

Adriana E. Neacșu

L'art comme forme de liberté chez Sartre

TITLE: *Art as a form of freedom for Sartre*

ABSTRACT: In this article, the author analyzes Sartre's position on the essence of art. She starts from the Sartrean ontology, which establishes that man is the being who creates its own nothingness, constantly choosing himself and manifesting himself as freedom in all his enterprises. Art, as a human activity, is also a form of freedom. It is based on the ability of the imaginative consciousness to create unreal objects, and denies the world in order to transcend it to nothingness and to found it from the perspective of the moral exigencies of freedom. The work of art, the aesthetic object appears at the point of convergence between the freedom of the creator and the receiver, being the result of a "pact of generosity" between the two, and the ultimate goal of art, which is best highlighted by the art of writing, is final release of the human person in this real world, of any form of exploitation.

KEYWORDS: Art; Freedom; Imagination; Unreal Object; Work of Art

1. *Jean-Paul Sartre - philosophe et écrivain*

Sartre s'est imposé dans la culture du XX^e siècle à la fois en tant que philosophe et en tant qu'écrivain. Si le talent littéraire, la fascination pour les mots et pour leur contenu idéationnel l'ont conduit à un moment donné à la philosophie, sa qualité de philosophe a marqué de manière décisive son œuvre littéraire, à la fois en termes de thème et de style, ainsi que son intentionnalité cachée. De plus, la lucidité conceptuelle propre au philosophe l'a amené à réfléchir profondément sur l'acte d'écrire, Sartre n'étant pas un écrivain strictement intuitif, qui ne se soucie pas des questions métathéoriques, mais qui pratique la littérature ayant parfaitement manifeste la conscience de son métier.

La question des spécificités de l'art d'écrire et de la condition de l'écrivain a été abordée par Sartre dans de nombreux ouvrages et dans diverses interviews données au fil du temps. Mais, plus que cela: Sartre a analysé sa propre vie du point de vue de sa conception esthétique sur la condition et la mission de l'écrivain.

[...] l'importance attribuée par Sartre à son esthétique n'est toujours pas retenue par ses commentateurs. [...] *Les Mots*, par exemple, ne doivent pas être lus comme une simple autobiographie, mais doivent plutôt être compris comme une version en prose magistralement réussie de son travail sur la littérature intitulée *Qu'est-ce que la littérature?* Les deux chapitres des *Mots* portent les titres *Lire et Ecrire*¹.

Dans le même temps, le philosophe-écrivain, grand «consommateur» d'art en général, fait une série de commentaires sur les œuvres de peintres, sculpteurs ou musiciens, qui révèlent ses idées sur les beaux-arts et la musique. Cet intérêt très appliqué de Sartre pour l'œuvre de divers artistes, conjugué à l'absence d'une approche large et systématique des problèmes esthétiques généraux, a conduit Michel Sicard à affirmer que

Plus qu'un système de formes ou de principes, l'esthétique sartrienne évolue dans un ensemble de noms propres. En cela cette esthétique se présente comme simplement dessinée en estompe *au travers de*, par delà des expériences individuelles concrètes et indépassables. On va de Giacometti à Genet – et sous Genet Rimbaud –, de Genet à Mallarmé, de Mallarmé au Tintoret ou à Wols, en des expériences singulières: car l'art ne peut être que *vécu*, il ne donne ses enjeux qu'à travers une création individuelle, une expérience subjective. Sartre aurait moins privilégié des concepts esthétiques ou des courants dans l'art contemporain que des approches créatrices terriblement individuées et que ne recouvre pour la plupart aucun esprit de système, aucune filiation historique².

Cependant, Sartre ne s'est pas contenté de faire de simples interprétations de diverses œuvres d'art particulières, mais il a médité de la manière la plus sérieuse sur l'art en général. Ainsi, même s'il soutient fortement l'autonomie de chaque art, soulignant qu'il ne faut imposer les rigueurs d'aucun d'eux aux autres, Sartre met en évidence les aspects essentiels que tous les arts manifestent, quels que soient les moyens par lesquels ils s'expriment, qui les fait désigner comme "art".

Cette perspective intégrative sur les arts ne vient pas de la part de l'écrivain mais, encore une fois, du philosophe. Plus que ça: Sartre ne se contente pas d'une simple approche synthétique de la recherche, menée

¹ H. WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit de l'allemand par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001, p. 13.

² M. SICARD, *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>> (dernier accès 28.08.2021), p. 2.

de manière inductive, du particulier au général, pour formuler, à partir de similitudes plus ou moins conjoncturelles entre les différents arts, des principes à validité universelle. Au contraire, toutes ses analyses très appliquées concernant la littérature et aux autres arts sont faites avec une idée claire de ce que l'art représente comme une activité humaine déterminante et que chaque art exprime à sa manière³. En fait, cette idée lui appartient, étant sa propre création. Et, bien sûr, ce n'est pas une simple idée isolée, mais une vision complexe qui fait référence à l'essence et au rôle de l'art, et qui est intégrée dans la conception philosophique originale de Sartre sur l'homme et ses rapports avec l'être.

Donc, si l'on veut comprendre la position de Sartre sur l'essence de l'art, il faut partir de son ontologie, qui est celle de l'être en général, mais qui est centrée sur l'homme.

2. *La liberté comme force de néantisation*

Ainsi, dans son ouvrage *L'être et le néant*, Sartre nous découvre que la sphère de l'être n'est pas du tout compacte, étant divisée en deux grandes zones, nettement précisées: d'une part, l'être objectif des phénomènes, donc des existants qui paraissent, et d'autre part, l'être de la conscience ou du *cogito* pré-réflexif, qui est la pure subjectivité devant qu'ils paraissent et qui peut les refléter. Il nomme le premier «l'être-en-soi» et le deuxième «l'être-pour-soi».

L'être-en-soi est le plus simple mais, en même temps, antérieur et absolu. Il est, tout simplement, étant son propre support, sans être créé ni par soi ni par quelqu'un d'autre. Sans être actif ou passif, il est parfaitement homogène, dépourvu des parties, totalement plein de lui-même et sa plénitude exprime son absolue identité avec soi, qui fait qu'il soit toujours ce qu'il est, et jamais autre chose. C'est pourquoi il échappe à la temporalité, n'étant soumis à aucun développement, à aucun changement, sans être troublé ni même par les inévitables destructions des existants. Et parce qu'il n'a pas des liaisons ni avec le possible ni avec le nécessaire, l'être-

³ Je ne pense pas que ce point de vue contredit ce que Heiner Wittmann dit dans son livre mentionné ci-dessus: «C'est en partant de l'analyse d'œuvres d'artistes et d'écrivains que Jean-Paul Sartre a élaboré ses thèses sur l'art et la littérature» (WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, cit., p. 11). Car, en effet, la littérature et la peinture ont été les principales sources d'inspiration de Sartre dans la formulation de sa conception de l'art, mais cela ne l'a pas conduit à une vision partisane et étroite pour forcer le reste des arts à entrer dans des schémas qui ne leur conviendraient pas.

en-soi est absolument contingent, c'est-à-dire purement et simplement accidentel et complètement injustifiable. Par conséquent, Sartre l'appelle «l'être qui est ce qu'il est et qui n'est pas ce qu'il n'est pas».

Il en résulte évidemment que l'être est isolé dans son être et qu'il n'entretient aucun rapport avec ce qui n'est pas lui. Les passages, les devenirs, tout ce qui permet de dire que l'être n'est pas encore ce qu'il sera et qu'il est déjà ce qu'il n'est pas, tout cela lui est refusé par principe. Car l'être est l'être du devenir et de ce fait il est par delà le devenir. Il est ce qu'il est, cela signifie que, par lui-même, il ne saurait même pas ne pas être ce qu'il n'est pas; nous avons vu en effet qu'il n'enveloppait aucune négation. Il est pleine positivité. Il ne connaît donc pas l'altérité: il ne se pose jamais comme autre qu'un autre être; il ne peut soutenir aucun rapport avec l'autre. Il est lui-même indéfiniment et il s'épuise à l'être⁴.

En échange, l'être-pour-soi est ultérieur et relatif mais très complexe et dynamique. Étant profondément subjectif, il n'est pas autre chose que la conscience: un «reflet-reflétant» de ses objets, les existants, qui lui offrent ainsi un contenu, parce que, par elle-même, la conscience est seulement un vide, un manque d'être, à savoir le néant. Donc, l'être par qui le néant vienne aux choses est l'être-pour-soi, qui néantise le néant dans son être-même, étant ainsi son propre néant. Cet être c'est l'être de l'homme, parce que seulement la réalité humaine peut agir en l'absence de toute détermination antérieure, procédant à une coupure entre son être passé et son être présent. Cette coupure c'est rien, qui, justement parce qu'il n'est rien, il est infranchissable. Ce rien c'est le néant. Et cet être qui se rencontre au-delà du néant avec lui-même, se créant il-même à partir de son propre néant, Sartre l'appelle «l'être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est».

Ainsi le pour-soi doit-il être son propre néant. L'être de la conscience, en tant que conscience, c'est d'exister à distance de soi comme présence à soi et cette distance nulle que l'être porte dans son être, c'est le Néant. Ainsi, pour qu'il existe un soi, il faut que l'unité de cet être comporte son propre néant comme néantisation de l'identique. [...] C'est l'obligation pour le pour-soi de n'exister jamais que sous la forme d'un ailleurs par rapport à lui-même, d'exister comme un être qui s'affecte perpétuellement d'une inconsistance d'être. [...] Le néant étant néant d'être ne peut venir à l'être que par l'être lui-même. Et sans doute vient-il à l'être par un être singulier, qui est la

⁴ J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1994, pp. 32-33.

réalité-humaine. Mais cet être se constitue comme réalité-humaine en tant qu'il n'est rien que le projet originel de son propre néant. La réalité-humaine, c'est l'être en tant qu'il est dans son être et pour son être fondement unique du néant au sein de l'être⁵.

Mais cette possibilité pour la réalité humaine de sécréter un néant qui sépare son présent de tout son passé, comme de tout son avenir, c'est la liberté. Pour un homme quelconque, être libre c'est obtenir ce qu'on veut, et la liberté est identifiée avec la capacité d'obtenir les buts choisis. Mais pour Sartre la liberté signifie seulement l'autonomie de choix; être libre, dans sa vision, c'est donc te déterminer vouloir par toi-même, choisir toi-même.

Il faut, en outre, préciser contre le sens commun que la formule «être libre» ne signifie pas «obtenir ce qu'on a voulu», mais «se déterminer à vouloir (au sens large de choisir) par soi-même». Autrement dit, le succès n'importe aucunement à la liberté. La discussion qui oppose le sens commun aux philosophes vient ici d'un malentendu: le concept empirique et populaire de «liberté» produit de circonstances historiques, politiques et morales équivaut à «faculté d'obtenir les fins choisies». Le concept technique et philosophique de liberté, le seul que nous considérons ici, signifie seulement: autonomie du choix. Il faut cependant noter que le choix étant identique au *faire* suppose, pour se distinguer du rêve et du souhait, un commencement de réalisation⁶.

Le choix c'est toujours la mise, par l'individu, d'un but transcendant, qui n'est pas encore et de quoi il est séparé par une totalité des existants réels. Le pour-soi est libre parce qu'il s'arrache continuellement à lui-même, dépassant son passé vers ce qu'il a à être. C'est pourquoi il n'est pas mais il se fait en permanence, de manière que, pour Sartre, l'être de l'homme c'est la liberté et c'est l'action.

3. *L'imagination comme fonction néantisante de la conscience*

Tout en vertu de sa manière d'être, la conscience souffre des successives néantisations dont les originaires sont les ek-stases de la temporalité: le présent, le passé et l'avenir. En fait, le pour-soi s'institue par un acte de néantisation: il nie de soi qu'il serait un certain être et un certain état. Par

⁵ Ivi, pp. 114-115.

⁶ Ivi, pp. 528-529.

exemple, la conscience de croyance nie de soi qu'elle est la croyance simple et pure, la croyance-en-soi. Donc, ce que nie le pour-soi est l'être-en-soi et cette néantisation s'accomplit par de moyens divers comme: la présence à soi, la facticité, la valeur, les possibles, l'ipséité et la réflexion, qui sont tous des structures originaires du pour-soi⁷.

A côté de ceux-ci, l'imagination est encore un mode de néantisation de la conscience qui n'est pas extérieure mais qui est mise par la conscience même. C'est parce que, dans la conception sartrienne, l'imagination n'est pas une simple qualité de la conscience mais c'est la même chose que la conscience imaginative. En d'autres termes, c'est la conscience elle-même, qui met son objet sous la forme de l'image; et l'image comme telle est aussi conscience, qui a comme objet diverses choses extérieures, auxquelles elle se rapporte par des images ou qu'elle met directement, en tant qu'images simplement, même en l'absence de toute chose extérieure à laquelle se rapporte l'image intérieure.

Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. [...] Ainsi, dans la trame des actes synthétiques de la Conscience apparaissent par moments certaines structures que nous appellerons consciences imageantes. Elles naissent, se développent et disparaissent selon des lois qui leur sont propres et que nous allons tenter de déterminer. Et ce serait une grave erreur de confondre cette vie de la conscience imageante, qui dure, s'organise, se désagrège, avec celle de l'objet de cette conscience, qui, pendant ce temps, peut fort bien rester immuable⁸.

À travers les images internes, la conscience crée donc certains objets qui ne s'identifient pas ni aux images elles-mêmes (qui ne sont que leur analogon psychique) ni aux objets réels, extérieurs à la conscience. Ils ne sont pas la conscience (comme les images), mais seulement son contenu, qu'elle met comme néant, les considérant soit comme inexistantes, soit comme absents, soit comme existant ailleurs, soit ne pas les mettant comme existants. Ces objets sont tous irréels, ne font pas partie du monde réel et ne sont pas soumis à ses lois. Ils se présentent comme «anti-monde» et constituent ainsi l'imaginaire, comme «corrélatif noématique de l'imagination».

⁷ Ivi, pp. 109-141.

⁸ J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, édition revue par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1986, pp. 21-22.

Ainsi la conscience est constamment entourée d'un cortège d'objets-fantômes. Ces objets, quoique ayant tous à première vue un aspect sensible, ne sont pas les mêmes que ceux de la perception. Sans doute ils peuvent être des plantes ou des animaux, mais tout aussi bien des vertus, des genres, des relations. Dès que nous fixons nos regards sur l'un d'eux, nous nous trouvons en face d'êtres étranges qui échappent aux lois du monde. Ils se donnent toujours comme des totalités indivisibles, des absolus. Ambigus, pauvres et secs en même temps, apparaissant et disparaissant par saccades, ils se donnent comme un perpétuel «ailleurs», comme une évasion perpétuelle⁹.

L'imaginaire est essentiel pour la conscience, qui ne peut pas être conçue sans la faculté d'imaginer. Réduite à la simple fonction réalisatrice, donc à la capacité de percevoir et de connaître les choses, la conscience serait complètement enfoncée dans le réel, ayant la condition de chose au milieu du monde. Mais la conscience n'est pas du tout comme ça. La conscience est totalement active et créative envers les objets imaginaires, étant capable de les produire, de les maintenir, de les détruire ou de les raviver à son goût, soutenant leurs qualités à travers un mouvement conscient permanent, qui implique la volonté. Cette force active et créatrice de la conscience s'exprime le mieux par l'imagination comme fonction psychique.

Remarquons aussi que ce privilège incontestable de l'imagination comme fonction psychique n'implique nullement que la fonction psychique: pensée, se *réduise* à l'imagination. Le schème symbolique «accompagne» [...] l'intellection, sans que cette dernière s'y résorbe parce que la pensée pure demeure toujours une possibilité. Et notons enfin que [...] l'imagination peut n'être pas toujours spontanément purement créatrice parce que, explique-t-il, la conscience imaginaire peut se dégrader et devenir captive, dans des phénomènes comme le rêve, l'hallucination, etc.¹⁰.

Pour pouvoir créer des objets imaginaires, la conscience doit mettre une thèse d'irréalité par rapport aux objets dont elle est la conscience. Ainsi la conscience fait un acte d'éloignement ou de négation. Cet éloignement de réel offre à la conscience la possibilité pour le regarder comme totalité et pour l'organiser dans une unité synthétique, cohérente, donc

⁹ Ivi, p. 260.

¹⁰ A. FLAJOLIET, *La Première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, p. 400.

pour le constituer comme monde. Par conséquent, le dépassement du réel vers l'imaginaire ou son néantisation signifie l'établissement du monde en tant que monde.

Tout imaginaire paraît «sur fond de monde», mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation. L'appréhension du néant ne peut se faire par un dévoilement immédiat, elle se réalise dans et par la libre succession des consciences, le néant est la matière du dépassement du monde vers l'imaginaire. C'est en tant que tel qu'il est vécu, sans jamais être posé pour soi. Il ne saurait y avoir de conscience réalisante sans conscience imageante et réciproquement¹¹.

En l'absence de l'imaginaire, la conscience ne pourrait pas avoir une attitude libre, active à l'égard du réel, elle ne pourrait pas lui accorder des significations ni le valoriser. Donc la conscience imaginative est la conscience elle-même et toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. En conclusion, l'imaginaire, fruit de l'imagination, une fonction fondamentale de la conscience, est un élément essentiel dans l'acte de négation du réel, par l'intermédiaire de quoi la conscience affirme sa liberté, édifiant le mode et la réalité humaine dans le monde.

Superbe mouvement tournant, on en conviendra, vis-à-vis de la conception classique du cogito: l'imagination, loin de constituer une perturbation du fonctionnement normal de la conscience (la «follé du logis»), devenait ainsi le cogito révélé à lui-même dans sa dimension de transcendance – l'action d'imagination ne faisant que porter à son comble, dans la production de l'imaginaire, cette «fonction néantisatrice propre à la conscience» qui la dévoile comme «toujours libre»¹².

Sans la création d'imaginaire, la conscience ne serait pas la conscience, le monde ne serait le monde, l'homme ne serait l'homme. L'imaginaire est constitutif à la conscience et, implicitement, à l'homme, étant celui qui établit le sens concret du réel: comme monde. L'acte imaginatif, par

¹¹ SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., p. 361.

¹² A. RENAUT, *Sartre, le dernier philosophe*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993, p. 147.

excellence négatif et institutif du néant, donne la mesure de notre liberté nous définissant comme liberté, comme êtres hors de la tyrannie du réel, échappés par le strict déterminisme des choses.

En conclusion, chez Sartre, l'imaginaire, produit d'une attitude spécifique et déterminante de la conscience vis-à-vis du réel, apparaît comme une dimension ontologique de l'homme, pure expression de la réalité humaine comme liberté.

4. *L'art comme activité créatrice d'objets imaginaires*

Les objets imaginaires peuvent être créés dans toutes les formes d'activité humaine, tant pratiques que théoriques, non seulement à travers des images mentales, mais aussi à travers la manifestation de désirs, la fixation d'objectifs, l'établissement de projets d'action ou l'institution d'un contenu abstrait comme une valeur ou une relation. Par exemple, lorsque Constantin le Grand a eu l'idée de construire une nouvelle ville dans laquelle déplacer la capitale de l'Empire Romain d'Orient, il a créé un objet imaginaire qu'il a mis comme objectif de l'action pour y parvenir concrètement. En l'absence de cette irréalité, librement créée par la conscience imaginaire, qui pour cette raison nie toute la réalité, la surmontant vers ce qu'elle n'est pas, à savoir au néant, nous n'aurions jamais eu affaire à la ville de Constantinople¹³.

Cela montre que l'imaginaire de la conscience n'affecte pas du tout les relations de l'homme avec le monde déjà constitué; bien au contraire, la création de l'imaginaire est la condition nécessaire de la liberté de l'homme. Autrement dit, si la possibilité d'imaginer de l'homme tient au fait qu'il est libre d'une manière transcendante, sa liberté concrète et empirique dans le monde est conditionnée par sa capacité imaginative.

Mais la forme la plus évidente de la conscience imaginative se trouve dans l'art. Même si chacun des arts se serve des outils spécifiques et s'exerce sur une matière distincte, les artistes en général sont humainement reconnus comme des créateurs par excellence, et leur qualité fondamentale est précisément l'imagination. Pour créer leur œuvre, les artistes affichent la même attitude déterminante pour la liberté: celle de nier le réel, de le surmonter vers un néant qui est précisément l'objet irréel, qui n'est pas, n'étant pas parmi les choses du monde, mais qui est exprimé par l'idée, ou la pensée ou l'intuition qui surgit spontanément au sein de la subjectivité de la

¹³ SARTRE, *L'Être et le néant*, cit., pp. 477-478.

conscience, et qu'il entend matérialiser en faisant appel à ses propres capacités, mais qui sont étroitement liées à la nature de l'art qu'il cultive. C'est pourquoi la liberté va de pair avec la nécessité de respecter les exigences internes de la création, que le receveur de l'œuvre d'art perçoit comme ordre, équilibre, sécurité, certitude. Ainsi, dans le roman *La Nausée*,

Sartre décrit l'épreuve existentielle de la contingence en l'opposant à la nécessité dont l'œuvre d'art permet de faire l'expérience. L'œuvre d'art laisse apparaître le beau, c'est-à-dire un irréel qui est, mais qui n'existe pas. L'œuvre d'art est faite d'ordonnements, de symétries, de jeux de proportions et de disproportions: tout a un sens dans l'univers que l'œuvre forme pour elle-même, mais ce sens est seulement dans l'imaginaire, en une sorte de négation, de mise en suspens et de recul par rapport à l'existant. Roquentin décrit des moments magiques, intervalles hors du temps et de l'existence, ponctués par la mélodie d'un air de jazz, qui interrompt l'alanguissement et l'ennui épais de l'être de trop, sans raison¹⁴.

Cette attitude de dépassement du réel envers l'imaginaire, apparaît dans le cas de toute activité humaine qui a une dimension créatrice, c'est-à-dire qu'elle dépasse le réel, sous une forme ou une autre, vers un irréel. Mais l'art fait de cette institution d'imaginaire en grande partie une fin en soi, assumée d'une manière programmatique, ce qui souligne sans aucun doute le rôle intensément créatif de l'imagination et révèle sa relation profonde avec la liberté. Ainsi, alors que l'empereur Constantin a placé l'objet irréel comme projet d'action afin de transformer le réel en l'enrichissant d'une chose parmi les autres choses du monde, les œuvres d'art conservent pour la plupart le statut d'objets irréels, même après ils avoir été achevés par les artistes, et malgré le fait que les artistes se rapportent à leurs moyens d'expression comme à des choses en soi.

Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont choses au suprême degré; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante; c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet imaginaire. [...] Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a

¹⁴ H. RIZK, *Comprendre Sartre*, Armand Colin Éditeur, Paris 2011, p. 50.

tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses¹⁵.

Bien sûr, on peut dire d'un tableau ou d'une sculpture que ce sont des objets réels, comme d'autres objets matériels, mais seulement si on les considère, à tort, comme la simple somme des matériaux utilisés par l'artiste pour les créer. Cependant, tout le monde s'accorde à dire qu'ils sont bien plus que cela, et que les matériaux constitutifs ne sont que des supports et des intermédiaires, qui renvoient nécessairement au-delà d'eux, à l'objet irréel qui les surpasse en les englobant. Cet objet irréel ne serait rien dans leur manque, mais il n'est pas épuisé dans leur matérialité, car il y ajoute toute la force de suggestion de sentiments subjectifs profonds, que seule la maîtrise de l'artiste est capable d'imprimer et que le public reçoit certainement, même si d'une manière vague, indistincte, c'est-à-dire à l'opposé de la manière claire dont il perçoit les couleurs du tableau et la forme de la sculpture.

L'objet ne devient une œuvre d'art qu'à partir du moment où l'analogon matériel se voit animé par le spectateur, permettant ainsi de viser une image invisible et irréelle. [...] Ainsi l'œuvre d'art dans sa matérialité semble-t-elle de seconde importance, comparée à l'objet irréel qu'elle permet de viser. Telle est la différence majeure entre la conscience percevante, laquelle actualise un objet présent, et la conscience imageante, qui, pour sa part, transcende l'analogon vers un objet absent. Lorsque nous nous approchons d'une toile, par exemple, et que nous en observons les détails, il ne s'agit que d'une attitude percevante; pour créer un objet esthétique, il nous faudra faire fi de la toile et poser une thèse d'irréalité¹⁶.

S'il en est ainsi d'une peinture ou d'une sculpture, c'est d'autant plus vrai de la musique, dont la matière, le son, est carrément ineffable par rapport à la pierre ou à la couleur. Ainsi, tout comme une maison peinte dans un vrai tableau est une maison imaginaire, une vraie chanson sur la douleur est une douleur imaginaire, formant, à travers le complexe réalisé de sons, rythme, mesure et la charge émotionnelle qu'ils contiennent, un objet irréel, fruit de l'imagination créatrice de l'artiste, qui manifeste ainsi,

¹⁵ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris 1948, pp. 14-16.

¹⁶ S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, <<http://sens-public.org/static/git-articles/SP617/SP617.pdf>> (dernier accès 28.08.2021), p. 8.

d'une manière spécifique, sa condition ontologique première de l'être-pour-soi, c'est-à-dire d'être-liberté.

Quant aux créations littéraires, elles illustrent peut-être le mieux le statut d'objet irréel de l'œuvre d'art. Car qu'est-ce qu'un roman, après tout ? Au-delà du fait que, en effet, les mots utilisés comme matière sur laquelle l'écrivain s'exerce sont des signes, qui ont donc un sens précis et qui peut envoyer à des objets extérieurs facilement reconnaissables, au-delà de toute inspiration de la vie réelle, un roman c'est un monde créé éminemment par l'imagination de l'auteur. En son sein, tous les personnages, les relations entre eux, tout le déroulement des événements et leur dénouement forment ensemble un univers en miniature sur lequel personne de dehors ne peut intervenir, car il est clos en lui-même, situé au-delà de la réalité commune de tous, dans un irréel strictement déterminé, indubitable par rapport à toute autre.

La même chose se produit avec une nouvelle ou une pièce de théâtre. Elles donnent tous l'illusion de la réalité, mais en fait elles n'en sont pas une copie, mais une reconstruction, faite du point de vue d'une conscience subjective qui, en vertu de son statut de liberté, nie la réalité en la dépassant vers ce néant chargé de sens et qui, en raison de la distance infranchissable où il est situé, il est capable d'apporter un éclairage totalement nouveau sur toute la réalité.

Pour ce qui concerne l'art dramatique, il va de soi que le décor, les costumes, le mobilier ne sont pas saisis pour eux-mêmes et que c'est, par exemple, au moment des applaudissements – ou encore lorsqu'on s'ennuie – que la forêt imaginaire redevient un carton-pâte verdâtre et l'épée un simple bout de bois; de même, nous pleurons la mort d'Hamlet et non celle de l'acteur réel qui, prêtant son corps à titre d'analogon au héros de Shakespeare, se contente de mimer la mort¹⁷.

Tout cela démontre que l'œuvre d'art est un objet imaginaire, résultat d'une activité créatrice absolument libre, objet qui ne peut être que partiellement intégré au monde en tant que chose parmi les autres choses matérielles. En fait, il ne peut être véritablement intégré qu'en tant que tel, comme irréel, c'est-à-dire en reconnaissant que son statut est radicalement distinct de celui des objets matériels.

¹⁷ P. CABESTAN, *L'Imaginaire. Sartre*, Ellipses/Édition marketing S.A., Paris 1999, p. 38.

5. *L'œuvre d'art comme point de convergence entre la liberté du créateur et celle du public*

L'objet irréel que représente l'œuvre d'art, et qui est l'expression de la liberté de l'artiste, est créé pour être offert à la contemplation du public. Mais le public est représenté par le même type de conscience subjective qui est identique à la liberté, pas un simple réceptacle inerte. Par conséquent, il n'enregistre pas mentalement, simplement comme un automate, le contenu d'un tableau ou la ligne mélodique d'une chanson, mais lorsqu'il est devant une œuvre d'art il intervient librement et de manière créative, interprétant et conférant spontanément des significations spécifiques aux suggestions proposées par l'artiste.

L'artiste use de sa liberté pour créer des œuvres d'art; mais la tâche de les interpréter est laissée à leurs destinataires. Le seul impératif véhiculé par l'art est celui de la liberté. Et ce n'est qu'en usant de sa liberté que le destinataire peut faire quelque chose de l'œuvre d'art et la dépasser. On peut accuser Sartre de bien des erreurs, mais il n'a jamais remis en cause le lien entre art et liberté, qu'il considérait comme indissoluble¹⁸.

Dans le cas de la musique, de la sculpture, de la peinture et de la poésie, cela est d'autant plus évident que les œuvres ne peuvent en aucun cas imposer au récepteur par elles-mêmes des significations et des interprétations univoques, mais au contraire, sont toujours ouvertes à des possibilités de compréhension pratiquement infinies.

Le peintre est muet: il vous présente un taudis, c'est tout; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. Cette mansarde ne sera jamais le symbole de la misère; il faudrait pour cela qu'elle fût signe, alors qu'elle est chose. Le mauvais peintre cherche le type, il peint l'Arabe, l'Enfant, la Femme; le bon sait que ni l'Arabe, ni le Prolétaire n'existent dans la réalité, ni sur sa toile; il propose un ouvrier – un certain ouvrier. Et que penser d'un ouvrier? Une infinité de choses contradictoires. Toutes les pensées, tous les sentiments sont là, agglutinés sur la toile dans une indifférenciation profonde; c'est à vous de choisir¹⁹.

¹⁸ H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*, translated by C. Atkinson, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2009, p. 19.

¹⁹ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 16-17.

En effet, les objets peints ou sculptés, peu importe ce qu'ils représentent, comme les chansons et, finalement, même les poèmes, sont les émotions de l'artiste, qui ont acquis la chair, c'est-à-dire la matérialité. Mais cette matérialité est inconnue, vague, diffuse, étrangère à eux-mêmes, de sorte que nous, en tant que public, ne savons pas exactement quelles sont ces émotions, et nous avons donc toute liberté pour donner, nous-mêmes, à ces objets irréels le sens que nous considérons comme le plus approprié, mais qui, en réalité, c'est nous qui le créons en toute liberté.

[...] la signification d'une mélodie – si on peut encore parler de signification – n'est rien en dehors de la mélodie même, à la différence des idées qu'on peut rendre adéquatement de plusieurs manières. Dites qu'elle est joyeuse ou qu'elle est sombre, elle sera toujours au-delà ou en deçà de tout ce que vous pouvez dire sur elle. Non parce que l'artiste a des passions plus riches ou plus variées, mais parce que ses passions, qui sont peut-être à l'origine du thème inventé, en s'incorporant aux notes, ont subi une transsubstantiation et une dégradation²⁰.

Mais la plus large et la plus complexe argumentation en faveur de l'idée que l'œuvre d'art est le point de convergence entre la liberté de l'auteur et celle du public est avancée par Sartre dans le cas de la littérature, art qu'il a lui-même pratiqué avec un grand succès et qu'il connaissait le mieux. De son point de vue, il y a, en effet, une différence essentielle entre la littérature et tous les autres arts que j'ai précédemment évoqués, à propos de la capacité de signification. Ainsi, si le peintre, le musicien, le sculpteur et le poète sont « muets » dans leurs œuvres, l'écrivain est le seul qui utilise les mots comme langage, car ses mots renvoient à des choses au-delà des mots. A travers les mots et le langage, l'écrivain se tourne vers la réalité, les utilisant comme un outil pour rechercher la vérité²¹, parce que dans la prose est important l'idée, donc le sens, pas les mots utilisés pour le rendre, qui sont comme le verre à travers où l'œil va voir les choses au-delà²².

Comme toute entreprise humaine, l'œuvre littéraire est un projet assumé, qui trouve sa source dans la liberté de l'écrivain, « parce qu'il est toujours, en un certain sens, inconditionné, qu'il vient du néant et qu'il tient le monde en suspens dans le néant »²³. La liberté de l'auteur implique

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ Ivi, p.18.

²² Ivi, p. 25.

²³ Ivi, p. 155.

tout son être, la manière dont il se rapporte au monde, n'ayant rien à voir avec le caprice ou le hasard. Certes, l'écrivain peut commencer son livre sous l'impulsion des passions, mais alors ses passions sont disciplinées, transformées en émotions libres, car il s'éloigne de ses émotions, qu'il les subordonne à la finalité profonde de l'œuvre²⁴.

Mais du point de vue de Sartre, l'œuvre littéraire n'atteint pas sa condition lorsque l'auteur a fini de l'écrire, car pour cela il faut aussi intervenir le lecteur, qui achève la tâche de l'écrivain en découvrant le sens de l'œuvre, par le dépassement de la somme des mots du livre. Cette entreprise du lecteur n'est nullement superflue et négligeable, mais représente une redécouverte et une réinvention, aussi originale que la première création, celle de l'auteur, même si sans la première il n'y aurait pas la seconde²⁵. En tout cas, l'écrivain ne peut se passer de l'apport du lecteur, car il ne peut se rapporter à sa création que de l'intérieur, donc de manière strictement subjective, de sorte que seul le regard du lecteur, comme «l'autre», lui confère une réalité objective²⁶ et permet ainsi son intégration dans l'humain²⁷.

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même: ce serait le pire échec; en projetant ses émotions sur le papier, à peine arriverait-on à leur donner un prolongement languissant. L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui²⁸.

Ainsi, l'apparition de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de l'objet esthétique, ne peut s'expliquer par les données antérieures, de l'œuvre ou de l'auteur, mais c'est un commencement absolu, étant une création libre du lecteur, qui est pourtant dirigé par l'écrivain. En conséquence, le livre n'est pas un moyen pour une fin, mais une fin pour la liberté du lecteur, à qui on demande d'utiliser son imagination non seulement de manière régulatrice

²⁴ Ivi, p. 62.

²⁵ Ivi, pp. 51-52.

²⁶ Ivi, p. 64.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ Ivi, pp. 49-50.

mais aussi constructive, pour recomposer l'objet esthétique au-delà de tout ce que l'auteur a réalisé²⁹.

L'œuvre littéraire est donc le résultat de la convergence entre la liberté de l'écrivain et celle du lecteur, qui font entre eux un «pacte de générosité», à travers duquel chacun exprime sa confiance dans la liberté de l'autre, et c'est précisément cette générosité qui est la source originelle de l'œuvre d'art en général³⁰, pas seulement de l'œuvre littéraire. Et toute œuvre d'art, quel que soit l'art auquel elle appartient, et quel que soit le sujet abordé, est projetée sur le fond de l'univers tout entier, qu'elle vise de manière intégrative, de la même perspective de la liberté humaine.

En sorte que, à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être; chacun deux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine³¹.

Cette finalité de tout l'art apparaît de la manière la plus évidente dans le cas de la littérature, car, comme je l'ai dit, l'écrivain crée effectivement, avec chaque œuvre, un univers en miniature, qui est, bien sûr, un objet imaginaire, mais qui fait référence directe à l'univers réel, prenant en fait une attitude envers ce dernier, au nom et en vertu de la liberté qui définit l'être humain.

6. *La liberté comme but suprême de l'art d'écrire*

Dans toute œuvre littéraire, l'écrivain, qui est le créateur, à partir de néant, de son propre univers, ne peut accepter d'être responsable des maux qui s'y trouvent que pour les surmonter afin de les éliminer. Et le lecteur, à son tour, appelé à recréer en lisant le même univers imaginé par l'auteur, ne peut qu'avoir la même attitude. Car tous deux, en tant que libertés pures, qui ont fait ensemble un pacte de générosité, représentent et manifestent la liberté humaine générique, qui ne peut supporter le mal, les injustices, l'exploitation d'aucune sorte, puisqu'ils sont contraires à la

²⁹ Ivi, pp. 52-54.

³⁰ Ivi, p. 152.

³¹ Ivi, p. 64.

liberté et la nient. Dès lors, n'importe quel livre doit aussi être marqué par la générosité, c'est-à-dire être traversé par l'idée de vaincre le mal.

Non certes que cette générosité se doive exprimer par des discours édifiants ou par des personnages vertueux: elle ne doit pas même être préméditée et il est bien vrai qu'on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments. Mais elle doit être la trame même du livre, l'étoffe où sont taillés les gens et les choses: quel que soit le sujet, une sorte de légèreté essentielle doit paraître partout et rappeler que l'œuvre n'est jamais une donnée naturelle, mais une exigence et un don. Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon imagination et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est-à-dire d'abus-devant-être-supprimés. Ainsi [...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral³².

Ainsi, dans toute œuvre littéraire, l'auteur, en tant que liberté, fait appel à une autre liberté, celle du lecteur, lui demandant d'adopter, également en tant que liberté, une attitude contre tout ce qui menace la liberté humaine. Et le lecteur, en tant que liberté pure, qui se rattache à celle de tous les hommes, et donc s'identifie à la bonne volonté kantienne, qui traite l'homme comme une fin, non comme un moyen³³, ne saurait avoir de sentiments négatifs, c'est-à-dire se réjouir de l'exploitation de certaines personnes et être d'accord avec toutes sortes d'injustices. Par conséquent, même s'il est blanc, il peut résonner, par exemple, avec la haine d'un personnage noir contre les blancs qui l'exploitent, mais il ne peut pas résonner avec le fanatisme d'un personnage qui glorifierait l'antisémitisme. Par conséquent, le thème subsidiaire de toute œuvre littéraire n'est que la liberté humaine et la nécessité de la développer.

Ainsi qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, qu'il parle seulement des passions individuelles ou qu'il s'attaque au régime de la société, l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté³⁴.

Ainsi, la liberté, qui nous est apparue comme le fondement et le contenu de l'œuvre littéraire, s'avère être, en même temps, son but ultime. Mais

³² Ivi, pp. 68-69.

³³ Ivi, p. 268.

³⁴ Ivi, p. 70.

la liberté en tant que but ne peut pas être abstraite, mais concrète et immédiate, qui vise l'homme réel, dans ses diverses situations historiques et sociales. En d'autres termes, le but ultime de la littérature est que l'homme acquière, préserve et développe sa liberté sous toutes ses formes dans le monde réel, afin qu'en fin de compte, la libération totale de la personne humaine puisse être atteinte. Et l'écrivain a une énorme responsabilité à cet égard. Son rôle est de détecter, mettre en lumière et dénoncer toutes les situations concrètes dans lesquelles l'homme n'est pas libre, toutes les formes d'exploitation de l'homme par l'homme. C'est l'aspect négatif de la littérature, par lequel elle, en plaçant devant la société son propre miroir, la détermine à acquérir la conscience de son vrai visage, lui demandant de l'assumer ou de changer³⁵.

D'ailleurs, «parce que nommer c'est montrer et que montrer c'est changer»³⁶, cette activité même de montrer, qui est en fait une de contestation, peut contribuer à changer les états de choses négatives et à améliorer l'état de liberté humaine. Car en mettant devant l'homme ces états de choses indésirables, ils sont dépassés vers un néant, qui n'existe pas mais qui préfigure un état futur possible et meilleur. Et ici apparaît l'aspect constructif de la littérature, qui, bien qu'elle ne puisse changer les décisions des gouvernants ou le cours de l'histoire du monde, peut influencer l'opinion du public³⁷, qui représente le partenaire de l'écrivain dans la création de l'œuvre d'art et qui a un rôle essentiel dans la réalisation du but suprême de la littérature.

En effet, il est très important pour l'écrivain d'avoir un public, c'est-à-dire des gens libres dans leur pensée, qui ont la liberté d'expression pour lancer des défis à l'écrivain sur les problèmes qui les troublent et, de plus, pour transformer leur communauté abstraite, idéale, des lecteurs solitaires en une société concrète en se connectant les uns aux autres pendant des diverses manifestations et en transformant leurs exigences formelles en exigences matérielles concrètes³⁸. Car, en l'absence de public, la littérature est menacée d'extinction, et au sein de régimes autoritaires, d'occupation ou totalitaires, qui ne permettent pas l'existence d'un tel public, elle est en grand danger.

C'est pourquoi l'écrivain doit défendre la démocratie, la seule forme de gouvernement compatible avec la littérature, la seule où elle puisse se

³⁵ Ivi, p. 89.

³⁶ Ivi, p. 90.

³⁷ Ivi, p. 283.

³⁸ Ivi, pp. 268-269.

manifeste³⁹ comme un art vivant, conformément à sa véritable essence, c'est-à-dire comme une activité où une liberté fait appel à d'autres libertés en leur demandant se manifester en tant que libertés, pour fonder ensemble le monde au-delà d'un néant, selon leurs exigences morales profondes.

En fait, même dans une démocratie, diverses circonstances peuvent conduire à la disparition du public, mais l'écrivain doit faire l'effort de le constituer comme tel à partir des différentes catégories de ses lecteurs. Seul ce public, en tant que son partenaire, recevra et adhérera au message de l'écrivain, qui guidera son attention sur le manque de liberté dans le monde et le mobilisera, faisant appel à sa propre liberté, afin de lever cet état de choses inacceptables. Seul ce public surmontera la condition de liberté abstraite du simple lecteur, pour affirmer sa liberté d'action, transformant la réalité dans le sens d'accroître la liberté de l'humanité.

Cela signifie que la littérature, qui est par sa nature une forme spécifique de liberté et qui a pour but suprême la libération de la personne humaine de toute forme d'exploitation, ne peut qu'être profondément engagée dans les nombreux enjeux sociaux et politiques de son temps.

Sartre, on le sait, ne demande pas aux écrivains de s'engager, il leur montre qu'ils le sont. Il ne leur demande pas de choisir entre une littérature engagée et une qui ne le serait pas. Il montre que, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, l'engagement est une dimension constitutive de la littérature. Il ne s'agit pas de l'altruisme d'esthètes qui acceptent de s'oublier pour rejoindre les hommes: plus elle s'engage, mieux la littérature répond à sa définition, à sa vocation, moins elle s'oublie. Vouloir la littérature, c'est d'abord vouloir un monde dans lequel elle est possible, un monde qui lui reconnaisse le droit d'exister. L'écrivain doit travailler à ce qu'existe le monde qui lui donne les moyens d'écrire et d'être lu. La littérature engagée c'est donc, simplement, la littérature veillant elle-même à ses conditions de possibilité⁴⁰.

Mais les manières concrètes d'engagement de l'art de l'écriture et, implicitement, de l'écrivain, représentent cependant un problème qui dépasse notre sujet de discussion actuel, qui mérite un développement séparé.

³⁹ Ivi, pp. 71-72.

⁴⁰ D. HOLLIER, *Les Dépossédés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993, p. 13.

Bibliographie

- J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1994.
- J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1986.
- J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris 1948.

- S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, <<http://sens-public.org/static/git-articles/SP617/SP617.pdf>>
- P. CABESTAN, *L'Imaginaire. Sartre*, Ellipses / Édition marketing S.A., Paris 1999.
- A. FLAJOLIET, *La Première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008.
- D. HOLLIER, *Les Dépossédés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.
- A. RENAUT, *Sartre, le dernier philosophe*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993.
- H. RIZK, *Comprendre Sartre*, Armand Colin Éditeur, Paris 2011.
- M. SICARD, *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>>.
- H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*, translated by C. Atkinson, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2009.
- H. WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit de l'allemand par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001.