

A propos des vues esthétiques de J.-P. Sartre

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

1.

J.-P. Sartre, étant à la fois philosophe et écrivain, ses vues esthétiques méritent une attention particulière, même si elles ne forment pas un système clos. Dans la présente étude, je me propose d'examiner la formation de sa conception esthétique, de résumer ses caractéristiques et de les analyser à la lumière de la critique marxiste.¹

L'art — et surtout la littérature romantique — était présent à la naissance de l'existentialisme. L'ancêtre de cette philosophie, Sören Kierkegaard avait voulu opposer à l'idéalisme objectif de Hegel une mystique basée sur la théorie irrationnelle des romantiques allemands, auxquels l'art offrait une possibilité de connaître l'existence et, conjointement, l'Être suprême.² C'est cette fiction romantique qui explique pourquoi chez Kierkegaard le premier des trois stades, menant à la connaissance de l'existence, est le stade esthétique, non identique à l'art, mais en étroite relation avec lui. «L'esthétique est en l'homme — professe le philosophe danois —, ce par quoi il est directement ce qu'il est.»³ Cette «esthétique» est de caractère affectif et c'est surtout l'art qui exprime les émotions, à des degrés différents, selon l'émotion et l'agent, auxquels nous avons affaire.

L'agent le plus concret, donc le plus historique, est la langue — en conséquence, la littérature peut exprimer une idée de plusieurs manières dans les diverses périodes de son évolution. Chaque époque a son Faust. L'agent le plus abstrait est la musique, capable d'exprimer l'idée la plus abstraite, la génialité du désir. Le *Don Juan* de Mozart est unique, il ne peut être répété. Le stade esthétique est l'une des «attitudes», et la plus basse, de l'idéation mystique de l'Être; pourtant Kierkegaard s'y consacre en premier lieu, puisqu'il se considère comme un écrivain qui a «développé les questions décisives de toute l'existence avec une telle pénétration dialectique et d'une manière si simple» comme, selon lui, cela «ne s'était fait encore dans aucune littérature».⁴

J.-P. Sartre reste fidèle au subjectivisme de S. Kierkegaard cependant son existentialisme est athée et il rejette toute explication mystique de l'art. Dans la formation de sa pensée, outre les traditions rationalistes, la

phénoménologie joue un rôle déterminant. Il cherche à dépasser par là le subjectivisme, ce qui confère un caractère dualiste à sa philosophie. Au point de vue de la conception esthétique c'est avant tout l'apport de la phénoménologie qui nous intéresse.

Sartre a assimilé la phénoménologie à partir de E. Husserl et de M. Heidegger. Comme on le sait, la phénoménologie ne nie point l'existence objective du monde, mais elle soutient que seule la conscience humaine — donc la subjectivité — est capable de connaître les choses, et cela par la voie de l'expérience. C'est l'action humaine qui confère leur sens aux choses, qui les systématise, car autrement elles existent indépendamment les unes des autres. Ce sens est donné, dans la phénoménologie, par la transcendance d'une part vers la chose, d'autre part, au-delà de la chose, vers le sens que je lui confère. La chose se présente à nous en tant que phénomène dont c'est nous-mêmes qui cherchons l'essence. Notre conscience est toujours dirigée sur quelque chose et cette concentration est intentionnelle, c'est-à-dire une approche lourde d'intention. C'est cette intentionalité, qui crée à proprement parler le phénomène.⁵

Rien que l'énumération des éléments caractéristiques de la phénoménologie rend déjà sensible que l'esthétique idéaliste peut tabler dessus sous maint rapport. Selon l'éminent esthète français, R. Bayer ses découvertes sont mises à profit surtout par la méthode psychologique. «L'esthétique — écrit-il à propos de la conception phénoménologique — doit aller du sujet qui éprouve à l'objet qui cause la jouissance artistique et jusqu'à la critique de l'art, mais ce n'est pas une critique d'art, c'est encore une psychologie. Il faut étudier l'objet jusque dans ses racines et ses racines, et discerner quelles sont les causes du jugement porté, les points critiques (epoché). Dans ce cas, la méthode objective se trouve opposée à la méthode subjective, on étudie l'objet, non le sujet. L'intentionnalité qui vise l'objet beau n'est pas simple, mais multiple. Elle est intentionnalité rationnelle. C'est une intuition de différence. Cette méthode est celle de tous ceux qui croient que la science d'art est différente de l'esthétique (cf. Dessoir)».⁶ En effet, selon les phénoménologues, la science d'art se consacre aux oeuvres d'art, tandis que l'esthétique est 'pure', elle analyse l'émotion intentionnelle de la conscience de la culpabilité.

R. Bayer a raison, quand il met en valeur, l'utilisation psychologique de la phénoménologie; mais nous ne devons pas oublier son interprétation existentialiste, qui fait de la gnoseologie de la phénoménologie une ontologie, comme c'est le cas chez Heidegger. A cet égard, il faut attacher une grande importance à la conception phénoménologique de la langue. D'après cette théorie, la langue peut être scientifique ou esthétique, la première «traduisant», la seconde simplement «existant». La perception dite esthétique, opposée à la compréhension, se rattache à la langue esthétique. Elle ne sépare pas l'objet et le sujet, elle réalise en soi-même la réduction phénoménologique

et, de cette manière, saisit le phénomène dans son être, dans son sens. Méditant sur Hölderlin, Heidegger soutient que «la mission de la langue est de rendre manifeste et de conserver dans l'oeuvre le réel tel quel». ⁷ La langue est la matière de la poésie, celle-ci est la «fondation littérale» de l'existence.

D'après l'existentialiste allemand la poésie est «historique» dans le sens qu'elle marque une certaine période: «c'est l'ère des dieux enfuis et des dieux à venir». ⁸ Fidèle à l'idée des romantiques, il soutient que la poésie reflète le combat de l'humain et du divin, de la terre et de l'univers, de Dionysos et d'Apollon. Cela lui est d'autant plus possible que la beauté et la vérité sont en corrélation. Heidegger déclare que «dans l'oeuvre d'art, c'est la vérité du réel qui a été mise en fonction (ins Werk gesetzt)». ⁹ La vérité signifie ici, comme le philosophe allemand nous en avertit lui-même, «la non-dissimulation du réel en tant que réel». Selon une formulation quelque peu plus claire: «la vérité est celle de l'être. La beauté ne se rencontre pas près de cette vérité. Elle apparaît lorsque la vérité se fait oeuvre. L'apparition en tant que cette existence de la vérité dans l'oeuvre et comme oeuvre, voilà la beauté.» A ce propos, Heidegger met en doute la conception de Hegel selon laquelle, «l'esprit de notre religion et de notre formation intellectuelle a dépassé le degré où l'art représente le moyen suprême de l'idéation de l'absolu». ¹⁰ Il endosse une opinion contraire; et, surtout à partir des années 1930, c'est la conception mystique de l'art qui passe à l'avant-plan de sa philosophie.

A propos de l'esthétique en tant que science, Heidegger écrit: «L'esthétique conçoit l'oeuvre d'art comme objet, et de plus comme l'objet de la perception sensorielle (Vernehmen), prise dans un sens large, de l'aïsthésis. De nos jours, c'est cette perception que nous appelons le vécu (Erlebnis). La manière dont l'homme vit l'art doit nous éclairer sur l'essence de l'art. Le vécu est la source de marque: non seulement pour la puissance, mais pour la création artistique aussi, tout est du vécu.» ¹¹ L'intuition phénoménologique devient ici *Einführung* (intropathie); et l'esthétique, l'analyse du vécu. C'est ainsi que nous revenons à la conception esthétique de l'idéalisme irrationnel, mêlé d'éléments de la Geistesgeschichte. ¹²

Les débuts de la carrière de J.-P. Sartre ¹³ se rattachent à la recherche psychologique, vue sous l'angle de la phénoménologie 'existentielle'. Avant de composer son grand ouvrage, *L'Être et le Néant*, il s'est intéressé aux problèmes de l'imagination, de l'imaginaire et des émotions, problèmes qui ne sont pas indifférents au point de vue esthétique. Sartre note dans *L'Imaginaire*: «Dire que l'on 'prend' devant la vie une attitude esthétique, c'est confondre constamment le réel et l'imaginaire. Il arrive cependant que nous prenions l'attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels. En ce cas, chacun peut constater en soi une sorte de recul par rapport à l'objet contemplé, qui glisse lui-même dans le néant. C'est que à partir de ce moment, il n'est plus *perçu*; il fonctionne comme *analogon* de

lui-même, c'est-à-dire qu'une image irréaliste de ce qu'il est se manifeste pour nous à travers sa présence actuelle.»¹⁴ Ainsi, selon Sartre, l'objet esthétique, donc l'oeuvre d'art, n'est pas un objet réel, ni une pure imagination, mais une chose réelle imaginée, saisie et perçue par la conscience comme non-réelle. Cette conception est étroitement liée à celle, assez particulière, qui se rapporte à l'image. «Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience — note-t-il dans *L'imagination. Mais l'image est un certain type de conscience*. L'image est un acte et non une chose. Elle est la conscience de quelque chose.»¹⁵

L'observation de l'imaginaire présuppose toujours le devenir en situation de la conscience; c'est la réalité perçue qui incite celle-ci à imaginer le non-réel. La Septième Symphonie est irréaliste, mais pour la percevoir je dois être présent au concert, entendre les sons qui veulent exprimer quelque chose. Il y a dans tout art un contenu d'idées, une signification et c'est elle — non la chose, c'est-à-dire la matière dont l'oeuvre a été faite — qui est l'objet esthétique proprement dit.

Dans un article sur Husserl et l'intentionnalité, écrit en 1939, Sartre considère comme le premier mérite du philosophe allemand que sa méthode permet de différencier les choses dans la conscience même. L'intentionnalité est au service de la connaissance, mais selon sa conception, elle n'est pas exclusivement rationnelle, elle présente différents éléments émotionnels. L'écrivain français considère à ce propos que «Husserl a réinstallé l'horreur et le charme des choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes: effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour.»¹⁶ Il fait donc valoir dans la phénoménologie ce qui met l'accent sur l'affectif, et établit une connexion étroite entre certaines thèses phénoménologiques et les conceptions existentialistes, sans pour cela accepter toutes les idées de Heidegger.

C'est l'approche existentialiste des problèmes psychologiques qui l'attire vers la psychanalyse, où il distingue la psychanalyse freudienne de celle «existentielle». La psychanalyse existentielle — écrit Sartre dans *l'Être et le Néant* — est «une méthode destinée à mettre en lumière, sous une forme rigoureusement objective, le choix subjectif par lequel chaque personne se fait personne, c'est-à-dire se fait annoncer à elle-même ce qu'elle est». Il y ajoute: «Ce qu'elle cherche étant un *choix d'être* en même temps qu'un *être* elle doit réduire les comportements singuliers aux relations fondamentales, non de sexualité ou de volonté de puissance, mais d'être qui s'expriment dans ces comportements.»¹⁷ La psychanalyse existentielle ne se contente donc pas des catégories de la sexualité et de la volonté de puissance, comme causes explicatives suprêmes, elle veut arriver à l'être et s'efforce, sur la base de l'étude des comportements, de le dégager de ses expressions symboliques. L'être signifie ici le pour-soi, c'est-à-dire l'existence humaine. «Les conduites étudiées par cette psychanalyse ne seront pas seule-

ment les rêves, les actes manqués, les obsessions et les névroses, mais aussi et surtout les pensées de la veille, les actes réussis et adaptés, le style, etc. Cette psychanalyse n'a pas encore trouvé son Freud; tout au plus peut-on en trouver le pressentiment dans certaines biographies particulièrement réussies.»¹⁸ Dans la psychanalyse freudienne, ce ne sont pas seulement les causes explicatives que Sartre juge insuffisantes, mais il considère aussi la sphère de l'examen par trop étroite. Il est indéniable que la psychanalyse freudienne a mis l'accent sur les phénomènes de psychopathie, ou plutôt: c'est à partir de ceux-ci qu'elle a tiré ses conclusions généralisatrices; le philosophe français attire l'attention sur la sphère de la «normalité». Cette critique met en relief certains traits rationalistes — dont j'ai déjà fait mention — de l'existentialisme sartrien.

Il est intéressant d'observer que certains représentants de l'esthétique phénoménologique, tel M. Dufrenne,¹⁹ reprochent à Sartre d'identifier l'irréel à l'imaginaire, ou la perception à l'imagination, et l'objet esthétique à l'objet représenté. Il y a du vrai dans cette critique; pourtant, notre discussion avec l'écrivain français porte avant tout sur une autre question. Selon la psychologie marxiste, la perception-sensation, tout comme la perception-observation est «l'image sensuelle de la réalité objective existant indépendamment de la conscience, et elle a comme base l'effet de cette réalité sur les sens.»²⁰ La perception-sensation se distingue de la perception-observation par le fait que celle-ci est l'idéation de l'objet ou du phénomène sensoriellement donné, tandis que celle-là est le réfléchissement de propriétés sensorielles, ou leur impression indifférenciée et non-objectivée reçue de leur milieu. «On entend parfois par imaginations, dans le sens le plus général du terme, tous les processus se déroulant en images.»²¹ Selon le psychologue soviétique S. L. Roubinstein, il est préféré d'user de cette notion dans un sens plus restreint suivant lequel: «l'imagination est un éloignement délibéré des expériences du passé, la transformation du donné et, sur cette base, la création de nouvelles images qui sont et les produits de l'action créatrice de l'homme, et des modèles à leur intention.»²² Au sujet de l'image, le même auteur fournit la définition ci-contre: «L'image en tant qu'image de l'objet possède un contenu sémantique. D'ordinaire, toute image par nous observée ou imaginée figure en rapport avec un sémantisme énoncé, et désigne un objet.»²³ Par la voie de son imagination, l'artiste transforme les impressions et images par lui perçues. Or ces impressions et images ont trait à la réalité. «La refonte de la réalité de manière créatrice — constate Roubinstein — commence déjà avec la perception-observation, donc a affaire, dans celle-ci aussi, à un réel transformé. Et l'artiste peut présenter artistiquement la réalité, uniquement parce que c'est sous cette forme modifiée qu'il la perçoit, y mettant conjointement à jour non des banalités, mais des traits nouveaux, essentiels, que la manière de voir de l'observateur artistiquement non-réceptif, habitué au commun, au banal et souvent au contingent, ne saurait saisir.»²⁴

La psychologie marxiste soutient donc que l'image est celle de l'objet, de la réalité objective, et que l'imagination aussi n'est que la transformation du donné, du réel. Chez Sartre, l'objet n'existe que dans la mesure où la conscience individuelle le perçoit. C'est la conscience individuelle qui est également déterminante au point de vue de l'objet esthétique «irréel», qui dans le meilleur des cas n'est qu'un analogon du réel. Comme tous les existentialistes, Sartre affirme que par la voie de l'art c'est l'existence humaine qu'il veut connaître. Le marxisme déclare aussi que l'art désire connaître et évoquer l'essence des phénomènes réels. Cependant cette essence n'est pas identique à l'existence subjective de l'individu, mais aux lois internes des phénomènes. «Le marxisme voit dans l'art la représentation de la réalité, une représentation montrant l'essence de la réalité par des formes d'apparition sensibles.»²⁵ De la sorte, nous pouvons dire que le philosophe français débouche sur l'idéalisme subjectif, même s'il en représente une variante spécifique, qui diffère de l'existentialisme mystique d'un Kierkegaard au d'un Heidegger.

C'est cet idéalisme subjectif qui est renforcé dans sa pensée par les modèles littéraires des premiers temps: Franz Kafka et certains romanciers américains. Pour lui Kafka est «un des écrivains les plus rares et les plus grands de ce temps», qui s'est manifesté avec l'exigence et la technique spéciales de la représentation de la vie interne.²⁶ Son univers — nous dit-il — est à la fois fantastique et rigoureusement vrai. «S'il nous montre la vie humaine perpétuellement troublée par une transcendance impossible, c'est qu'il croit à cette transcendance. Simplement elle est hors de notre atteinte.»²⁷ Cependant, Sartre ne se contente pas de l'admiration du monde intérieur fantastique de Kafka: il lui attribue une portée philosophique du point de vue de l'aliénation, considérée comme une des caractéristiques essentielles de l'existence humaine au XX^e siècle.

Parmi les romanciers américains, ce sont Dos Passos et William Faulkner qui l'intéressent avant tout. «Le monde de Dos Passos est impossible, tout comme celui de Faulkner, de Kafka, de Stendhal, — déclare-t-il —, parce qu'il est contradictoire. Mais c'est pour cela qu'il est beau: la beauté est une contradiction voilée.»²⁸ Dans son roman *1919*, Dos Passos a voulu exprimer l'étouffement de la société bourgeoise. «Dans la société capitaliste — dit à ce propos Sartre —, ils (les hommes) n'ont que des destins: cela, il (Dos Passos) ne le dit nulle part, mais partout il le fait sentir; il insiste discrètement, prudemment jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés; son but est atteint. Des révoltés *de derrière la glace*. Car ce n'est point cela que veut changer le révolté de ce monde-ci: il veut changer la condition *présente* des hommes, celle qui se fait au jour le jour.»²⁹ L'écrivain français est donc attiré par la présentation frustrée, concentrée, quelquefois naturaliste de la désintégration de la personnalité en société capitaliste, qu'il qualifie d'absurde.³⁰

Sartre ne se contente pas d'un exposé théorique de ses premières idées, il essaie de les appliquer dans le domaine de la littérature. *La Nausée* peut

être considérée comme une expression littéraire de la psychanalyse existentielle. Les méditations d'Antoine Roquentin tournent autour de la conception de l'être, et si cette histoire ne reste pas au niveau d'une simple illustration, cela s'explique, en premier lieu, par la sensibilité psychologique de l'auteur et par son talent sachant concrétiser, sous forme artistique, un état d'âme. Si nous lisons, dans un roman, des phrases comme celles-ci: «Exister, c'est être là, simplement; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire»³¹ — nous pouvons penser de plein droit que c'est plutôt un traité philosophique que nous tenons en main. Mais l'écrivain essaie de rendre concret et, en même temps, de mythiser l'introspection de l'être-là: il rattache cette idée philosophique à la vue de la racine du marronnier dans le parc public, il identifie le Moi à cette racine. Ainsi, cette littérature devient l'un des instruments de l'introspection de l'existence, et son idéation. Ce livre «illustre» encore un autre trait caractéristique de la pensée existentialiste: le pessimisme intellectuel, dont l'élément essentiel est la conception portant sur l'absurdité du monde. «Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le coeur et tout se met à flotter comme l'autre soir, au 'Rendez-vous des Cheminots': voilà la Nausée; voilà ce que les Salauds — ceux du Coteau Vert et les autres — essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge: personne n'a le droit; ils sont entièrement gratuits, comme les autres hommes, ils n'arrivent pas à ne pas se sentir de trop.»³² Ce désespoir de l'individu isolé et désabusé dans un monde absurde, en tant qu'état d'âme général, enrichi d'éléments philosophiques, pouvait paraître nouveau et adéquat dans cette Europe bouleversée par la catastrophe de la seconde guerre mondiale. L'auteur s'y est révélé un psychologue existentialiste très fin qui se contente de la description, et qui d'ailleurs cherche refuge dans la littérature.

2.

Pendant la guerre, Sartre a participé à la Résistance, et l'action a modifié sous plus d'un rapport sa conception philosophique et artistique. Dans cette évolution le marxisme a joué un rôle considérable surtout au point de vue de la conception des relations entre l'individu et la société. Le produit de ce changement est la thèse: «l'existentialisme est un humanisme». Dans sa brochure, parue en 1946 sous ce même titre, il met en valeur les notions existentialistes de l'engagement, du choix et de la liberté, mais il les rattache à certaines exigences sociales. Il y souligne que «l'homme se choisit en choisissant tous les hommes», que «l'acte individuel engage toute l'humanité». Tout en reconnaissant l'existence de la société, il maintient que «nous sommes seuls, sans excuses.»³³ Cet humanisme reste, en dernière analyse, individualiste, abstrait et pessimiste, bien qu'il nous convie à l'action. Pourtant, si nous comparons ces idées aux

formules antihumanistes de Heidegger — «l'essence de l'homme est essentielle à la vérité de l'existence, et en conséquence ce n'est justement pas l'homme tel quel qui compte»³⁴ — nous pouvons mesurer toute l'importance du changement de la pensée de Sartre.

Au point de vue de sa théorie littéraire, c'est l'introduction aux *Temps Modernes* qui signale les éléments nouveaux. Sartre a tiré, de son expérience de la Résistance, la conclusion que l'écrivain ne peut vivre hors de son époque. Cette prise de conscience détermine son programme littéraire. «Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique: elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. On regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 1848, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune; on les regrette *pour eux*: il y a quelque chose qu'ils ont manqué pour toujours. Nous ne voulons rien manquer de notre temps; peut-être en est-il des plus beaux, mais c'est le nôtre; nous n'avons que *cette* vie à vivre au milieu de *cette* guerre, de *cette* révolution peut-être.»³⁵

C'est là le point de départ de la naissance du célèbre «engagement» sartrien, dont les bases théoriques sont exposées dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature?*, somme des vues esthétiques de l'écrivain. Ce livre se divise en quatre parties portant respectivement les titres suivants: Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrire? Pour qui écrit-on? Situation de l'écrivain en 1947. Sartre y distingue la littérature de la peinture, de la sculpture et de la musique, parce que celles-ci fixent des objets, tandis que les lettres travaillent à l'aide de signes. L'empire des signes est avant tout la prose, car la poésie est plus proche des autres arts; ceux-ci, Sartre les renvoie dans la sphère de l'imaginaire, où — comme nous l'avons démontré — le réel et l'imaginé se mélangent.

Du point de vue de la littérature, oeuvrant à l'aide des signes, la communication est chose fondamentale. L'écrivain n'écrit pas pour soi-même, mais à l'intention de son lecteur. «Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage.»³⁶

A quoi nous invite l'oeuvre littéraire? «Si j'en appelle à mon lecteur — écrit-il — pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée; je ne pourrais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter d'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère.»³⁷ La tâche de l'écrivain est la simple présentation, qui n'a cependant rien à voir avec une quelconque gratuité de l'art, car elle exige du lecteur un engagement de toute sa personnalité. Selon Sartre, il importe

peu que l'objet esthétique soit le produit d'un art «réaliste» ou d'un art «formel». Le principal c'est que l'artiste tende à la «récupération du monde». «Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine.» Ou autrement dit: «Ecrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur». ³⁸

A la question, «pour qui écrit-on?» Sartre répond en examinant le public. Il distingue un public «virtuel» et un public «réel»; le premier est celui pour lequel on écrit, mais qui ne lit point; le second se compose de ceux qui lisent effectivement. Le cas heureux est, pour les lettres, quand les deux publics se confondent. C'est ce qui a eu lieu en France au XII^e, au XVII^e (quand il n'existait pas de public «virtuel») et au XVIII^e siècle (où la classe montante de la société a pu apprécier l'apport de la littérature). A partir de 1848, l'écrivain français écrit à l'intention d'un public «virtuel», la classe ouvrière qui ne lit pas, tandis que ses lecteurs «réels» sont les bourgeois, qu'il méprise.

En ce qui concerne la situation des écrivains français en 1947, il constate qu'ils sont les auteurs «des plus bourgeois» au monde. Il distingue trois générations d'écrivains. La première, ayant débuté avant 1914, a trouvé la voie de la réconciliation entre la bourgeoisie et la littérature, bien que, de façon multiple, elle donne l'apparence de vouloir dépasser ce compromis (Gide, Proust, Claudel). La seconde a commencé sa carrière après 1918, elle était en révolte contre le capitalisme, mais sa conscience est restée bourgeoise. C'est surtout le surréalisme qui caractérise ce comportement, paraissant radical à l'extrême, mais détournant l'attention de la lutte concrète par une révolte abstraite contre le monde et le genre humain. La troisième génération, à laquelle Sartre déclare appartenir, a vécu la seconde guerre mondiale et c'est «l'historicité» qui l'a marquée. Cette génération s'est posée la question: comment l'homme peut-il se faire homme dans l'histoire, par l'histoire et pour l'histoire. Ces écrivains ont voulu s'adresser à la classe ouvrière, mais les communistes les ont séparés de ce public. Dans de telles conditions, l'écrivain bourgeois ne peut se fixer un autre but que de contribuer par la littérature à ce que «la collectivité passe à la réflexion et à la méditation», qu'elle acquière «une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle-même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer». ³⁹

Lorsque, après 1945, Sartre — en qualité de critique — parle des problèmes de la littérature, il y applique la psychanalyse existentielle, enrichie de ses réflexions sur l'engagement. C'est ainsi qu'il procède dans son grand essai sur *Baudelaire*, où il démontre que c'est le poète lui-même qui, poussé par la «mauvaise foi», a choisi, la «conscience déchirée» et le comportement de «révolté-dandy» avec toutes ses contradictions. Il est intéressant de noter la différence

que Sartre établit, à cette époque, entre le révolté et le révolutionnaire. «Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre, pour pouvoir se révolter contre eux.»⁴⁰ Baudelaire est un tel révolté.

Nous devons songer à un idéal de «révolté anarchique», quand Sartre oppose l'écrivain et repris de justice Jean Genet, comme prototype de l'authenticité, à la «mauvaise foi» régnant en société capitaliste.⁴¹ Dans cet essai Sartre compte, au point de vue du choix individuel, avec les éléments sociaux de la réalité, tandis que dans le cas de Baudelaire c'était uniquement le sort de l'individu qui fournissait l'explication par trop subjective.

C'est le comportement de révolté «classique» de Camus qui le rend sympathique aux yeux de Sartre. Dans sa critique de *L'Étranger*, il souligne la passion de l'absurde qui imprègne cet ouvrage. Il voit clair que cette vision de l'absurde est différente de celle de Kafka. «Kafka est le romancier de la transcendance impossible: l'univers, est pour lui chargé de signes que nous ne comprenons pas; il y a un envers du décor. Pour M. Camus, le drame humain, c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance.»⁴² Sur le plan artistique l'univers de l'homme absurde est ce «monde analytique» des néo-réalistes dans lequel tout détail infime prend une extrême importance. Ce n'est pas exclusivement du point de vue stylistique que Sartre rattache l'oeuvre de Camus à la tradition des moralistes français du XVII^e et du XVIII^e siècle. Il déclare que «*L'Étranger* est une oeuvre de classique, une oeuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde.»⁴³

Comme nous voyons, l'idée de l'engagement amène Sartre à examiner les comportements des écrivains à l'égard de la société et sur cette base, il distingue plusieurs types de révoltés, examinés à l'aide de la méthode psychanalytique.

Dans ses essais, il s'occupe d'ailleurs non seulement de littérature, mais aussi des autres «branches de l'art»; à chaque fois cependant, il semble s'excuser de ces «digressions». Dans l'histoire des beaux-arts, c'est en premier lieu Le Tintoret qui l'intéresse: s'appuyant sur de nombreuses données historiques, il explique son oeuvre par l'arrivisme et les obsessions qui en résultent. Parmi les contemporains, ce sont Giacometti, Lapoujade, Masson, Klee et Wols qu'il analyse. La tendance abstraite l'attire parce qu'il considère que c'est par cette voie qu'il se rapproche, dans sa «pureté», des vrais objectifs de l'art. «Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être.»⁴⁴ Ce but, il peut l'atteindre par l'expérience; et, sous cet angle, l'art non-figuratif est plus convenable, puisqu'il crée du nouveau, et il incite le spectateur à la création.

Il se déclare l'adepte de la musique moderne, mais il ne peut pas s'empêcher de poser à ce propos le problème de la «communication». «Schoenberg

— déclare-t-il — est plus éloigné des ouvriers que Mozart ne l'était jadis, des paysans . . . Il est donc certain que la musique moderne brise les cadres, s'arrache aux conventions, se trace d'elle-même sa route. Mais à qui donc parle-t-elle de libération, de liberté, de volonté, de la création de l'homme par l'homme? A un auditoire usé et distingué dont les oreilles sont encrassées par une esthétique idéaliste.»⁴⁵

Il considère que l'art moderne en général — se trouve dans une situation tragique: il veut innover, alors que son public est conservateur au point de vue social, par contre, la révolution, qui change la structure sociale, reste conservatrice en matière esthétique. A ce propos, Sartre fait allusion, d'une façon superficielle, et sans tenir compte des véritables données historiques, à vie culturelle soviétique. La révolution culturelle qui s'est produite en Union Soviétique et dans d'autres pays socialistes, a permis la diffusion et l'assimilation des grandes valeurs de l'art classique — et c'est un résultat de grande importance. Il est vrai qu'une application dogmatique du réalisme socialiste a, en quelque sorte, entravé l'évolution artistique, mais il n'est point sûr que l'art préféré par Sartre corresponde aux exigences de la nouvelle société.

La conception artistique «active» et engagée de Sartre s'oppose à l'art pour l'art bourgeois, elle veut assurer une mission morale à la littérature et à l'art. Nous ne devons cependant pas perdre de vue la situation historique dans laquelle l'écrivain français a professé cette théorie. C'était après la seconde guerre mondiale, lorsqu'une lutte acerbe se poursuivait en France entre les forces voulant conserver le capitalisme et celles aspirant au socialisme. Dans ces conditions, l'engagement «abstrait» représentait la «troisième force» du point de vue de l'action sociale. C'est à cette époque que Sartre se rallie à des formations politiques qui se déclarent anticapitalistes et anticomunistes à la fois. Ce ne fut donc pas le fait du hasard ou de la mauvaise volonté que, les communistes dans le monde entier, attaquèrent violemment l'existentialisme non seulement en tant que philosophie, mais aussi et primordialement comme courant politique.⁴⁶

Dans le domaine de la création — aussi bien dans la prose que dans le théâtre —, Sartre applique les formules existentialistes caractéristiques de cette période de son évolution. Dans son roman *Les Chemins de la Liberté*, les héros se trouvent devant le choix existentialiste. La «situation» historique est particulièrement propre à poser, même aux hommes vivant de manière instinctive, les grands problèmes de la vie. Cependant, de même que la philosophie existentialiste, ce roman aussi est incapable de fournir la réponse à la question décisive: que signifie, concrètement, la liberté et l'engagement de l'homme?

Dans les *Mouches* il oppose la liberté humaine à l'idée de la divinité. Quand le tyran Égisthe fait allusion à la puissance divine, Oreste lui répond:

«Que m'importe Jupiter? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner». Et il formule l'essence de son humanité de la façon suivante: «Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter. Je *suis* ma liberté.» Cette liberté n'a pas un caractère individualiste: Oreste veut libérer les autres, les citoyens d'Argos, Jupiter lui fait observer: «Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les ai couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.» A quoi Oreste répond: «Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot.» Jupiter: «Qu'en feront-ils?» Oreste: «Ce qu'ils voudront: ils sont libres et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.»⁴⁷ C'est la profession de foi d'un l'humanisme pessimiste, lié à l'idée de la dignité de l'homme.

Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, la formulation de la lutte pour la liberté n'est plus aussi abstraite, ni de caractère tellement stoïque. Le héros de Sartre, Goetz a beau chercher la liberté dans le mal diabolique ou le bien angélique, il doit opter pour l'homme en qui les deux se confondent. Là, le choix de l'homme est concret: Goetz se porte à la tête des paysans révoltés pour lutter non pas seulement pour la liberté en général, mais pour la liberté sociale. «De nos jours — dit-t-il —, l'homme naît coupable; et il lui faut suivre sa part du péché, s'il veut recevoir sa part de l'amour et de la vertu; s'aimer les uns les autres, c'est haïr l'ennemi commun. Il faut donc adopter leur haine. Il a voulu le Bien — sottise. Sur notre terre et à notre époque le Bien et le Mal sont indissociables: il accepte d'être méchant, car ce n'est que pour devenir bon.»⁴⁸

3.

Cette pièce prouve qu'il était impossible à Sartre de s'ancrer à l'interprétation abstraite de l'engagement: l'histoire l'a obligé à choisir, et il a souvent pris position du côté des forces du progrès. En 1952, dans le débat avec Camus, il s'oppose à l'anticommunisme de son ancien ami, et soulève l'idée de la détermination historique de l'engagement. L'homme «se fait historique pour suivre l'éternel, et découvre des valeurs universelles dans l'action concrète qu'il mène en vue d'un résultat particulier».⁴⁹ Dans cette corrélation, la liberté signifie pour l'homme: le libre choix de la lutte pour la liberté. Mais il faut opter pour le combat, on ne peut rester neutre. «Il ne s'agit pas de savoir si l'Histoire a un sens et si nous daignons y participer, mais du moment que nous y sommes dedans jusqu'aux cheveux, d'essayer lui donner le sens qui nous paraît le meilleur, en ne refusant notre concours, si faible soit-il, à aucune des actions concrètes qui le requièrent.»⁵⁰ A cela, Camus répond que «le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur».⁵¹ L'artiste devient chez lui le chanteur de l'humanité qui souffre et le combattant de la conscience

tragique. Cet humanisme de Camus, fondé sur la fraternité abstraite et la révolte anarchiste, a fait faillite au moment où une prise de position concrète s'est avérée nécessaire. Sartre a plus clairement distingué la voie de l'évolution: son action a été fructueuse chaque fois qu'il s'est rallié à «l'armée régulière». En 1952, dans son étude *Les Communistes et la Paix*, il a considéré — et là-dessus il fut d'accord avec les communistes — que le contenu politique de l'engagement c'est la défense de la paix. Cette option n'était pas de peu d'importance au moment de la guerre de Corée. En 1955, il s'opposa à un autre ami, à M. Merleau-Ponty, et accepta l'unité d'action avec les communistes dans l'intérêt de la politique de coexistence pacifique. Tout cela ne veut pas dire qu'il se soit rangé, toujours et partout, du côté du parti du prolétariat. Lors de la contre-révolution hongroise, il ne sut résister à la pression du monde bourgeois et, pour un certain temps, il se laissa détourner de la coopération avec la classe ouvrière. De nos jours, il est à nouveau en lutte pour la paix, pour l'indépendance des peuples du Tiers Monde, pour la démocratie.

Ces derniers temps, et précisément sous l'influence de ses expériences politico-sociales, nous pouvons observer une nouvelle phase dans l'évolution de la pensée de J.-P. Sartre. En 1960, il a fait paraître son gros ouvrage philosophique, *la Critique de la Raison Dialectique*, dans lequel il tente de concilier le marxisme et l'existentialisme. La dialectique, dont il parle, exclut celle de la nature, ce qui limite considérablement la portée philosophique de cette évolution. Sous le rapport anthropologique, il se base sur l'intuition phénoménologique, bien qu'il souligne la nécessité de la dialectique «matérielle et objective» dans le domaine social. Il reconnaît que c'est le matérialisme historique seul qui est capable de donner une explication cohérente à l'évolution de la société et il accepte l'existence de la lutte des classes; mais il blâme le dogmatisme du marxisme, dogmatisme qui se manifeste, selon lui, surtout dans le fait que le matérialisme historique ne se préoccupe pas de l'homme et qu'il ne veut pas «intégrer» les résultats de la psychologie, de la sociologie, de la phénoménologie. A propos de cet ouvrage un large débat international a été ouvert; les marxistes, tout en saluant une meilleure compréhension des problèmes historiques, ne tardent pas à révéler les fondements idéalistes de la conception.⁵²

Pour ce qui est de ses vues esthétiques, Sartre se maintient, dans ce domaine aussi, sur ses positions initiales subjectives et idéalistes, mais en combattant certaines tendances nouvelles, et surtout le structuralisme, il renforce et, dans une certaine mesure, il modifie l'idée de l'engagement.

Dans un débat qui s'est déroulé récemment entre Sartre et les représentants du «nouveau roman», il a fait valoir que le langage — matière de la littérature — donne à connaître par des signes, des significations au lecteur, ce qui veut dire que la littérature existe pour les lecteurs, et par les lecteurs. «L'auteur est toujours, par rapport à son œuvre comme Moïse devant la terre

promise, non pas seulement parce qu'il fait quelque chose de différent de ce qu'il croyait, mais encore parce que ce n'est même pas lui qui sait qu'il a fait quelque chose de différent, ce sont les autres, qui le lui disent, ce sont ses lecteurs.»⁵³ Le lecteur prend en main le livre en tant que «pratique de la liberté», et fait de ses signes le signifiant que bon lui semble. Les lecteurs renvoient à l'écrivain l'objet par lui créé d'une manière différente de celle qu'il avait cru initialement réaliser, car la lecture appartient aussi à l'acte de création.

«Pourquoi lit-on des romans ou des essais?» — pose Sartre la question «Il y a quelque chose — dit-il — qui manque dans la vie de la personne qui lit et c'est cela qu'il cherche dans le livre. Ce qui lui manque c'est un sens puisque c'est justement ce sens, total, qu'il va donner au livre qu'il lit; si le sens qui lui manque c'est évidemment le sens de sa vie, cette vie qui est pour tout le monde mal faite, mal vécue, exploitée, aliénée, dupée, mystifiée, mais dont en même temps ceux qui la vivent savent bien qu'elle pourrait être, autre chose: où, quand, comment? Ils l'ignorent; nous ne parlons pas ici de ce point de vue du militant, car la littérature engagée n'est pas une littérature du militant. Mais nous voulons dire simplement que ce sont des hommes qui n'ont pas trouvé leur signification, ils cherchent un sens; leur liberté, qu'ils précisent en ceci qu'ils donnent un sens à la réalité, toujours, partout, mais des sens partiels; des sens partiels qui ne cadrent pas entre eux. Et l'unité de tous ces sens qu'ils voudraient donner à leur vie, cette unité ils ne la trouvent pas, elle leur échappe. Précisément, ce à quoi un livre les convie c'est à réaliser cette unité en la liberté, par la lecture.»⁵⁴ Sartre souligne, que le lecteur désire connaître dans la littérature la vie réelle. Parler de la réalité ne signifie pas nommer continuellement les choses par leur nom: il faut assurer au lecteur la liberté de trouver lui-même les significations. «S'il a vécu ce moment de liberté, c'est-à-dire si pendant un moment il a échappé — et par le livre — aux forces d'aliénation ou d'oppression, soyez sûrs — conclut l'écrivain — qu'il ne l'oubliera pas. Cela, je crois que la littérature le peut, ou du moins une certaine littérature.»⁵⁵

Dans cette conception, il nous fait entrevoir une certaine résignation, qu'il formule de la façon suivante dans *Les Mots*: «Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée: à présent je connais notre impuissance.» Il s'agit là de l'impuissance de cette gauche petite bourgeoise qui s'est déclarée contre le capitalisme, mais qui a voulu en même temps maintenir son «indépendance» à l'égard des communistes. Malgré cet aveu d'impuissance, Sartre veut continuer à écrire, car il considère que les livres ont leur utilité. «La culture ne sauve rien, ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme: il s'y projette, s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image.»⁵⁶

La nouvelle conception philosophique et esthétique⁵⁷ de Sartre ne s'est pas encore cristallisée, mais il ne fait aucun doute qu'elle s'est écartée de

son point de départ, et cela en direction de l'historicité et de la spécificité concrète de l'art.

*

Les vues esthétiques de Sartre présentent un bizarre amalgame. Il applique à l'art les thèses générales de la phénoménologie existentialiste mais, en même temps, des éléments qui les contredisent — au moins en partie — se manifestent dans sa conception et dans son activité littéraire. C'est la notion de l'engagement qui nous révèle le mieux ce caractère contradictoire de la pensée de l'écrivain-philosophe. Sartre aspire à une littérature qui équilibre «l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique». Cette relativité du fait historique se rattache à la société, dont il est mécontent et qu'il veut changer. Cependant l'écrivain français identifie plus d'une fois l'exploitation à l'oppression, à l'aliénation, et la lutte historique — la lutte des classes — à la recherche abstraite de la liberté. De là le caractère ambigu de la notion de l'engagement sartrien.

Le monde bourgeois rejette la conception de l'engagement existentialiste et s'efforce de prouver son caractère périmé. E. F. Kaelin, qui a consacré un gros volume à la conception esthétique de Sartre et de Merleau-Ponty, écrit en opposition à la théorie sartrienne de la lutte des classes: «La société de l'époque présente n'est pas la structuration d'un ensemble de classes qui s'affrontent . . . mais celle du système d'institutions se chevauchant, ou des règles devenues formelles du comportement individuel.»⁵⁸ Dans une «société bien organisée», l'art doit rester libre, ce qui veut dire qu'il doit rester indépendant aussi bien de la politique que du business. L'engagement politique de Sartre est imprudent; heureusement que Merleau-Ponty le corrige dans la philosophie et Camus dans les lettres. D'autres — par exemple W. Odajnyk — s'efforcent de prouver que l'existentialisme est fondamentalement opposé au marxisme, c'est pourquoi la prise de position de Sartre en faveur de certaines thèses marxistes, et surtout en faveur de l'idée de la lutte des classes ne sont que des «digressions» illogiques «causant du tort» à l'existentialisme. Enfin d'autres philosophes et écrivains, bourgeois, influencés surtout par le structuralisme, veulent 'dépolitiser' et 'désidéologiser' la littérature et rejettent, par conséquent, l'idée de l'engagement sartrien.

En même temps certains marxistes accusent Sartre de «gauchisme esthétique». Christine Glucksmann démontre par exemple que l'écrivain français définit de manière erronée l'essence de la littérature et ses rapports avec la politique. En effet, Sartre soutient que c'est la liberté qui est l'essence de la littérature et sa fonction: la modification de la réalité. La littérature est à contenu idéologique, ou même, politique, et l'histoire n'existe que dans le cas où elle réalise la littérature. La conception «idéologique» de la littérature et le volontarisme — voilà la substance de la déformation que l'auteur en question relève chez Sartre.⁵⁹ Cette opinion est juste à beaucoup d'égards, mais

elle prend en considération presque uniquement les écrits théoriques et ne tient pas compte des œuvres littéraires qui rendent vivant ce contenu «idéologique» et quelques fois elles le corrigent aussi.

En Hongrie d'aucuns pensent pouvoir identifier l'engagement sartrien à l'esprit de parti léninien. Lénine désirait mettre les arts au service de la lutte du prolétariat, et considérait la conception du monde marxiste une critère fondamentale de toute oeuvre d'art socialiste. Le contenu de l'esprit de parti a changé au cours de l'histoire, mais il ne peut être confondu avec l'engagement sartrien, qui, même sous sa forme présente, ne sert que dans certains cas — et encore indirectement — la lutte de la classe ouvrière et n'adopte pas la philosophie marxiste que d'une façon bien fragmentaire.

Subjectivisme existentialiste et un vif intérêt pour la psychanalyse, conception phénoménologique du monde 'objectif', acceptation d'une fonction sociale, humaniste de l'art — telles sont les bases d'une théorie esthétique, pleine de contradictions.

NOTES

¹ A propos de l'esthétique existentialiste, cf.: — Borello, O., *L'estetica 'dell'esistenzialismo'*; Florence, 1956; — Kaelin, E. F., *An Existentialist Aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau-Ponty*; Madeson, 1962; — Fallico, A. B., *Art and Existentialism*; Prentice Hall Inc.; 1962.

Pour ce qui est de la critique marxiste des tendances esthétiques bourgeoises contemporaines, cf.: Lukács, Gy., *Adalékok az esztétika történetéhez* (Contributions à l'histoire de l'esthétique), Budapest, 1952, et l'ouvrage collectif: *O sovreménnoi' bourgeoisie-estétiké*; Moscou, 1965.

² Au sujet des rapports entre Kierkegaard et les Romantiques, cf.: — Mesnard, P., *Le vrai visage de Kierkegaard*; Paris, 1948.

³ Kierkegaard, S., *Entweder — oder*, Fr. Richter Verlag, Drezden-Leipzig 3^e éd., p. 211.

⁴ Kierkegaard, S., *Der Gesichtspunkt über meine Wirksamkeit als Schriftsteller*, in *Gesammelte Werke*, 33. Abt. Diederichs Verlag, Düsseldorf—Köln, 1951, p. 76—78.

⁵ Un résumé des idées principales de la phénoménologie in: Márkus, Gy.—Tordai, Z., *Irányzatok a mai polgári filozófiában* (Tendances de la philosophie bourgeoise de nos jours); Budapest, 1964; et: Sándor, P., *A filozófia története* (L'histoire de la philosophie), Budapest, 1965; tome III.

⁶ *Traité d'esthétique*; Paris, 1956; p. 260. — conf.: Vajda, Gy. M., *Fenomenológia és irodalomtudomány* (Phénoménologie et sciences littéraires). Helikon, n^o 3, 1966.

⁷ Heidegger, M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, in: *Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1951, p. 33.

⁸ Idem, p. 45.

⁹ Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1952, p. 25.; les deux citations qui suivent se trouvent p. 66—68 du même ouvrage.

¹⁰ Hegel: *Esztétikai előadások* (Cours d'esthétique), Tome I. (traduit par D. Zoltai), Budapest, 1952; p. 11.

¹¹ Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 66.

¹² A propos de l'esthétique de Heidegger, cf.: — Sadzik, J., *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris, 1963; — Wahlsens, A. de: *La philosophie de M. Heidegger*; Louvain, 1955.

¹³ Sur Sartre voir: — Audry, C., *Sartre*; Paris, 1966; — Jolivet, R., *Sartre ou la théologie de l'absurde*; Paris, 1966; — Jeanson, F., *Le problème moral et la pensée de Sartre*; Paris, 1966.

¹⁴ Sartre, J.-P., *L'imaginaire*, Paris, 1940. p. 245.

¹⁵ Sartre, J. — P.: *L'imagination*, Paris, 1948; p. 162.

¹⁶ *Situations*, tome I. p. 34. J.-P. Sartre a publié — chez Gallimard — ses essais sous le titre de *Situations*. D'ici en avant je citerai ces volumes.

¹⁷ Sartre, J.-P., *L'être et le néant*, Paris, 1957, p. 662.

¹⁸ Idem, p. 663.

¹⁹ Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience*; Paris, 1953; p. 263 et passim.

²⁰ Roubinstein, S. L., *Az általános pszichológia alapjai* (Les bases de la psychologie générale); Budapest, 1964; tome I; p. 299.

²¹ Idem, p. 505

²² Idem, p. 506

²³ Idem, tome II; p. 543.

²⁴ Idem, tome II; pp. 904—905.

²⁵ Szigeti, J., *Bevezetés a marxista-leninista esztétikába* (Introduction à l'esthétique marxiste-léniniste); Budapest, 1964; p. 152. — Lukács, Gy. dans son dernier ouvrage intitulé: *Az esztétikum sajátossága* (La spécificité de l'esthétique); Budapest, 1965, souligne: «L'art est dans toutes ses phases un phénomène social. Son sujet est la base de l'existence sociale des hommes: la société procédant au métabolisme avec la nature, naturellement par l'entremise des rapports de production et des relations définies par ces rapports, liant les hommes les uns aux autres. Un tel sujet socialement généralisé ne peut être d'aucune façon convenablement réfléchi par une subjectivité persistant dans la pure particularité; le subjectif esthétique doit développer en soi, pour arriver en ce domaine à un niveau adéquat, les éléments de la généralisation, du genre au niveau de l'humanité... Sur le plan esthétique, il n'est cependant pas question de la notion abstraite du genre, mais d'hommes concrets, sensibles, individuels, dont le caractère et le destin comprennent concrètement et sensitivement, individuellement et de manière immanente les attributs donnés du genre et son degré d'évolution précisément atteint.» (Tome I. p. 227).

²⁶ C'est à ce sujet que Kafka écrit: «Vu dans l'optique de la littérature, mon destin est extrêmement simple. Le sens de la représentation de ma vie intérieure, semblable à un rêve, a repoussé tout le reste dans l'accessoire et celle-ci (c'est-à-dire la vie) s'est de manière affreuse atrophiée, et ne cesse de s'atrophier.» Tagebücher; notes de 1914; p. 20. D'aucuns oublient cette confession de l'auteur et veulent extrapoler «sa vie intérieure semblable à un rêve» à toute l'existence.

²⁷ *Situations*; tome I; p. 139.

²⁸ Idem, pp. 24—25.

²⁹ Idem, p. 19.

³⁰ Phénomène analysé par M^{me} Mészáros, V. dans son ouvrage: *A mai francia regény* (Le roman français contemporain); Budapest, 1965; p. 56.

³¹ Sartre, J.-P., *La nausée*, Paris 1949, p. 167.

³² Idem, p. 167.

³³ Sartre, J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1946, p. 37.

³⁴ Heidegger, M., *Über den «Humanismus»*. Brief an Jean Beaufret, in: *Platons Lehre von der Wahrheit*, Francke, Bern, 1954, p. 94.

³⁵ Sartre, J.-P., *Situations*, tome II. p. 12—13. Sartre a consacré récemment une longue étude à Flaubert.

³⁶ *Situations*, tome II, p. 97.

³⁷ Idem, p. 98—99.

³⁸ Idem, p. 106 et 109

³⁹ Idem, p. 316

⁴⁰ Sartre, J.-P., *Baudelaire*, Idées; p. 62.

⁴¹ *Saint-Genet, comédien et martyr*; Paris, 1952. — A la même époque, Beauvoir prend la défense du marquis de Sade: *Faut-il brûler Sade?* in *Temps Modernes*; 1951—2.

⁴² *Situations*, tome I; p. 112.

⁴³ Idem, p. 121.

⁴⁴ *Situations*, tome IV. p. 365.

⁴⁵ *Situations*, tome IV. p. 21.

⁴⁶ Cf. p. ex. Garaudy, R., *Une littérature de fossoyeurs*; Paris, 1947. — Au sujet de l'évolution politique de Sartre: Rony, J., *J.-P. Sartre et la politique*; in *Nouvelle Critique* 1966, mars.-M. A. Burnier: *Les existentialistes et la politique*, Paris, 1966.

⁴⁷ Sartre, J.-P., *Les mouches*, in: Théâtre, Paris, 1947, p. 87, 111, 113—114.

⁴⁸ Sartre, J.-P., *Le diable et le bon Dieu*, Paris, 1951, p. 275—276.

⁴⁹ *Situations*, tome IV. p. 124.

⁵⁰ Idem, p. 125.

⁵¹ Camus, A., *Discours de Suède*; Paris, 1958; p. 60.

⁵² A propos de ce débat, cf.: — Garaudy, R., *Perspectives de l'homme*, Paris, 1961. Sève, L., *J.-P. Sartre et la dialectique*; in *Nouvelle Critique*; 1961, février; — plusieurs études dans le numéro de mars 1966 de la *Nouvelle Critique*. Certains philosophes bourgeois attaquent Sartre à cause de ce rapprochement au marxisme. Cf.: Desan, W., *Marxism of J. P. Sartre*; Garden City; New York, 1965; — Odajnyk, W., *Marxism and Existentialism*; Garden City; New York, 1965. Il est amusant de constater que d'aucuns penseurs bourgeois s'efforcent de prouver l'inconciliabilité du marxisme et de l'existentialisme. Cf. Aron, R., *J.-P. Sartre et le marxisme*; in *Figaro Littéraire*, 1964, 29 octobre et 4 novembre.

⁵³ *Que peut la littérature?* L'inédit, collection 10/18; Paris, 1965; p. 119.

⁵⁴ Idem, p. 122.

⁵⁵ Idem, p. 127.

⁵⁶ Sartre, J.-P., *Les mots*, Paris, 1964, p. 211.

⁵⁷ Un récent exposé des vues esthétiques de Sartre se trouve dans la *Revue d'Esthétique*, Nouvelle série, n° 3—4. 1966.

⁵⁸ Kaelin, E. F., *op. cit.* p. 151.

⁵⁹ *Nouvelle Critique*; mars 1966.