

Heiner Wittmann

*Sartre et la liberté de la création:
l'art entre la philosophie et la littérature*

TITLE: *Sartre and the freedom of creation: art between philosophy and literature*

ABSTRACT: In addition to the two great fields of philosophy and literature, Jean-Paul Sartre has also been particularly concerned with fundamental questions of aesthetics. If we look at Sartre's research since his study of Auguste Flach, *On Symbolic Schemata in Productive Thought Processes* (1925), *Imagination: A Psychological Critique* (1936), *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination* (1940), and his studies of visual artists, writers and poets from Baudelaire, Mallarmé, Tintoretto and Flaubert, aesthetics become clearly recognisable as the central point of reference in his oeuvre.

KEYWORDS: Art; Aesthetics; Artists; Literature; Philosophy

«Sartre never wrote a definite system of aesthetics»¹. Or, dans un entretien avec Michel Sicard, en 1978, il rappelle son intention de «décrire à la fois ce qu'était un peintre et ce qu'était un tableau, de manière à former une partie d'un ensemble qui aurait été *l'Esthétique*»². Il est vrai, Sartre n'a jamais donné une suite précise à cette idée, par contre, tous ses écrits sur l'art et l'esthétique, notamment sur les écrivains, poètes et artistes, permettent de reconstruire cette esthétique et d'évaluer sa place et sa signification dans l'œuvre sartrienne.

Tout d'abord, dans une première partie, nous reprendrons un certain nombre des points communs de ses portraits d'artistes qui révèlent les

¹ Call for Papers, *Sartre and Contemporary Art. Images and Imaginaries*, «Studi Sartriani», 2021 <https://www.academia.edu/45133587/Call_for_Papers_SARTRE_AND_CONTEMPORARY_ART_IMAGES_AND_IMAGINARIES> (dernier accès 10.10.2021).

² M. SICARD, *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre (1975-1979)*, Éditions Galilée, Paris 1989, p. 231. Cfr. ID., *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>> (dernier accès 31.08.2021). Cfr. ID., *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, avec la collaboration de G. Farina et P. Tamassia, pour l'introduction et les notes, Edizioni Associate, Rome 1999.

intentions de Sartre. Ensuite nous chercherons à redéfinir la fonction de l'Art et de l'Esthétique dans son œuvre, ce qui conduit à mieux déterminer l'engagement de l'artiste selon Sartre.

1. *Les portraits d'artistes et la recherche d'une méthode*

Ses écrits sur les artistes ne sont pas de simples biographies, car leurs vies ne présentent qu'une toile de fond pour ses réflexions sur une méthode: comment peut-on retrouver les rapports d'un individu à son œuvre ou plus précisément, comment un individu se transforme-t-il en artiste? Cette enquête concerne tous ses portraits de Charles Baudelaire à Jean Genet, de Giacometti³ à Masson, en passant par Stéphane Mallarmé et Sigmund Freud⁴, pour arriver à Gustave Flaubert⁵.

Au lieu de présenter des biographies, avec chacune de ses études sur un écrivain, poète ou artiste, Sartre ajoute de nouvelles réflexions à son projet et développe sa méthode qu'il définit dans la préface de *L'Idiot de la famille*: «que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui?» ce qui laisse encore penser à une biographie, mais Sartre veut aller plus loin. «Quel est donc le rapport de l'homme à l'œuvre? je ne l'ai jamais dit jusqu'ici»⁶. Il faut aussi noter, qu'il refuse d'expliquer l'œuvre d'un artiste par sa biographie.

Dans sa préface à *L'Artiste et sa conscience* de René Leibowitz, Sartre rappelle l'importance de l'œuvre d'art:

Or l'artiste *ne doit pas être* pour le public le commentaire de son œuvre: si la musique est engagée, c'est dans l'objet sonore tel qu'il se présente immédiatement à l'oreille, sans référence à l'artiste ni aux traditions

³ Cfr. T. FRANCK, *Le Philosophe dans l'atelier: Sartre et Giacometti en miroir*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2021.

⁴ Sur la critique de Freud par Sartre: cfr. H. WITTMANN, *Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit*, série Dialoghi/Dialogues, Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, éd. Dirk Hoeges, tome 18, Peter Lang, Berlin 2020, pp. 45-48; cfr. ID., *Ohne Abenteuer keine Wissenschaft. Jean-Paul Sartre, Freud. Das Drehbuch*, article à paraître dans «PdP-Psychodynamische Psychotherapie», Klett-Cotta, Stuttgart; cfr. G. CORMANN, *La conscience et la mort. Le premier Sartre, Bergson, Freud et Ferenczi*, dans «Études sartriennes», 17-18, 2014, pp. 199-245.

⁵ Cfr. B. CLÉMENT, *En haine de soi (Jean-Paul Sartre lecteur de Gustave Flaubert)*, dans ID., *Le Lecteur et son modèle*, PUF, Paris 1999, pp. 175-255.

⁶ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 tt., Gallimard, Paris 1988, t. I, p. 7.

antérieures, qu'on trouvera l'engagement dans sa réalité intuitive⁷.

L'introduction aux *Écrits intimes*⁸ de Baudelaire, publié en 1946, se lit comme une interprétation du concept du *choix* détaillé dans *L'être et le néant*. Il y développe son concept de *transcendance* et la soumet à une critique de fond. L'homme ne tient pas compte des circonstances qu'il transcende constamment: il les utilise pour se concentrer sur le but qu'il poursuit⁹. Cette définition de la transcendance est utilisée ici comme critère pour une évaluation de Baudelaire, dont le résultat s'inspire davantage de la philosophie de Sartre que de la biographie de l'artiste. La description du *choix originel* de Baudelaire ne fait qu'accentuer le constat que les écrivains et les artistes jouent le rôle d'exemples dans les portraits d'artistes. Ce choix correspond avec l'engagement de chacun, qui se décide, dans une situation, de ce qu'il veut être¹⁰. Aucun individu ne peut éviter un choix. En plus, ce choix est étroitement lié aux trois dimensions du temps, passé, présent et futur, qui ne peuvent être séparées les unes des autres, car elles forment une synthèse¹¹. Pour Baudelaire, qui est constamment tiraillé entre les deux, il en va de même que pour tous les autres: l'homme est toujours autre chose¹².

Baudelaire a été élevé avec le sentiment d'avoir été laissé seul lorsque sa mère s'est remariée en 1828: être un «autre» ce qui fait partie de son «choix originel»¹³. Avec de telles remarques d'ordre général, Sartre rappelle sa thèse de la vie des hommes comme expression de leur choix, et pose la question provocatrice de savoir si Baudelaire a ainsi mérité sa vie? La question est généralisée aux humains. Peut-être qu'ils n'auraient que la vie qu'ils méritent¹⁴?

La liberté de création de Baudelaire est née de rien. Sa *contingence*, son absence de fondement, la fait se saisir comme superflue. C'est l'histoire de Roquentin sous de nouveaux auspices¹⁵. L'artiste ne peut créer quelque chose de nouveau qu'en raison de la *contingence*, du *néant* et de *l'impossibilité de se justifier*. L'existence autonome devient la condition de son art.

⁷ ID., *L'artiste et sa conscience*, dans *Situations, IV. Portraits*, Gallimard, Paris 1964, pp. 28-29.

⁸ CH. BAUDELAIRE, *Écrits intimes*, intr. par J.-P. Sartre, Éditions du Point, Paris 1946.

⁹ J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 120.

¹⁰ ID., *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1963, p. 21.

¹¹ ID., *L'être et le néant*, cit., p. 150.

¹² ID., *Baudelaire*, cit., p. 121 et p. 21. Cfr. aussi ID., *L'être et le néant*, cit., pp. 72-73.

¹³ ID., *Baudelaire*, cit., p. 21: «Il a éprouvé qu'il [Baudelaire] était un autre [...]».

¹⁴ Ivi, p. 18.

¹⁵ Ivi, pp. 61-62.

Cette caractéristique de leur création devient le critère de sélection des protagonistes de ses portraits d'artistes.

Notons que ce critère d'indépendance s'applique également à l'œuvre de Sartre. La définition de l'*homme de lettres* par Voltaire, qui comme un poisson volant risque toujours d'être attaqué dans l'eau ou dans l'air, témoigne d'une tradition des Lumières françaises que Sartre poursuit¹⁶. Cette définition de l'homme de lettres, qui est constamment exposé à toutes sortes d'hostilités et doit se protéger de toutes parts contre toutes sortes d'appropriations, se protéger contre toute récupération, s'applique également à Sartre. Il était conscient de ces efforts, comme le fait comprendre l'étude du portrait de Baudelaire avec ses remarques généralisantes. Dans *L'être et le néant*, la remarque selon laquelle l'histoire d'une vie est toujours l'histoire d'un *échec* devient l'occasion d'introduire le «coefficient d'adversité des choses»¹⁷, qui mesure la résistance qu'une chose oppose à un souhait formulé par un être humain.

L'étude sur Jean Genet *Saint Genet. Comédien et martyr*¹⁸ plus longue qu'une simple préface, qui représente le premier volume des *Œuvres complètes de Jean Genet* se lit, on devrait le concevoir comme une biographie, si on évite de mettre l'accent sur l'histoire de sa libération à travers ses concepts littéraires et esthétiques.

On est bien fondé de dire que l'histoire de Jean Genet est pour Sartre aussi l'histoire d'une libération à travers la littérature et donc par l'art. Ainsi, Sartre illustre avec l'étude sur l'auteur du *Journal du Voleur* une des idées clé de sa philosophie, notamment de ses réflexions sur l'art et son processus, comme il les a détaillées dans les *Cahiers pour une morale*¹⁹: «La liberté ne peut surgir (comme mise en question du processus de recherche par lui-même) que dans et par la thématization de l'objet» et il ajoute «L'imagination c'est la liberté»²⁰. C'est peut-être la phrase la plus brève qui renvoie à ses premiers écrits portant sur l'imagination à savoir *L'imagination et l'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Sartre pour-

¹⁶ VOLTAIRE, *Lettres, Gens de lettres ou Lettrés*, dans *Dictionnaire philosophique* (éd. R. Naves), Paris 1961 (271 ff.), p. 273, cité par D. HOEGES, *Aufklärung und die List der Form. Zur Zeitschrift "Il Caffè" und zur Strategie italienischer und französischer Aufklärung*, Scherpe, Krefeld 1978, pp. 11 ss.

¹⁷ SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 562.

¹⁸ ID., *Saint Genet. Comédien et martyr*, in J. GENET, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1952.

¹⁹ J.-P. SARTRE, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, pp. 563-570.

²⁰ Ivi, p. 565. Cfr. P. JONES, *Sartre's Concept of Freedom(s)*, dans «Sartre Studies International», 21, 2, 2015, pp. 86-96.

suit et explique: «Le propos de l'art est de présenter le monde que nous voyons comme produit de la liberté»²¹.

En quatre chapitres, dans *Saint Genet*, Sartre examine la «métamorphose» qui conduit Genet du voleur à l'écrivain. D'abord, le mal est au centre de la première métamorphose, qui le conduit à une seconde transformation qui le transforme en esthète. La «troisième métamorphose» montre son évolution en tant qu'écrivain avec de nombreuses interprétations d'œuvres rappelant les principes en vigueur. A la fin, Sartre explique pourquoi nous devrions relire Genet.

Le premier chapitre, *La première conversion: Le mal*, commence par un rappel du choix que l'individu doit faire pour lui-même, en précisant les conditions du choix, car nous faisons de nous-mêmes ce dont nous avons été faits²². Ce passage sonne comme une détermination, une prédétermination et un désespoir apparent. Mais la suite de l'histoire du poète montrera qu'il peut très bien faire *son propre choix*.

Sartre examine ce choix comme à travers une loupe: «J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi». Un titre de chapitre l'indique et le cas semble clair: «s'il a du cœur – que l'on m'entende – le coupable décide d'être celui que le crime a fait de lui»²³, écrit Genet. Ce choix, Sartre ne l'a pas inventé. S'il mentionne la «duplicité du projet de Genet» sur la base de «l'ambiguïté de notre condition car nous sommes des êtres dont l'être est perpétuellement en question»²⁴ il rappelle le lien étroit du *Saint Genet* à *L'être et le néant*.

La section *Le langage*²⁵ contient des réflexions générales sur le langage, avant que Sartre ne développe comment Genet a créé une «attitude» avec laquelle il a commencé à écrire. Des réflexions telles que «l'argot, l'aphasie des truands» montrent la voie. Genet utilise le double sens des mots pour proposer leur déchiffrement à un autre, ce qui donne lieu à une communication qui n'est pas possible en face à face. Sartre appelle cet *Autre* un témoin imaginaire. En se tournant vers cet *Autre*, Genet crée sa position de poète. C'est ainsi que Genet aborde la littérature, s'ajoutant à un choix, finalement un choix salutaire pour lui. L'une de ces étapes se lit ainsi: Genet découvre son salut dans la poésie, «Genet transforme la signification des mots en un sens»²⁶.

²¹ SARTRE, *Cahiers pour une morale*, cit., p. 568.

²² ID., *Saint Genet*, cit., p. 85, suite pp. 85-99.

²³ J. GENET, *Journal d'un voleur*, Gallimard, Paris 1949, p. 258. Le titre de Sartre y fait allusion, cfr. SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 74.

²⁴ SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 75.

²⁵ Ivi, pp. 311-346.

²⁶ Ivi, p. 342.

Dans le chapitre *Je suis allé vers le vol comme vers une libération, vers la lumière*²⁷ – une phrase du *Miracle de la Rose* – Sartre s'appuie à nouveau sur de longues citations du *Journal d'un voleur*. La décision de Genet de se tourner vers l'écriture n'a pas été le résultat d'un jour, mais a été un long processus: «Et puis écrire c'est communiquer...»²⁸. L'écriture modifie la relation avec les autres. Mais il y a aussi un processus interne, car Genet découvre les gestes qui le mènent au mot.

Sans doute, Genet a un long chemin devant lui. Tout d'abord, il y a sa découverte de sa relation avec son public: «Un mécanisme ayant du vers l'exacte rigueur»²⁹. La lecture de son premier poème en public a été le début. Jusque-là, il avait vécu chaque tentative de réintégration dans la société comme un échec. Lire un poème à haute voix en prison change tout: «une lecture est une répétition de l'acte créateur»³⁰, dit le chapitre.

L'interprétation de *Condamné à mort*³¹ est l'une des pages la plus réussie de l'analyse de Sartre. Il montre les relations des vers entre eux: Sartre souligne la grande proximité de ses vers avec la prose. La comparaison détaillée de Genet et Mallarmé présentée ici vise à prouver comment le néant s'avère être un sens de la poésie, alors que Genet ne croit qu'en la réalité.

Avec le début de l'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet découvre le lecteur. Il se tourne vers lui et veut justifier pourquoi il parle de Dieu, mais les explications sont la tâche de la prose, selon Sartre. Le poème *La galère*, qu'il appelle ici, détruit l'architecture naturelle et viole la syntaxe.

Cette naissance d'un écrivain, d'un individu qui se met à écrire, qui profite de l'art pour se libérer, c'est le projet majeur pas seulement du Saint Genet mais de toutes les études d'artistes de Sartre.

*

Stéphane Mallarmé présente un cas particulier dans l'œuvre de Sartre. Il s'agit probablement aussi d'une œuvre aussi épaisse que le Saint Genet. Or, il ne subsiste que quelques extraits, dont le plus long a été publié par Michel Sicard dans la revue «Obliques»³² et republié plus tard par Arlette

²⁷ Ivi, pp. 448-470. Cfr. J. GENET, *Œuvres complètes*, t. II, *Notre-Dame des Fleurs. Le condamné à mort. Miracle de la rose. Un chant d'amour*, Gallimard, Paris 1951, p. 266.

²⁸ SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 470.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 479.

³¹ Ivi, pp. 475-493.

³² ID., *L'engagement de Mallarmé*, in «Obliques», 18-19, 1979, édité par M. Sicard, pp. 169-194, republié dans *Mallarmé - La lucidité et sa face d'ombre (1842-1898)*, éd. A.

Elkaïm-Sartre. L'arrêt au milieu du texte laisse penser que Sartre estimait que la réconciliation entre une approche marxiste et existentialiste était un échec et il a abandonné le projet.

L'étude sur Mallarmé rappelle aussi bien la philosophie sartrienne comme sa théorie littéraire. De nombreux concepts qui cherchent à cerner la personne du poète renvoient à *L'être et le néant*³³. Cependant, le manuscrit subsistant présente une analyse fort intéressante de la poétique de Mallarmé dont Sartre cherche à examiner si le poète a pu tenir ses promesses, c'est-à-dire si ses œuvres répondent aux exigences présentées par Mallarmé dans ses nombreux textes théoriques qu'on pourrait aussi appeler sa poétique. Cet aspect de son étude renvoie à *Qu'est-ce que la littérature?*³⁴ et affirme la théorie sartrienne de la littérature qu'il rappelle d'une manière concise dans l'entretien avec Madeleine Chapsal en 1960:

Pour Mallarmé, je n'ai fait que commencer et je n'y reviendrai pas avant longtemps. Je vous parle de lui pour vous indiquer que la littérature pure est un rêve. Si la littérature n'est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. C'est cela que je veux dire par «engagement». Elle sèche sur pied si vous la réduisez, l'innocence, à des chansons. Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société, elle ne signifie rien. La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature³⁵.

La précision des analyses rigoureuses des poèmes de Mallarmé, nous la retrouvons avec l'analyse des écrits de jeunesse, de la première et la deuxième *Éducation sentimentale* et avec l'analyse des moyens que Gustave Flaubert a su se forger pour arriver à *Madame Bovary*.

Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1986, pp. 13-147. Ce volume contient aussi la préface à *Mallarmé*, collection poésies, Gallimard, Paris 1966 republié sous le titre *Mallarmé (1842-1898)*, pp. 149-168, publié auparavant dans J.-P. SARTRE, *Situations, IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, pp. 191-201.

³³ WITTMANN, *Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit*, cit, pp. 79-87.

³⁴ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1947. Cfr. H. WITTMANN, *Appeler un chat un chat. Sartre et les lettres* [Conférence à l'occasion du Colloque annuel du Groupe d'études sartriennes, Paris, 24 Juin 2011], dans P. KNOPP, V. VON WROBLEWSKY (éd.), *Carnets Jean Paul Sartre. Reisende ohne Fahrschein*, Collection: Jahrbücher der Sartre-Gesellschaft e.V. – tome 3, Peter Lang, Frankfurt/M. 2012, pp. 191-198. Cfr. A. INKPIN, *Sartre's Literary Phenomenology*, dans «Sartre Studies International», 23, 1, 2017, pp. 1-21.

³⁵ A. ELKAÏM-SARTRE, *Présentation*, dans *Sartre, Mallarmé - La lucidité et sa face d'ombre*, coll. "Arcades", Gallimard, Paris 1986, p. 11; J.-P. SARTRE, *Les écrivains en personne*, entretien avec M. Chapsal, dans ID., *Situations, IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, p. 15.

*

La préface pour son étude sur l'écrivain de Croisset constate: «*L'Idiot de la famille* est la suite de *Questions de méthode*»³⁶ et affirme que cette étude cherche à continuer une recherche. Le sous-titre l'indique clairement: *Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, ne nous laissons pas tromper par le nom, les dates nous indiquent que les trois tomes de presque 3000 pages veulent *établir comment on peut conduire une analyse* qui établit comment Flaubert a su concevoir son esthétique ou ses moyens imaginaires pour pouvoir écrire *Madame Bovary* qui paraît en 1857.

La question principale: comment un individu arrive-t-il à se forger une esthétique qui lui permet de créer une œuvre d'art? Cette question ne concerne pas seulement *L'Idiot de la famille*, elle est le point de départ des autres portraits d'artistes comme celui sur *Baudelaire* ou de *Saint Genet, Comédien et martyr*, de sorte que ce que d'autres appellent des biographies sont partie intégrante de la recherche sartrienne: comment un individu découvre l'art et comment il se forge ses outils pour concevoir ses œuvres.

La supériorité du roman sur son auteur, évoquée dans l'entretien avec Madeleine Chapsal³⁷, correspond à la tâche que l'œuvre d'art impose au spectateur. Son étude de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert s'appuie sur ces considérations préliminaires. Les principes appliqués dans *L'Idiot de la famille* montrent que c'est seulement là que son esthétique, avec son exécution pratique, atteint sa véritable justification. La thèse est que Gustave Flaubert a choisi pour lui-même *l'imaginaire*, soit pour vaincre sa propre névrose, soit comme une chance de faire du destin qu'il avait reçu par son éducation dans sa jeunesse le point de départ de sa carrière³⁸. En ce sens, *L'Idiot de la famille* est aussi une suite à *L'imaginaire*.

L'Idiot de la famille analyse, à l'aide de la méthode progressive-régressive, le rapport entre l'auteur et son époque en se demandant si la névrose de Flaubert peut être liée à son époque comme un problème de principe.

³⁶ SARTRE, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, cit., t. I., p. 7. Cfr. M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les Écrits de Sartre - Chronologie. Bibliographie commentée*, Gallimard, Paris 1972, pp. 310-312. J.-P. SARTRE, *Questions de méthode*, pp. 17-132. Ce texte d'une importance majeure paraît d'abord en Pologne sous le titre *Marksizm i Egzystencjalizm*, dans «*Twórczość*», XIII, 4, 1957, pp. 33-79, ensuite avec des *changements* en 1960 sous le titre *Questions de méthode*, dans «*Les Temps modernes*», 139, septembre 1957, pp. 338-417, 140, octobre 1957, pp. 658-698, ensuite en tête de *La Critique de la raison dialectique*, t. I - *Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris 1960, pp. 13-132.

³⁷ SARTRE, *Les écrivains en personne*, cit., p. 13.

³⁸ ID., *L'Idiot de la famille*, t. I, cit., p. 667.

Comme d'autres artistes, Flaubert devient un «exemple»³⁹ : il est un «universel singulier»⁴⁰, comme tout homme, parce que cette étude de portrait, elle aussi, n'a pas l'intention d'être une biographie, car elle veut élucider comment un individu se transforme en une personnalité, mieux en un artiste. La névrose est une hypothèse que Sartre utilise pour déterminer les conditions qui ont permis à Flaubert d'écrire le roman moderne *Madame Bovary*, qui pour Sartre est au cœur de tous nos problèmes littéraires actuels⁴¹.

Sartre ne croit pas au lien entre la névrose de Flaubert de 1844 et la défaite de 1848⁴², et par conséquent l'affirmation selon laquelle un écrivain exprime son époque est invalide. Ainsi, à ce stade, il s'oppose explicitement aux études «scientifiques» qui ont simplifié les complexités du marxisme. Ce faisant, il rejette également les simplifications intenable qui ne comprennent l'œuvre que comme le témoignage et l'expression d'une époque et passent sous silence les relations entre elle et ses lecteurs. Pour lui, l'impact potentiel de l'œuvre est un élément constitutif de sa théorie littéraire. Dans ce contexte, l'œuvre et les lecteurs de l'époque à laquelle elle a été écrite forment une unité. Il y a donc deux façons de voir les choses : le livre est un témoignage de l'époque, et c'est en même temps un lieu où plusieurs générations se rencontrent. Avec son œuvre, l'auteur doit présenter une synthèse des deux dimensions du temps, en retard sur le lecteur et en même temps en avance sur lui.

Le lien complémentaire que Sartre établit, entre l'art et la littérature d'une part, et la philosophie d'autre part, se révèle dans son œuvre de manière particulière à travers ses observations et réflexions esthétiques, dont l'art constitue le centre. *L'Idiot de la famille* est à considérer à juste titre comme une œuvre qui démontre le lien fondamental entre la littérature, l'art et la philosophie. L'art et la liberté forment une structure fonctionnelle cohérente.

2. *L'art est le point de référence central de l'œuvre de Sartre*

Les écrits de Sartre sur l'art constituent bien plus qu'une simple annexe

³⁹ Ce mot est de F. BONDY, *Jean Genet – der Dichter, der sich freischrieb*, dans «Merkur», 347, Klett-Cotta, Stuttgart 1977, pp. 347-357.

⁴⁰ SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t. I, cit., p. 7 : «C'est qu'un homme n'est jamais un individu ; il vaudrait mieux l'appeler un *universel singulier* : totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité. Universel par l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier par la singularité universalisante de ses projets, il réclame d'être étudié simultanément par les deux bouts».

⁴¹ ID., *L'Idiot de la famille*, t. II, cit., p. 2036, n. 4.

⁴² ID., *L'Idiot de la famille*, t. III, cit., pp. 420-424.

de sa philosophie. D'habitude, on partage son œuvre en deux parties, la philosophie et ses écrits littéraires de *La nausée* en passant par *Le Mur*, ses pièces de théâtre, *Les chemins de la liberté*, pour arriver aux *Mots*. Or cette division néglige ses écrits sur l'art par exemple les passages dans *L'imagination* et *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* et surtout ses écrits sur les artistes, écrivains et poètes qui forment un ensemble important dans son œuvre, beaucoup plus qu'une simple partie supplémentaire.

L'imaginaire, l'imagination, la liberté, tous les concepts développés dans *L'être et le néant, la théorie littéraire, sa critique de la psychanalyse, sa critique du marxisme, la méthode progressive-régressive, sa critique de la dialectique* constituent sa *méthode de portrait*⁴³. La philosophie contribue à forger cette méthode comme les études sur les artistes amènent Sartre à préciser la portée de ses concepts philosophiques. De cette manière, ses écrits sur l'esthétique sont loin de former des écrits de circonstances, encore une fois, ils constituent une partie intégrante de toute son œuvre.

Le point de départ sur l'art et l'esthétique est son travail de fin d'études consacré à une interprétation de l'article d'Auguste Flach *Über symbolische Schemata in produktiven Denkprozessen*⁴⁴ (*Sur les schémas symboliques dans les processus de pensée productive*). Après avoir lu l'essai d'Auguste Flach, il a rédigé sa thèse sur ce sujet intitulée *L'image dans la vie psychologique - Rôle et Nature*⁴⁵, qui n'a été publiée qu'en 2019 sous le titre *La Mémoire de fin d'études (1927)*. Son travail se situe entre la psychologie et la philosophie. Sur la base des travaux d'Auguste Flach, avec lesquels il est en accord, mais aussi résolument en désaccord, il développe une vision de

⁴³ H. WITTMANN, *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001. Voir sa bibliographie: *Sartre et Le Tintoret*, <<https://romanistik.info/bibliographie-sartre-und-tintoretto>> (dernier accès 31.08.2021).

⁴⁴ A. FLACH, *Über symbolische Schemata in produktiven Denkprozessen*, dans «Archiv für die gesamte Psychologie», Band LII, 1925, pp. 369-440. Voir H. WITTMANN, *Objet, espace et image, La naissance de l'esthétique sartrienne*, Conférence lors du Colloque du Groupe d'études sartriennes en Sorbonne à Paris, 24 septembre 2021.

⁴⁵ J.-P. SARTRE, *L'image dans la vie psychologique. Rôle et Nature*. Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie 1926-1927. Sous la direction du Professeur Henri Delacroix, in *Sartre inédit: le mémoire de fin d'études (1927)*, dans «Études sartriennes», dir. G. Dassonneville, 22, 2018, pp. 43-246. Cfr. G. DASSONNEVILLE, *Une contribution sartrienne au roman de la psychologie. Le Diplôme de l'image (1927)*, dans *Sartre inédit*, cit., pp. 15-41. Cfr. R. STEINMETZ, *L'héritage phénoménologique, Sartre: la création de soi*, dans *Esthétique et philosophie de l'art, L'atelier d'esthétique*, De Boeck, Bruxelles 2014, pp. 158-164. Cfr. J. MOUZET, *Psychologie de Sartre*, dans «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 205, 2, *Les Philosophes et la psychologie*, pp. 169-186.

l'interprétation de *la faculté d'imagination*. Il s'intéresse à la production, à la perception des images dans le monde de l'imagination et à la manière dont la compréhension du contenu s'opère dans le cadre de ces processus. Il tente de prouver que la création d'images n'est pas le résultat d'efforts volitifs⁴⁶. Il va au-delà des résultats de Flach, prend un chemin différent et ne veut pas parler de la «dualité dans la conscience», car il considère que «la compréhension est l'image elle-même»⁴⁷. Ce point de vue anticipe déjà la déclaration ultérieure dans *L'être et le néant* selon laquelle la conscience est toujours la conscience de quelque chose⁴⁸.

La conception de l'art chez Sartre est étroitement liée à la dérivation de la liberté dans *L'être et le néant*⁴⁹. Dans sa première grande recherche philosophique, il explique le concept de *liberté* par la différence qui existe entre la planification d'une intention et sa réalisation. Les intentions de tout projet sont libres vis-à-vis d'une inévitabilité inexistante du résultat obtenu. Ainsi, Sartre souligne les possibilités de l'artiste d'influencer la réaction des destinataires à travers ses œuvres. On peut reprocher à Sartre de nombreuses erreurs. Cependant, il n'a jamais remis en question le lien indissoluble entre l'art et la liberté:

Je pense que tout œuvre d'art profonde exprime la vérité, mais de quel point de vue? Il me semble, que l'art est toujours la présentation *du monde tel qu'il serait s'il était repris par la liberté humaine*⁵⁰.

Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre rappelle l'apparition de l'œuvre d'art qui, en tant qu'événement nouveau, ne peut être expliquée par des circonstances antérieures et qui s'adresse exclusivement à la liberté du lecteur et l'invite à coopérer⁵¹. Parce qu'ils sont créés dans la sphère de la liberté, le livre et l'œuvre d'art font appel à la liberté de leurs destinataires, exigeant d'eux l'achèvement de l'œuvre, un jugement universel au sens d'une évaluation esthétique, et les mettant au défi de transcender

⁴⁶ J.-P. SARTRE, *L'image dans la vie psychologique. Rôle et Nature*, dans *Sartre inédit: le mémoire de fin d'études (1927)*, cit., p. 119.

⁴⁷ *Ivi*, p. 133.

⁴⁸ J.-P. SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*, dans *Situations, I. Essais critiques*, Gallimard, Paris 1947, p. 40.

⁴⁹ Sartre nous a rappelé à de nombreuses reprises sa définition de la liberté: cfr. ID., *Réponse à Albert Camus*, dans ID., *Situations, IV. Portraits*, cit., pp. 108-111.

⁵⁰ *Sartre parle...*, interview par Y. Buin, dans «Clarté», 55, mars/avril 1964, pp. 42-47, ici p. 43.

⁵¹ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 58-59. Cfr. WITTMANN, *Appeler un chat un chat. Sartre et les lettres*, cit., p. 192.

l'œuvre⁵². L'homme est abordé comme un être libre, et Sartre développe ici *la distance esthétique*⁵³, qui tient compte de la disposition du lecteur, ne lui impose pas d'obligation, mais lui présente une tâche au sens d'une offre⁵⁴. Dans l'esthétique de Sartre, l'art revêt une fonction particulière: il pointe vers l'avenir, *il anticipe quelque chose* en révélant ce que l'homme pourra un jour faire de lui-même, de sa vie ou de son œuvre, et même du monde. L'attrait résulte de *l'autonomie de l'œuvre d'art*⁵⁵.

Qu'est-ce que la littérature? présente une théorie littéraire de la réception qui est aussi la notion clé de ses études d'artistes. N'en citons ici qu'un seul exemple. Sartre illustre *l'attitude métaphysique* que Wols adopte par une pensée qui rappelle *L'être et le néant*: dans l'art aussi, il s'agit de voir ce qui est, tout en découvrant sa nature dans l'être de l'autre, et parce que voir est identique à être, l'être-autre n'apparaît qu'à l'être-autre intérieur. Cette remarque renvoie à la démarche de Sartre d'une esthétique de la réception, qui prend à partie le spectateur d'une œuvre d'art quant à l'achèvement de l'œuvre: «Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre»⁵⁶.

En ce qui concerne la liberté, Sartre l'interprète comme une condamnation: «Être libre, c'est être condamné à être libre»⁵⁷. Cette détermination se fonde sur le lien entre le néant et la liberté en tant que projet continu de l'homme, c'est-à-dire un dessein toujours orienté vers l'avenir, qui constitue l'essence de l'homme. L'homme ne se suffit jamais à lui-même, telle est la formule. Il est toujours séparé de son propre passé ainsi que de l'avenir par le néant. Même l'être présent est une nullité «sous la forme du 'reflet-reflétant'». La conclusion: «C'est parce que la réalité-humaine *n'est pas assez* qu'elle est libre, [...]»⁵⁸. Avec sa notion de *liberté*, qu'il appelle aussi «autonomie du choix»⁵⁹, Sartre développe dans *L'être et le néant* la prétention absolue qu'il assigne à la liberté.

⁵² J.-P. SARTRE, *La responsabilité de l'écrivain*, Verdier, Lagrasse 1998, p. 27.

⁵³ ID., *Le «recul esthétique»*, in ID., *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 62-64, 70, 12. Cfr. H.-G. GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 6. Auflage, Tübingen 1990, p. 300: «In diesem Zusammenhang ist der wahre Ort der Hermeneutik».

⁵⁴ SARTRE, *La responsabilité de l'écrivain*, cit., p. 26.

⁵⁵ GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, cit., p. 91.

⁵⁶ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 76.

⁵⁷ ID., *L'être et le néant*, cit., p. 174. Cfr. l'explication de Sartre dans ID., *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 447. Cfr. Y. SALZMANN, *Sartre et l'authenticité. Vers une éthique de la bienveillance réciproque*, Labor et Fides, Genève 2000, pp. 11-106.

⁵⁸ SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 516.

⁵⁹ Ivi, p. 563.

Dans cette préface, comme dans ses autres écrits sur les artistes, Sartre s'appuie sur ses concepts philosophiques pour décrire le travail de l'artiste. En outre, il élabore un guide pour comprendre l'art. La *totalisation* nomme un premier thème de l'étude du portrait, qui appartient à un chapitre de la philosophie de Sartre. La totalisation détermine les relations entre le peintre et l'objet, puisque les deux, bien que séparés, incarnent une unité.

Tous les concepts établis dans *L'être et le néant* seront repris dans ses portraits d'artistes, notamment dans son étude de Flaubert, *L'Idiot de la famille*. Déjà en 1938, dans *La nausée*, Roquentin laisse derrière lui son pessimisme. L'idée d'écrire un livre lui redonne l'espoir de pouvoir s'accepter après tout. Avant que Roquentin ne tourne le dos à Bouville, après l'échec de son projet de livre, il pense au nouveau livre qu'il veut écrire. Il ne s'agit pas d'un livre d'histoire: il en a assez M. de Rollebon, le héros de son livre raté. Ses propres projets d'avenir le fascinent et il se rend compte que, malgré son séjour raté à Bouville, il est bel et bien passé à autre chose. Et Sartre lui fait résumer sa propre théorie littéraire et esthétique:

Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, qui par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence⁶⁰.

3. «L'Artiste c'est l'ouvrier suprême: il s'épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre ses visions»⁶¹

Le titre de cette partie est une citation de Sartre, tirée de son article portant sur le peintre vénitien *Le Séquestré de Venise*. Sartre évoque ici une idée clé de son esthétique: l'artiste comme maître de la matière, qui la travaille à sa propre guise pour y refléter son imaginaire et la communiquer à ses clients. La réduction de ses portraits sur Baudelaire, sur le Tintoret et sur Flaubert à des biographies cache cette investigation qui cherche à rétablir l'essence de l'art.

En analysant les œuvres d'artistes visuels et d'écrivains, Sartre montre comment les artistes façonnent leur époque avec leurs idées, tout en transcendant les courants de leur temps avec des idées nouvelles. Il veut prouver

⁶⁰ ID., *La nausée*, cit., p. 210.

⁶¹ ID., *Le séquestré de Venise*, dans ID., *Situations, IV. Portraits*, cit., p. 319.

que la liberté humaine, telle que définie dans *L'être et le néant*, est une condition essentielle de l'art. L'engagement politique souvent raté de Sartre suggère que ce n'est pas la politique, mais le lien étroit entre l'art et la philosophie qui assurera à son œuvre une signification durable. C'est l'art et la liberté qui rendent la continuité de sa pensée reconnaissable dans son œuvre, au-delà de toute rupture.

Chacun des artistes ou écrivains dont Sartre étudie l'œuvre et la vie avait créé quelque chose de fondamentalement nouveau pour son époque et s'était affirmé avec son art contre les préjugés de ses contemporains. Parmi les artistes dont Sartre a étudié les œuvres, il y a un qui appartient à une tout autre époque, et c'est comme si Sartre l'aurait choisi à dessein pour y examiner l'applicabilité de ses méthodes. Sartre nomme le peintre vénitien, *Le Séquestré de Venise*, pour souligner le rapport étroit entre la ville et son maître. Avec ses analyses de l'œuvre et de la vie de Jacopo Robusti, dit Tintoret⁶², Sartre envisageait un ouvrage plus vaste sur le peintre vénitien⁶³ pour montrer comment l'individu peut s'affirmer malgré les critiques de tous ordres et créer une œuvre nouvelle pour son temps.

C'est à travers l'étude de ses tableaux que Sartre établit la relation du

⁶² Les études du Tintoret sont encore éparpillées dans plusieurs publications: J.-P. SARTRE, *Le séquestré de Venise*, dans ID., *Situations, IV. Portraits*, cit., pp. 291-346; ID., *Saint Georges et le dragon*, dans *Situations, IX. Mélanges*, cit., pp. 202-226; ID., *Les produits finis du Tintoret*, dans «Le Magazine littéraire», 176, *Figures de Sartre*, Paris 1981, pp. 28-30; ID., *Saint Marc et son double*, inédit, dans «Obliques», 24-25, *Sartre et les arts*, édité par M. Sicard, Nyons 1981, pp. 171-202; ID., *La regina Albemarla o il ultimo turista - ébauche*, dans *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1991, pp. 124-128, 142-145, 164-173. Ce n'est qu'en Italie qu'une édition complète des textes de Sartre sur le Tintoret est parue à ce jour: *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, rassemblement des textes et introduction par M. Sicard, traduction F. Scanzio, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2005. Cfr. Dix interviews vidéo sur le Tintoret et d'autres artistes: *Michel Sicard parle de Jean-Paul Sartre*, enregistré par H. Wittmann, Paris, 29 juin 2011: <www.france-blog.info/michel-sicard-parle-de-jean-paul-sartre> (dernier accès 31.08.2021); cfr. J.-P. Sartre, M., Sicard et ses entretiens avec H. Wittmann, <www.france-blog.info/sartre-sicard-wittman> (dernier accès 31.08.2021); M. SICARD, H. WITTMANN, *Jean-Paul Sartre, Littérature, esthétique et philosophie - Entretiens* (à paraître prochainement).

⁶³ Aujourd'hui, beaucoup s'étonnent encore d'apprendre que Sartre a écrit une étude sur le Tintoretto: son intérêt pour le peintre vénitien a été expliqué par Michel Sicard dans plusieurs essais. Cfr. M. SICARD, *Le Tintoret, approche d'une esthétique de la modernité*, dans *Essais sur Sartre*, cit., pp. 241-251: «[...] Sartre s'emploie à nous le montrer – prendre le Tintoret comme, sinon le prototype, du moins le précurseur de l'Artiste moderne» (ivi, p. 244). Cfr. aussi H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre an Camus - The Challenge of freedom*, Peter Lang, Frankfurt/Berlin, Bern 2009; *Tintoretto and the school of vision*, pp. 61-80; ID., *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, cit., pp. 175-210.

peintre à sa ville natale. Sa réputation n'a pu être si mauvaise car il réussit de s'emparer de la *Scuola di San Rocco* pour peindre plus de 50 tableaux. On organise un concours on demande des esquisses, le Tintoret arrive, dévoile le tableau de *San Rocco in gloria* et reçoit une pension à vie⁶⁴. Il peint comme la foudre, les autres ont à peine fait les ébauches, lui, présente un tableau fini avec une disposition des personnes et des objets inhabituels; il crée *la troisième dimension*... Sartre note: «L'artiste, c'est l'ouvrier suprême: il s'épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre des visions»⁶⁵.

Des indications biographies s'y ajoutent sans avoir de valeur explicative. C'est à travers les différences de ses tableaux et avec ceux des autres peintres de son époque, que Sartre arrive à dévoiler la technique du Tintoret et la manière dont il a dépassé son époque, comment il y crée quelque chose de neuf.

Le Tintoret a réussi à se détacher des normes artistiques de ses prédécesseurs. En analysant les œuvres du peintre, Sartre dévoile la technique du Tintoret et montre comment il guide le regard de ses clients sur ses tableaux. Donc c'est *le regard, le projet, le choix, la liberté et la méthode progressive-régressive*, développés dans *Questions de méthode*, comme la conviction que l'œuvre dépasse la personne, c'est-à-dire qu'elle ne peut être expliquée ou interprétée que par elle seule, qui appartiennent à l'inventaire de la méthode de portrait, qui s'applique donc aussi bien à l'étude d'une œuvre d'un peintre du XVI^e siècle.

Les études de Sartre sur ce peintre se divisent en deux parties, d'abord les descriptions des tableaux avec la reconstruction de sa technique de peinture qui permet d'expliquer leur nouveauté et ensuite *les réflexions sur la personne du peintre*.

Parmi les vingt descriptions des tableaux, citons celle de la toile la plus fameuse: *Le miracle de Saint Marc*. En 1548, le Tintoret peint un Saint Marc⁶⁶ qui, contre toute coutume, descend du ciel avec des robes flottantes

⁶⁴ E. BERCKEN, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, Piper, München 1942, p. 36. Cfr. aussi E. ALLOA, *Imagination zwischen Nichtung und Fülle. Jean-Paul Sartres negative Theorie der Einbildungskraft auf dem Prüfstein von Tintoretto's Malerei* [Vortrag anlässlich der Tagung "Imagination und Invention". Interdisziplinäre Tagung in Kooperation mit der Akademie der Künste, 27-29 Januar 2005], dans T. BERNHART, P. MEHNE (Hrsg.), *Imagination und Invention*, dans «Paragrana», 2, 2006, pp. 13-27. Cfr. N.N. SAUER, *Sartre on Mental Imagery*, dans «Sartre Studies International», 22, 2, 2016, pp. 53-79.

⁶⁵ SARTRE, *Le séquestré de Venise*, cit., p. 319.

⁶⁶ TINTORETTO, *San Marco libera lo Schiavo*, Accademia, Venise, in C. BERNARI, *L'opera completa del Tintoretto*, t. III, Rizzoli, Milano 1978, p. 64. Cfr. pour la suite: SARTRE, *Saint Marc et son double*, cit., p. 175. Cfr. D. BAUSSY-OULIANOFF, *La Déchirure jaune. Le Tintoret d'après Sartre. Avec la voix de Michel Bouquet*, DVD/PAL Multizone - Format 4 : 3 - Couleur - Durée: 53 mn 46 s, Gallimard, Paris 2005. Cfr. P. CHAMPION, *Sartre à*

pour sauver un esclave du martyr. L'Évangile sous le bras, il se met en route en personne.

Le secret de la toile est pourtant bien visible: dans l'image, plusieurs événements se déroulent simultanément, qui sont décrits l'un après l'autre dans l'étude, restituant ainsi *la dimension temporelle*. La description du tableau par Sartre se lit comme un scénario, son analyse, sous sa plume, devient un roman.

Regardons de plus près: les infidèles ont commencé la torture d'un esclave chrétien, 25-30 personnes se tenant autour de l'esclave allongé sur le sol. Son tortionnaire porte un turban. Saint Marc devrait arriver en sauveur. Telle est la description de la commande que Tintoret a consciencieusement exécutée.

Il fait tomber Saint Marc tête baissée du ciel. L'index du saint vise le centre du tableau. Le tableau se compose de deux parties, l'une représentant Marc et le cadî prononçant le jugement sur son trône, sous la foule entourant l'esclave. On observe poids et contrepoids, Saint Marc d'une part et le cadî d'autre part qui observe la torture ne sachant pas ce arrive au-dessus des têtes des tortionnaires et du public. L'outil s'est déjà brisé. Cela ne nous étonne pas, on est en train d'observer un miracle. La scène selon le Tintoret fait problème: un saint vole toujours plutôt vers le haut, mais on ne le présente pas en chute libre! Or, il y a danger, et le Saint vole au secours. Le but de son excursion, sa mission, l'exécution et le résultat sont décrits simultanément dans l'image, et le spectateur est en avance sur les spectateurs de la scène, car on lui montre que la plupart des gens dans l'image n'ont pas encore compris ce qui se passe. Ainsi le tableau évoque tous les stades de la *temporalité*.

Quel scandale! «Face à face, unis et séparés par un même malaise, Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus»⁶⁷ constate Sartre.

La composition de ce tableau révèle comment le peintre dirige le regard du spectateur. D'abord, nous voyons la chute à pic de l'évangéliste, puis les personnages, et enfin on reconnaît l'esclave en danger cloué au sol. Nous comprenons pourquoi l'outil est déjà cassé. Marc a une main libre, dans l'autre il tient l'Évangile. L'histoire se déroule sous nos yeux comme

Venise le séquestré du Tintoret, dans «Les Temps Modernes», 66, 1, 2012, pp. 12-30. Cfr. B. RAISON, *L'irruption Tintoret [Expositions]*, dans «Revue des Deux Mondes», juin 2018, pp. 190-192. Une autre approche: cfr. S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture, Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, L'Harmattan, Paris 2013. Voir la bibliographie de S. Astier-Vezon, <<http://sartreetlapinture.unblog.fr/bios-et-biblios/bibliographie>> (dernier accès 31.08.2021).

⁶⁷ J.-P. SARTRE, *Le séquestré de Venise*, cit., p. 295.

un film comme dans l'étude *Saint Georges et le dragon*: «[...] chaque présence indique la suivante et se fait disqualifier par elle»⁶⁸. Le Tintoret met en scène les événements et l'œil déchiffre la dramaturgie du tableau: «Le Tintoret met le public au travail et, en montrant le familier d'une manière nouvelle, le met au défi de soutenir son monde imaginaire»⁶⁹. C'est de cela qu'il s'agit, dévoiler le monde imaginaire du peintre du XVI^e siècle et de s'approcher encore un peu plus de la définition de l'art.

Et pourtant le verdict de Sartre est sévère: «Jacopo, dit la ville, n'a pas tenu les promesses de son adolescence»⁷⁰. Les deux personnages principaux sont représentés en raccourci. Pourquoi? L'esclave, allongé sur le sol, ne voit que les pieds du saint. L'idée de laisser le saint dans l'ombre – condamné par le public de son temps – dérive peut-être des expériences du Tintoret avec les figures et les bougies qu'il fabriquait lui-même. Et voilà la solution: au «Musée Grévin»⁷¹, avec les cires du peintre, Sartre croit avoir trouvé la solution. Après une esquisse préliminaire, le Tintoret a construit les figures et utilisé toutes les possibilités que *les trois dimensions* lui offraient désormais. Un premier modèle devient pour lui une étape importante sur le chemin de son travail.

La technique de peinture du Tintoret devient *une technique de construction*, et Sartre peut utiliser cette interprétation pour déduire les intentions du peintre, comme si ce dernier avait fait exprès de provoquer le scandale. Mais Sartre est déçu: le théâtre de marionnettes n'est pas reproduit par le tableau. Dans le tableau, au lieu d'être représentés comme une totalité, les personnes ont seulement été ajoutées à une masse. La contradiction entre les deux dimensions et la troisième dimension des figures persiste.

La réussite extraordinaire du peintre en dépassant – avec son insouciance pour ses commanditaires, ses clients et le public – les habitudes de son temps et de créer une œuvre neuve, Sartre la résume ainsi: «[...] jusqu'à sa mort, Robusti court contre la montre [...] Tintoret-la-Foudre navigue sous pavillon noir; pour ce pirate véloce, tous les moyens sont bons»⁷².

Ce portrait s'inscrit donc dans les études d'artistes, car il illustre de manière impressionnante l'idée fondamentale selon laquelle l'homme peut transcender sa situation de son propre chef. Même si le Tintoret falsifie et déforme tout et ne permet pas à ses collègues de regarder dans ses cartes,

⁶⁸ ID., *Saint Georges et le dragon*, cit., p. 206.

⁶⁹ Ivi, p. 186.

⁷⁰ ID., *Le séquestré de Venise*, cit., p. 295.

⁷¹ ID., *Saint Marc et son double*, cit., p. 172. Cfr. pour la suite: ivi, pp. 172-174, 176.

⁷² ID., *Le séquestré de Venise*, cit., p. 296.

Sartre est sûr que, malgré la grande distance temporelle, il reflète notre situation⁷³.

Avec ses théories sur le regard, Sartre est capable de reconstituer, par l'application de sa technique du portrait, les intentions du peintre et ses efforts pour attirer le spectateur sous le charme de ses tableaux. Ses études sur le Tintoret sont la preuve de l'applicabilité de la méthode, d'autant plus que Sartre l'applique dans le cas de Robusti aux œuvres d'un artiste qui vient d'une époque complètement différente de celles des artistes auxquels il a consacré des études de portraits.

Les études sur le Tintoret de Sartre doivent être lues comme *un résumé de son esthétique*. L'observation attentive de Sartre sur la façon dont les images peuvent former l'œil et ses conclusions sur les effets de l'art peuvent être comparées à l'exposé théorique et pratique de l'histoire de la réception dans le domaine de la littérature, notamment dans le troisième volume de *L'Idiot de la famille*.

Sartre identifie le projet d'un des artistes et tente de mesurer l'œuvre à l'aune de ce projet – nous retrouvons *la méthode progressive-régressive* – par exemple dans le sens de savoir si l'artiste ou l'auteur a pu réaliser son projet et la signification réalisée par son œuvre.

4. Conclusion

Les études de Sartre sur l'art et sur les œuvres des artistes, des écrivains et des poètes soulignent l'importance de l'art pour la préservation de la liberté, et ce d'autant plus qu'il peut s'appuyer sur démonstration philosophique rigoureuse. Ce ne sont pas les idéologies mais l'art qui ouvre la voie à la liberté. Avec leurs œuvres, les intellectuels, les écrivains et les artistes devancent les idéologies politiques.

La refondation de l'esthétique de la réception par Sartre a rappelé les tâches du lecteur à côté de celles de l'écrivain: leur responsabilité commune engendre toujours une responsabilité pour l'avenir. Le contenu esthétique d'une œuvre d'art est d'autant plus grand qu'il met le destinataire au défi de transcender l'œuvre. L'artiste n'est qu'indirectement impliqué dans ce processus.

La biographie peut éclairer des circonstances spécifiques de son œuvre, mais elle ne peut pas expliquer l'œuvre, car elle n'est pas déterminée par le passé de l'artiste, mais par sa conception. Dans la préface à *L'Artiste et sa conscience* du compositeur René Leibowitz, Sartre indique clairement, en

⁷³ ID., *Les produits finis du Tintoret*, cit., p. 28.

transférant ses théories à la musique, que la méthode de ses analyses peut également être appliquée dans d'autres domaines de l'art. Cette confirmation de la prétention universelle de sa démarche ne vise pas ici l'interprétation d'œuvres spécifiques, puisque pour Sartre elles ne sont jamais que l'occasion d'explorer l'intelligibilité de l'art en général. Pour Leibowitz, l'œuvre vaut avant tout par son contenu positif: «[...] c'est un bloc de futur tombé dans le présent [...]»⁷⁴.

La méthode utilisée par Sartre pour identifier cette conception prospective est guidée par une approche qui inclut des réflexions issues de sa philosophie, la psychologie et la sociologie, l'histoire et la critique du marxisme orthodoxe. Ces filiations doivent être considérées dans leur contexte, car une considération isolée de l'apport de l'une ou l'autre de ces disciplines ne peut rendre compte de la valeur qui lui est attribuée par Sartre. Chacune de ses études de portraits poursuit la critique de la psychanalyse établie entre autres dans *L'être et le néant*, en ce sens que Sartre s'intéresse avant tout au travail de l'artiste, ce qui permet de décrire ses prétentions esthétiques comme le résultat d'une conception de l'avenir qu'il a préformulée à partir d'une «situation» particulière.

Tous les artistes dont Sartre réexamine le rapport à leur art, ont un dénominateur commun: ils créent quelque chose de neuf. Le degré d'inspiration que ces artistes transmettent à travers leurs œuvres devient le critère de leur contenu esthétique. L'œuvre d'art contribue à rappeler aux spectateurs leur responsabilité envers la liberté dont ils ne peuvent se libérer: «Les véritables forces sont celles de la conscience et de la liberté. Je n'ai jamais accepté le matérialisme stupide qui réduit l'homme à être une chose parmi les choses»⁷⁵. Ce constat confirme comme un résumé des intentions liées aux études de portraits une étonnante continuité dans l'œuvre de Sartre.

C'est bel et bien l'art et l'esthétique qui forment le point de référence central de toute son œuvre soutenue par la philosophie comme laboratoire de réflexions, par exemple sur la liberté et la position de l'homme dans le monde. Si nous parlons de l'esthétique dans son œuvre, cette esthétique qu'il n'a pas écrite, mais qu'on peut facilement reconstruire, il n'est cependant pas aisé de la séparer de sa philosophie et de sa littérature, ce qui revient à souligner la portée centrale de l'esthétique dans l'œuvre de Sartre.

Vouloir mieux comprendre l'homme dans une situation de liberté présente un humanisme, qu'il oppose aux combats idéologiques européens et

⁷⁴ Id., *L'artiste et sa conscience*, cit., p. 33.

⁷⁵ J.-P. SARTRE, J. CHANCEL, texte d'une interview radiophonique, dans *Radioscopie*, t. III, Laffont, Paris 1973, p. 200.

mondiaux du vingtième siècle. L'existentialisme de Sartre, la conception de la liberté et la responsabilité se constituent essentiellement à travers l'art⁷⁶.

⁷⁶D.S. CALONNE, *Jean-Paul Sartre and the Existential Quest*, dans ID., *R. Crumb. Literature, Autobiography, and the Quest for Self*, University Press of Mississippi, Jackson 2021, pp. 128-153.