



HAL
open science

Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920

Gautier Dassonneville

► **To cite this version:**

Gautier Dassonneville. Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920. *Etudes sartriennes*, 2021, *Autour du mémoire sur l'image (1927)*, 25, pp.31-51. 10.48611/isbn.978-2-406-12550-1.p.0031 . halshs-04014731

HAL Id: halshs-04014731

<https://shs.hal.science/halshs-04014731>

Submitted on 4 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sartre, l'imagination créatrice et la naissance de l'esthétique française dans les années 1920

Par Gautier DASSONNEVILLE

In *Études sartriennes*, « Autour du mémoire sur l'image », n° 25, 2021, sous la direction de de Grégory Cormann et de Vincent de Coorebyter, p. 31-52.
DOI : 10.48611/isbn.978-2-406-12550-1.p.0031

Pour Jacqueline Mbemba.

Du goût pour la philosophie suscitée par la lecture de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson en 1923-1924¹ au choix de rédiger son mémoire de DES sur *L'Image dans la vie psychologique : rôle et nature*² sous la direction du psychologue Henri Delacroix en 1926-1927, Sartre a investi les études philosophiques à travers une réflexion inaugurale sur le problème des rapports entre l'art et la vie, chevillée à son propre désir de devenir écrivain et orientant durablement l'ensemble de ses préoccupations morales³. Aussi concevait-il explicitement son Diplôme comme un lieu d'expression privilégié pour concevoir une théorie du « rôle de l'image chez l'artiste » et, partant, comme l'opportunité d'élaborer, pour lui-même, une « Esthétique complète⁴ » qui, de toute évidence, devait entrer au service de deux autres projets littéraires d'importance en 1926 et 1927, à savoir *Empédocle*, « dialogue d'inspiration valéryenne⁵ » et *Une défaite*, « fausse biographie nietzschéenne⁶ ». Cette préoccupation esthétique centrale détermine l'originalité des idées défendues à la Sorbonne face à Henri Delacroix puisque Sartre consacre ses efforts à fonder une nouvelle compréhension de l'*imagination créatrice* qui devient la faculté maîtresse de la vie psychologique, témoin de l'activité et de l'autonomie de l'esprit comme des interactions de ce dernier avec le corps. En ce sens, l'Esthétique complète que Sartre entrevoit en engageant le travail préparatoire pour son mémoire de fin d'études n'englobe pas seulement le traitement spécifique de l'attitude de l'artiste envers l'image, réservé au chapitre IV, mais détermine en profondeur la description générale de la puissance créatrice et spontanée de l'image mentale déployée en 1927.

Pour mieux comprendre ce point, il convient de situer *L'Image dans la vie psychologique* au sein de l'esthétique française telle qu'elle s'est progressivement constituée en un champ disciplinaire autonome au début du XX^e siècle, sous l'influence de la grande tradition de l'*Ästhetik* allemande. Publié à l'été 1936 par Henri Delacroix dans sa collection « Nouvelle encyclopédie philosophique », juste avant *L'Imagination* de Sartre, *L'esthétique française contemporaine*⁷ de Valentin Feldman (1909-

¹ Cf. Michel Contat et Michel Rybalka, « Chronologie », dans Sartre, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. XLII. Voir aussi Annie Cohen-Solal, *Sartre. 1905-1980*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1999, p. 121 : Sartre dit avoir trouvé dans l'*Essai* de Bergson une description de sa propre vie psychique.

² Sartre, *L'Image dans la vie psychologique : rôle et nature*, éd. Gautier Dassonneville, dans *Études sartriennes*, n° 22, *Sartre inédit : le mémoire de fin d'études (1927)*, 2018, p. 43-246.

³ Cf. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 354. En date du 1^{er} décembre 1939, Sartre écrit : « Je ne crois pas schématiser trop en disant que le problème moral qui m'a préoccupé jusqu'ici, c'est en somme celui des rapports de l'art et de la vie. »

⁴ Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, vol. 1, 1926-1939, Paris, Gallimard, 1983, p. 26-27. Simone de Beauvoir, éditrice des *Lettres*, date d'avril 1926 cette lettre à Simone Jollivet.

⁵ Jean Bourgault, Michel Contat et Vincent de Coorebyter, « Présentation », *Études sartriennes*, n° 20, *Inédits de jeunesse. Empédocle et le Chant de la Contingence*, 2016, p. 22.

⁶ Michel Contat et Michel Rybalka, « Une défaite, notice », dans Sartre, *Écrits de jeunesse*, Paris, Gallimard, 1990, p. 199.

⁷ Valentin Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, Paris, Alcan, 1936. Sur les conditions de production et la réception de cet opuscule, voir Pierre-Frédéric Charpentier, « *Imbéciles, c'est pour vous que je meurs* » : Valentin Feldman (1909-1942), Paris, CNRS éditions, 2021, p. 115-124. Cette biographie de Feldman établit les différents liens par lesquels son histoire a croisé celle de Sartre, entre la Sorbonne en 1928-1929 et les postes d'enseignement à Laon où ce dernier lui a succédé en 1936, et à Rouen où Simone de Beauvoir et Yanne Feldman-Comiti, l'épouse de Valentin, étaient collègues en 1937-1938. Dans son article sur « Les structures formelles de la laideur et le problème du fantastique » (*Journal de psychologie normale et pathologique*, avril-juin 1938, p. 197-209), Feldman affirmera

1942) est certainement l'ouvrage le mieux à même de nous livrer, de l'intérieur, les grandes coordonnées de ce champ de recherche naissant au moment où Sartre composait son mémoire. En effet, dans cet opuscule de synthèse, Feldman montre dans un premier temps comment la physiologie, la psychologie et la sociologie ont chacune fourni des outils et des critères d'objectivation qui ont favorisé le développement de l'esthétique, avant de mettre en lumière son irréductibilité en tant que science d'un fait spécifique dont témoignent les « exigences de la matière » auxquelles s'articulent une « éthique des formes⁸ ». Finalement, Feldman reconnaît trois grands courants au sein de l'esthétique française de son temps, à savoir l'idéalisme romantique de Victor Basch auquel s'apparente l'esthétique d'Henri Bergson, le réalisme rationaliste d'Étienne Souriau, d'Henri Focillon et de Raymond Bayer, et enfin le positivisme, intellectualiste d'Alain et d'Henri Delacroix, ou sociologique de Charles Lalo⁹. En reconnaissant Henri Delacroix comme l'un des maîtres de l'esthétique française, l'opuscule de Feldman nous permet d'arrimer *L'Image dans la vie psychologique* à un champ théorique dont les contours se précisent dans les années 1920 autour de la place de l'art et de son rôle dans la condition humaine.

Oscillant entre subjectivisme et objectivisme, l'esthétique française s'est largement structurée autour de la reprise et de la critique de la notion d'*Einfühlung* issue de l'esthétique allemande¹⁰. Traduite par Victor Basch (1863-1944) dans les termes d'un « symbolisme sympathique » dès son *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*¹¹ de 1896, l'*Einfühlung* décrit une forme de contemplation désintéressée durant laquelle le Moi et le non-Moi s'interpénètrent, libérant l'expression du génie artistique dans la connaissance sensible¹². À cette focalisation sur le problème du sentiment esthétique, désigné par Basch en 1921 comme le « maître-problème de l'esthétique¹³ », Étienne Souriau oppose, dès ses thèses de 1925¹⁴, la nécessité de fonder l'esthétique dans la chose elle-même plutôt que dans la valeur qu'un sujet lui attribue. Avec Souriau, « l'avenir de l'Esthétique est parmi les sciences¹⁵ » dans la mesure où elle est identifiée comme la Science des formes, c'est-à-dire la science dont la fin spécifique est de connaître les formes en tant que telles. Reste que cette science esthétique prend délibérément la science psychologique pour point de départ en suivant les contours de la pensée pratique et vivante pour retrouver le rationalisme et la perfection formelle¹⁶. Naviguant entre les deux pôles du sujet et de l'objet, Henri Delacroix, à l'égard de qui Étienne Souriau reconnaît aisément sa dette intellectuelle, a pour sa part placé son esthétique dans une perspective anthropologique en interrogeant aussi bien la signification de la contemplation esthétique que celle de la création artistique. Revendiquant la valeur d'expression des arts, Delacroix a aussi insisté, dans sa *Psychologie de l'art*¹⁷ de 1927, sur la technique – au-delà de la seule vision – par laquelle la création peut être une « spiritualisation du monde¹⁸ », un accès à un monde de valeurs. Delacroix donne ainsi une portée métaphysique à des analyses qui sont toutes fondées sur des faits

que « *L'image-fiction est vision d'une forme, non pas souvenir d'une sensation* », en renvoyant à *L'Imagination* de Sartre et au compte-rendu « Structures intellectuelles » qu'en a donné Yanne Feldman-Comiti dans la *Revue de métaphysique et de morale*, t. 44, 1937, p. 767-779.

⁸ *Ibid.*, Chap. V – Les exigences de la matière, p. 85-100, et chap. VI – L'éthique des formes, p. 101-110

⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ En particulier des travaux de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), de Theodor Lipps (1851-1914) et de Johannes Volkelt (1848-1930).

¹¹ Victor Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896. Proche de Charles Andler, le fondateur de la germanistique française, Basch accède en 1921 à la Chaire d'Histoire de l'art de la Sorbonne, avant qu'une Chaire intitulée Esthétique expérimentale ne soit créée spécialement pour lui en 1928. *L'Essai critique* constitue sa thèse principale soutenue en 1896. Sa thèse complémentaire en latin a été traduite et publiée chez Alcan en 1902 sous le titre *La Poétique de Schiller. Essai d'esthétique littéraire*.

¹² Victor Basch, « Le maître-problème de l'esthétique », *Revue de métaphysique et de morale*, tome 92, 1921, p. 1-26, p. 24. Basch, qui signale la difficulté à traduire cette notion allemande, propose également de comprendre l'*Einfühlung* en termes d'auto-projection, d'effusion voire d'infusion, ou encore, plus simplement, d'introspection.

¹³ *Ibidem*. Voir aussi Valentin Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, p. 40-41.

¹⁴ Étienne Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Puf, 1925 ; *L'Abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925. Ces thèses principale et secondaire préparent le terrain à l'ouvrage consacré spécialement à la science esthétique : *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris, Alcan, 1929.

¹⁵ Valentin Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, p. 74.

¹⁶ Étienne Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Alcan, 1925, « Avant-Propos de la première édition », p. VII.

¹⁷ Henri Delacroix, *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*, Paris, Alcan, 1927.

¹⁸ Valentin Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, p. 117.

psychologiques et qui esquissent, au-delà de sa philosophie de l'art, une philosophie de l'existence¹⁹.

Dans ce contexte théorique et culturel avec lequel Sartre a entretenu un contact direct ~~par~~ – comme en témoignent ses emprunts à la Bibliothèque des Lettres de l'ENS²⁰ –, c'est la morale du salut par l'art professée par le jeune Sartre qui trouverait ses origines dans la naissance d'une pensée esthétique française fortement marquée par la réception de l'idéalisme et du romantisme allemands. Dans les pages qui vont suivre, je m'attacherai à analyser la théorie de la surperception élaborée dans *L'Image dans la vie psychologique : rôle et nature* en y lisant un moment de dépassement dialectique à l'intérieur de la période de gestation définie par les écrits de jeunesse des années 1920.

Physiologie, psychologie et esthétique

« S'il n'est pas juste de dire, avec Nietzsche, que l'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée, il faut dire qu'elle est d'abord une physiologie appliquée²¹ ». Mise en exergue par Feldman en ouverture de son chapitre sur les relations entre esthétique et physiologie, cette citation tirée de la *Psychologie de l'art* d'Henri Delacroix va nous guider pour voir comment la psychologie philosophique de Sartre se pose d'emblée dans une problématique esthétique à travers l'élaboration d'une théorie de la surperception.

On trouve dans le mémoire quinze occurrences du terme « surperception », inventé pour définir le phénomène typique qui se produit dans la perception esthétique. Ces occurrences interviennent dans cinq séquences argumentatives différentes : 1° la première exposition de la théorie de la surperception, dont l'objectif est de ramener la perception esthétique du côté de l'attitude imageante et de maintenir l'exclusion réciproque de l'image et de la perception du point de vue de leur nature respective (ch. I, p. 65-70, quatre occurrences) ; 2° une comparaison allusive entre les surperceptions et les phénomènes résiduels de la pensée imageante que Sartre dépiste dans les protocoles d'introspection expérimentale chaque fois que le sujet ne parvient à désigner son idéation que comme une « impression vague » (ch. II, p. 112, une occurrence) ; 3° la compréhension en terme de surperception de l'imagerie qui ~~s'active et~~ accompagne la lecture d'un ouvrage captivant (ch. II, p. 151, une occurrence) ; 4° l'explication de l'univers poétique singulier de l'artiste par « les Foyer[s] de Surperceptions²² » qui animent son « monde imaginaire » (ch. III, p. 190-192, cinq occurrences) ; 5°, enfin, l'explication psycho-corporelle de l'origine des surperceptions par l'interaction entre l'attitude corporelle et l'attitude imageante, au chapitre des rapports entre l'image et la personnalité (ch. IV, p. 206-207, quatre occurrences).

On pourra s'étonner que la notion de surperception n'intervienne plus au cinquième et dernier chapitre du mémoire, dont l'objet est pourtant de statuer définitivement sur la nature de l'image. Sartre y passe en revue les théories existantes avant d'analyser les éléments par lesquels il conçoit *in fine* l'image comme une synthèse opérée par l'esprit à partir des phénomènes kinesthésiques et affectifs. Il faudrait dès lors sans doute reconnaître le caractère plus *opérateur* que *thématique*²³ de la notion de surperception dans la première psychologie de l'imagination de Sartre. C'est ce que je vais tenter de préciser en analysant d'abord en détail le moment d'introduction et de justification de la théorie de la surperception.

¹⁹ Jean Baruzi, « La Psychologie de l'art par Henri Delacroix », *Revue de métaphysique et de morale*, tome 36, 1929, p. 553-575.

²⁰ Cf. « Liste des emprunts de Sartre à la Bibliothèque des Lettres de l'ENS (1924-1928) », éd. Gautier Dassonneville, *Études sartriennes*, n° 22, 2018, p. 255-299. Sartre emprunte deux fois l'*Essai critique sur l'Esthétique de Kant* de Basch, considéré par Feldman comme l'ouvrage inaugural de l'esthétique française contemporaine, de même qu'il consulte les deux thèses d'Étienne Souriau, mentionnées ci-dessus. Sans vouloir être exhaustif, indiquons quelques références bibliographiques qui laissent apparaître un corpus esthétique dans la liste des emprunts : Gabriel Séailles (*Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Germer Baillière, 1883 ; *L'origine et les destinées de l'art*, Paris, Alcan, 1925), Benedetto Croce (*Bréviaire d'esthétique*, traduction de Georges Bourgin, Paris, Payot, 1923) ou encore James Mark Baldwin (*Le médiat et l'immédiat*, traduit par E. Philippi, Paris, Alcan, 1921 ; *Théorie génétique de la réalité : le pancalisme*, traduit par E. Philippi, Paris, Alcan, 1918).

²¹ Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 107. Cité par Valentin Feldman, *op. cit.*, p. 19.

²² Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, p. 190.

²³ Cf. la distinction d'Eugen Fink, « Les concepts opératoires dans la phénoménologie de Husserl », dans *Proximité et distance. Essais et conférences phénoménologiques*, traduit par J. Kessler, Grenoble, Millon, 1994.

Le moment d'élaboration de la théorie de la surperception compte certainement parmi les plus attrayants du mémoire : Sartre y recourt à l'introspection et met en scène sa propre expérience vécue. Ce passage par la subjectivité rompt avec le style académique de l'analyse doctrinale mais, loin d'être téméraire, correspond à l'exercice d'une psychologie qui est en droit, sinon en devoir, d'interroger les données immédiates de la conscience. De ce point de vue, la réflexion sur la catégorie de la perception esthétique constitue un moment privilégié d'interrogation de son propre Moi par le psychologue, surtout depuis les travaux fondateurs de Victor Basch qui ont promu une esthétique subjectiviste et sentimentaliste²⁴. Aussi est-ce à partir du sentiment esthétique produit par un paysage – « la vue qu'on a du Hohneck sur l'ensemble des monts vosgiens²⁵ » – que Sartre cherche à comprendre le rôle que l'on peut tout de même accorder à l'image dans la perception une fois que l'on a admis qu'elle n'y jouait aucun rôle représentatif (c'est-à-dire constitutif de la perception).

Dans cette situation où l'on admire un paysage naturel, explique Sartre, un plaisir des sens, « une sensation générale et organique d'adaptation et de bien-être » ou encore un « sentiment d'adaptation²⁶ » peuvent être retrouvés par l'introspection, sans pour autant suffire à expliquer l'impression de beauté produite par la contemplation. Manifestement, Sartre reprend et corrige ici des observations enregistrées dès 1924 dans le *Carnet Midy* où il proposait l'hypothèse suivante :

Paysage : Ce qui tendrait à prouver la parenté des sensations de bien-être avec les sensations esthétiques, c'est l'influence de celles-là (douce chaleur du soleil – digestion d'un bon déjeuner – cigare) sur celles-ci (paysage). Le mélange fait l'extase. Inséparable mélange²⁷.

D'un texte à l'autre, on va voir comment la théorie de la surperception de 1927 procède d'un travail de réélaboration de l'explication physiologique des impressions esthétiques à laquelle Sartre avait d'abord adhéré en 1924-1925, sous l'influence de l'*Esthétique de la lumière* de Paul Souriau²⁸ cité longuement dans l'*Apologie pour le cinéma*²⁹ et mobilisé dans le mémoire pour construire une première explication de la surperception³⁰. Pour sa part, Paul Souriau exposait une théorie esthétique basée sur les données de la physiologie et dans laquelle il observait les « effets de l'adaptation³¹ » de l'œil à un large spectre de variations lumineuses sur la formation du sentiment de beauté :

Devant un lumineux spectacle de nature, nous éprouvons à la fois bien des impressions plus ou moins conscientes, plus ou moins profondes : une sensation de bien-être physique, un plaisir de stimulation rétinienne et en même temps le sentiment d'une véritable effervescence mentale, un *surcroît* de vitalité psychique³².

C'est précisément ce terme de « surcroît³³ » que Sartre reprend dans son mémoire pour initier et guider sa propre recherche sur le rôle de l'image dans la perception esthétique. En effet, il se tourne vers l'expérience littéraire pour mettre en exergue le fait que l'attitude esthétique se compose d'un supplément d'âme que la seule jouissance organique face aux matières, formes et rythmes des objets admirés ne renferme pas en elle-même. C'est ce que le narrateur de la *Recherche du temps perdu* permet de comprendre, lui qui parvient à saisir « le charme sensible des aubépinés » tout ressentant

²⁴ Cf. Mildred Galland-Szymkowiak, « Le "Symbolisme sympathique" dans l'esthétique de Victor Basch », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 34, 2, 2002, p. 61-75.

²⁵ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 63.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Sartre, *Carnet Midy*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 484.

²⁸ Paul Souriau, *Esthétique de la lumière*, Paris, Hachette, 1913.

²⁹ Sartre, *Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 398-401 pour la référence à Paul Souriau.

³⁰ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 66.

³¹ Paul Souriau, *Esthétique de la lumière*, p. 37-47.

³² *Ibid.*, « Avant-Propos », p. IX. Je souligne.

³³ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 65.

profondément que « l'essentiel reste inexprimé³⁴ ». Il y a là une tentative pour « arracher aux choses leur secret³⁵ » que Sartre identifie comme une attitude particulière et qui le pousse à préciser sa propre démarche en posant clairement une question centrale de la science esthétique : qu'est-ce qui fait qu'une chose est belle ? Est-ce une qualité intrinsèque de la chose ou bien est-ce une valeur que le sujet lui attribue ?

Attentif à ce que pouvait signifier le surcroît psychique dans le plaisir esthétique, Sartre avance deux nouvelles auto-observations qui lui permettent de progresser dans sa recherche de l'origine du sentiment esthétique, à savoir l'attente de la mer en regardant le haut de la rue Clignancourt et l'évocation du ciel bleu au-dessus du Sacré-Cœur en regardant l'aiguille des secondes de sa montre briller sous un soleil éclatant. Là encore, on a l'impression d'avoir affaire à des fragments d'expérience pure que le mémoire aurait consignés pour la première fois. Mais il s'agit d'une part d'une expérience redressée, d'une matière travaillée par l'écriture, plaçant le jeune Sartre dans une démarche qui pourrait presque se rapprocher de celle d'Étienne Souriau dans *L'Abstraction sentimentale*³⁶, où l'esthéticien recherche les formes affectives qui se sont déposées dans les pages introspectives de son journal de prisonnier de la Première Guerre. L'usage sartrien des carnets³⁷ comme réserve de citations et de théories a donné à Sartre une matière textuelle à exploiter pour sa recherche psychologique. Et, d'autre part, l'expérience livrée semble elle-même nourrie de l'esthétique proustienne que Sartre lisait passionnément à cette époque, en y trouvant à la fois un stimulant pour la pensée philosophique, « un tonique, un excitant³⁸ », et une atmosphère poétique qu'il aimait et dont la couleur émotionnelle lui évoquait une « mer calme au soleil d'un matin de mars³⁹ ». C'est également avec Proust – comparé à Paul Morand – qu'il ébauche une première distinction entre les images poétiques, réparties en images intellectuelles et en images sensibles : « Nous avons en nous, écrit Sartre, une multitude d'images sensibles qui dictent nos émotions. Le bleu de cette étoffe me rappelle le bleu du ciel d'un jour d'été au-dessus du Sacré-Cœur. Ce sont les seules intéressantes⁴⁰. » Tout se passe donc comme si Sartre dialectisait une même intuition fondamentale à travers sa théorie de la surperception avec laquelle il tente aussi de prendre à rebrousse-poil la théorie de la réminiscence⁴¹.

En effet, lorsqu'il recherche dans l'esthétique proustienne une clé pour comprendre l'attitude esthétique en général, Sartre active également « l'esquisse d'une philosophie basée sur la tension⁴² » dont il dégagait quelques idées en 1924 et qui, dans le mémoire, reparait avec la description et l'analyse de la perception esthétique, engagée par la lecture de la *Recherche du temps perdu* :

... un objet qui attire notre perception esthétique nous apparaît ambigu. Nous cherchons, *l'esprit tendu*, à lui arracher son secret. Et c'est là faire œuvre d'artiste. Mais si nous n'y parvenons point, *notre esprit se détend*, et nous ne percevons plus sous la catégorie esthétique. Nous sommes seulement et animalièrement sensibles à ce fond des choses qui flatte nos sens : chatolements, couleurs, parfums, etc.⁴³.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁶ Étienne Souriau, *L'Abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925.

³⁷ Cf. Jean Bourgault, Michel Contat et Vincent de Coorebyter, art. cité, p. 23.

³⁸ *Carnet Midy*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 480.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 457.

⁴¹ Dans mon Introduction au mémoire de DES, j'ai rapproché les *surperceptions* de Sartre des *images-éclaircies* d'Ignace Meyerson comme ces images spontanées qui échappent à la méthode d'introspection expérimentale, qui surgissent au hasard à une introspection libre, et auxquelles les psychologues s'intéressent sous l'influence de Proust. Nous allons voir ici que Sartre ne s'aligne pas sur le thème de la mémoire involontaire, qu'il cherche plutôt à récuser en mettant l'accent sur une description de l'esprit créateur.

⁴² *Carnet Midy*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 493-494 : « Esquisse d'une philosophie basée sur la tension : vie = déroulement, détente d'un moi tendu. Différences de caractère = différences de tension. [...] Le raisonnement ressemble à la vie : tension au début puis développement avec une tension bien moindre. De là l'idée de création poétique ou scientifique. Passé : *tension*. Nous enfermons en une tension toute notre vie passée. *L'esprit est tension.* »

⁴³ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 64-65. Je souligne.

Contre les psychologies bergsonienne et proustienne qui l'inspirent, Sartre s'efforce de résister au thème de la mémoire involontaire selon lequel des souvenirs affectifs peuvent remonter à la surface de la conscience dans les moments de détente psychologique. C'est pourquoi, dans le dernier chapitre de son mémoire, il réservera un rôle secondaire aux images-souvenirs en considérant qu'elles ne sont qu'une sous-catégorie des images-fictions⁴⁴. Si l'image est bien un substitut mental d'une chose possible ou passée, il n'est aucunement besoin, selon lui, de faire l'hypothèse d'un quelconque stockage matériel ou spirituel. Il suffira de s'en tenir à la description d'un processus : lorsque l'esprit désire convoquer un objet passé, il adopte telle ou telle attitude qui avait été la sienne face à l'objet réel dans le passé pour activer présentement son image. Sartre confirme ainsi au dernier chapitre de son mémoire la « définition provisoire de l'image⁴⁵ » qu'il avait postulé au départ grâce à l'étude des surperceptions. Contre les théories de l'image-sensation, il s'agissait de préparer le terrain à la bonne compréhension du rôle fondamental de l'affectivité dans la création des images mentales, à un niveau de fonctionnement psychique différent de celui des perceptions actuelles :

Or, qu'y a-t-il en moi lorsque je perçois un objet naturel comme esthétique ? Cet objet m'en évoque un autre, absent, de la manière suivante : je prends l'*attitude affective* que je prendrais précisément si cet objet était présent, mais, en même temps, cette attitude bornée par la réalité actuelle de ma perception ne se suffit pas à elle-même et je sens une sollicitation de tout mon être à créer une image représentative de l'objet absent. Cette image n'est nulle part, ou plutôt elle est hors de moi et virtuelle, si l'on veut ; mais telle quelle, elle m'attire dans une certaine direction⁴⁶.

Ce passage important du mémoire me permet de lever deux remarques pour conclure ce premier temps d'analyse : d'une part, malgré les efforts déployés ailleurs dans le mémoire pour critiquer la conception bergsonienne de l'image, la terminologie utilisée ici emprunte au bergsonisme avec l'idée d'une virtualité de l'image. Mais, d'autre part, l'interaction identifiée entre une attitude affective et l'évocation d'une absence ouvre une piste que la psychologie phénoménologique approfondira ~~permettra d'explorer davantage~~. Il faut bien sûr garder à l'esprit les différences et souligner que, dans *L'Imaginaire*, la conscience imageante est *la visée d'un objet sur le mode de l'absence* (l'image est conscience thétique d'un irréel) tandis que le mémoire reconnaît que l'image, dans son mode d'apparition, se nie elle-même comme image pour faire *comme si elle était une perception*⁴⁷. Reste que la signification sartrienne de l'imaginaire comme invocation et désir de possession est esquissée en 1927. Tout se passe donc comme si la définition provisoire de l'image formulée grâce aux surperceptions fonctionnait pour Sartre comme une morale par provision.

Avec le passage de la physio-esthétique du sentiment d'adaptation à la psycho-esthétique des surperceptions, nous tenons l'un des foyers théoriques qui a guidé l'attention initiale de Sartre aux interactions de l'esprit et du corps, et qui lui permettra de formuler entre 1935 et 1940 une théorie originale de l'*analogon* comme support de la visée imageante dans *L'Imaginaire*. Dans cette conception analogique de l'image, c'est en effet explicitement le corps qui fournit à la conscience imageante sa matière intuitive à travers l'affectivité et la kinesthésie. Et l'on peut désormais mesurer combien la « trouvaille conceptuelle⁴⁸ » qu'est l'*analogon* fut préparée par la première psychologie sartrienne de l'imagination dans laquelle l'image mentale, avant d'être une *structure intentionnelle* particulière de la conscience, avait d'abord été conçue comme une *synthèse spirituelle* d'éléments issus de la corporéité⁴⁹.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 231-233.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 155 : « Toute image est le produit d'une pensée autistique et toute pensée, même raisonnable, est autistique à quelque degré, en ce sens que toute pensée tend à se nier en tant que pensée pour s'affirmer en tant qu'objet de perception. »

⁴⁸ François Noudelman, « Sartre et la nouvelle conceptualisation de l'imagination après 1945 », dans *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, sous la direction de Riccardo Barontini et de Julien Lamy, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 217.

⁴⁹ Vincent de Coorebyter et Frédéric Fruteau de Laclos se rejoignent sur ce diagnostic dans leur contribution respective au volume collectif mentionné ci-dessus, « Sartre romantique. Du diplôme sur l'image (1927) à l'imaginaire » (p. 97-110) et « Structure intentionnelle de l'image ou construction de l'imaginaire ? Sartre face à Malrieu – et à lui-même » (p. 110-123).

Adaptation à l'image et monde imaginaire

Pour extraire l'image des conceptions représentatives qui dominent la psychologie traditionnelle, Sartre se tourne vers une théorie qui en reconnaît l'origine dans l'affectivité. Il cherche à montrer que l'image est « chair de notre chair », qu'elle est « faite de la même contexture que toute notre vie psychique⁵⁰ ». Aussi définit-il les images comme des « jaillissements spontanés », des « synthèses primitives » possédant « un substrat affectif et intellectuel⁵¹ » [je ne trouve pas ces trois passages cités p. 242]. L'image se compose de mouvements et de sentiments, elle puise sa contexture dans les choses qui suscitent cette synthèse⁵². Aussi, en décrivant précisément l'interaction entre les attitudes corporelles et les images, Sartre s'intéresse-t-il également aux illusions dans lesquelles les postures et les attitudes peuvent nous maintenir. Sur ce plan, il semble redevable de certaines analyses psychologiques développées par son professeur Henri Delacroix⁵³.

En effet, dans sa *Psychologie de l'art*, Delacroix décrit les conditions générales de l'esthétique en montrant de quelle manière elle consiste à s'échapper des contraintes du réel et de la vie quotidienne par la création d'un monde plus souple, plus agréable et en résonance directe avec les développements subjectifs de la vie affective. À travers les analyses du jeu, Delacroix s'intéresse aux formes de conscience – consciences typiques de l'enfant, du schizoïde ou encore de l'acteur – qui se caractérisent par leur duplicité, c'est-à-dire par leur capacité à se duper elles-mêmes en se déployant sur les deux plans différents du corps et de l'esprit, interagissant l'un sur l'autre par les effets de l'émotion et de la croyance. Chez l'acteur en particulier, constate Delacroix, « le commencement d'émotion provoque tout le cortège de symptômes organiques qui l'assurent et lui donnent pour garant son propre corps⁵⁴ ». Autrement dit, la plasticité affective de l'acteur lui permet d'esquisser des émotions réelles qui se déploient dans l'expression d'émotions imaginaires. Du jeu enfantin au jeu de l'acteur en passant par les rêveries éveillées qui illusionnent le sujet, le psychologue reconnaît une même attitude qui consiste à faire comme si⁵⁵.

En ce sens, le chapitre III du mémoire, consacré aux quatre grandes « Attitudes envers l'image » du mystique, du savant, de l'artiste et du schizoïde, comprend plusieurs points de dialogue avec la pensée de Delacroix sur le mysticisme et sur l'art. On y trouve d'ailleurs une référence à la *Psychologie de l'art*, livre crédité d'avoir posé la question de « la *sensibilité initiale*, qu'il définit : « une sorte d'orientation initiale de la psycho-sensorialité⁵⁶ », essentielle pour la compréhension de l'artiste. Précisons ici que le livre de Delacroix n'ayant été publié qu'en 1927, Sartre n'a probablement pu intégrer cette référence qu'au dernier moment. Toutefois, ayant passé son certificat de Psychologie en 1925, on peut supposer qu'il a bénéficié des apports de Delacroix pour s'orienter dans le vaste domaine de la psychologie dès sa première année à l'ENS. La liste des emprunts témoigne en ce sens d'une première immersion dans les ouvrages de psychologie en 1924-1925 avant un retour vers plusieurs de ces références au moment de la rédaction du mémoire en 1926-1927. Ainsi, l'étudiant et le professeur partagent une même attention aux travaux des psychiatres sur la pathologie de l'imagination, et en particulier aux travaux d'inspiration psychanalytique des docteurs Adrien Borel et Gilbert Robin sur les rêveurs éveillés et les bouderies

⁵⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁵¹ *Ibid.*, p. 234, pour les trois citations.

⁵² *Ibid.*, p. 241 : « Ce qui est susceptible d'avoir un substitut mental affectif ce sont, d'une part les qualités, intensités, tonalités des objets (goût, odeur, harmonie, couleur), d'autre part *chaque représentation en tant qu'unité formelle* : trois jeunes filles au soleil, en tablier blanc, c'est un tout affectif, une modification déterminée du *Lebensgefühl*. C'est là ce qui revivra, lorsque les conditions seront telles que ce sentiment reparaisse. »

⁵³ Dans les limites de cet article, je me focaliser surtout sur ce qui rapproche Sartre de son professeur. Pour ce qui les sépare, notons seulement ici que Delacroix accorde une place aux théories du subconscient et de l'inconscient dans sa compréhension de la vie psychologique et qu'il reste proche des concepts élaborés, d'une part, par Binet qui insistait sur le rôle subalterne des images dans les opérations de la pensée et, d'autre part, par Ribot qui repérait les processus d'association et de dissociation des images dans l'imagination créatrice.

⁵⁴ Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 41.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8, cité par Sartre dans *L'Image dans la vie psychologique*, p. 200-201.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 189.

dont Sartre recommande la lecture à Simone Jollivet⁵⁷. C'est ainsi que les pages de Sartre sur le schizoïde retrouvent visiblement les descriptions de Delacroix à propos du « mouvement subtil de la conscience » qui « oscille entre les deux mondes⁵⁸ », réel et illusoire.

Il y a, dans le jeu et dans le rêve, cette demi-croyance des vies imaginaires, qui perdraient tout leur charme si elles devenaient indistinctes de la vie mixte de spontanéité créatrice et de passivité ; cette conscience de subir la fantasmagorie et pourtant de pouvoir intervenir et y mettre fin ; complicité complaisante qui n'est point un total abandon⁵⁹.

Sur ce thème de la duplicité, Sartre développe dans son mémoire une distinction originale entre l'image enveloppante et l'image enveloppée qui préfigure la centralité des problèmes de la *réflexion complice* et de la *mauvaise foi* dans sa phénoménologie⁶⁰. Sartre a ainsi médité de manière précoce sur les tenants et aboutissants de ces petites comédies que l'on se joue à soi-même lorsque l'on se laisse captiver par ses émotions et ses images. En 1927, c'est avec la définition de la « situation fondamentale » donnée dans l'*Allgemeine psychopathologie* de Jaspers qu'il tient l'alternative « pénétrer le réel ou le nier » pour une alternative face au problème de l'adaptation posé par la vie. Pour Sartre, la négation du réel qui est au fondement de l'imaginaire renvoie à « une tendance fondamentale à la démiurgie⁶¹ » selon laquelle on cherche toujours à créer un autre monde, son propre monde. Cela pourra alors être le choix de *s'adapter aux images* et d'entrer dans le domaine de la magie, dans lequel Delacroix reconnaît « une vaste anticipation de l'expérience », « une sorte d'hyperadaptation qui prévient la réalité », « une attention expectante qui crée l'image hallucinatoire du signal⁶² ». Si la préférence pour la vie imaginaire dans laquelle le schizophrène joue, comme l'enfant, à faire *comme si* conduit celui-ci vers la désadaptation au réel, c'est qu'il place tous ses efforts à s'adapter à ses images oniriques.

Certes, Sartre ne formule pas explicitement cette idée d'une adaptation à l'image, mais elle apparaît comme une conséquence de son usage de la notion d'*Einstellung* reprise au psychologue allemand Wilhelm Betz⁶³ pour montrer comment l'esprit synthétise les données corporelles afin de produire une attitude psychologique, une incarnation. Par l'*Einstellung* ou adaptation, je cherche à vivre une image avec le corps, tel l'orateur qui, évoquant un « "esprit très précis" », module sa voix et ses gestes pour porter son discours et « *vivre un instant la précision*⁶⁴ ». Mais si je veux me maintenir dans un certain univers onirique je m'adapterai sans cesse aux images que j'invoque pour tenter de les vivre au maximum, les porter à la limite où elles pourront me sembler avoir une teneur de réalité.

Par son approche littéraire, *Une défaite* apporte une dimension nouvelle à l'idée d'adaptation en la questionnant dans la perspective de l'intersubjectivité. En effet, entrée dans le vocabulaire de la relation amoureuse de Sartre et Jollivet⁶⁵ et transposée sur le plan romanesque comme un enjeu réfléchi de la relation entre Frédéric et Cosima, l'adaptation acquiert une signification élargie à la compréhension psychologique d'autrui :

⁵⁷ *Lettres au Castor*, vol. 1, p. 26. L'éditrice, Simone de Beauvoir, retranscrit « Gil Rotin » à la place de Gilbert Robin. L'ouvrage auquel Sartre fait référence se trouve dans la liste de ses emprunts à la Bibliothèque des Lettres de l'ENS (n° 196, p. 269). Le *Journal de psychologie normale et pathologique* de 1925 comporte de nombreuses références aux travaux de Borel et Robin, ainsi qu'un article du seul Adrien Borel intitulé « Rêveurs et boudeurs morbides » dans la section « Notes et documents » (*Journal de psychologie*, 15 juin 1925, p. 516-534. Cf. « Liste des emprunts », p. 277).

⁵⁸ Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 27

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Pour une analyse plus détaillée de cette distinction, voir Gautier Dassonneville, « Sartre, Bréhier et "la vie psychologique" : Une histoire des images », *Tijdschrift voor Filosofie*, 79/3, 2017, p. 541-564.

⁶¹ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 155.

⁶² Henri Delacroix, *La religion et la foi*, Paris, Alcan, 1922, p. 37.

⁶³ Wilhelm Betz, « Vorstellung und Einstellung, II, Über Begriffe », *Archiv für die gesamte Psychologie*, Bd. XX, 1911, p. 186-205. Voir Sartre, *L'Image dans la vie psychologique*, p. 92-93 et p. 238.

⁶⁴ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 238.

⁶⁵ *Une défaite*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 535, n. 1 de la p. 276.

Ils avaient commencé tous deux de se créer un langage qui leur fût propre. Et le terme « adaptation » y jouait un grand rôle. Ils entendaient par là un état de parfaite compréhension qui permettait à Frédéric de voir clair en Cosima, à Cosima de voir clair en Frédéric. Cosima s'adaptait presque tout de suite : peut-être par souplesse, peut-être aussi parce qu'elle n'aimait pas. Frédéric, au contraire, y avait peine. [...] Enfin un instant venait où il semblait à Frédéric qu'il voyait Cosima autrement, éclairée d'une petite flamme intérieure ; et, lassé, rompu, il avait la sagesse de baptiser cet instant « instant d'adaptation » et de ne pas chercher plus avant⁶⁶.

On voit ainsi comment la notion d'adaptation, issue de l'esthétique physiologique, a connu une inflation sémantique pour en venir à décrire une esthétique de l'*Eros*. Plus précisément, la sublimation de la relation amoureuse et intellectuelle avec Simone Jollivet, transposée dans certains aspects de la relation de Frédéric à Cosima dans *Une défaite* comme dans certains aspects de la relation de Roquentin à Anny dans *La Nausée*, conduit à cerner une stratégie d'esthétisation de l'existence dans la rhétorique des « instants d'adaptation » qui annonce celle des « moments parfaits⁶⁷ ». Car c'est un caractère inspiré de la mélancolie rêveuse de Jollivet qui singularise la relation des anti-héros sartriens à ces personnages féminins : comme Anny, Cosima se distingue par son goût pour une sorte de mise en scène de sa vie afin d'en tirer toute la grâce et toute la beauté possible. Aussi Cosima entraîne-t-elle Frédéric dans « le monde du désir impuissant, du rêve et de la mort », un monde où l'on doit « capter l'illusion par l'art des nuances », où le charme est facilement rompu par une parole ou un geste de trop⁶⁸. Placé sous la lumière d'un « inexprimable⁶⁹ » printemps, le récit d'*Une défaite* multiplie les situations de désillusion par lesquelles Frédéric prend conscience des influences de son être organique sur son être moral et refuse de se laisser aller à la complaisance. De ce point de vue, les exercices spirituels et les expériences initiatiques de Frédéric permettent de mettre en relief la manière dont les surperceptions passent dans le régime de l'illusion au chapitre IV du mémoire sur les relations de l'image à la personnalité.

Les deux auteurs étudiés dans ce chapitre sont Georges Dwelshauvers et Angelo Hesnard qui théorisent « l'émergence de la personnalité profonde en liaison aux modifications de la tension psycho-corporelle⁷⁰ ». D'abord, dans *Les mécanismes subconscients* (1925), Dwelshauvers questionne les rapports entre conscience du moi et conscience du corps, et il tente de vérifier expérimentalement que les images surgissent à la faveur d'un relâchement de l'attention et de la réflexion claire. Ses expériences montrent que la production des images mentales est nécessairement portée par les attitudes et les postures corporelles, de sorte que les images résultent des sensations kinesthésiques du sujet. Par conséquent, les images fournissent des modèles pour diriger les mouvements réels et Sartre se réapproprie l'idée que le corps moteur porte toute l'activité imageante. Ensuite, dans *La relativité de la conscience de soi*⁷¹, le médecin aliéniste Angelo Hesnard, introducteur des idées psychanalytiques en France, développe une théorie de la pensée symbolique et de la justification affective qui accompagne ce symbolisme. En reprenant à Malebranche sa notion de « conscience justificatrice », Hesnard élabore une psychologie biologique objective selon laquelle « la productivité psychique d'images » chez l'individu est le « fait essentiel » alimenté par « l'inconscient affectif⁷² ». Le docteur Hesnard soutient que toutes les représentations qui se manifestent à la conscience servent à justifier des tendances et des passions qui proviennent de la vie inconsciente. Autrement dit, la conscience de soi, toute relative vis-à-vis du corps *et* de l'esprit, se donne l'illusion d'avoir voulu et compris à la fois les tendances et les passions qu'elle perçoit : c'est une « loi biologique d'assimilation » – la conscience personnelle reconnaît comme *siennes* les

⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁷ Michel Contat et Michel Rybalka, « *Une défaite*. Notice », dans *Écrits de jeunesse*, p. 197, citant puis commentant Sartre à propos de Cosima : « “Ses ruses contre le Présent, qu'elle devait parer pour l'accepter des dépouilles du passé, comme pour l'éloigner un peu d'elle, pour en éviter le contact...” annoncent les “moments parfaits” cultivés par Anny. »

⁶⁸ *Une défaite*, dans *Écrits de jeunesse*, p. 277.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁰ Alain Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 516.

⁷¹ Angelo Hesnard, *La relativité de la conscience de soi. Introduction à la psychologie clinique*, Préface de Georges Dumas, Paris, Alcan, 1924.

⁷² *Ibid.*, p. XII (Préface de Dumas).

émanations de la vie inconsciente – qui devient une « loi de justification symbolique⁷³ » dans l'expression de la personnalité. Selon Hesnard, tout individu est gouverné par « une tendance foncière à la justification », « il n'est pas un acte psychique qui n'en subisse l'influence, pas une idée philosophique qui n'en soit une tentative de réalisation⁷⁴ ». La « conscience justificatrice, à tous les niveaux de la vie, du plus bas degré de la conscience au plus haut degré de représentation de soi », détermine la connaissance qu'un homme peut avoir de lui-même.

Sartre a pu rêver⁷⁵ sur cette idée de conscience justificatrice ou auto-justificatrice, par laquelle tout être vivant se donne, à travers l'image de son être, une raison d'exister. De manière très significative, la description engagée par le jeune philosophe dans cette séquence de son mémoire où il analyse les liens de l'image mentale avec la vie affective se rapproche, sans la nommer, de la notion de Contingence qui le rendra célèbre grâce à *La Nausée*⁷⁶. En effet, Sartre y affirme que, si les images mentales jettent en permanence *un voile sur le monde* – c'est le tissu des surperceptions, brodé par la vie affective du sujet –, il arrive parfois que ce voile se déchire, laissant surgir le sens nu et cru de l'action en cours :

Me voici, par exemple, seul en voiture dans la campagne. Il se mêle à cette réalité des idées de *mondanité*, l'idée *fausse* que je suis attendu par un groupe d'amis quelque part et il me semble que je lis cela dans les choses – mais en même temps s'insèrent dans ce tissu d'images et se fondent à la perception des réminiscences de campagnes que j'ai vues, qui font que chaque instant semble *l'amorce d'un futur qui n'est que mon passé*. De là ce sentiment de plaisir qui, soudain, par à-coups, disparaît et fait place à un état très désagréable quand je m'aperçois, sans raison apparente, de la réalité : le voile des images se déchire ; les choses, au lieu d'avoir mille sens vagues, n'en ont plus qu'un seul et précis : je suis seul sur une route et je vais pour affaires dans telle ville⁷⁷. [Pour info, j'ai fait deux changements, ici. D'abord, Garnier refuse de payer des droits à Gallimard pour des citations excédant 800 caractères espaces comprises, j'ai donc enlevé les premières phrases, les moins utiles. Ensuite, j'ai rétabli les soulignements de Sartre, qui sont significatifs, et du coup j'ai dû enlever le tien, qui n'était pas indispensable puisque tu avais annoncé à deux reprises l'usage de la notion de voile. Pour les mêmes raisons, j'ai fait de même ci-dessous, avec la citation précédant la note 72. : oui, c'est d'accord – je pensais bien que l'extrait donné était trop long]

On retrouve, dans *Une défaite*⁷⁸, semblable description d'un regard déssillé sur la réalité des choses, lié cette fois à l'effondrement d'un sentiment rousseauiste de fusion avec la nature ou d'une expérience de sympathie symbolique telle qu'on l'a rencontrée plus haut chez Victor Basch. Contre les promesses de l'unanimité et les effusions émotionnelles de la vie collective, Frédéric, le héros nietzschéen dans lequel Sartre se transpose, fait lui aussi l'expérience de la solitude. Il reviendra à *La Nausée* de parvenir à mettre en forme cette intuition fondamentale de la philosophie sartrienne qu'est la Contingence à travers l'expérience d'Antoine Roquentin : « Et tout d'un coup, d'un seul coup, le voile se déchire, j'ai compris, j'ai *vu*⁷⁹. »

À la lumière de tout ce que nous avons reconstitué, il reste, pour conclure, à préciser l'origine schopenhauerienne de cette image du voile qui se déchire, telle qu'elle a pénétré les théories

⁷³ *Ibid.*, p. 88-89.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ Pour reprendre l'expression que Sartre emploie lui-même lorsqu'il procède à sa biographie intellectuelle en revenant sur les motifs qui l'ont amené à Berlin pour apprendre la phénoménologie. Voir *Carnets de la drôle de guerre*, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 469.

⁷⁶ La précocité de la théorie de la contingence est aujourd'hui mieux connue grâce la publication des inédits de jeunesse *Empédocle* et le *Chant de la Contingence*, datés de 1925-1926, dans les *Études sartriennes*, n° 20, 2016.

⁷⁷ *L'Image dans la vie psychologique*, p. 206-207.

⁷⁸ *Une défaite*, p. 209 (je souligne) : « Il avait éprouvé parfois ce sentiment dans la montagne, où souvent des journées entières il marchait avec l'étrange illusion d'être au sein d'un peuple inconnu. Un toit rouge, une couleur mourante de l'horizon le persuadaient de participer à une vie universelle et exquise. Puis la fatigue ou une de ces nuances du coucher de soleil qui résonnent comme un bémol dans une gamme majeure *déchiraient le voile*. Il était absolument seul, entouré de plantes et de pierres, et voici qu'il se sentait aussi seul au centre du groupe qu'il avait formé. »

⁷⁹ Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et George H. Bauer Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 150. Suit le fameux récit de l'extase horrifiée au jardin public avec sa description inouïe de la racine de marronnier.

esthétiques en Allemagne et en France. Dans sa philosophie de la Volonté, Schopenhauer⁸⁰ place le saint et l'artiste dans la position privilégiée de pouvoir s'évader du relatif dans lequel nous enferme la représentation et d'accéder au-delà du principe de raison : l'intuition géniale de l'artiste peut remplacer le raisonnement par le symbole et déchirer le voile de Maya pour être en contact avec la réalité située au fond des apparences phénoménales⁸¹. C'est ce poncif de l'esthétique que Delacroix rappelle afin de le mettre en cause dans sa *Psychologie de l'art* lorsqu'il écrit :

Au dire d'esthéticiens illustres, un acte de renoncement viendrait rompre le fil de la perception utilitaire, et, comme un coup de baguette magique, la contemplation ferait surgir un monde enchanté. Le vrai monde serait là, tout près, au dedans de nous, caché, et n'aurait besoin pour apparaître que de la chute du rideau qui le masque. L'art déchire un voile. Toute doctrine de ce genre distingue deux moments : une négation, une affirmation⁸².

Bergson lui-même, développant une théorie de la sympathie intellectuelle avec selon laquelle le contemplateur entre dans un rapport de suggestion hypnotique avec la chose contemplée ~~se t~~ [il manque au moins un mot], reprenait à son compte le thème schopenhauerien du dépassement de l'illusion et de la vision des essences grâce à l'art. Dans son essai de 1941 sur « L'Esthétique de Bergson⁸³ », Raymond Bayer a montré que l'esthétique de la perception pure qui est au fondement de toute la philosophie bergsonienne rend finalement impossible l'esthétique de Bergson à titre de doctrine à part entière car elle débouche sur « une esthétique de l'être » pareille à l'irrationalisme de Schopenhauer. En se posant comme une expérience contemplatrice de l'Être, la doctrine de Bergson comprend nécessairement la perception esthétique « comme le double et le ménechme de l'intuition métaphysique⁸⁴ » et débouche fatalement sur une esthétique négative.

A contrario, on pourrait se demander si en faisant de l'intuition de la beauté une forme de tension de l'esprit, Sartre a réussi ou non à séparer le réel de l'imaginaire d'une manière plus certaine que ne l'avait fait Bergson dans sa philosophie de la durée. Il semble en tout cas que l'esthétisme bergsonien lui soit rapidement apparu comme une impasse. En effet, dans l'exemplaire du livre de Firmin Nicolardot⁸⁵ intitulé *À propos de Bergson* que Sartre a utilisé⁸⁶ et qui se trouve toujours dans les rayons de la Bibliothèque des Lettres de l'ENS, les passages soulignés et annotés par le normalien témoignent de son attention toute particulière à l'état esthétique et à la relation au beau. Dès les premières pages de commentaire des *Données immédiates* de Bergson, Nicolardot met en relief le thème des sentiments esthétiques au sein de l'exposition du problème philosophique de l'intensité des états psychologiques. Il critique ainsi les remarques de Bergson sur la beauté de la nature au sein desquelles apparaît la comparaison des procédés de l'art avec ceux par lesquels l'état d'hypnose est obtenu. Alors que Bergson insiste sur la fascination du sujet par l'objet dans la contemplation intuitive, Nicolardot réagit à cette comparaison en redonnant l'initiative au sujet qui éprouve l'émotion esthétique :

On ne sent pas le beau parce qu'on a été charmé ; on est charmé, et cela même, c'est le sentiment de beauté. [...] Qui vibre à l'objet apprécié beau est, au total, bien moins un hypnotisé qu'un magicien ; plus encore qu'enchanté il est enchanteur : il s'enchant, en s'étendant à des actualités de vies nouvelles ; il réalise, sans s'alourdir ni s'encombrer, les incarnations diverses qui sommeillaient,

⁸⁰ Un *corpus* d'ouvrages de et sur Schopenhauer occupe une place importante dans la liste des emprunts. *L'Image dans la vie psychologique*, p. 112-113, renvoie à l'« état de contemplation esthétique au sens où, par exemple, Schopenhauer l'entend » et fait référence, au tableau des cercles donné dans le Livre I de *Welt als Wille und Vorstellung*.

⁸¹ Alexandre Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900). Étude suivie d'un Essai sur les sources françaises de Schopenhauer*, Paris, Vrin, 1927, p. 125-126.

⁸² Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 67.

⁸³ Raymond Bayer, « L'Esthétique de Bergson », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 131, 1941, p. 244-318.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁸⁵ Firmin Nicolardot, *À propos de Bergson. Remarques critiques et esquisse d'un symbolisme de l'essai*, nouvelle édition revue et développée, suivie de *Brefs symboles, ou raccourcis inédits*, La Roche-sur-Yon, Paris XV^e, 1924.

⁸⁶ Cf. *L'Image dans la vie psychologique*, p. 150, et « Liste des emprunts de Sartre à la Bibliothèque des Lettres de l'ENS », n° 12, p. 256 et n° 436, p. 286.

qui attendaient en lui, tels ces ardents esprits des Limbes, le thaumaturge libérateur ; il devient tout un monde, sans cesser d'être un caractère⁸⁷.

En marge de ces lignes, on reconnaît l'écriture de Sartre qui identifie le thème du « *Beau considéré comme conquête*⁸⁸ ». Plus loin, Sartre réagit encore à ce qui manifeste l'activité de l'esprit dans la reconnaissance du beau :

Il faut, pour le saisir, que nous dominions toute langueur passive, que nous prenions à notre compte, je veux dire à notre part, pour l'exécution, à notre « partie » de chant, de joie, cet épanouissement de nous dans une sympathie dynamique qui est l'éveil même du sentiment esthétique : pléonasme – que l'usure seule des mots et des impressions, la vieillesse frigide de nos émotions trop policées autorise – car l'esthétisme, c'est le sentir, parce que sentir c'est vibrer, vivre une tension, être un ensemble, et réaliser dans la verdeur du spontané ce que les rêves romanesques ou savants poursuivent laborieusement ensuite, comme s'ils ne l'avaient trouvé déjà (*parce que*, disait mieux Pascal) : l'identification relative des divers dans la vive continuité d'une complexe virtualité vivace⁸⁹. »

Soulignant la dernière phrase du commentaire de Nicolardot, Sartre écrit cette fois en marge : « *suit, accompagne le sentiment esthétique, n'est pas le sentiment esthétique. C'est le réveil.* »

C'est sous le signe d'un tel réveil que Sartre opposera, dans *La Nausée*, les catégories esthétiques de l'Aventure et des moments parfaits à la Contingence. En refusant de croire à l'Aventure et en valorisant l'expérience de l'informe dans la contingence, la philosophie sartrienne aura répondu au bergsonisme d'une manière symétriquement inverse à celle d'Étienne Souriau, qui s'est attaché pour sa part à retrouver le rationalisme et la fixité des formes qui sous-tendent et structurent l'existence⁹⁰. C'est cette préhistoire esthétique de l'existentialisme sartrien que *L'Image dans la vie psychologique* et sa conception de l'imagination créatrice nous invitent à redécouvrir.

Gautier DASSONNEVILLE
Université de Liège

*

Résumé :

Le Diplôme de 1927 formule une conception originale de l'imagination créatrice, redevable la théorie de la surperception, dont l'inspiration inscrit Sartre dans le champ encore émergent à cette époque de l'esthétique française, structurée sous l'influence de l'esthétique allemande pénétrée de l'idéalisme et du romantisme. De manière inattendue, la problématique esthétique questionne le domaine psycho-corporel et oriente vers les thèmes de l'adaptation à l'image et de la désillusion, qui préparent la phénoménologie de l'imaginaire et la philosophie de la contingence à venir.

Mots-clés : Jean-Paul Sartre, esthétique, imagination, surperception, adaptation, illusion, Henri Bergson, Victor Basch, Henri Delacroix, Étienne Souriau.

Summary:

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁸ Lors des recherches effectuées pour établir la « Liste des emprunts de Sartre à la Bibliothèque des Lettres de l'ENS », j'ai relevé, de la main de Sartre, cette annotation de lecture, ainsi que la suivante, dans l'exemplaire que le normalien a consulté.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰ Étienne Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, p. 252 : « D'une façon générale notre vie tout entière s'ordonne et se classe, à nos propres yeux, en épisodes clos et formellement définis ; elle est divisée, comme est le poème des *Nibelungen*, en « Aventures », distinctes. Ces diverses aventures souvent sont simultanément multiples ; souvent empiètent les unes sur les autres, comme dans une race les générations et les individualités. »

The Diplôme of 1927 formulates an original conception of the creative imagination, indebted to the theory of super-perception, whose inspiration inscribes Sartre in the still emerging field of French aesthetics at that time, structured under the influence of German aesthetics penetrated by idealism and romanticism. In an unexpected way, the aesthetic problematic questions the psycho-corporal domain and directs towards the themes of adaptation to the image and disillusionment, which prepare the phenomenology of the imaginary and the philosophy of the contingency to come.

Keywords: Jean-Paul Sartre, aesthetics, imagination, superperception, adaptation, illusion, Henri Bergson, Victor Basch, Henri Delacroix, Étienne Souriau.