

sartre et bachelard. variations autour de l'imagination matérielle

PIERRE RODRIGO

« Il suffit que nous parlions d'un objet pour
nous croire objectifs. »
(G. Bachelard)

I. La question de l'image et de l'imagination a, comme on le sait, un statut absolument central en phénoménologie. Depuis Husserl, en effet, la théorie de la « conscience donatrice » et de la visée intentionnelle du sens a pour clef de voûte la distinction entre sens, ou intentionnalité, et image mentale. Sartre a été, en France du moins, l'un des premiers à prendre la mesure de l'enjeu de cette distinction, comme en témoigne son célèbre article sur l'intentionnalité publié en 1939, et très vraisemblablement écrit dès 1934¹. Avec la distinction entre le sens et l'image il y va avant tout, précise à juste titre Sartre, de la fin de « la philosophie douillette de l'immanence », dans la mesure

¹ J.-P. Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité » (N.R.F., 1939), republié avec notes et introduction par V. de Coorebyter, sous le titre : *Sartre, La transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003. Le dossier complet sur la question de la date est remarquablement présenté par ce même V. de Coorebyter dans son ouvrage *Sartre face à la phénoménologie*, Bruxelles, Ousia, 2000.

où la conscience intentionnelle « s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi »². Cette négativité ou, mieux, cette capacité de néantisation constitue, selon Sartre, l'être même de la conscience intentionnelle, et c'est pourquoi on ne saurait plus, sans contresens, *réifier* le sens en le concevant comme une quelconque image psychique. N'étant rien, la conscience intentionnelle sartrienne n'a aucune intériorité et rien ne peut être trouvé 'en' elle. C'est d'ailleurs pour cela que cette même conscience néantisante peut vraiment être, selon le mot que Husserl a repris à Brentano, « conscience *de* quelque chose » : c'est à la chose même, dans sa *présence* phénoménale et non en tant que représentation mentale, que s'ouvre d'emblée la conscience intentionnelle, hors de toute considération sur l'interférence entre les 'qualités' du sujet et celles de l'objet.

Depuis ses *Recherches logiques*, Husserl n'a effectivement eu de cesse d'établir et d'affirmer avec constance que le mode d'être des vécus intentionnels, des *Erlebnisse*, n'a absolument rien de commun avec le mode d'être des objets tels qu'ils se donnent dans l'expérience princeps de la perception. Sartre le rappelle avec force :

« Ce sont les choses qui se dévoilent aimables. C'est une *propriété* de ce masque japonais que d'être terrible, une inépuisable, irréductible propriété qui constitue sa nature même, – et non la somme de nos réactions subjectives à un morceau de bois sculpté. Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes : effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour »³.

Dans ces conditions il y a bien lieu, ainsi que le dira expressément *L'être et le néant*, de parler d'un véritable « *sens ontologique* des qualités »⁴, et nul travail plus ou moins occulte de l'imagination n'a à être convoqué pour expliquer telle ou telle qualité matérielle, comme

² « Une idée fondamentale... », *loc. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ J.-P. Sartre, *L'être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1976, p. 661.

la fluidité de l'eau ou la densité de la pierre. En un mot, il n'est nul besoin – au témoignage du Sartre de 1943, mais nous verrons que cette position est appelée à changer grandement – d'une quelconque « imagination matérielle »... Néanmoins, la variation autour du thème bachelardien est si évidente dans cette page de *L'être et le néant* que Sartre ne peut faire l'économie d'une polémique explicite. Après avoir défini, non sans paradoxe, la psychanalyse « existentielle » comme une « psychanalyse des choses » elles-mêmes dans la manière dont elles se donnent phénoménalement à nous⁵, Sartre ajoute en effet :

« Il s'agit tout simplement de tenter une psychanalyse des choses. C'est ce que M. Bachelard a essayé avec beaucoup de talent dans son dernier livre, *L'eau et les rêves*. Il y a dans cet ouvrage de grandes promesses ; en particulier, c'est une véritable découverte que celle de 'l'imagination matérielle'. À vrai dire, ce terme d'*imagination* ne nous convient pas, ni, non plus, cette tentative de chercher derrière les choses et leur matière gélatineuse, solide ou fluide, les 'images' que nous y projeterions. La perception, nous l'avons montré ailleurs, n'a rien de commun avec l'imagination : elle l'exclut rigoureusement, au contraire, et inversement. Percevoir n'est nullement assembler des images avec des sensations : ces thèses, d'origine associationniste, sont à bannir entièrement ; et, par suite, la psychanalyse n'a pas à rechercher des images, mais bien à expliciter des *sens* appartenant réellement aux choses »⁶.

Là donc où Bachelard entreprend, avec *La psychanalyse du feu*, de « psychanalyser » la connaissance objective pour la purifier en remontant à la source insue de nos rêveries et en arrachant ainsi la connaissance scientifique au « narcissisme que lui donne l'évidence première » des images rêvées⁷, Sartre *exclut* par principe la possibilité d'un rapport entre l'image et la signification intentionnelle. Autrement dit encore, là où Bachelard affirme, un an avant la

⁵ Cf. *ibid.*, p. 660 : « la qualité – en particulier la qualité matérielle, fluidité de l'eau, densité de la pierre, etc. – étant manière d'être ne fait que présentifier l'être d'une certaine façon. Ce que nous choisissons, c'est donc une certaine façon dont l'être se découvre et se fait posséder. »

⁶ *Ibid.*, p. 661. Sartre renvoie ici à son texte de 1940, *L'imaginaire*.

⁷ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Avant-Propos, Paris, Gallimard, 1938 (coll. « Idées », p. 14).

parution de *L'être et le néant* de Sartre, « On rêve avant de contempler »⁸, et là où il voit dans la matière l'origine – ou plutôt, écrit-il, le « germe » – d'un sens *substantiellement* inscrit dans d'authentiques « images *directes* de la matière »⁹, Sartre, lui, refuse, tout à l'opposé, d'associer l'imagination à la matérialité et, par là, au sens.

La profondeur de sens de ce que Bachelard nomme « 'l'imagination matérielle' de l'eau » – voire, selon une formulation encore plus étonnante, la profondeur de sens du « *psychisme hydrant* »¹⁰ – est par conséquent écartée par les analyses de *L'être et le néant*, sous l'effet de la plus stricte fidélité à la différentiation husserlienne entre « la présence en chair et en os (*die lebendige Gegenwart*) », dont le modèle est celui de la perception, et la *Vergegenwärtigung*, c'est-à-dire la « présentification » par image ou souvenir.

On l'aura compris, ce sont bel et bien deux conceptions de la phénoménologie qui se jouent dans ces variations autour de l'imagination matérielle. Pour l'une de ces deux conceptions, celle de Sartre, la conscience n'est, dans sa liberté, rien du monde, d'où il suit que le sens est un irréel ; pour l'autre, celle qu'il est arrivé à Bachelard de revendiquer en toute clarté – contre le phénoménisme et contre son envers, le substantialisme –, et qu'en tout cas il a mise en œuvre dans ses recherches, la *rêverie* nous ouvre élémentairement au monde en nous le donnant matériellement, ainsi que le montre la manière dont une image poétique singulière peut s'adresser à tous :

« Seule la phénoménologie – c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle – peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image ».

Et quelques lignes plus bas, évoquant l'appel de sens véhiculé par « le nom, si souvent mal compris, de phénoménologie », Bachelard ajoute : « En dehors de toute doctrine, cet appel est clair : on demande au lecteur

⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, respectivement p. 7 et p. 8.

de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique. [...] Au niveau de l'image poétique, la dualité du sujet et de l'objet est irisée, miroitante, sans cesse active dans ses inversions. Dans ce domaine de la création de l'image poétique par le poète, la phénoménologie est, si l'on ose dire, une phénoménologie microscopique. De ce fait, cette phénoménologie a des chances d'être strictement élémentaire »¹¹.

De cette belle leçon de phénoménologie élémentaire¹² deux enseignements sont à retenir :

- Elle est, d'une part, fidèle elle aussi (mais autrement que ne l'a été Sartre) à l'enseignement et à l'esprit de la phénoménologie husserlienne relativement à l'imagination. Seulement, c'est ici au dernier Husserl qu'il faut se référer : non plus le philosophe des *Recherches logiques* et des *Ideen I*, donc le penseur des années 1900-1913, mais plutôt l'auteur, depuis le tournant des années 1915-1920, des manuscrits de recherche sur la *Phantasie* et sur le statut ontologique de l'image en tant que *Bildobjekt*. Il est en effet indéniable que dans ces manuscrits de travail plus tardifs Husserl a entièrement reconsidéré son opposition première entre la « présence » perçue et la « présentification » par image, allant jusqu'à élaborer, à propos des œuvres d'art, une doctrine des « fictions perceptives » qui n'est pas sans rapport étroit avec la doctrine bachelardienne de l'imagination matérielle comme force créante¹³.

¹¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, P.U.F., 2004, p.p. 3-4.

¹² Cf. aussi pp. 150-151 : « Les formules : être-au-monde, l'être du Monde sont trop majestueuses pour moi ; je n'arrive pas à les vivre. Je suis plus à mon aise dans les mondes de la miniature. [...] La miniature est un exercice de fraîcheur métaphysique [...] La miniature repose sans jamais endormir. L'imagination y est vigilante et heureuse ».

¹³ Les textes topiques sur cette question, ceux qui témoignent le plus éloquemment de l'évolution de la pensée husserlienne, ont été rassemblés et publiés dans le t. XXIII des *Husserliana*, sous le titre : *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Dordrecht, Kluwer, 1980 ; trad. fr. par R. Kassis et J.-F. Pastureau, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Grenoble, Millon, 2002. Nous nous permettons de renvoyer à ce sujet à notre étude : « L'image, l'analogon, le simulacre : la question des 'fictions perceptives' chez Husserl », *La Part de l'œil* (2006), à paraître.

- Elle rencontre, d'autre part, un écho au sein même de l'école phénoménologique française, notamment dans les critiques que Maurice Merleau-Ponty a pu adresser à la conception sartrienne de la conscience intentionnelle, de l'imagination et de la liberté néantisante-créatrice. On lit ainsi dans l'étude sur « Le langage indirect et les voix du silence » :

« Pour que l'œuvre d'art, justement, qui ne s'adresse souvent qu'à l'un de nos sens et qui ne nous investit jamais de tous côtés comme le vécu, nous remplisse l'esprit comme elle le fait, il faut qu'elle soit autre chose que de l'existence refroidie, qu'elle soit, comme le dit Gaston Bachelard, de la 'surexistence'. Mais elle n'est pas de l'arbitraire ou, comme on dit, de la fiction »¹⁴.

La phénoménologie de Sartre semble donc faire alternative avec celle de Bachelard. Elle le semble, dans l'exacte mesure où, comme nous venons de le voir, leurs deux conceptions de l'inscription matérielle de l'imaginaire s'opposent trait pour trait. Telle est du moins l'impression que donne la lecture de *L'imaginaire* et de *L'être et le néant*. Mais – l'essentiel du propos de notre étude est là – le fait est que Sartre a considérablement revu sa position initiale, et qu'il l'a fait sous la contrainte des œuvres d'art elles-mêmes, donc par souci des « choses mêmes »...Il s'en est suivi, comme nous allons le montrer, une revalorisation radicale de « l'imagination matérielle » et donc, un rapprochement saisissant avec la position bachelardienne. On s'en convainc par exemple à la simple lecture de cette analyse du style pictural de Vermeer :

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Signes* (1960), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 92. Cette critique de l'absoluité de la liberté sartrienne, qui est au fond sans monde, au sens où elle n'éprouve jamais, par principe, la résistance propre *du* monde, se trouve déjà dans le chapitre final sur « La liberté » dans la *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 496 sqq. Cf. aussi, dans les *Causeries* de Merleau-Ponty (1948), le commentaire du thème bachelardien de « l'imagination qui oriente [la] vie, le sacrement naturel qui lui rend force et bonheur », Paris, Seuil, 2002, pp. 30-31 ; ainsi que la critique frontale de Sartre dans le cours du Collège de France sur « La passivité » (1955), Paris, Belin, 2003, pp. 193-199.

« Le réalisme de Vermeer est si poussé qu'on pourrait croire d'abord qu'il est photographique. Mais si l'on vient à considérer la splendeur de sa matière, la gloire rose et veloutée de ses petits murs de brique, [...] on sent tout à coup au plaisir qu'on éprouve, que la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son *imagination matérielle* ; c'est la substance même et la pâte des choses qui est ici la raison d'être de leurs formes ; avec ce réalisme nous sommes peut-être le plus près de la création absolue puisque *c'est dans la passivité même de la matière que nous rencontrons l'insondable liberté de l'homme* »¹⁵

Ce sont cependant les textes, à vrai dire peu connus, que Sartre a consacrés à la peinture du Tintoret qui ont été l'occasion de la revalorisation la plus complète de l'imagination matérielle, comme si leur auteur s'était enfin donné là, pour reprendre la formule qui donne son titre à un recueil mémorable de Bachelard sur l'art, « Le droit de rêver »...

II. Simone de Beauvoir écrit, dans *La Force des choses*, que « Sartre avait toujours aimé le Tintoret : il avait été intéressé, avant la guerre déjà, et surtout depuis 1946, par la manière dont il concevait l'espace et le temps »¹⁶. Dans le musée imaginaire du philosophe, ce peintre aurait donc occupé avec constance une place de choix. Pourtant, la publication en 1981, dans un numéro spécial de la revue *Obliques* intitulé « Sartre et les arts », d'un texte inédit et inachevé, écrit dans les années 1958-1960 et consacré spécifiquement au Tintoret (« Saint Marc et son double », qui fait suite à l'étude parue en novembre 1957 dans *Les Temps Modernes*, sous le titre général « Le séquestré de Venise »¹⁷), modifie notablement l'idée d'une uniformité de l'intérêt de Sartre pour ce peintre. Elle conduit en effet à penser que dans les

¹⁵ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 63 (je souligne).

¹⁶ Cité par M. Thévoz, « La psychose prophétique du Tintoret », *Obliques*, n° 24-25 (1981), n° spécial « Sartre et les arts » (M. Sicard dir.).

¹⁷ J.-P. Sartre, « Le séquestré de Venise », *Les Temps Modernes*, n° 141, novembre 1957, pp. 761-800. Ce texte a été ensuite repris dans le recueil *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346.

années 1958-60 le rapport de Sartre au Tintoret, et plus généralement à la peinture et aux arts, s'est modifié d'une façon essentielle, et qu'avec lui s'est modifiée tout aussi essentiellement la pensée sartrienne de l'image et de l'imaginaire. Pour le dire rapidement, avec ce texte sur « Saint Marc et son double », Sartre a amorcé le passage de la première théorie de l'image comme irréel (à laquelle nous avons déjà fait référence plus haut) à une conception nouvelle de l'image comme entrée en présence de « l'univers tel que notre *praxis* nous le révèle »¹⁸, c'est-à-dire comme pesanteur de chose et, *indissociablement*, comme attestation historique de la liberté humaine en acte – soit encore comme ce que Sartre nomme, sans aucune connotation religieuse, la « profondeur ascendante de la libération »¹⁹. L'étude inédite sur le Tintoret, conduite par Sartre sous la contrainte des œuvres du peintre elles-mêmes, qui sont ici minutieusement analysées, marque donc l'inflexion de la philosophie sartrienne vers une esthétique concrète débarrassée des catégories, auparavant centrales, de l'*analogon* et de l'irréalité de l'image.

L'analyse porte essentiellement sur le tableau du « Miracle de Saint Marc »²⁰, peint par le Tintoret à Venise en 1548, et qui y fit grand scandale. On y voit Saint Marc libérant miraculeusement un esclave condamné à être aveuglé et à avoir les jambes brisées parce qu'il était allé vénérer les reliques du Saint malgré l'interdiction faite par son propriétaire. Au centre du tableau, Saint Marc descend du ciel – ou, plus exactement, comme Sartre y insiste, il « dégringole » du ciel (p. 177), il en *tombe* massivement, pesamment. Sartre remarque : « Nous voyons ou croyons voir ce que j'appellerai une décharge de pesanteur. Comme si le Saint pesait au-delà de son corps même, ravageant les choses, écrasant les hommes » (p. 176). Et en effet, Saint Marc, en tombant du ciel de toute sa masse, brise à distance le marteau qu'un bourreau enturbanné, debout juste en dessous de lui, montre au juge

¹⁸ « Saint Marc et son double », in *Obliques*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 191.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁰ « Le miracle de Saint Marc », ou « Le miracle de l'exclave » (1548), 415 / 541 cm ; aujourd'hui exposé à la *Gallerie dell'Accademia* de Venise.

barbu de droite, alors que tous les acteurs du supplice plient littéralement sous ce qu'on peut appeler le *poids du miracle*.

Voilà bien le scandale qui secoue Venise en 1548 : « tout à coup, Saint Marc [est] le premier, de mémoire d'homme, à ne pas flotter », alors que la convention et le bon goût, en un mot la beauté et l'ordre des pouvoirs établis, exigeaient que la représentation picturale distribue *verticalement* les ordres de l'univers selon l'heureuse « unité de la Religion, des Mœurs et du Régime » (p. 175). Le scandale éclate parce que le Tintoret, rompant avec les maîtres de la peinture vénitienne, le Titien et Véronèse, mais aussi avec tous les maîtres florentins de la *camera oscura* et de la perspective, s'affirme comme « le malappris qui *donne à voir* la pesanteur » (p. 175) et qui subvertit, du même geste, le cérémonial ordonné de la représentation. Le Tintoret, écrit Sartre,

« veut installer au beau milieu de cet empire mensonger l'indestructible densité des masses telle qu'il l'éprouve dans le corps à corps quotidien. Bref, il ne peint rien qu'il n'ait d'abord touché ; il cherche un procédé pour loger *là-bas*, sur la toile, et [pour] soumettre aux hiérarchies de la perspective les épaisses touffeurs qui se révèlent *ici*, sans distance, au contact. [...] hommes et choses livreront leur absolue *présence* au cœur de la *représentation*. » (p. 174)

Dans ces lignes, Sartre fait explicitement allusion à une pratique bien attestée du peintre, qui brossait d'abord sur sa toile une représentation élaborée selon les lois de la perspective classique, puis qui *modelait*, à partir de là, de petites figurines de cire destinées à la recomposition spatiale en trois dimensions dans l'espace des choses de son tableau, afin de l'équilibrer ensuite différemment. C'est pour cette raison qu'on l'accusait, nous rappelle Sartre, « de peindre en sculpteur » (p. 172), autrement dit de *briser* l'unité harmonieuse du plan et du trompe-l'œil en perspective, par l'irruption de *choses* tridimensionnelles et de leurs lois propres :

« Ce furieux a tout cassé ! », écrit Sartre à propos de notre tableau, « Quelle était belle au bout de son pinceau, la foule, couronne mystique, anneau de fumée [...]. Sur la table [sur laquelle sont modelées les

statuettes de cire], elle éclate en morceaux solitaires, impénétrables et juxtaposés. *Là-bas*, [sur la toile] le tout s'inscrivait avant les parties. Ici, [...] les *choses* existent d'abord, fragments de matière façonnés l'un après l'autre et convoqués successivement. » (p. 173)

Ainsi, le Tintoret, ce « malappris » incompris de Venise, donne à voir la pesanteur parce qu'il manipule des choses et non des *signes*, des *présences* et non des représentations – même s'il respecte apparemment les règles usuelles de la représentation perspectiviste. Il s'ensuit qu'ultimement ce peintre scandaleux « n'a d'autre objet que la matière » (p. 176), celle des corps surtout. Il doit néanmoins composer avec son siècle, et c'est pourquoi, mis à part ce scandale absolu qu'est *Le Miracle de l'esclave*, il peint le plus souvent, comme par exemple dans *La Visitation*, « des chutes couplées », telles celle de Marie à gauche et celle de Sainte Anne à droite, « pour donner l'illusion qu'elles se compensent. [Mais] elles ne se compensent pas : chacune est un accident solitaire, indépendant de l'autre. » (p. 178)

Parvenus en ce point de notre analyse de l'inédit sur le Tintoret, il faut nous demander si l'insistance manifeste de Sartre sur la pesanteur et sur la présence des choses dans cette peinture constitue une nouveauté radicale par rapport à ses déterminations précédentes de l'image et de l'imaginaire. En un sens, non. En effet, en 1948 déjà, dans le premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* que nous avons déjà cité, c'est en se référant au même peintre, le Tintoret, que Sartre avait montré qu'à la différence de l'écriture, la peinture a affaire à des choses et non à des signes : « le peintre ne veut pas tracer des signes sur la toile, il veut créer une chose », écrivait-il, avant d'ajouter :

« Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni pour 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 tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses²¹ ».

²¹ *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 15.

De cette angoisse existentielle devenue chose, « empâtée » dans l'en-soi, la page suivante affirme encore qu'elle est finalement « comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre » ; c'est donc que la couleur – ici le jaune – n'est pas devenue un pur et simple objet, une pure et simple chose d'ici-bas. Ce qu'elle est devenue, c'est en fait, écrit Sartre dans cette même page, un « objet *imaginaire* », dans la mesure où c'est *imaginativement* que cet objet nous est picturalement donné dans sa présence même, dans la mesure donc où, ainsi que Sartre l'avait déjà établi en 1940 dans *L'imaginaire*, l'objet couleur n'est pas directement donné dans une perception (car nous ne pouvons jamais voir une *pure* couleur sans substrat), mais seulement par le biais d'une « certaine matière qui agit comme un *analogon*, comme un équivalent de la perception²² ».

Par conséquent, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la notion de chose picturale, prise dans son opposition au signe linguistique, n'est pas antithétique à celle d'imaginaire, donc à celle d'*irréalité*. Sartre écrira d'ailleurs très clairement en conclusion de *L'imaginaire* que, même dans le cas des tableaux cubistes, les formes colorées non imitatives « sont des *choses*. Et précisément dans la mesure où ce sont des choses, elles sont irréelles. » Et l'on peut tout aussi bien refaire la même démonstration en sens inverse, comme nous l'avons déjà suggéré, en partant, non de « l'objet *imaginaire* », mais de ce qu'il appelle en 1948 « l'imagination matérielle » de Vermeer. De « l'angoisse faite chose », et empâtée d'être chose, à la glorification picturale de la « pâte des choses », c'est donc toujours le même jeu du réel et de l'irréel qui est mis en évidence par Sartre dès ses premiers textes des années 1940 ; c'est la même quasi-fascination pour l'irréel, retenue à mi-chemin par ce qu'il nomme alors « le recul esthétique » vers le réel²³.

Mais alors, s'il y a toujours eu pour Sartre, malgré le paradoxe apparent de la formule, des « objets *imaginaires* », et si la chose et l'image peuvent parfaitement, en jouant l'une sur l'autre, *donner*

²² *L'imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 42.

²³ *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 330.

consistance à la liberté humaine, où réside donc l'inflexion apportée par le texte inédit sur le Tintoret ?

Pour répondre à cette interrogation, nous pouvons prendre appui sur l'article que Sartre a consacré, en 1948, au sculpteur Alberto Giacometti. La thèse centrale de cet article est, en un sens, contenue dans son titre, « La recherche de l'absolu ». Plus précisément, l'idée maîtresse de Sartre est que, si Giacometti a pu atteindre l'absolu en sculpture – comme le Tintoret l'avait fait, quant à lui, en peinture –, c'est parce qu'il a renoncé à sculpter l'Homme en son essence, l'Homme *en soi* tel qu'il serait idéalement et abstraitement, pour être le premier à s'aviser de sculpter

« l'homme tel qu'on le voit, c'est-à-dire à distance. À ses personnages de plâtre il confère une *distance absolue* comme le peintre aux habitants de sa toile. Il crée sa figure 'à dix pas', 'à vingt pas', et quoi que vous fassiez, elle y reste. Du coup, la voilà qui saute dans l'irréel[...] : l'art est libéré. [...] On n'approche pas d'une sculpture de Giacometti²⁴ ».

Aussi est-ce bien en acceptant la relativité du point de vue, à l'opposé de tout Classicisme, que Giacometti « a trouvé l'absolu ». Dès lors, il est vrai que le Tintoret a réalisé à sa façon une révolution comparable, et cela parce qu'il a « cassé », comme l'écrit Sartre, la perfection de la représentation issue du canon perspectiviste de la Renaissance, parce qu'il en a brisé de l'intérieur l'intellectualisme en y introduisant, pour la première fois, la présence massive et pesante des corps. Tous ces corps en chute ou en déséquilibre, toutes ces pesanteurs dans « l'attente immédiate d'une chute en avant »²⁵ nous introduisent en effet, selon Sartre, à une expérience totalement *inédite* de l'espace.

Il faut insister ici sur un point essentiel pour la compréhension de l'évolution de la pensée sartrienne. Le point en question est qu'avec cette remarque, Sartre amorce ce qui va être l'inflexion décisive de son rapport aux arts. On se souvient en effet qu'en 1940, le chapitre de *L'imaginaire* consacré à « La vie imaginaire » évoquait l'irréalité de

²⁴ « La recherche de l'absolu », in *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 299.

²⁵ « Saint Marc et son double », *op. cit.*, p. 195.

l'espace et du temps de l'image en terme de manque : « Un mur blanc en image, c'est un mur blanc *qui manque dans la perception* » et « ce n'est pas seulement la matière même de l'objet qui est irréaliste : toutes les déterminations d'espace et de temps auxquelles il est soumis participent de cette irréalité » qui est un absolu²⁶. Il en allait encore exactement de même, trois années plus tard, dans *L'Être et le néant*. Or ici, dans l'inédit de 1958-60, l'analyse est fort différente puisqu'on lit que le Tintoret

« veut introduire dans ses œuvres une expérience nouvelle de l'espace : il incitera le client à n'y plus chercher le calme échelonnement des formes [selon la perspective classique] mais une force sauvage qui s'oppose à toute entreprise humaine et [qui], même vaincue, ronge à la fois le travail et le travailleur.

[...] il tient que l'espace ne se découvrira pas à une sensation désintéressée – s'il en est une – mais à l'intuition pratique. Je nomme ainsi l'action elle-même dans le moment qu'elle se donne ses propres lumières [...] : l'invention [du Tintoret] c'est, pour une part, de peindre l'univers tel que notre *praxis* nous le révèle²⁷ ».

Autant dire qu'en décryptant le dispositif pictural déployé par le Tintoret dans ses tableaux, Sartre a découvert bien autre chose que ce qu'il avait précédemment déterminé comme « l'irréalité » de l'image et de l'imaginaire comme attestation de la liberté néantisante de la conscience. Il a découvert quelque chose de radicalement nouveau : le jeu de la *praxis* humaine et de ce qu'il va nommer en 1960, dans la *Critique de la raison dialectique*, en inventant un néologisme, le « pratico-inerte ». Ce jeu est, comme le montrera en détail le premier tome de cette *Critique*, celui de toute entreprise humaine avec ce qu'elle rencontre comme son *reflet passif* dans le monde *et*, aussi bien, comme la face matérielle de sa propre action créatrice, puisqu'en effet,

« la *praxis* inerte qui imbibe la matière transforme les forces naturelles non signifiantes en pratiques quasi humaines, c'est-à-dire en actions passivisées » (*CRD*, I, p. 232), et puisqu'il n'y a « pas de *praxis* qui ne soit

²⁶ *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 242 et p. 243.

²⁷ « Saint Marc... », *loc. cit.*, p. 191.

dépassement unifiant et dévoilant de la matière, qui ne se cristallise dans la matérialité comme dépassement signifiant des anciennes actions déjà matérialisées, pas de matière qui ne conditionne la *praxis* humaine à travers l'unité passive des significations préfabriquées. » (CRD, I, p. 238)

On peut donc dire que, s'il ne s'agit plus seulement, ni principalement, dans l'inédit sur le Tintoret, de l'écart entre le réel et l'irréel, entre la chose matérielle et l'image, la présence et la représentation, c'est qu'il y va en fait au premier chef de ce que la *Critique de la raison dialectique*, écrite à la même époque, va formaliser en toute clarté. Il y va de l'histoire humaine en tant qu'entreprise formatrice de monde, c'est-à-dire de l'expérience humaine, toujours et à nouveau réactivée, de la liberté aux prises avec la *pesanteur* d'un héritage et d'une passivité, qui n'est finalement rien d'autre que cette pesanteur *agissante* que Bachelard avait appelé la « force créante » de la matière même²⁸.

Jean-Paul Sartre est-il ainsi parvenu au seuil de cette « phénoménologie microscopique » que Gaston Bachelard appelait de ses vœux et qu'il tentait de pratiquer par le biais de la rêverie imaginante ? A-t-il atteint cette zone où « la dualité du sujet et de l'objet est irisée, miroitante, sans cesse active dans ses inversions »²⁹ ? Rien n'est moins assuré, tant l'emprise de la dialectique frontale de l'être et du néant reste, malgré tout, puissante chez Sartre ; tant toute pensée du « chiasme » lui est demeurée finalement étrangère. Mais il est toutefois assuré que les variations sartriennes que nous venons de suivre, autour de l'imagination matérielle, constituent l'exercice sartrien le plus soutenu – s'il en est – de la « miniature » phénoménologique. C'est dans ces variations que, comme le souhaitait Gaston Bachelard, l'imagination du philosophe Sartre « est vigilante et heureuse ».

²⁸ G. Bachelard, « Le peintre sollicité par les éléments » (1954), *Le droit de rêver*, Paris P.U.F., 1970, p. 38.

²⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 4.