perception dans sa construction : grâce à une approche linguistique, on peut maintenant constater comment la dimension eidétique est décrite sur la base de la perception et la loi d'équivalences qui la gouverne. La mise en perspective classique et les figurativisations visuelles sont à l'œuvre telles quelles dans la connaissance et de l'objet perçu et de l'essence. Comme dans une

1. *Husserliana*, Tome III, 1, p. 94.

devise presque publicitaire, on pourrait dire doublement avec Husserl : plus clair, plus proche et plein est plus déterminé ; plus obscure, plus loin et vide est plus indéterminé.

D'un autre côté, on observe ainsi que certains termes rattachés au monde perçu possèdent une place plus importante de ce qu'on pourrait s'attendre dans un auteur et une œuvre réputés logiques et techniques. L'importance de ce type de langage « visibilisant » est d'autant plus étonnante à cause du fait que c'est Husserl lui-même qui à plusieurs reprises refuse le langage figuratif qui rend visible la chose dont il parle. Au discours du monde perçu, Husserl préfère le discours abstrait. Prenons deux exemples de ce refus, l'un d'abord dans les *Idées*, l'autre ensuite dans la première *Recherche Logique*. On rentre ainsi dans le troisième point énoncé plus haut.

On peut donc passer à analyser un troisième rapport lexical avec la peinture, si bien une première difficulté de traduction se présente tout de suite pour cette analyse. En allemand, le champ sémantique de l'image et l'imagination - le point essentiel de ce troisième point - recouvre trois racines bien distinguées qui ne peuvent pas toujours se conserver en français. En effet, comme le souligne Jacques English, on trouve chez Husserl des notions qui découlent de la racine allemande *Bild*, de celle grecque *Phantasie* et d'une troisième moins courante associée au latin *Imago*, lesquelles sont toutes les trois reliées effectivement au fait de rendre visible¹. Cela ne doit pourtant dévier le cours de notre étude, car dans le rapport à la peinture je ne vais privilégier bien évidemment que la première, c'est-à-dire *Bild* et ses dérivés - *bilden*, *bildlich*, *einbilden* et *abbilden* -, pour l'importance que cette racine détient dans les descriptions de Husserl et parce que c'est la seule qui signifie couramment en allemand « peinture », « tableau », « portrait », « dessin », etc.

Cela dit, lisons ce que Husserl écrit au § 124 des *Idées* concernant une nouvelle couche de la structure noético-noématique : « Un medium intentionnel spécifique s'offre à nous, dont le propre est par essence de refléter si l'on peut dire toute autre intentionnalité, quant à sa forme et son contenu, de la dépeindre (*abbilden*) en couleurs originales et par la de peindre en elle (*einbilden*) sa propre forme de 'conceptualité'. Toutefois, il faut accueillir avec prudence ces formules qui s'imposent à nous :

1. English, Jacques, *Le vocabulaire de Husserl*, Ed.ellipse, Paris, 2002, p. 61.

refléter, dépeindre ; en effet, la tournure figurée qui permet de les appliquer pourrait aisément induire en erreur.»¹ En allemand, Husserl écrit :

Ein eigentümliches intentionales Medium liegt vor, das seinem Wesen nach die Auszeichnung hat, jede andere Intentionalität nach Form und Inhalt sozusagen widerzuspiegeln, in eigener Farbgebung abzubilden und ihr dabei seine eigene Form der 'Begrifflichkeit' einzubilden. Doch sind diese sich aufdrängenden Reden vom Spiegeln oder Abbilden mit Vorsicht aufzunehmen, da die ihre Anwendung vermittelnde Bildlichkeit leicht irreführen könnte.²

Ce passage nous intéresse sous plusieurs points de vue. D'abord, parce que la description de cette nouvelle couche dans la structure noético-noématique concerne spécifiquement le passage du sens du noème à l'expression, comme Husserl le dit lui-même : « L' 'expression' est une forme remarquable qui s'adapte à chaque 'sens' (au 'noyau' noématique) et le fait accéder au règne du 'Logos', du *conceptuel* et ainsi du 'général' »³. On est donc avec ce passage du sens noématique à l'expression au plus près de la conception du langage dans les *Idées*. Mais comme on l'a dit à plusieurs reprises, ce qui nous intéresse ici c'est la mise en écriture elle-même de cette description. C'est en fait dans cette mise en écriture qu'on retrouve d'abord la racine *Bild* au sein des mots « *abbilden* » et « *einbilden* » qui servent pour décrire la fonction de cette couche du Logos par rapport au sens noématique. La traduction de Ricœur souligne la relation de ces mots avec la peinture car il les traduit respectivement par dépeindre (*abbilden*) et peindre (*einbilden*). C'est en effet une sorte de procès pictural que Husserl met en œuvre pour décrire cette couche du Logos : l'expression viendrait ainsi à « dépeindre » avec couleurs (« *Farbe* ») et à « peindre » ce qui est au niveau noyau noématique, en se constituant ainsi comme un « medium » (*Medium*) dont la seule fonction est de reproduire (ou refléter) expressivement, en vue du concept, ce qui se trouve dans la couche pre-expressive du noème. La couche du Logos se figurativise ainsi comme un

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 124, p. 420.

2. *Husserliana*, tome III, 1, § 124, p. 286.

3. *Ibidem*.

médium (une toile blanche ?) prêt à donner forme et couleurs au sens noématique.

Ce qui nous intéresse encore de plus dans ce passage c'est le refus de la part de Husserl de tout ce langage (réfléter, dépeindre) parce qu'il relève de la « *Bildlichkeit* ». Comme on l'a déjà noté ci-dessus par rapport aux difficultés de traduction de tout ce qui concerne l'imagination et les dérivés de *Bild*, le terme « *Bildlichkeit* » - et le syntagme où il est compris (« *die ihre Anwendung vermittelnde Bildlichkeit* ») -, est assez problématique : d'un côté, Ricœur le traduit par « tournure figurée » et Derrida, de l'autre côté, par « métaphoricité »¹. L'un semble donc restreindre la question du *Bild* à la rhétorique, l'autre au problème du signe et la métaphysique. Quoi qu'il en soit de la traduction française de ce mots, le fait c'est que Husserl exprime ici de manière très évidente son parti pris en faveur d'un langage logique plus exacte - et « idéalisable » - et son refus de tout ce qui relève d'un langage *bildlich*, littéralement qui contient « *Bild* » (« *da die ihre Anwendung vermittelnde Bildlichkeit leicht irreführen könnte* »). Le refus de Husserl est paradoxal d'autant plus si l'on observe l'importance que tient ce langage qui procède par *Bilden* dans les descriptions husserliennes de la saisie eidétique et de l'objet perçu. Comme Husserl, on oublie parfois la manière dont on écrit².

On retrouve d'ailleurs dans la première *Recherche* un autre passage qui concerne aussi directement le refus de la part de Husserl de tout ce langage qui relève de la *Bild*. En effet, la note 2 du § 4 de cette première *Recherche* nuance la fonction de ce type de langage non-exacte avec la phénoménologie. Je cite : « Naturellement, il n'est pas question de rejeter des expressions personnifiant l'association, lorsqu'on dit qu'elle crée quelque chose et des expressions imagées [*bildliche Ausdrücke*] analogues que nous employons par ailleurs pour la simple raison qu'elles sont des expressions commodes [*weil sie Ausdrücke der Bequemlichkeit*

1. Derrida, J., « La forme et le vouloir-dire », *Revue International de Philosophie*, 1967-3, n° 81, p. 277-299 ; repris dans *Marges de la philosophie*, Ed. Minit, Paris, 1972, p. 185-208.

2. D'autres images qui ne se rattachent strictement pas à la peinture sont aussi très importantes pour comprendre la mise en écriture figurative de Husserl. Sans pouvoir les développer, citons : l'image - *Bild* - de la "couche" (*Schicht*) présente aussi au § 124 ou le moi comme rayonnement (*Strahl* au § 80 et *Ausstrahlung* au § 122), etc. Voir mon article plus détaillé cité ci-dessous.

sind]. »¹ Husserl semble ainsi minimiser l'importance et la fonction - pure commodité - de ce genre d'expressions lesquelles n'appartiennent pas au langage scientifique car elles contiennent dans son sein un rapport à la *Bild* comme acte de visibilisation. Il est pourtant contraint à souligner leur utilité dans la suite de cette même note : « Quelque important que soit une description scientifiquement exacte [*eine wissenschaftlich genaue*], mais qui serait alors aussi très complexe des faits ici en cause, l'on ne pourra jamais se passer, cependant, d'un langage imagé [*die bildliche Rede*] en vue d'une compréhension plus facile, particulièrement dans ces domaines où une exactitude absolue n'est pas requise. » Face à sa non-exactitude, la facilité et la commodité font tout l'intérêt de « *die bildliche Rede* » d'après Husserl.

*

Avec cette dernière citation on touche le dernier point de notre recherche qui ne peut se présenter aujourd'hui que comme une simple ouverture. Ce que j'aimerais mettre au jour pour finir notre analyse peut se résumer schématiquement en trois points. Le premier point concerne la fonction de ce langage *bildlich*, que je vais traduire comme langage figuratif. Comme on vient de le voir dans la note 2 du § 4 de la première *Recherche*, Husserl rapproche ce type de langage « *bildlich* » de la commodité (*der Bequemlichkeit*) et d'une compréhension plus facile des faits en cause. Or, les choses ne sont aussi simples qu'il paraît : d'abord, parce que le langage « *bildlich* » tient une place plus importante de ce que Husserl veut avouer, comme on l'a déjà constaté ; ensuite, parce que la fonction de « *die bildliche Rede* » ne se réduit à la facilité et à la commodité dans la description. En effet, on trouve dans les *Idées* un autre passage où Husserl lui-même avance des hypothèses qui nous font penser à une multiplicité fonctionnelle de ce type de langage non-exacte qu'est le langage figuratif. En effet, dans une remarque à propos de la terminologie dans les analyses phénoménologiques, Husserl écrit : « Il faut d'ailleurs remarquer d'une manière générale que dans la phénoménologie à ses débuts tous les concepts, ou tous les termes doivent demeurer en quelque manière plastiques [*« in Fluss »*], toujours sur le point de se différencier en fonction des progrès de l'analyse de conscience et à

1. Husserl, E., *Recherches Logiques*, t. II, première Recherche, § 4, note 2, p.33. Voir pour le texte original: *Husserliana*, XIX/1, p.36.

mesure que l'on connaît mieux de nouvelles stratifications phénoménologiques à l'intérieur de ce qui d'abord est apparu dans une unité indifférenciée.(...) Au début toute expression est bonne et en particulier toute expression imagée [*bildliche Ausdruck*] convenablement choisie et susceptible d'orienter notre regard vers un événement phénoménologique clairement saisissable.»¹ Est-ce qu'on ne devrait pas conclure en définitive que le langage « *bildlich* » qui procède par images, ou par figurativisations visuelles, ne se trouve pas en vérité, au-delà de la facilité et de la commodité de son usage, au centre de la méthode phénoménologique ? Ou autrement dit, est-ce que la méthode qui avance au moyen d'une terminologie muable ou par « zigzag » - qui est « l'essence de la phénoménologie et la méthode qu'elle exige par principe »² - n'a pas besoin de la « plasticité » (*in Fluss*) du langage figuratif ? Par là, on rejoindrait les très intéressantes analyses de Catherine Malabou sur la plasticité en philosophie.

Le deuxième point que je voudrais proposer pour finir cette analyse découle du point précédent. Il faut conclure une fois pour toutes que les descriptions phénoménologiques, au moins dans les *Idées*, basculent sans trop l'avouer entre un langage logique qui construit un édifice théorique au moyen de jugements prédicatifs lesquels, sous la forme du « *So ist es* », appartiennent au langage logico-scientifique (« *toute intuition donatrice originnaire est une source de droit pour la connaissance...* », § 24 ; « *Tout cogito est ou n'est pas est en soi-même une position doxique primordiale* », § 114 ; « *Toute conscience est 'thétique', à titre soit actuel soit potentiel* », § 117 ; « *La signification logique est une expression* », § 124, etc.) et un langage que je vais appeler figuratif - comme traduction de *bildlich* -, dont les images et la « métaphoricité » le renvoient en dehors de l'exacitude de la description scientifique. Par là, on serait tenté d'affirmer, sans pouvoir le démontrer ici entièrement³, qu'il y a donc dans les descriptions phénoménologiques chez Husserl deux modes de prédication : la

1. Husserl, E., *Idées directrices...*, op. cit., § 84, p.286. Voir *Husserliana*, III, 1, p. 190 (je souligne).

2. *Ibidem*, p.287. Voir *Husserliana*, III, 1, p. 191. Pour la mention du « zigzag » comme mouvement de la méthode phénoménologique, voir le § 6 Appendices, de l'introduction du tome II des *Recherche Logiques*, op. cit., p. 19.

3. Je développe les modes de prédication dans mon article « Figurativité et plasticité dans les idées de Husserl » qui est en cours de publication.

prédication logico-scientifique et la prédication figurative. Leur forme énonciative, leur structure de raisonnement ainsi comme leur rapport à la signification (*Bedeutung*) et à la question de l'être différent essentiellement. Dès ce point de départ, le développement et l'analyse profonde de ces deux modes de prédication (logique et figuratif) nous amèneraient à une nouvelle méthode de lecture applicable aux textes husserliens et, en général, philosophiques, dont la portée nous apparaît encore aujourd'hui très vaguement mais qui soutient déjà les observations qu'on a faites par rapport à la traduction française de « *Abschattung* ».

Il ne nous reste à présent que justifier notre choix terminologique pour ce qui concerne « *die bildliche Rede* » et toutes les expressions qui concernent le mot « *Bild* ». On a choisi en fait de prendre « figuratif » pour tout ce qui concerne ce langage « visibilisant » ou « imageant » chez Husserl par plusieurs raisons qui dévoileront finalement nos présupposés les plus profonds. Premièrement, on a choisi le mot « figuratif » parce que, autorisée par le dictionnaire, cette traduction garde la connotation picturale que, comme nous l'avons démontré, apparaît clairement dans la façon dont Husserl envisage certaines de ses descriptions (jeu d'ombre et lumière, couleurs, spatialisation, mise en perspective classique); en même temps, parce que le terme « figuratif » nous apparaît enfin comme une expression qui se tient au centre de toute une constellation sémantique qui porte sur le renvoi à la figure, sur la donation de forme, sur le langage figuré, imagé et l'imagination, et qui convient ainsi parfaitement pour résumer ce côté « visibilisant » de l'écriture husserlienne. Proposer cette nomenclature n'est pourtant pas un choix neutre du point de vue interprétatif, on le sait bien, mais le fait c'est que « figuratif » est pour nous, aujourd'hui, une façon de dire que la *sensibilisation* dans les énoncés, loin du langage logico-scientifique à prétention idéal, reste plus capable de ce que la phénoménologie a encore à dire. Ou plutôt, à peindre ou à écrire.

BIBLIOGRAPHIE

Courtès, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Derrida, J., *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967 (ici deuxième édition corrigée).

Derrida, J., « La forme et le vouloir-dire », *Revue International de Philosophie*, 1967-3, n° 81, p. 277-299 ; repris dans *Marges de la philosophie*, Paris, Ed. Minuit, 1972, p. 185-208.

Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Ed. Flammarion, 1978.

English, Jacques, *Le vocabulaire de Husserl*, Paris, Ed. ellipse, 2002, p. 61.

Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, I, § 70, Paris, Gallimard, coll.Tel, 1950 (ici réédition 2003), tr. fr. Paul Ricœur, p. 227. *Husserliana*, III, 1.

Husserl, E., *Recherches Logiques*, t.II, Paris, PUF, coll.Épiméthée, 1961 (ici 5^a éd. corrigée, 2002).

Malabou, C., *La plasticité au soir de l'écriture (dialéctique, destruction, déconstruction)*, Paris, Ed.Léo Sheer, Coll.Variation I, 2005.

