

*Schéma et imagination**

— *Essai d'une analyse de l'œuvre littéraire (en prose)* —

Keiji ASANUMA

I

D'après Nicolai Hartmann,¹⁾ la structure générale de l'œuvre d'art est, selon sa mode d'être, "double-stratifiée" (zwei-schichtig) — "l'avant-plan" (Vordergrund) réel et "l'arrière-plan" (Hintergrund) irréel—et, selon son architecture totale, "multi-stratifiée" (mehr-schichtig). Ce qui constitue l'avant-plan de l'œuvre littéraire, c'est évidemment le langage. Or, dans le cas de la peinture, l'avant-plan—lignes, couleurs et autres—est si sensible que l'arrière-plan a, par conséquent, un caractère concret et intuitif. Mais dans le cas de la littérature, la sensibilité et l'immédiateté de l'avant-plan étant très faibles, l'arrière-plan devrait perdre beaucoup de son caractère intuitif et concret. Le langage serait plutôt à même de dire ce qui est intérieur ou idéal. Pourtant, l'œuvre littéraire ne le dit pas immédiatement, mais médiatement. Le rôle de "la strate intermédiaire" (Zwischenschicht) est ainsi souligné. Un auteur ne décrit pas, par exemple, la vie intérieure des personnages comme un psychologue. Au lieu des concepts distinctement définis, il y a des situations, des scènes et des figures, données de la vie. Certes, elles sont de l'arrière-plan irréel, mais, malgré cela, données quasi-immédiatement à la conscience du lecteur comme si elles étaient sensibles et concrètes: une espèce de deuxième avant-plan, qui joue le rôle de l'avant-plan pour d'autres arrière-plans. Cette strate intermédiaire, elle serait nommée aussi "une strate du perceptible apparu".

En indiquant l'existence de "la strate intermédiaire objective", N. Hartmann a réussi, peut-être, à saisir la caractéristique de l'œuvre littéraire: l'idéalité du langage

* Pour ce texte, il y a une version japonaise qui a été écrite quasi-simultanément. Elle constitue, dans un article, une seule section, qui suit à une section et qui est suivie par deux sections. Dans la section précédente, nous avons examiné l'opposition fondamentale dans le domaine de la littérature ou de l'art. Considérons, par exemple, le cas de Lévi-Strauss. Il a divisé le domaine de la peinture en deux: peinture figurative et peinture abstraite. Celle-là est langage, celle-ci, non. De même Platon a divisé le domaine de la littérature en deux: expression simple et franche, qui correspond à la lyrique, et imitation avec rythme et mélodie complexes, qui correspond au drame et à l'épopée. Platon a reconnu de la valeur à la lyrique, mais a nié la valeur du drame et de l'épopée. Nous avons proposé, à notre tour, l'opposition fondamentale: l'œuvre ou symbole contre le texte ou signe.

Dans les deux sections suivantes, nous avons analysé d'abord l'œuvre en vers et puis la structure du texte littéraire ou esthétique.

Malgré cela, ce texte peut être lu comme un texte indépendant et achevé.

comme matière et le caractère intuitif et concret obtenu malgré cela. Mais il subsiste quelques problèmes. Dans le langage, a dit N. Hartmann, le son et le sens sont liés par une relation combinatoire très forte, et c'est pour cela que des mots peuvent dire directement de la diversité objective de cette strate intermédiaire et que, dans l'imagination du lecteur, surgit un monde total composé par des choses, des personnages et des événements.²⁾ Certes, ce monde n'est pas perceptible, mais concret comme des perceptibles. Cela dit, en fin de compte, que cette strate intermédiaire est signifiée immédiatement par des mots et aussi produite par l'imagination du lecteur. En effet, N. Hartmann lui-même a écrit que cette strate "est produite par des mots, mais aussi se fait apparaître reproductivement et spontanément par l'imagination du lecteur".³⁾ Si cette strate est "signifiée" par des mots et si le sens ou le signifié du mot est, en quelque sens, conceptuel, une espèce de conception serait nécessaire pour faire apparaître cette strate. Alors, quelle relation y a-t-il entre cette conception et l'imagination? Il serait impossible de penser que ces deux actions se passent simultanément dans une même conscience. Ou faut-il penser, comme S. K. Langer,⁴⁾ que l'imagination du lecteur pare le concept une fois conçu d'une image personnelle et le concrétise et l'individualise? Mais dans ce cas, le signifié et la strate intermédiaire se sépareraient par une distance, si petite soit-elle, et l'immédiateté et la sensibilité de cette strate devraient être un peu perdues. Et enfin, comment un produit de l'imagination peut-il posséder "le concret des perçus" et être du domaine de "tout ce qui est perçu extérieurement"?

Dans le cas de la peinture, la figure d'un objet et l'espace à trois dimensions apparaissent déjà par l'intermédiaire de l'avant-plan réel. Cesser de prendre des couleurs et des figures comme des attributs de la matière—couleurs peintes sur un canevas—, et les faire apparaître comme "l'analogon" d'un objet absent, cela serait la condition nécessaire de l'apparition de cette strate irréelle de l'objectivité. Cette strate n'est donc pas l'objet de la perception, mais de l'imagination. Mais, malgré cela, elle est sensible et concrète, parce que la matière de la peinture est elle-même très sensible et que l'analogon est ici l'analogon sensible. En d'autres mots, la peinture est l'abstraction et la présentation de la qualité visuelle des objets concrets et l'on voit donc quasi-immédiatement des objets concrets sur le canevas—voir quelque chose, ce serait de prendre sa qualité visuelle par la conscience—. Par comparaison à la matière de la peinture, le langage possède moins de sensibilité et par conséquent, la strate de l'objectivité ne pourrait pas être aussi sensible ni aussi concrète. Plutôt, par l'idéalité du langage, la représentation de la vie intérieure deviendrait très riche en littérature. C'est pourquoi nous avons dit qu'il restait quelques problèmes à propos de l'explication de la strate intermédiaire par N. Hartmann.

Un mot est composé, cela va sans dire, de deux termes: le son et le sens, ou le signifiant et le signifié. Si, à cause de la transparence du signifiant, notre conscience rencontre quasi-immédiatement le signifié, l'enchaînement des mots n'est pas autre chose que celui des signifiés, et, si le signifié du mot est pris comme le concept au sens saussurien, l'enchaînement des mots doit être celui des concepts. Mais par la

mise en rapport de contingence avec d'autres mots, le sens d'un mot peut être défini plus distinctement. Ainsi dans un enchaînement des mots, des signifiés gagneraient une certaine détermination et, en même temps, un certain concret. Mais, en tenant compte de la nature du langage ou de son signifié, cette détermination et ce concret ne peuvent pas être au même degré que celui des choses concrètes, même si l'on tente de réaliser ces qualités autant que possible. Certainement on peut penser que ces qualités seront réalisées à plus haut degré par l'imagination du lecteur. Mais dans ce cas, si l'imagination du lecteur est très active, ce serait un peu inutile, pour l'auteur, de tenter de les réaliser à un haut degré. Au contraire, si ces qualités sont pleinement atteintes, elles ne laisseront plus de place à l'imagination. Devons-nous penser que l'œuvre littéraire est constituée par un rapport harmonieux de ces deux ? Mais encore dans ce cas, il resterait quelques problèmes à propos de la relation entre l'imagination et la conception.

Des mots gagneraient la détermination et le concret les plus parfaits, par exemple, dans le cas où l'on dit "c'est une rose" en indiquant une rose concrète, ou dans le cas du nom propre de certains types. C'est-à-dire, dans le cas où des mots sont mis en rapport immédiat avec des objets concrets. D'où la conclusion suivante : la règle syntaxique gouverne la combinaison des mots, cela va sans dire, mais dans laquelle deux sortes de combinaison peuvent encore être supposées—l'une où la relation des signifiés est sujette à la règle discursive ou de raisonnement, l'autre où elle est sujette à la règle factuelle. Si l'on suppose un enchaînement des mots suivant strictement la règle factuelle, cela doit avoir un rapport quelconque avec certains faits ou certaines choses et atteindrait à une détermination et au concret au plus haut degré. Par exemple, c'est le cas d'un document d'observation scientifique. Mais, dans ce cas, l'imagination du lecteur ne pourrait pas être si active et la qualité littéraire ne pourrait pas être atteinte. Plutôt on doit dire que la strate intermédiaire, qui fait apparaître vivement d'autres strates d'arrière-plan, en est totalement absente.

II

Dans le monde habituel, nous voyons un objet concret d'un certain point de vue. Un objet concret a beaucoup d'aspects (faces), mais nous ne voyons qu'un petit nombre d'eux. Comme dit Sartre du cube, nous ne pouvons voir, à la rigueur, que ses trois aspects à la fois.⁵⁾ Sartre lui-même pense que, dans la perception, on découvre successivement des aspects infinis par l'observation, c'est-à-dire, en multipliant sur l'objet les points de vue possibles. Mais, dans le cas de la perception de tous les jours, ce serait très rare. Parce qu'il est impossible, dans notre vie quotidienne, de répéter infiniment la perception d'un même objet d'un même point de vue, nous possédons, d'un objet, une série de ses aspects innombrables et subtilement différents. Si un objet peut être perçu, malgré cela, toujours comme un être identique, c'est parce que ces aspects possèdent, malgré la différence substantielle et subtile, une communauté formelle. En d'autres mots, cette communauté formelle des aspects constitue la pro-

priété et l'identité d'un objet. Que l'on reconnaisse un objet, dont on ait perçu un aspect, comme tel ou tel, cela signifie qu'un aspect perçu ici est compris dans le cadre de la forme commune, qui est faite abstraitement d'une série des aspects, donnés des perceptions répétées jusqu'ici. La forme commune: le schéma ou "les aspects schématisés" de Roman Ingarden.⁶⁾ Des aspects chaque fois perçus sont, certes, du niveau de la sensibilité, mais ce schéma, étant fait abstraitement d'une série des aspects, est déjà du niveau de l'intelligibilité ou de l'idéalité.

Schéma ou aspects schématisés, nous devons ce concept, certes, à Ingarden. Mais nous voulons le dire en d'autre mot, parce que nous nous éloignerons peu à peu, dans le discours qui suit, de la définition donnée à ce concept par Ingarden. Nous voulons dire d'ici "schéma perceptif"—le mot "schéma" est aussi utilisé par Kant, Bergson, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre et beaucoup d'autres, mais notre "schéma" n'a pas de rapport direct avec les leurs. Le schéma perceptif est fait, comme nous avons dit, d'une série des aspects perçus innombrables d'un objet ou d'un fait. Le point de vue d'un individu pour un objet se changera infiniment selon le temps, mais il varierait aussi infiniment selon l'individu. L'identité des schémas individuels serait assurée par la propriété d'un objet lui-même, mais entre ces schémas, il y a sans doute une différence. Cette différence est si subtile qu'elle ne s'aperçoit guère dans la vie quotidienne—si l'on tenait à cette différence, l'unité du monde habituel serait un peu détruite et la vie quotidienne marcherait très mal. Mais par cette différence subtile, apparaîtrait la manière de voir, propre à chaque individu, c'est-à-dire, son idée personnelle. On peut penser que, par une relation mutuelle entre la propriété d'un objet et l'idée personnelle d'un individu, un aspect perceptif d'un objet serait formé. Or, il y a une autre communauté formelle, qui est faite par l'abstraction des schémas perceptifs, formés à leur tour par des individus innombrables. C'est le schéma généralisé, ou le schéma comme ensemble des schémas perceptifs d'un objet propres à une société, en ce sens, le schéma idéologique. De plus, on pourrait penser à ce qui est fait, par abstraction, à partir d'une série totale des schémas généralisés propres à chaque société. Ce serait, si l'on ose le dire, le concept de cet objet. Cette généralisation du schéma se développerait graduellement et se rapprocherait peu à peu jusqu'au domaine d'une idée a priori.

Si l'on parle génétiquement, un schéma perceptif est fait graduellement des perceptions répétées des aspects, mais pour la plupart des gens, et, au moins, en ce qui concerne les choses ou les phénomènes fondamentaux de la vie quotidienne, ces schémas perceptifs sont donnés comme déjà achevés. Et dans la société d'aujourd'hui, un schéma généralisé nous est donné aussi comme bien achevé et il nous contraint à faire des schémas perceptifs et même des aspects perçus. Du point de vue génétique, la perception d'un nouvel aspect doit apporter un changement au schéma déjà accompli. Mais dans notre société, où la contrainte du schéma généralisé est devenue plus forte, un aspect perçu à nouveau est compris et résorbé dans un schéma perceptif, et un schéma perceptif est compris et résorbé, de son côté, dans un schéma généralisé. En outre, comme nous l'avons déjà dit, par la contrainte du schéma généralisé,

la différence entre ces trois étant à peu près perdue, nous ne reconnaissons, en percevant des choses concrètes, que leurs schémas généralisés. Dans notre société, on fait très rarement l'expérience de ce Locantan, qui, en faisant apparaître des aspects très riches d'une chose et en s'y absorbant, a perdu la liberté de sa conscience. La reconnaissance du schéma généralisé d'une chose ne nous porterait jamais à la découverte de son propre sens et ne fait qu'apparaître le sens généralisé. Et en portant ainsi un jugement généralisé sur cette chose, nous ne faisons qu'un praxis aussi généralisé. Malgré tout cela, la reconnaissance du schéma généralisé d'une chose étant faite à partir de la perception de son aspect, la plupart des gens la considéreraient comme l'établissement d'une relation particulière entre la chose et eux-mêmes et croiraient que leurs praxis se basent sur leurs propres jugements. En vivant une vie schématisée dans ce monde institutionnel, on croirait vivre sa propre vie dans son propre monde.

III

Comme nous avons dit ci-dessus, le domaine de "tout ce qui est perçu extérieurement" ne peut pas être incorporé dans la structure de l'œuvre littéraire sans perdre son concret. Quant à l'aspect perçu, il est aussi impossible qu'il y soit incorporé immédiatement. Certes, il n'est pas la chose concrète elle-même, mais ce qui apparaît pour un sujet. Pourtant, il est encore au niveau du concret ou de la sensibilité. Dans le cas de la peinture, un aspect visuel d'un objet, qui apparaît pour le regard d'un peintre, est reproduit par la formation d'une matière aussi visuelle. Celui qui voit un tableau voit immédiatement un aspect d'une chose, lequel est perçu par un autre regard que le sien. On anéantit quasi-automatiquement le lien entre les qualités visuelles et l'être concret de la matière. La spontanéité de conscience, dont parle Sartre,⁷⁾ n'y serait pas nécessaire. Dans la vie quotidienne aussi, comme nous l'avons déjà dit, un aspect perçu lui-même n'est pas mis en rapport avec la propriété d'une chose, mais avec un schéma généralisé. Ou dans un monde institutionnel, la qualité visuelle n'est pas aussi mise en rapport avec l'être concret d'une chose, mais avec son sens—c'est peut-être le cas des fonctions-signes de Roland Barthes.⁸⁾ Pourtant, dans le cas de la peinture, le support d'être de sa qualité visuelle est la matière comme des couleurs et des canevases, laquelle est tout autre que la chose dont on a perçu un aspect. C'est pourquoi l'aspect visuel, perçu quasi-immédiatement, ne peut pas être incorporé dans la structure de l'œuvre. Or, dans le cas du cinéma, la qualité visuelle, que l'on voit sur l'écran, est un aspect visuel d'un objet, reproduit mécaniquement par le caméra et le projecteur. Ici la qualité visuelle et l'aspect visuel possèdent en commun un même support d'être, et en ce sens, l'aspect visuel lui-même est incorporé dans la structure d'un film. Ainsi, par comparaison avec la peinture et le cinéma, la caractéristique de l'œuvre littéraire deviendrait plus évidente.

Parlons maintenant du schéma généralisé. Étant le résultat d'une double abstraction, il est évidemment au niveau de l'intelligibilité. Sur ce point de vue, il a une affi-

nité avec le signifié du langage. Certes, entre le signifié—le concept au sens saussurien—et le schéma généralisé, il y a une grande différence d'universalité. Pourtant, parce que le sens d'un mot peut être défini par la mise en rapport de contiguïté avec d'autres mots, des mots, combinés par exemple selon une règle factuelle, pourraient se rapprocher davantage du schéma généralisé. Et par la transparence du langage, nous rencontrons quasi-immédiatement un enchaînement des signifiés, c'est-à-dire, un schéma généralisé approximatif. Ainsi par un discours, fait selon une règle factuelle, nous rencontrons quasi-immédiatement une partie du monde schématisé—le monde composé par des schémas généralisés. Cette rencontre avec le monde schématisé peut-elle nous donner une expérience immédiate et concrète comme celle de la vie quotidienne? Peut-être que non. Parce qu'ici, l'on ne peut pas avoir la perception d'un aspect, laquelle provoquerait, dans la vie quotidienne, la reconnaissance du schéma généralisé, et qu'on ne peut pas avoir la croyance de vivre sa propre vie même dans ce monde schématisé. De plus, dans le monde de tous les jours, un schéma généralisé est lié avec un aspect perçu par l'intermédiaire d'un schéma perceptif, mais ici cet intermédiaire est parfaitement absent. Bien que nous vivions une vie uniforme dans ce monde schématisé, nous croyons vivre notre propre vie. Cette croyance aurait aussi son origine dans la conviction que nous prenons le schéma généralisé par notre propre regard. Pourtant, dans un discours, le monde schématisé peut être présenté comme tel par un enchaînement des signifiés, mais ce qui correspond à notre propre regard ne peut pas être incorporé à la structure du discours. Sans être concrétisé, sans recevoir la plénitude, ce monde schématisé doit rester vide. Dans un discours, il ne peut donc pas accomplir sa fonction de faire apparaître d'autres strates plus idéales et plus universelles, comme la strate intermédiaire de N. Hartmann. C'est pourquoi il doit rester toujours, dans son vide essentiel, sans aucun rapport avec les autres.

D'après Ingarden, "les aspects schématisés" constituent une strate particulière, qui a son propre rôle dans la structure totale de l'œuvre littéraire.⁹⁾ Alors, que devons-nous penser de notre schéma perceptif? Bien qu'il soit plus personnel et individuel que le schéma généralisé, ce schéma perceptif est déjà au niveau de l'intelligibilité et, sur ce point, il a une affinité avec le signifié du langage. Bien qu'il existe, entre le signifié et ce schéma, une grande différence—plus grande que celle entre celui-ci et le schéma généralisé—, ces deux se rapprocheraient, par la définition des sens des mots à travers leur combinaison, jusqu'à ce que cette différence se réduise à presque rien. Le schéma perceptif, c'est la chose qui apparaît en sa propriété pour un regard propre à un individu, en d'autres mots, ce qui se forme par une relation mutuelle entre la propriété d'une chose et l'idée personnelle d'un individu. Par conséquent, la combinaison des mots, qui fait apparaître un enchaînement des signifiés ressemblant au schéma perceptif, est elle-même sujette à la règle personnelle (subjective) en même temps qu'à la règle factuelle (objective). La propriété d'une chose est ainsi signifiée quasi-immédiatement par la combinaison des mots, mais par laquelle un regard propre à un individu ne peut pas être signifié immédiatement. Ce regard

ne peut qu'être concrétisé par la manière particulière de choix et de combinaison des mots. Parce que la propriété d'une chose est signifiée par un enchaînement des signifiés et cet enchaînement est, à son tour, réalisé arbitrairement par un individu, ce qui apparaît finalement à travers lui, c'est la propriété d'une chose apparue au regard propre d'un individu, c'est-à-dire, le schéma perceptif lui-même.

Dans la vie quotidienne, le schéma perceptif, dont la propriété est plutôt voilée, est compris et résorbé dans le schéma généralisé et, comme nous l'avons déjà dit, cela est indispensable pour la vie quotidienne. Mais un schéma perceptif, apparu à travers un enchaînement des signifiés, ne cause point un praxis concret, et il n'est pas nécessaire qu'en voilant sa propriété, il soit compris et résorbé dans le schéma généralisé. Ici, le rapport du schéma perceptif avec l'être concret d'une chose, aussi bien que celui avec des perçus ou le schéma généralisé, s'anéantit. Par conséquent, il se présente purement comme tel à la conscience d'un lecteur, et sa propriété se dévoilerait par lui-même. De plus, un lecteur, libéré du danger de perdre la liberté de sa conscience dans la richesse de l'être concret des choses et de s'épuiser dans le vide du schéma généralisé, pourrait jouir d'une relation harmonieuse avec les choses à travers des schémas perceptifs. Ainsi le schéma perceptif pourrait être incorporé convenablement dans la structure de l'œuvre littéraire, en tant qu'il est regardé comme une chose saisie par le regard propre d'un individu ou une chose ainsi idéalisée. Comme mentionné ci-dessus, en évoquant un schéma perceptif, un aspect perçu y est compris et résorbé. Le monde de l'expérience concrète n'est pas constitué par l'enchaînement des aspects perçus, mais celui des schémas perceptifs. Dans une lecture, en traversant des signifiants transparents, nous rencontrons un enchaînement des signifiés, à travers lequel des schémas perceptifs apparaissent à leur côté quasi-immédiatement. A travers l'enchaînement des mots réalisé selon la règle factuelle aussi bien que selon la règle personnelle, un lecteur rencontre ainsi quasi-immédiatement l'enchaînement des schémas perceptifs. On dit souvent qu'après avoir compris le sens, on le concrétise et l'individualise par l'imagination. Mais l'expérience de lecture n'est pas ainsi médiate, mais immédiate; cela est rendu évident par ce que nous avons énoncé ci-dessus. La transparence du signifié aussi bien que l'affinité essentielle de l'enchaînement des signifiés avec le schéma perceptif, sont la cause principale de la rencontre immédiate entre la conscience du lecteur et le schéma perceptif.

Supposons un discours. A mesure qu'une lecture se déroule, des schémas perceptifs se diversifient et, en même temps, quelque chose d'objectif apparaîtra dynamiquement. Ce quelque chose d'objectif, apparu dynamiquement de l'enchaînement des schémas perceptifs, est très ressemblant au monde vécu. Ce quelque chose d'objectif, composé de schémas perceptifs présentés purement comme tels et unifié par le regard propre (l'idée personnelle) de l'auteur, n'est autre chose qu'un monde. Pourtant, parce que les schémas perceptifs ne sont pas causés ici par des aspects perçus, il se différencie distinctement du monde concret où nous vivons actuellement. Il n'est pas non plus un monde où un auteur vit ou vivait actuellement, parce qu'il

n'a aucune relation avec des êtres concrets ou des aspects perçus et, en ce sens, la substance individuelle y manque complètement. C'est plutôt le schéma d'un monde vécu ou d'un monde vécu schématisé: le schéma où un monde est vécu, dans le cadre duquel une vie dans un monde est orientée. Ce schéma, nous le répétons encore une fois, apparaît dynamiquement à mesure que l'enchaînement des schémas perceptifs se déroule par la lecture, et il est d'un autre niveau que celui des schémas perceptifs. Ce schéma apparaîtra comme total et achevé à la fin de la lecture. Le schéma d'un monde vécu possède ainsi son propre lieu dans la structure de ce discours—ou de l'œuvre littéraire—, et occupe une place importante dans son architecture totale. Ce schéma est propre à la littérature et constitue une partie de son essence—le schéma littéraire.

IV

Dans la lecture, comme nous l'avons dit souvent, nous rencontrons des schémas perceptifs ou l'enchaînement de ces schémas. Et cette rencontre immédiate correspond au phénomène de peinture où nous voyons quasi-immédiatement et sans aucun intermédiaire un aspect d'une chose. L'enchaînement des schémas perceptifs ne constitue pas la base de l'architecture linguistique en général, mais celle de l'œuvre littéraire. Il est, selon sa mode d'être, irréel, pourtant il peut fonctionner comme "deuxième avant-plan". Et cet enchaînement, comme nous l'avons déjà dit, se déroule et se diversifie à mesure de la progression de lecture. Alors le schéma d'un monde vécu apparaît, à son tour, à travers ce déroulement et s'achève à la fin de la lecture. La totalité et l'unité de ce schéma seraient, peut-être, à la base de la structure totale de l'œuvre littéraire. Cela est très caractéristique, parce que, dans le cas de la peinture ou de la musique, ce qui est à la base de la structure totale, c'est l'unité formelle au niveau de la sensibilité. Si l'on ose dire, tant que ce schéma apparaît comme identique et unifié, le flottement de l'enchaînement des signifiants ou des signifiés pourrait être toléré dans une certaine limite. Par exemple, un changement des caractères typographiques ou des formules de livres n'exercerait aucune influence sur l'unité de l'œuvre elle-même. Par la traduction même—la substitution des mots (comme matière) aux mots de l'autre langue—, l'unité ou l'identité de l'œuvre se conserverait.

Le schéma perceptif, incorporé dans la structure de l'œuvre, se présente purement comme tel. Il se différencie essentiellement du schéma perceptif dans la vie quotidienne, lequel est causé par l'aspect perceptif et dans lequel sont compris tous les aspects perçus jusque là. Ici ce schéma n'a aucun rapport avec des aspects spécifiques ou individuels et donc la substance y manque parfaitement. Parce qu'il n'est pas rempli vaguement comme celui dans la vie quotidienne, le caractère schématique deviendrait plus pur . . . Ce schéma est donc tout vide. Mais ce vide n'apparaît que pour la conscience lisante pure. Pour la conscience équivoque—un peu lisante, un peu quotidienne—, sa pureté se perdrait et il apparaît comme vaguement rempli, c'est-à-

dire, concrétisé. Dans le cas de la vie quotidienne, ce schéma se remplirait en intégrant à lui un aspect perçu qui l'a causé. En lecture, ce schéma serait-il rempli par la conscience qui a fait apparaître son vide? La conscience lisante pure aurait une intention bien définie. Par la mise en rapport avec cette conscience bien orientée, ce schéma vide devrait apparaître comme un aspect—comme un diamant lui-même transparent, selon l'angle de lumière reflétée, apparaît bien coloré. La conscience lisante fait apparaître ce schéma comme vide, et, en même temps, comme un aspect. Tandis qu'un aspect perceptif apparaît par la relation entre une conscience de tous les jours et une chose, cet aspect, né de la relation entre une conscience lisante et un schéma vide, n'a aucune relation avec l'être concret. L'aspect pur et autonome... l'image. Une conscience du schéma lui-même, c'est une conscience schématique; une conscience, qui, se rapportant au schéma, le fait apparaître comme un aspect... une image..., c'est sans doute une conscience imageante, c'est-à-dire, une imagination. Donc, entre une conscience imageante et une conscience lisante, il n'y a pas de différence essentielle. A travers *l'enchaînement des signifiants*, la conscience rencontre quasi-immédiatement *celui des signifiés*, à travers lequel elle rencontre aussi quasi-immédiatement *le schéma perceptif*. Et par un rapport entre le schéma perceptif et la conscience lisante, *un aspect pur*, une image apparaît. Certes, il y a, des signifiants jusqu'à l'image, quelques étapes, mais la conscience ne les passe pas graduellement, mais les traverse tout d'un coup et en un instant.

Tandis qu'à travers l'enchaînement des schémas perceptifs, le schéma d'un monde vécu apparaît, à travers des schémas purs apparaît un monde vécu imaginaire. On pourrait dire aussi que celui-ci est causé par l'animation et de l'incarnation du schéma d'un monde vécu par l'imagination. Le schéma d'un monde vécu apparaît lui-même quasi-immédiatement à la conscience, mais se situe statiquement et objectivement pour la conscience. Un monde vécu imaginaire, animé et incarné par l'imagination, gagnerait l'immédiateté et l'évidence pour la conscience, et, par là, l'expérience de lecture prendrait sa plénitude. Le chemin de l'enchaînement des signifiants jusqu'au schéma d'un monde vécu, est orienté par des règles: significative, factuelle et personnelle. C'est pourquoi on doit penser que les quatre strates (étapes) mentionnées ci-dessus sont incorporées dans la structure de l'architecture linguistique. Mais, entre le schéma d'un monde vécu et un monde imaginaire, il n'y a que la relation subjective et personnelle par l'imagination du lecteur. Le monde imaginaire apparu se varierait donc subtilement mais infiniment par l'orientation de la conscience du lecteur. En lisant une même œuvre, par exemple; "Madame Bovary", chaque lecteur posséderait sa propre "Madame Bovary". De plus, pour un même lecteur, l'orientation de l'imagination se varierait avec le temps et il posséderait des "Bovary" différents à chaque lecture. Ce monde vécu imaginaire n'est donc pas incorporé à la structure de l'œuvre elle-même. L'auteur crée le schéma d'un monde et le lecteur vit un monde imaginaire.

Nous avons dit que, ce qui donnait l'identité à mes "Bovary" innombrables, c'était ce schéma d'un monde. S'il en est ainsi, le monde vécu est-il plus individuel

et concret? D'après N. Hartmann,¹⁰⁾ ce qui est de la catégorie ontologiquement supérieure apparaît, par principe, à travers ce qui est de la catégorie ontologiquement inférieure. C'est encore pourquoi ce monde imaginaire ne peut pas être incorporé dans la structure de l'œuvre. Mais, même si le schéma d'un monde est individualisé et concrétisé, cela ne signifie pas qu'il est transformé en monde propre d'un lecteur. Le schéma d'un monde, qui était statique et objectif, est animé par l'imagination d'un lecteur et, en même temps, gagne en évidence et en présence pour la conscience, c'est-à-dire, en signification subjective.¹¹⁾

Ce qui donne définitivement l'unité au schéma d'un monde vécu, c'est l'idée personnelle de l'auteur. Ce qui définit l'orientation de l'imagination du lecteur, c'est celle du lecteur. S'il en est ainsi, un monde vécu imaginaire doit être sujet en même temps à deux idées personnelles différentes. Et elles ne sont pas simplement juxtaposées, mais unies tout étroitement, parce que le monde vécu imaginaire est, à son tour, total et unifié. Un principe supérieur se formerait ainsi dialectiquement par la synthèse de deux idées personnelles. Il ne serait plus au niveau d'individualité, mais au niveau d'une idée plus universelle. Bien que ce monde imaginaire possède, par sa signification subjective, l'individualité et le concret comparables à ceux d'un monde usuel, il se situe au niveau de la vie idéale et universelle au dessus du monde de la vie individuelle. L'apparition de ce monde imaginaire en lecture signifie donc que le lecteur s'élève, en sortant du niveau de la vie individuelle, vers le niveau de la vie idéale et universelle. La lecture en ce sens est une sorte d'expérience transcendante accompagnée d'une extase.

Si nous supposons une scala ascendante de l'idéalité, que nous pourrions trouver de façon très représentative chez Platon ou Plotin, le monde vécu imaginaire se placerait à un des ses degrés. Il ne serait pas clos en lui-même, mais ouvert à d'autres degrés supérieurs. Ce monde imaginaire, qui n'existe pas en soi, ne pourrait gagner sa signification ou sa valeur que par la ressemblance avec une idée dernière, qui existe en elle-même et est l'origine de tous les êtres. Mais ce monde ne peut pas être incorporé, nous le répétons, dans la structure de l'œuvre, et il apparaît par une corrélation entre l'œuvre—le schéma d'un monde vécu—et l'imagination. Si l'on parle un peu allégoriquement, c'est une image d'un monde idéal qui se reflète dans le miroir de l'œuvre, ou un aspect d'un monde idéal apparu à la conscience du lecteur à travers le schéma. En tout cas, cette image, cette apparition d'un aspect gagnerait sa valeur par la ressemblance avec une idée dernière comme la cause ultime. Cette image est l'"eikon" au sens platonicien. Que soit cette idée dernière ou le monde idéal, ce n'est pas le problème ici.

L'œuvre littéraire, dont nous avons analysé la structure, nous pouvons la saisir comme le lieu (*χώρα*) où apparaît l'image (*εἰκόν*) d'un monde idéal. Elle n'est pas, cependant, la matière (*ὑλη*) au sens de Plotin—chez lui, c'est la matière qui est le miroir reflétant l'image—, parce qu'elle est créée très soigneusement pour refléter l'image (l'eikon) ou plutôt pour y refléter l'eikon. L'œuvre est faite, en prenant l'eikon comme modèle, et elle n'est jamais valorisée par elle-même, mais par l'eikon qui s'y reflète.

Ainsi l'œuvre elle-même est l'eikon, qui reflète l'eikon. On peut supposer donc deux sortes d'eikon: l'eikon comme signifiant—ce qui fait apparaître—et l'eikon comme signifié—ce qui est apparu—. Toutefois, il ne faut pas penser que l'œuvre se constitue de ces deux termes. Plutôt il faut dire que l'œuvre est la relation même entre ces deux termes ou l'acte unifiant ces deux termes. L'œuvre en ce sens, il nous faut la saisir comme symbole. Le symbole comme l'a défini E. Cassierer: "dans toutes les esthétiques idéalistes depuis Platon jusqu'à Hegel, le concept ou le problème de symbole est surgi au moment où l'on pense de la relation entre le monde de sens et celui d'idée, entre l'apparition et l'idée . . ." ¹²⁾

Notes

- 1) cf. Nicolai HARTMANN: *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1953.
- 2) *ibid.*, p. 106.
- 3) *ibid.*
- 4) cf. S. K. LANGER: *Philosophy in a New Key—a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*—, Harvard University Press, New York, 1957.
- 5) cf. J.-P. SARTRE: *L'Imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*, Gallimard, 1948, p. 18.
- 6) Roman INGARDEN: *Das literarische Kunstwerk*, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Max Niemeyer Verlag, 1960, p. 278 sq.
- 7) SARTRE: *op. cit.*, p. 26.
- 8) cf. Roland BARTHES: *Éléments de Sémiologie*, in *Degré Zéro de l'Écriture*, Éditions de Gonthier, Paris, 1969.
- 9) cf. INGARDEN: *op. cit.*, p. 281 sq.
- 10) cf. N. HARTMANN: *op. cit.*, Chap. 5, Chap. 11, etc.
- 11) cf. Moritz GEIGER: *Die psychische Bedeutung der Kunst*, in *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Verlag, Leipzig.
- 12) cf. Ernst CASSIERER: *Das Symbolproblem und seine Stellung in System der Philosophie*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 21, 1927.