

Michel Sicard

Sartre et l'Amérique: du surréalisme à l'action painting

TITLE: *Sartre and the America: From Surrealism to Action painting*

ABSTRACT: Through his stays in the United States between 1945 and 1950, first as a journalist and then as the friend of Dolorès Vanetti, Sartre discovered a new continent, mobile and variously layered. There he frequented surrealists in exile and American artists who brought him to a reflection on art including themes of surrealism, but leading him to a new critic of the image and aesthetics of the act and gesture.

KEYWORDS: Action Painting; Modern Art; Space; Aesthetics; Abstract Expressionism; Gesture; Imaginary; Indians; Magic; Movement; Surrealism; Totemism

1. *L'espace-Amérique*

Lorsque Sartre s'embarque pour New York, le 11 janvier 1945, c'est en avion, mais comme à la recherche d'un Nouveau Monde. Certes, il est venu non dans un esprit conquérant, mais pour une autre raison: envoyé officiel de la France représentant *Combat* et *Le Figaro*, parmi huit journalistes, alors que la guerre n'est pas encore terminée et que le gouvernement américain s'est comporté étrangement envers le Chef militaire que la France s'est choisie – le général de Gaulle –, il n'en reste pas moins qu'il découvre un autre continent, dont la modernité triomphante n'avait pas été entravée par ces années de guerre. La partie apparente de la visite officielle, ennuyeuse, avec les interminables visites d'usines d'armement, qui recouvre bien des susceptibilités et maints affrontements dans la presse, cache en fait un autre Sartre plus secret, plus aventureux, qui va profiter sur divers autres plans du séjour américain. Ce qu'il découvre d'abord, c'est un continent autre, fait autrement, diversement stratifié, dont l'histoire ne se confond pas avec un Destin ou une Idéologie, mais qui est l'histoire d'un peuplement. Le continent est grand, les couches non pas superposées mais décalées, l'espace est décentré. Ces villes dans leur urbanisme le fascine. Tout s'y passe à angle droit. Les populations s'y déplacent comme des migrants. La rationalité

de l'État s'offre à découvert. Il avait pensé jusqu'ici des individus dans un espace chrétien et théocentrique: il découvre un multiculturalisme où les nombreuses croyances et religions côtoient l'athéisme. Tout dans ce territoire est mobile. Des intérêts s'y côtoient, s'y entrecroisent parfois. Et c'est bien cette notion qui est en jeu: celle de territoire, contre les pouvoirs et les politiques. Il y a un espace ouvrant, diversement stratifié, on y glisse d'est en ouest, mais sans que les strates s'amalgament entre elles. Comment habiter, faire bâtir cela ensemble?

2. *À New York: surréalistes en exil*

New York, c'est d'abord une terre d'accueil, une entrée pour les migrants. Mais ce Nouveau Monde est aussi fait des restes de l'ancien. On y voit encore plus finement des européens rescapés de l'ancien monde, et ce d'autant que la barbarie nazie y a déplacé des masses entières de population. Durant la guerre les exilés ont fait le saut outre-Atlantique. Si Sartre fait semblant de s'intéresser aux politiques de certaines couches de la population française aux États-Unis, ce qui le fascine, ce sont les écrivains, artistes, intellectuels, chercheurs, venus trouver refuge dans ce continent de survie. Il s'agit moins d'une fraternité nationale, car au contraire les Français sont partagés entre les partisans du régime de Vichy et de Giraud, et les gaullistes dont Sartre, paradoxalement, se fera le soutien en territoire américain, que la découverte d'une autre culture, autrement articulée, sur une primitivité bien antérieure à celle européenne, et sur un mélange que l'Europe s'était efforcée de gommer. Il se tourne donc vers les exilés pour s'échapper un moment de cet affrontement politique. L'apport massif de population française pendant les années de guerre ce sont des intellectuels et des écrivains, les surréalistes qui ont décidé et pu s'expatrier, à commencer par André Breton, le chef de file du surréalisme, rapatrié depuis Marseille sous les auspices de Varian Fry et de l'Emergency Rescue Committee. Il s'est lancé dès 1941 dans l'aventure, quittant, avec de difficiles autorisations du gouvernement de Vichy, Marseille vers La Martinique, où retenu un temps parce que suspect, il écrit avec Masson l'essentiel des textes de *La Martinique charmeuse de serpents*.

Avec le séjour suivant à New York en 1946, trajet cette fois-ci en bateau sur le cargo *Liberty ship* commencé depuis Bordeaux en décembre 1945, Sartre refait à peu près le voyage des exilés, même si les escales ne sont pas les mêmes. La traversée est longue et difficile, entrecoupée de nausées, mais il ne sera pas déçu. En même temps qu'un voyage d'amour, c'est un

pèlerinage qu'il refait de cet exil volontaire de centaines d'intellectuels et d'artistes qu'il a connus lors du premier voyage l'année précédente et qu'il va fréquenter encore et encore, les attirant à lui comme un aimant lors de ses conférences, surtout les surréalistes, à commencer par Duchamp.

Le fonds mystérieux de cette attirance réciproque, c'est que Sartre entre en contact direct et en profondeur avec les surréalistes. Alors qu'il les avait ignorés, voire égratignés un peu avant et pendant la guerre, par exemple, dans son article *Un nouveau mystique* sur *L'Expérience intérieure* de Bataille, publié dans les *Cahiers du Sud* en octobre 1943. Sartre y joue Bataille contre Breton: sous prétexte d'attaquer la méthodologie de l'essai bataillien, qu'il nomme 'l'essai-martyre', il règle au passage son compte à André Breton:

La volumineuse personnalité de Breton s'y trouvait à l'aise: il démontrait froidement, dans le style de Charles Maurras, la précellence de ses théories, et puis soudain il se racontait jusque dans les plus puérils détails de sa vie, montrant les photos où il avait déjeuné, de la boutique où il achetait son charbon¹.

C'est mal connaître l'attention extrême que Breton portait aux sujets de l'immédiat et à la méticulosité de ses choix pour l'illustration de *Nadja*. Malgré cette dérision, pour noyer le poisson, Sartre mêle dans cette stratégie d'écriture des écrivains ou penseurs fameux, Pascal, Rousseau, Nietzsche, Breton, Aragon, Leiris. Il conclut: «c'est dans cette série de "géométries passionnées" que *L'Expérience intérieure* prend sa place».

C'est pourtant à ces 'essais-martyre' que Sartre consacra bientôt du temps, à travers ses artistes ou écrivains sulfureux, qu'il vient cueillir parfois sur le sentier même de leur abandon par Breton, qui avait la fâcheuse habitude d'excommunier les artistes plus vite que leur ombre. Sartre aura accompli le tour de force, tout en ne rien perdant de sa virulence à l'égard du surréalisme, de faire une nouvelle esthétique avec des artistes issus de ce mouvement même – Giacometti, Calder, Hare, Masson... – sans toutefois en admettre la filiation profonde. Et c'est sur l'espace américain qu'a lieu le premier acte de cette stratégie. Il n'empêche, qu'il s'intéressera à des ancrages théoriques profonds du surréalisme: par exemple *l'écriture automatique* est un dispositif naturalisé, qui traverse le surréalisme et va vers l'*action painting* et que Sartre revendique dans certains essais, notamment celui sur Wols. Masson ou Matta étaient dans ce même mouvement de bascule du surréalisme vers le geste et le signe.

¹ J.-P. SARTRE, *Situation I*, Gallimard, Paris 1947, pp. 134-135.

3. Dolorès, initiatrice

La découverte du monde américain tient d'une part aux visites guidées organisées par les autorités officielles américaines et d'autre part à la présence de Dolorès Vanetti, celle qui lui a «donné l'Amérique» dira-t-il plus tard à Simone de Beauvoir, avec qui il se lie dans une passion amoureuse très forte, après l'avoir rencontrée lors de l'enregistrement d'une série d'émissions. Née en 1912, ayant vécu en France et en Angleterre, c'est une figure très médiatique à New York. Parfaitement bilingue, elle est journaliste à la radio. Elle est très bien implantée dans les milieux artistiques new-yorkais: elle connaît Calder et Louisa, Pierre Matisse, Duchamp, Hare, Peggy Guggenheim... Elle a fait la connaissance de Breton à son arrivée, et peut-être a-t-elle été sa maîtresse aussi entre Jacqueline et Elisa... En tout cas elle sera toujours très proche de lui, au point d'être reçue plus tard régulièrement à Saint-Cirq-Lapopie. Son nom et son adresse en France, à Seillans dans le Var, apparaissent dans les papiers d'archives de Breton dispersés en 2003. Dans une lettre à sa fille Aube de 1953, il lui rappelle son passage, parmi d'autres invités, comme si Dolorès était une des fréquentations régulières depuis les États-Unis². À New York, elle est proche aussi des artistes et intellectuels en exil, de Max Ernst, de Georges Duthuis et de Lévi-Strauss... Tous les Français en exil s'attachent aux émissions à New York sur *La Voix de l'Amérique*, dirigée par Pierre Lazareff, dont elle est une des journalistes...

Il ne s'agit pas de jauger la relation amoureuse franco-américaine de Sartre et de Dolorès³, mais de voir en quoi elle a pu lui ouvrir les portes d'une autre culture plus vaste qui ne se limitait pas à la philosophie et la littérature, mais mêlait anthropologie, psychanalyse, arts primitifs et voyages ethnologiques... Dolorès lui fit connaître ces Français émigrés à New York, dans un milieu artistique qui n'avait fait que s'entrouvrir pour Sartre à Paris, avec la rencontre de Giacometti, reclus en Suisse dès le début de la guerre, et les échanges avec Picasso. Évidemment Dolorès a dû emmener Sartre, notamment à la fin de son séjour où il reste plusieurs semaines à New York, dans les expositions, comme par exemple celle de

² A. BRETON, *Lettres à Aube*, Gallimard, Paris 2009, p. 82: «L'été, comme d'ordinaire a été beau à Saint-Cirq et nous n'avons certes pas à nous plaindre qu'on nous y ait laissés trop seuls. On a vu tour à tour Julien Gracq et sa sœur, Lise et Jacques Parson, Juliette et Man Ray, H.-P. Roché, Hélène Tournaire et Pauwels, Claude et Monique Lévi-Strauss, Dolorès, Simone, Annie et Adrien Dax, Toyen...». Intéressante liste qui montre que le réseau noué en Amérique avait des liens encore solides.

³ Annie Cohen-Solal en fait un portrait dithyrambique dans sa biographie. Cfr. A. COHEN-SOLAL, *Sartre*, Gallimard, Paris 1985, p. 358.

Jackson Pollock dans la galerie Art of this century, du 19 mars au 14 avril 1945. L'année précédente Pollock avait exposé dans cette même galerie, en compagnie de travaux de Braque, Dali, Ernst, Kandinsky, Masson, Matta, Miro, Motherwell, Picasso, Rothko et Tanguy. La toile *Pasiphaë* (1943) que Pollock y avait montrée⁴ comporte bien des adhérences surréalistes, si on la compare aux toiles de Masson de la même époque, par exemple *Paysage iroquois* (1942), ou *Andromède* (1943)⁵.

La dédicace à Dolorès du numéro des *Temps Modernes* sur les U.S.A. en 1946 cache, non seulement son travail (car le numéro de la revue fut préparé chez elle à New York), mais sans doute maintes allusions, mettant sur le même plan les divers champs de la culture, mêlant les artistes intégrés à l'histoire de l'art occidental et ceux issus des rencontres avec les amérindiens. Le texte de David Hare, par exemple, témoigne de cette ouverture. Les objets qui figurent dans l'appartement de Dolorès, où se côtoient Duchamp, Hérold, Delvaux, et des pièces d'art premiers, rappellent, à un degré moindre, l'atelier de Breton, rue Fontaine. Dans les rares photos que l'on a de l'appartement de Breton à New York, on voit les murs envahis aussi de figures primitives et de fétiches. Par exemple un masque Eskimo, exposé au-dessus du canapé de Breton à New York⁶. Infatigable collectionneur et esthète, Breton s'intéresse à l'ailleurs de sa propre culture.

Les ambitions de Sartre après-guerre, notamment à travers la vision culturelle des *Temps Modernes* en gardent quelques traces. Dans le numéro des *Temps Modernes* sur les U.S.A., un texte de David Hare en fin de volume, après celui sur les 'Comics', relate l'histoire d'un chef Navajo de cent-cinq ans qui lui raconte «l'histoire du blé» pendant des heures: «Seules ses lèvres s'agitaient tandis qu'il prononçait des mots que je n'avais jamais entendus»⁷. Témoignage, devant l'effacement de cette culture, qui est aussi de la part de Hare une performance – une leçon de silence!

Les rapports des écrivains et artistes avec la culture amérindienne étaient des parcours nécessaires pour le renouvellement de l'art occidental. Alors que le cubisme s'était intéressé surtout à l'art africain, les Indiens étaient une piste possible de nouveauté, inspirée des figures peuplées de spectres et d'esprits. Le voyage de Breton à travers le Grand Cañon du Colorado, le Nevada, le Nouveau-Mexique et l'Arizona, que Sartre avait survolé dès

⁴ Jackson Pollock, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris 1982, pp. 122-123.

⁵ André Masson, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris 1977, pp. 165 et 167.

⁶ André Breton, 42, rue Fontaine, catalogue de la vente à Drouot-Richelieu par Calmels Cohen, volume *Arts primitifs*, 17 avril 2003, pp. 152-153, pièce n. 6164.

⁷ D. HARE, *Le vieux cacique d'Acoma*, dans «Les Temps modernes», 11-12, 1946, p. 573.

février 1945 par une forte tempête, date d'août 1945, un an après le séjour de David Hare en 1944 en territoire Hopi. Il parvient à Mishongnovi dans la réserve des Indiens Hopis et Zunis le 22 août. De cette époque, et de l'année précédente, datent les collections qu'il a pu réunir de poupées Kachina Hopi – par exemple la poupée Kachina Hopi Saviki, ou danse du serpent – qui reparaitront lors de la vente de l'Atelier de Breton en 2003, avec notamment la vingtaine de pièces qui composaient cet ensemble⁸. Nul doute que Sartre n'ait échangé avec Breton sur cette passion, qui avait envahi aussi les murs de l'appartement de Dolorès à l'angle de la 57th Street et de la 1st Avenue... Les kachinas sont des esprits et, en tant que tels, ces sculptures sont habitées. Elles représentent l'esprit du feu, de la pluie, du serpent, ou encore des esprits farceurs et espiègles, bienfaisants ou malfaisants. En outre, les couleurs sont associées à des points cardinaux... On comprend que pour Hare ou même Calder, cette référence innerve l'interprétation des œuvres en toile de fond. La plupart des objets choisis par Breton n'ont pas été achetés dans la réserve indienne des Zunis et Hopis, mais chez le marchand Julius Carlebach, qui avait échappé aux camps de prisonniers allemands et ouvert une brocante à New York dans la 3th Avenue, au n° 943, et aura plus tard une galerie. Il avait été découvert par Max Ernst, qui avait repéré ses objets indiens et esquimaux anciens. De chez lui viennent l'essentiel des collections de Breton de poupées Kachina et masques Hopi, Navajo ou esquimaux. Il alimentera aussi les collections de Robert Lebel (père de Jean-Jacques Lebel), expert et œil vivant pour Breton à New York, de Georges Duthuit (le gendre de Matisse), ami aussi de Masson, de Bataille, Tanguy, Patrick Walberg, et grand spécialiste d'art ancien et d'archéologie. Lebel et Duthuit conseillèrent les choix de pièces, notamment pour Breton, David Hare, Claude Lévi-Strauss (devenu après la guerre Conseiller culturel de l'Ambassade de France, en résidence à New York⁹)... et bien sûr Dolorès Vanetti¹⁰. Dans ces masques, totems, poupées,

⁸ André Breton, 42, rue Fontaine, cit., volume *Arts primitifs*, pp. 172-228, pièces nn. 6177 à 6206.

⁹ Claude Lévi-Strauss ne reviendra en France qu'en fin 1947, pour y soutenir sa thèse *Les Structures élémentaires de la parenté* en 1948, publiée aux PUF en 1949, dont Simone de Beauvoir fera le plus grand éloge dans *Les Temps Modernes*. Sa thèse secondaire *La Vie familiale et sociale des Indiens nambikwara* au Brésil sera publiée par la société des américanistes à la fin de l'année. Grand collectionneur, guidé aussi par Carlebach dans sa période new-yorkaise, il vend collection à Drouot en 1951. Certaines des poupées Kachina Hopi furent rachetées par Jacques Lacan, le beau-frère d'André Masson.

¹⁰ Deux carnets de dessins de Robert Lebel furent offerts par son fils au Musée de Quai Branly. Des masques y étaient reproduits fidèlement en couleur, notamment ceux acquis

objets amérindiens, Jean-Jacques Lebel, qui fit en 2006 des collections de son père une vente analogue à celle d'Aube Breton, y voit un lien direct avec l'assemblage d'objets-résidus comme le pratiquaient les surréalistes et plus près de nous avec la production des années 1954-1961 de Robert Rauschenberg lorsqu'il crée ses fameux *Combine Paintings*. Tous ces exilés amateurs d'arts primitifs et populaires, qui ne privilégiaient pas forcément les pièces d'artistes reconnus, Sartre a pu librement s'en inspirer lors de ses séjours à New York, aux côtés de sa collectionneuse Dolorès, pour s'orienter vers des artistes plus modestes mais plus modernes, dont Lapoujade, Wols, Rebeyrolle, qui ont été les supports dans ses essais.

4. *La figure de Breton qui fascine et qu'il faut tuer*

Breton est parti aux États-Unis, où il arrive à New York en juillet 1941, bientôt rejoint par Duchamp, en juin 1942. À partir de cette période, il sera très actif dans les milieux artistiques et fonde dès la fin de l'année 1941 la revue surréaliste *VVV* avec David Hare, qui en est l'*editor*. C'est un chef de clan rayonnant qui mobilise dès son arrivée l'intelligentsia en exil qui peut l'aider à promouvoir le surréalisme. Il publie abondamment, il préface, suit de près les expositions par exemple celle de Miro et ses *Constellations* à la galerie Pierre Matisse en 1945, du 9 janvier au 3 février, exposition que Sartre a probablement vue. Il circule aussi aux alentours, dans les Antilles, notamment pour l'exposition de Wifredo Lam au Centre d'art de Port-au-Prince en janvier et février 1946. Il multiplie les 'perspectives du surréalisme'...

Sartre lui s'est envolé le 11 janvier 1945 vers les États-Unis, accompagné par sept autres journalistes, représentants officiels de la France libérée. Il y restera jusqu'en mai. Certes il rencontre des intellectuels, par exemple ceux de la revue *Partisan Review*...avec qui le dialogue est souvent difficile. Mais il voit aussi des Français en exil. Il y rencontre Breton chez Jacqueline et David Hare, venant visiter sa fille les week-ends, et il y reviendra l'année suivante où il revoit à nouveau Breton. Des décennies plus tard, Sartre se rappelait les échanges avec Breton:

Les surréalistes se donnaient un monde qui effectivement était différent du monde réel et le faisaient exister fortement. J'ai eu des rapports même avec Breton à New York en 1945-46; je l'ai un peu

par André Breton, Isabelle Waldberg, Georges Duthuit, Roberto Matta, Bernard Reis, Enrico Donati et Dolorès Vanetti.

revu à Paris et puis il s'est brouillé avec moi parce que j'avais écrit sur le surréalisme ce que je pensais¹¹.

Sartre ajoute cette phrase qui en dit long sur l'importance de cette rencontre, quant à la vie, quant à l'art: «Mais c'était passionnant de voir Breton et de vivre un peu avec lui».

«Passionnant» certes, cette «volumineuse personnalité» n'est pas facile à cadrer. «Nous déjeunons au Casque avec Giacometti. On se demande comment Breton va être reçu à son retour à Paris»¹², s'interroge Simone de Beauvoir dans *La Force des choses*. Effectivement rien n'est gagné dans ce retour. Breton a pris des positions ambiguës pendant la guerre, condamnant certes le régime de Vichy, dont il eut à souffrir après cette rafle de Marseille lors de la visite du Maréchal, mais envisageant peu avant une solution Pétain-Doriot (le Parti Populaire français avait quelques attaches à ses débuts avec le socialisme). Sartre a tout fait dès 1945 pour retarder le retour de Breton à Paris, invoquant la dictature intellectuelle des communistes¹³. Si Breton s'attarde – certes son agenda de conférences était bien rempli –, c'est aussi qu'il ne sait plus lui-même quelle place il occupera dans ce monde d'intellectuels politisés, devenus très matérialistes. Quant aux artistes, il a longtemps favorisé leur monde de dissensions. Or la reconstruction après-guerre nécessite un consensus. Mais celui-ci ne sera pas du côté de Breton, qui s'isole. C'est ce vide laissé par Breton que Sartre entend exploiter, et d'abord par la création de la revue *Les Temps Modernes*. L'idée de faire un numéro sur les U.S.A. doit à la fois satisfaire les exilés et éloigner Breton d'un témoignage long et intime qu'il pourrait lui-même exploiter. Lui coupant les herbes sous les pieds, Sartre fait de Breton un marginal un peu obsolète. Même dans son propre camp Breton est contesté. Tzara lui-même n'y va pas de main morte. Dans une conférence à La Sorbonne *Le Surréalisme et l'Après-guerre*, Tzara fustige les surréalistes: «Je ne vois pas sur quoi [le surréalisme] serait fondé pour reprendre son rôle

¹¹ J.-P. SARTRE, M. SICARD, *Penser l'art*, dans «Obliques», *Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981, p. 18.

¹² S. DE BEAUVOIR, *La Force des choses*, t. I, Gallimard («Coll. Folio, 1977»), Paris 1963 p. 118.

¹³ A. BRETON, *Entretiens radiophoniques XV*, in ID., *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard («Coll. La Pléiade»), Paris 1999, p. 562: «J'avais eu aussi à New York, de longues conversations avec Camus, puis avec Sartre, qui m'avaient fait entrevoir ce que pouvait être ici l'état des esprits. Je me rappelle que Sartre insistait particulièrement sur la "terreur" que les staliniens faisaient régner dans les lettres. À l'en croire, il eût été de la dernière imprudence de contester publiquement les mérites poétiques de l'Aragon du *Crève-cœur*: on risquait de ne pas s'éveiller le lendemain...».

dans le circuit des idées au point où il la laissa comme si cette guerre et ce qui s'ensuivit ne fût qu'un rêve vite oublié¹⁴. On ne saurait mieux exprimer le déphasage qui couvre les positions de Breton, agitant ses idées comme si rien dans le monde n'avait changé.

Sartre lui se montre ample et polyvalent: il est ô combien au courant de ce qui se passe dans le nouveau monde; il a exploré à grandes enjambées l'espace Amérique, vu selon la trajectoire d'un résistant, ce que Breton n'a pas été. Son absence, Breton va la payer cher, ainsi que la non-proximité avec les communistes ou leurs sympathisants que la guerre a agrégés à l'espace démocratique.

C'est à Sartre que revient la charge d'exécuter Breton dans ce nouveau monde. Il n'a certes aucune animosité par rapport à la personne d'André Breton, mais les positions à la fois intellectuelles et politiques du surréalisme, qui étaient vues hors contexte aux États-Unis et plutôt dans une posture historiographique, apparaissent maintenant dans le Paris de l'après-guerre comme désuètes et dépassées. Sartre aura tendance aussi à se rapprocher des Surréalistes révolutionnaires, par exemple des auteurs surréalistes résistants sous l'Occupation de *La Main à plume* (1941-1944), avec Chabrun, Éluard, Hugnet, Jaguer, Magritte, Leo Malet, Picasso, Ubac...ainsi que Noël Arnaud, Yves Battistini, Christian Dotremont, Jean Laude, René Passeron avec leur tract *La Cause est entendue*, qui considèrent que le surréalisme ne peut se concevoir que libéré de l'idéalisme et rendu à un matérialisme historique qui est la seule véritable libération et révolution. Sa politique doit s'ouvrir au sens de l'histoire. Dotremont, dans une critique acerbe du surréalisme esthétisant, faisait remarquer cette nécessaire ouverture vers le champ social: «Il n'y a de surréalisme que d'ensemble, c'est-à-dire qui n'isole aucun de ses moyens, et donne sur le monde sans se donner à lui»¹⁵.

Breton essaiera aussi de revenir dans le champ politique, participera au Rassemblement Démocratique Révolutionnaire (fondé par Sartre avec David Rousset et Georges Altman entre fin 1947 et fin 1948) où Sartre essaie de s'écarter des communistes dans la recherche d'une troisième voie. Breton prend dans le RDR, avec d'autres anciens surréalistes comme Pierre Naville, une place active. Mais vainement! Malgré les attaques dans *Qu'est-ce que la littérature?* Breton ne semble porter aucune animosité à l'égard de Sartre, en tant qu'homme: il lui dédicace encore en 1948 *La*

¹⁴ Référence figurant dans la chronologie de BRETON, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 32.

¹⁵ C. DOTREMONT, *Le surréalisme révolutionnaire*, dans «Les Deux sœurs», 3, 1947, pp. 5-6 (reprint Éditions Jean-Michel Place, 1985).

Lampe dans l'horloge – Sartre lui avait bien dédié son volume sur le *Théâtre* paru en 1947! –, dans un exemplaire particulier. Breton ne répondra jamais aux critiques de Sartre portées dans *Qu'est-ce que la littérature?*

5. À l'abord des artistes américains: Calder

Le premier texte de Sartre sur un artiste n'est pas celui sur les sculptures de Giacometti, bien que Sartre ait connu Giacometti avant la guerre, mais celui publié en 1946 sur Calder, rencontré d'abord aux États-Unis. Calder était pourtant connu en France depuis 1926 et 1927 où il avait participé au *Salon des humoristes* et exposé son *Cirque* miniature, qui fera le tour de l'Europe, accompagné de sa performance, jusqu'en 1933. Installé rue de la Colonie, puis rue Daguerre à Paris, il était entré en contact avec les milieux surréalistes: Duchamp a visité son atelier en 1931, qui avait suggéré d'appeler ses sculptures 'mobiles' et avait arrangé pour lui une exposition Galerie Vignon en 1932; Arp trouvera le mot de 'stable' pour les sculptures sur pied. Il avait aussi rencontré Léger, Mondrian, qui restera une référence marquante pour lui, Héliou, Miro avec qui il se lie d'amitié et qui l'invite en Espagne. Retourné aux États-Unis Calder a exposé en 1934, 1936, 1937, 1939, 1940 et chaque année jusqu'en 1944 à la Galerie Pierre Matisse; il a en 1943 une rétrospective au MoMA de New York. James Johnson Swenney, son directeur, qui rencontra Sartre lors de son premier séjour de 1945, fit le lien... Masson, qui était voisin de Calder dans le Connecticut, établit entre Calder et Sartre des rapports plus personnels. Il emmena Sartre à Roxbury, dans l'atelier. L'essai de Sartre garde quelques traces de ces échanges spontanés et en situation avec les œuvres:

Un jour que je parlais avec Calder dans son atelier, un mobile qui, jusque-là, était resté au repos fut pris, tout contre moi, d'une violente agitation. Je fis un pas en arrière et crus m'être mis hors de sa portée. Mais lorsque cette agitation l'eut quitté et qu'il parut retomber dans la mort, sa longue queue majestueuse qui n'avait pas bougé, se mit indolemment en marche, comme à regret, tourna dans les airs et me passa sous le nez¹⁶.

Puis il le revit à New York dans son appartement de la 86th Street and 2nd Avenue. Calder lui donnera la sculpture *Peacock* (1941), décrite dans son essai:

¹⁶J.-P. SARTRE, *Les mobiles de Calder*, dans ID., *Situations II*, Gallimard, Paris 2012, p. 401.

il m'a fait don d'un oiseau de paradis aux ailes de fer; il suffit d'un peu d'air chaud qui le frôle en s'échappant par la fenêtre: l'oiseau se défripe en cliquetant, il se dresse, il fait la roue, il balance sa tête huppée, il roule et tangué et puis, tout à coup, comme s'il obéissait à un signe invisible, il vire lentement sur lui-même, tout éployé¹⁷.

Cette description et ce rapport ab-réactif devant une œuvre sera le propre du style de Sartre devant l'art. C'est d'abord un regardeur, avant d'établir des analyses plus savantes, qu'il laissera surtout aux historiens d'art.

L'essai de Sartre sur *Les mobiles de Calder* parut dans un beau petit catalogue de la Galerie Louis Carré, préface à la première exposition de Calder en France après-guerre. Il sera bien sûr aussi traduit aux U.S.A. et servira pour maintes expositions. On ne peut pas dire que Calder fit partie des surréalistes, mais il les fréquente, son œuvre s'y apparente fortement et en rallie les objectifs dès 1933. Il est une sorte de tête de pont surréaliste à l'intérieur du continent américain. Il y a peu de documents sur les rapports de Breton et de Calder, hormis quelques cartes et dédicaces. Sartre prend Calder au moment même où il quitte à la fois la mécanique du *Cirque*, marionnettes et fils de fer, et les moteurs qu'il utilisait parfois dans ses sculptures. Il est tiré par Sartre au dehors du surréalisme, on pourrait dire même à l'opposé. La mobilité vient d'ailleurs, de la masse aérienne de l'air ou du vent qui anime ses créations. Cette découverte du mouvement entraîne Sartre à développer autrement sa pensée de la sculpture, qui restera toujours pour lui en mouvement à partir de cette époque, alors qu'il pensait avant cette catégorie du côté de l'inanimé¹⁸. Dans l'art de Calder, se substitue aussi dans l'esprit de Sartre, l'idée surréaliste de jeu à celle de fête. Au début du texte Sartre affiche: «Un Mobile: une petite fête locale, un objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui, une fleur qui se fane dès qu'elle s'arrête, un jeu pur de mouvement comme il y a de purs jeux de lumière»¹⁹. Il oppose la fête au jeu, ou plutôt c'est le jeu qui doit devenir une fête. Ce jeu n'est pas le jeu surréaliste, fait de calculs et de symboles ésotériques, comme le fut le jeu de Tarots de Marseille, mais des virevoltes abstraites et impromptues. Sartre fait intervenir aussi la musique, comme si le mobile était «un petit air de jazz-hot, unique et éphémère, comme le

¹⁷ Ivi, p. 400.

¹⁸ Voir à ce sujet l'excellente analyse de G. BAUER, *Sartre and the Artist*, University of Chicago Press, Chicago 1969 (traduit par S. ASTIER-VEZON, édition numérique: *numilog.com*, 2008, p. 130).

¹⁹ SARTRE, *Les mobiles de Calder*, cit., p. 400.

ciel, comme le matin»²⁰. On sait combien Breton honnissait la musique²¹, et c'est sans doute à dessein que Sartre emploie cette métaphore musicale, vidée de tout symbolisme, et moderniste à l'extrême.

L'exil de Breton aux États-Unis fut un gigantesque échec, quant à son aura, quant à sa vie, n'imposant pas ses idées politiques (post-trotskyistes), perdant sa muse de *L'Amour fou*, n'étant que peu intégré à la culture américaine à cause de la barrière de langue. Sartre en quelques séjours y eut de grands succès, grâce à sa notoriété devenue éclatante, grâce au réseau de Dolorès. Le texte de Sartre sur Calder, sans doute écrit dès le premier séjour de 1945, se ressource à ses thèmes familiers quant à l'Amérique: la présence de la nature qu'il lira même dans l'urbanisme, le modernisme, etc. Alors que Breton salue en Calder «les pures joies de l'équilibre»²², Sartre y voit un déséquilibre, une inscription puis désinscription dans la représentation. Il se rattache aussi à ses propres conceptions de l'espace comme saut dans l'accumulation des ceci dans *L'Être et le Néant*. Breton est influencé par la vue de l'atelier chaotique d'Alexander Calder, photos prises en 1941 par Herbert Matter, et qui serviront à la fois à l'illustration d'un article sur Breton par David Hare dans *VVV* et du *Surréalisme et la peinture* dans l'édition de 1945, mais qui disparaîtra dans l'édition définitive de 1965, après que Sartre ait écrit sur Calder²³ – est-ce là sans doute la raison de cette expulsion? –, au profit d'un mobilisme plus épuré qui transcende les désordres de l'atelier.

Ce qui surprend dans l'essai sur Calder, pour les familiers de la pensée de Sartre, c'est la place laissée aux forces de la Nature et aux puissances animalesques. Calder a créé ces années-là d'autres insectes et oiseaux, comme ceux qu'évoque Sartre à la fin de son essai: «Mon oiseau vole, flotte, nage comme un cygne et puis, tout d'un coup, il se décompose, il ne reste que des tiges de métal parcourues de vaines petites secousses». Fascine Sartre, ce mélange de mécanicité et de nature animale, qui amène Calder à fabriquer des animaux à cette époque: araignée, paon, girafe, autruche, phoque... Il cède à l'émerveillement devant ces artefacts qui se mélangent à la nature:

²⁰ *Ibid.*

²¹ On se reportera à l'ouvrage de S. ARFOUILLOUX, *Que la nuit tombe sur l'orchestre – Surréalisme et musique*, Fayard, Paris 2009, pour détailler les raisons du refus de Breton de la musique auquel Sartre n'adhèrera jamais, préfaçant René Leibowitz et son ouvrage *L'Artiste et sa conscience*, pour défendre à travers la musique un art engagé, présent ici dans l'essai de Sartre qui inclut aussi le corps à travers le jazz.

²² Unique allusion à Calder dans A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, p. 72.

²³ *André Breton, 42, rue Fontaine*, cit., volume *Photographies*, p. 370, pièce n. 5442.

Ces mobiles ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait mécaniques, qui déconcertent à chaque instant et qui reviennent toujours à leur position première, ils ressemblent aux herbes aquatiques rebroussées par le courant, aux pétales de la sensitive, aux pattes de la grenouille décérébrée, aux fils de la Vierge quand ils sont pris dans un courant ascendant²⁴.

Il conclut chez Calder en un mélange de «combinaisons techniques, presque mathématiques» et de «cette grande Nature vague qui gaspille le pollen et produit brusquement l'envol de mille papillons». Nul doute que l'espace américain n'ait réveillé en Sartre cet émerveillement métaphysique et enfantin qu'avait eu Roquentin devant la racine de marronnier; il lui donne un aspect encore plus aérien, plus libertaire, plus dispersif, abandonné aux seules lois du hasard et des équilibres naturels. Cela était inattendu chez Sartre, qui était jusque-là un antinaturaliste. Mais il faudra attendre le groupe Cobra, pour que le bestiaire s'affiche pleinement comme champ d'investigation du sens esthétique et matériel: oiseaux, félins, fourmis, ours, chiens, y abonderont comme dans cette forêt retrouvée d'un nouveau primitivisme.

6. *David Hare et l'indianité*

David Hare a rencontré Sartre dans l'entourage de Breton, qui visitait sa fille Aube et était invité de ce fait à Long Island chez le nouveau couple qu'il formait avec son ex-femme Jacqueline Lamba. En décidant de faire un texte sur David Hare, un essai exclusivement sur la sculpture, c'est une double prise d'otage: Hare est le co-directeur de la très surréaliste revue *VVV*, il a participé lui-même aux expositions surréalistes à New York en 1942 et figurera dans l'exposition *Le Surréalisme en 1947* à Paris. En tant qu'artiste, il est aussi, à la même époque, ami avec Motherwell et De Kooning, et donc très proche de l'École de New York et de l'*Action painting*. C'est un artiste intéressant: dès 1944, il expose dans la galerie de Peggy Guggenheim. Il figure aussi dans l'exposition *Dada, Surrealism, and Their Heritage* en 1968 au MoMA de New York. Il aura une rétrospective au Solomon Guggenheim en 1977. Si Sartre ne considère que sa sculpture et ses assemblages d'objets, il sait qu'il est aussi un peintre reconnu.

On connaît peu de choses sur l'origine du texte que Sartre écrit pour David Hare, préface d'une exposition à la Galerie Maeght en 1947, dont

²⁴ SARTRE, *Les mobiles de Calder*, cit., p. 402.

seulement un fragment parut. Il est clair qu'il s'effectue dans la concurrence avec Breton. Hare, qui avait vécu dans la culture amérindienne, était donc devenu le mari de Jacqueline Lamba, l'ex-femme de Breton qui l'avait quitté pour rester à long terme aux États-Unis. Autour de David Hare, dans l'atmosphère assez débridée dans laquelle ils vivaient – drogue, nudisme, etc. –, gravitent d'autres personnages, comme Kurt Seligmann, Charles Duits disciple aussi de Breton, bien intégré à la culture américaine pendant l'exil parce que sa mère était américaine, Kay Sage en couple avec Tanguy, Arshile Gorky, Matta....Hare les initie au peyotl, composant de la mescaline que Sartre avait déjà essayée en Europe.

À regarder de près l'essai de Sartre, on voit que tout oppose la méthode de Sartre à celle de Breton. Sartre part toujours d'une conception théorique philosophique. Ici, il s'agit de l'unité ou pas de l'espace esthétique, et de l'espace plus général en tant que tel. De même que dans ces remarques sur les mobiles de Calder, l'espace selon Hare n'a pas d'unité mais est composé de 'parties séparables'. Donc l'espace n'existe pas comme un préalable, mais se décompose en divers 'ceci', remarques qu'il avait faites dès *L'Être et le Néant*. Ce que Sartre déconstruit à force, c'est l'espace hégélien, tributaire d'une Idée. Dans la phénoménologie l'espace n'existe qu'en tant qu'il est en corrélation avec un sujet et, quant à l'art, dans un mouvement d'émotion qui regroupe les éléments divers en telle intention. Sartre remarque: «un escalier s'éparpille s'il n'est l'envers figé d'une ascension». Il invoque à la suite la notion de 'présence'. Pour qui a vu les sculptures de David Hare, on voit accentués ces éléments épars. Ils sont réunis dans des ambiguïtés entre l'idée et le réel: s'appuyant sur Paulhan, Sartre évoque longuement la formule «la nage poissonne» et propose, dans la tradition surréaliste, pour Hare: «En ce sens on pourrait dire que le gorille de Hare est "une horreur qui gorille", c'est-à-dire que le gorille est une certaine condensation particulière de notre horreur»²⁵. Il s'agit de s'éloigner des clefs et des symboles.

Ces figures qui évoquent l'animalité en disent long sur la nouvelle approche de Sartre quant à l'émoi et les sensations qu'il s'agit de mobiliser, contre le règne de l'Idée. Les surréalistes avaient commencé, mais dans une approche surtout symbolique. Mis au rencart les minotaures et centaures, Hare affiche des êtres métamorphiques, souvent pris dans un mouvement réel: «L'Homme au tambour se balance légèrement comme la mâchoire du gorille». Les œuvres animalesques ne sont pas nombreuses chez Hare, elles le seront davantage chez Masson, et aussi chez Calder, qui avait en 1936,

²⁵ J.-P. SARTRE, *Sculptures à n dimensions*, in M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, p. 664.

lors de l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* au MoMA, exposé une mante géante.

Ce qui intéresse Sartre dans les sculptures de David Hare, alors qu'à première vue ce sont des objets surréalistes, c'est aussi cette esthétique du mixage et le mouvement de projection qu'il y voit dans la réunion problématique d'ingrédients différents: «c'est pourquoi, bien que Hare ne veuille rien *représenter*, ses figures sont toujours un grouillement confus de représentations contradictoires, tournées, malaxées, comprimées par l'émotion». Cette critique de la représentation dure tout un autre long paragraphe, qui s'appuie sur des renversements de notions, chères certes parfois aux surréalistes, mais ici adoucies comme mécanisme de dérèglement de la représentation au profit d'émotions réelles. Il parle de «subtile altération». Et il ajoute: «C'est la caractéristique essentielle de cet art que l'emploi de l'immobile pour suggérer la mobilité et de la mobilité pour suggérer l'immobile; la sculpture de Hare est par excellence transsubstantiation»²⁶. C'est ce concept de *transsubstantiation* qui est précisément proche des objets surréalistes, en ce qu'ils n'altèrent pas l'objet lui-même. Tels ces *ready-made* de Marcel Duchamp! L'objet, approprié, revendique un espace personnel, fait de «vie animale et humaine», un peu comme une «coquille». Sartre invoque aussi le terme de magie, parce qu'il faut bien qu'il y ait dans l'émotion cet espace resserré par l'émotion avec «les présences sans distance qu'il révèle»²⁷. Cette pratique de l'oxymore, entre le là et le non-là, l'être et le non-être, Sartre va la filer tout au long du texte, dans l'intention de débusquer ce qui semble y avoir d'explosif dans ces créations, alliant les contradictoires. Sartre reprend à son compte la phrase fameuse d'Audiberti: «La noirceur secrète du lait», qui détruit par là-même l'essence de la substance. Alors que Sartre semble sur le fil du rasoir, en fait il s'approprie délibérément certains aspects du surréalisme pour les verser dans une esthétique proprement existentielle.

À quelques rares allusions, on ne peut que penser à la culture amérindienne qui avait été intériorisée. Dès 1942 était parue l'autobiographie *Sun Chief* de Don C. Talayesva, ce chef hopi, qui ne sera traduite en France qu'en 1959, avec une préface de Lévi-Strauss.

À ce binôme américain Calder-Hare, on doit ajouter Matta, peintre d'origine chilienne rencontré chez Masson et David Hare, qui fait partie de l'*action painting* et du surréalisme en même temps. L'œuvre de Matta est considérable. Matta, venu à New York en 1938 sur l'incitation de Duchamp, participe à la revue *VVV* dont il fera la couverture du numéro

²⁶ Ivi, p. 666.

²⁷ Ivi, p. 668.

4. Il reçoit aussi dans son atelier le jeune Jackson Pollock. Exclu du groupe surréaliste en 1948, alors que son œuvre reste de bout en bout surréaliste, il s'intéresse aussi à des sujets politiques, comme la torture, la guérilla, l'exil... Il aborde aussi largement le problème de l'espace, parfois démesurément agrandi. Son art relève de la peinture et du graffiti. Peinture pure et pourtant profondément politique, il retrouve ainsi Sartre et fera plus tard avec lui le livre d'artiste *Un soleil un Vietnam*.

7. L'influence de Masson

Masson accueille Sartre dans les milieux artistiques de New York. Il habite à New Preston, dans le Connecticut, et il est voisin de Calder. Dans le surréalisme, Masson était déjà connu, participant à la revue *Acéphale* qui parut de 1936 à 1939, sous l'égide de Gorges Bataille. Cette proximité avec Bataille n'empêche pas Breton d'écrire *Prestige de Masson* en janvier 1939, repris en mai dans la revue *Le Minotaure*, n° 12-13. Il pointe en Masson le thème des métamorphoses: «La peinture d'André Masson n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion saisis à l'instant où la feuille et l'aile, qui commencent à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus éphémère, du plus magique des lustres»²⁸. Plus bas il ajoute: «L'érotisme dans l'œuvre de Masson, doit être tenu pour la clé de voûte». Sartre gardera ces propos comme une entrée en matière pour ses analyses futures, après avoir vu *de visu* les œuvres.

Les mythologies qui adhèrent à l'œuvre plastique sont expulsées: «Ces dessins, Masson les a tracés pour prendre congé de toute mythologie»²⁹. Les métamorphoses, il en voit toujours, mais elle se sont lavées de leur académisme. Sartre note un changement dans la pratique de Masson, qui le libère des mythes et le ressource à la grande nature naturante: «...nous assistons toujours à des métamorphoses. Mais ce n'est plus aux avatars d'un oiseau qui se change en homme: la métamorphose est celle de quelque chose qui se change en oiseau»³⁰. Dans *Mouvement et métamorphose*, Masson dira presque la même chose:

Il suffirait alors de peindre, par exemple, un seul corps de femme (au demeurant dans la simplicité du thème) pour qu'il soit aussi le ciel

²⁸ A. BRETON, *Prestige d'André Masson*, repris dans ID., *Le Surréalisme et la peinture*, cit., p. 154.

²⁹ J.-P. SARTRE, *Masson*, in ID., *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 389.

³⁰ Ivi, p. 406.

et la terre. Il aurait la fraîcheur de l'eau, la chaleur secrète du fruit mûr; il commencerait torrent, devinerait flamme et s'achèverait... dans le vent!³¹.

Lorsqu'il rencontre Sartre, Masson a déjà rompu avec Breton. La brouille date de 1943. Masson avait été blessé de voir ses articles transformés par Breton en vue d'être publiés dans *VVV*. Il les donna donc à *View*, la revue rivale. Certes les ruptures étaient fréquentes dans le surréalisme, mais souvent éphémères. Simone de Beauvoir raconte à propos de salières renversées sur les tables de bistrot que, selon la remarque de Pontalis, «on les relève toujours», alors que Giacometti ajouta: «Ah, si vous aviez dit ça devant Breton, c'était la brouille!»³².

En 1946, dans un court essai publié dans *Les Temps Modernes*, Masson s'exclame: «Qu'apporte le surréalisme pour nous donner une vue plus profonde de l'existence?». Il résume son éloignement du surréalisme, depuis la rupture avec Breton:

Le surréalisme, par définition, se veut au-dessus du réel et, par cette tentative d'évasion, se place en dehors de notre sujet. Cependant l'affirmation du singulier, le rejet de toute généralisation qui semblaient être une de ses promesses, reste à retenir. Ceci dit, il faut bien reconnaître que la grande majorité des peintres surréalistes se contenta d'hypostasier un inconscient dogmatique et de cultiver un goût littéraire du songe³³.

Il ajoute cette critique capitale envers l'incohérence apparente des œuvres surréalistes, quant à l'origine des images, parfaitement détachées de leur contexte, comme de leur base matériologique (à laquelle essayera de les ressourcer Bachelard, et bien sûr Dubuffet):

Leur monde "imaginaire" peut se décomposer en fragments d'images, en elles-mêmes conventionnelles et par conséquent inauthentiques, au moins picturalement. Il n'y a pas lieu d'en être surpris, étant donné l'origine apicturale, acceptée sans contrôle par les peintres de ce mouvement.

³¹ A. MASSON, *Mouvement et métamorphose*, dans «Les Temps Modernes», 1949, repris dans ID., *Le Plaisir de peindre*, La Diane française, Nice 1950, p. 176.

³² DE BEAUVOIR, *La Force des choses*, cit., p. 104.

³³ A. MASSON, *Peinture tragique*, dans «Les Temps Modernes», 4, 1946, repris dans ID., *Le Plaisir de peindre*, cit., pp. 66-67.

Si Jacqueline Lamba et David Hare, ainsi que Calder, font partie de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, on comprend que Masson ait disparu de la liste des vingt-quatre artistes mélangeant Français et Américains qui composaient cette exposition, où figuraient Duchamp, Max Ernst, Lam et Matta... C'est que l'opposition sur la notion d'écriture automatique est décisive entre Breton et Masson.

L'amitié entre Masson et Sartre a été très durable. Elle naît aux États-Unis, lors du premier voyage de Sartre en 1945, sera très active dans les premiers numéros des *Temps Modernes*, et pour les décors de théâtre de ses pièces. Elle se prolongera bien plus tard: pour publication des numéros sur Sartre de la revue *Obliques* en 1979 et 1981, Masson collabora très généreusement par l'autorisation à reproduire l'intégralité des dessins de *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, qui furent photographiées par Sabine Weiss, accompagnés des légendes des dessins et des textes de Michel Butor.

La rupture avec Breton s'est faite autour de la différence d'interprétation quant à l'écriture automatique. Pour Breton, c'est un processus de l'esprit, pour Masson l'écriture automatique est guidée par des sentiments orgiaques, qui le rattachent à la pensée de Bataille, dont il va devenir très proche, ne serait-ce que par des rapports familiaux. Sylvia Bataille était la sœur de sa femme Rose Masson... De là viennent ces thèmes érotiques dans l'œuvre de Masson, un érotisme naturaliste qui englobe la nature, rochers et arbres... C'est sur cela, à cent lieues de *l'érotique voilé* de Breton, que portera l'essentiel des analyses de Sartre. Il y a un virage libidinal chez Sartre, via Masson, qui se prolonge jusqu'à son livre sur Genet. Sartre tout en s'inspirant du surréalisme, se décale vers l'existential, sur les thèmes mêmes du sadisme, de la cruauté et de la transgression qui avaient été déjà ouverts dans l'entourage de Bataille.

Outre des thèmes généraux qui reprennent d'anciennes querelles avec les surréalistes, le texte de Sartre ravive des idées flottantes dans les milieux surréalistes, notamment *l'absence de mythe* (titre exact du texte de Bataille dans le catalogue *Le Surréalisme en 1947*), et que Sartre va amplement développer, bien que Masson ne figurât pas dans l'exposition de 1947: «Ces dessins, Masson les a tracés pour prendre congé de toute mythologie» dit-il. En un certain sens, c'est un texte d'une politique habile à l'intérieur de l'histoire de l'art en train de se faire: Sartre s'appuie sur des surréalistes dissidents, dont Bataille, Leiris (qu'il avait fréquenté pendant la guerre dans l'atelier de Picasso et avec qui il avait participé aux fameuses fiestas quai des Grands-Augustins) et Limbour, faisant allusion à *l'Absence de mythe* qui est aussi un mythe selon Bataille, pour écarter la figure de Breton et prendre Masson sous son aile existentialiste: «La peinture de Cézanne, de Rouault,

de Gris révèle leur croyance, avouée ou non, en la toute-puissance divine; celle de Masson se caractérise par ce que Kahnweiler nomme "l'intrusion de l'élément existentiel"³⁴.

Ce qui va intéresser Sartre, et que Breton n'aborde jamais, c'est la technique en tant que telle, qui est révélatrice, dans ses tracés mêmes, de cette philosophie dionysiaque du peintre. Le trait chez Masson est fluide, charnel, voluptueux; il s'alanguit dans son épaisseur d'encre. Cette force érotique est interne à la représentation. Sartre fournira au passage une théorie matérialiste du trait, proche de Dubuffet, artiste évoqué plus tard dans l'article sur Wols. Un virage décisif commence où la thématique et la mythologie cèdent le pas à l'acte de peindre, au geste même qui devient plus significatif que la symbolique évoquée à travers les figures. Commence une révolution dans l'art, qui a déjà son écho en France, avec le tachisme. L'art informel et l'expressionnisme abstrait, Sartre en reçoit une leçon en direct. En même temps Sartre témoigne de l'air du temps avec un retour à Cézanne et un reflux du surréalisme, au point que certains membres opèrent un schisme, avec *Le Surréalisme révolutionnaire*, dont Noël Arnaud, Bonnefoy, Dotremont sont les fers de lance, qui aboutira en 1948 à la fondation de Cobra et à sa nouvelle pratique, faite de trajets violents et gestuels.

Bref, Sartre revient de ce premier voyage aux États-Unis avec dans ses bagages l'amitié solide de Masson, ce qui fera une énorme épine dans le pied de Breton, parce que par Masson les rapprochements se font avec Bataille, et avec d'autres milieux culturels comme la Galerie Maeght, la Galerie La Hune, où Masson expose en 1949, inaugurant la nouvelle Hune boulevard Saint-Germain, et la galerie Drouin où exposent Dubuffet et Wols. Le lien avec Masson déplace et emporte une partie du surréalisme vers l'existential, l'érotisme dévoilé et la perversion. Au-delà de ces questions de contexte amical/culturel, la peinture de Masson entraîne Sartre vers une gestualité que rien ne laissait prévoir dans l'esthétique de *L'Imaginaire* et de *L'Être et le Néant*.

Masson aimait à dire: «Pollock mon élève»! Il l'avait connu au cours de son séjour aux États-Unis et sans doute Pollock avait-il suivi quelques-uns de ses enseignements. C'est ce geste qui brise l'image qu'il retrouvera dans Lapoujade et Rebeyrolle. En attendant Sartre a suivi ses thèmes de la métamorphose et du torrent, pas encore la voie des signes, qui ne viendra que plus tard avec Wols et son écriture automatique sur laquelle il écrit longuement. Il est en phase ainsi avec Masson pendant quelques années, qui écrit dans le milieu des années cinquante: «Garder toujours dans ma

³⁴ J.-P. SARTRE, A. MASSON, in *Situations IV*, cit., p. 391.

peinture les caractères d'une certaine sauvagerie de nature. Quelque chose comme d'un torrent»³⁵. Et il ajoute: «C'est une idée fixe! Si on me demandait quelle sorte de lumière je désirerais exprimer dans mes tableaux, je répondrais: une lumière *torrentielle*». Cette lumière ou forme *torrentielle* sera la marque de Masson et notamment pendant cette période entre 1944 et 1952. Après les signes et les graphies se tissent, rejoignant d'autres courants plus abstraits des avant-gardes artistiques, où les enchevêtrements, les labyrinthes et surtout les idéogrammes dominant. Sartre écrit pendant ce tournant où le peintre est devenu une énergie dévastatrice, où les sexes se mêlent dans «l'unité béante et douloureuse d'une même blessure, d'un même sexe». Sartre conclut ainsi:

Mais cet univers monstrueux n'est rien d'autre que la représentation complète de notre univers: toute cette violence ne symbolise pas la sauvagerie de nos appétits et de nos instincts, elle est nécessaire pour fixer sur la toile nos gestes les plus doux, les plus humains; ce n'est pas trop de tout cet érotisme forcené pour peindre le plus innocent des désirs. Sadisme, masochisme, tout est au service du mouvement; en cette faune torturée, fantastique, il faut voir le plus ordinaire des animaux, des plantes et des hommes³⁶.

Ce côté dionysiaque va sûrement de pair avec cette présence monstrueuse de la nature américaine, qui délivre ses puissantes énergies sous la forme d'une végétation exacerbée. Même s'il affectionnait New York, à l'intérieur des États-Unis Sartre pourra aller aussi dans les autres états, dans les grandes villes, comme Chicago, au Nouveau-Mexique, accompagné par Dolorès Vanetti.

Commencé après la guerre, l'essai sur Masson ne sera révélé que plus tard, dans le livre d'artiste *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* publié en 1961 où il sert de préface. Ces *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* de Masson répondent peu après aux *Constellations* de Joan Miro exposées chez Pierre Matisse en 1945, mais publiées dans un livre seulement en 1959, qui seraient au nombre de vingt-trois, ou vingt-quatre, mais pour lesquelles Breton ne retiendra que vingt-deux gouaches pour ses poèmes³⁷. Le livre de Sartre sur les *Vingt-deux dessins* avec Masson, composés en 1948, paraît donc à peu près dans les mêmes dates, édité par Pierre Cottalorda à la Diane

³⁵ A. MASSON, *Métamorphose de l'Artiste*, t. I, Pierre Cailler éditeur, Genève 1956, p. 110.

³⁶ SARTRE, *Situations IV*, cit., p. 401.

³⁷ A. BRETON, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard («coll. La Pléiade»), Paris 2008, pp. 293 à 337.

française. Certes ces séries de vingt-deux correspondent sans doute aux vingt-deux arcanes du *Tarot de Marseille*. On sent très bien cette concurrence entre Miro, le surréaliste confirmé, soutenu par Breton, et Masson, le surréaliste dissident et renié, soutenu par Sartre, dont le texte (1948) est antérieur de dix ans à celui de Breton (octobre-décembre 1958). De 1958 aussi date le texte de présentation par Breton des *Constellations* reproduit dans la dernière édition du *Surréalisme et la peinture* (1965), qui avait d'abord paru dans la revue *L'œil*. Ce texte se termine au dernier paragraphe par une coda sur l'engagement politique des surréalistes, même avec l'exil américain, et leur désir de rester fidèles à l'idéal d'amour et de liberté. Il donne l'explication suivante qui semble viser très directement Sartre:

Au problème que posait là-bas la juste appréciation de l'état des esprits par-delà l'Atlantique, faisait, en effet, défaut une donnée majeure, à savoir comment, à la pointe de l'art, les événements avaient été subis et dans quelle mesure surmontés. Il y allait du règlement de la communication *sensible* qui avait été si longuement suspendue³⁸.

C'est à cet apport 'sensible' que Breton, fidèle au surréalisme de ses débuts, ne cesse de revenir, alors que Sartre, par une érotique généralisée, proche quasiment de Marcuse, semble décroïsonner le politique et le sensuel.

8. Naissance de la critique d'art

Le grand critique d'art de l'avant-garde américaine dans les années cinquante, c'est Clement Greenberg, que Sartre a rencontré dès 1939 à Paris où il était venu le voir, puis à New York, et qu'il a invité à participer au numéro des *Temps Modernes* sur les U.S.A. Greenberg avait été déçu par le sectarisme qui régnait à Paris, où il avait aussi rencontré Éluard, Georges Hugnet, Arp et Sophie Taeuber, Bellmer...À cette époque Clement Greenberg n'est pas encore le grand critique d'art qu'il va devenir. Né en 1909, dans la même classe d'âge que Sartre, après avoir inclus dans son éducation divers cours de dessin, notamment à l'Art Student League de New York, il devient en 1940 rédacteur de *Partisan Review* et fréquente les expatriés européens dans l'entourage de Peggy Guggenheim. Ses premiers articles portent sur Miro, Léger, Kandinsky. Dès 1937 il avait connu Lee Krasner qui le présentera en 1942 à Jackson Pollock sur lequel il écrit des

³⁸ ID., *Le Surréalisme et la peinture*, cit., p. 264.

articles, notamment dans la revue britannique *Horizon*, qui avait publié aussi des surréalistes en exil.

Le texte retenu dans *Les Temps Modernes* en 1946, *L'art américain au XXe siècle*, est un large panorama historique de l'art américain. Il y développe l'idée d'une radicale différence entre l'art européen et celui des États-Unis: «Jusqu'au début de ce siècle, on avait coutume de se réfugier contre ce processus sociologique dans un esthétisme de bon ton, lequel allait s'abriter en Europe ou s'isoler dans une ou deux grandes villes» et «dans le même temps, la morale du profit et l'égalitarisme, qui ont été la base de la continuité principale de la vie américaine au cours des cent dernières années, fondaient le droit du public à satisfaire ses goûts vulgaires et faisaient peser sur l'artiste qui n'en tenait pas compte l'accusation d'irresponsabilité et d'immoralité»³⁹. En 1945, Greenberg déplore la faiblesse du matérialisme dans l'art aux U.S.A.: «À l'heure actuelle seule une attitude positive, abandonnant les interprétations freudiennes aussi bien que la religion et le mysticisme, peut faire entrer la vie dans l'art sans trahir l'un ou l'autre»⁴⁰. L'art en Europe semble se l'être approprié: «Alors qu'en France les matérialistes vigoureux et les sceptiques se sont exprimés surtout dans l'art, chez nous ils se sont limités aux affaires, à la politique, à la philosophie et à la science, laissant l'art au semi-éduqués, aux crédules, aux vieilles filles et aux visionnaires arriérés»⁴¹. C'est clairement attaquer le surréalisme ou ce qu'il en reste en tant qu'idéologie et esthétique qui recouvre effectivement cette catégorie d'illuminés.

L'apport de Greenberg est la reconnaissance du geste à l'intérieur d'une autre pratique où disparaît la représentation au profit d'un acte, de l'acte de peindre. La pensée de Greenberg est très compatible avec celle des *Temps Modernes*, parce qu'on y lit une compréhension historique proche du marxisme, notamment lorsqu'il se réfère à la *peinture 'primitive'* (article dont la première version date de 1942), incluant l'art brut et l'art naïf⁴². Même s'il n'est pas encore le pape de la critique aux États-Unis qu'il sera après 1950, il sait globaliser les trajets de l'art moderne aux États-Unis, renvoie l'imitation de l'art abstrait aux oubliettes, et pointe l'importance outre-atlantique de «l'école américaine de Klee». L'analyse est impitoyable sur «l'impresario surréaliste André Breton» et ses confrères: «Leur succès, excepté dans le cas de Matta, le plus inventif du nombre (et aussi le plus

³⁹ C. GREENBERG, *L'art américain au XXe siècle*, dans «Les Temps Modernes», 11-12, 1946, p. 342.

⁴⁰ *Ivi*, p. 352.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² C. GREENBERG, *Écrits choisis des années 1940 et Art et culture* [1961], édition et notes par K. Schneller, Éditions Macula, Paris 2017, pp. 356-359.

corrompu esthétiquement) a pris finalement un tour plus social et financier qu'artistique»⁴³.

Greenberg, détaillant les moyens surréalistes, a tôt fait de rejeter l'appareillage littéraire, avec ses «symboles et métaphores tirés des théories freudiennes». Il conclut quant à l'influence du surréalisme, avec son arsenal langagier, sur la peinture américaine, au profit d'un virage significatif vers un autre type de peinture: «Mais cela contribua à les aiguiller vers une peinture d'un genre gothique, néo-expressionniste et abstrait qui est plus vraie et plus originale que leurs imitations de Picasso et de Miro». Il salue aussitôt la naissance de ce nouvel art, puisant dans le surréalisme, mais lui tournant le dos: «Cette œuvre produit une impression baroque, élaborée, qui fait penser à Poe et elle est remplie d'une sensibilité sadique et scatologique [...] Une certaine partie de cette œuvre dans les mains de Jackson Pollock, Arshile Gorky et William Baziotès, qui subissent le stimulant de l'attirail littéraire mais qui l'incorporent rarement, montre une force réelle et laisse espérer un art majeur»⁴⁴. Évidemment cet art majeur américain va se développer et déferler en Europe avec l'effet du souffle d'une bombe.

Le langage incisif de Greenberg, sans concession, ne passe pas inaperçu pour Sartre. D'autant que Sartre peut adhérer complètement à ce virage, qui glisse vers l'expressionnisme et range la clef des mythes au rayon des accessoires. Nul doute que la situation de la théorie de l'art aux États-Unis ait influencé Sartre dans la création de ce genre nouveau qu'il va être un des premiers à promouvoir en France. Il veut se détacher du surréalisme et de l'idée que la critique soit produite de l'intérieur d'un groupe d'avant-garde, comme ce sera le cas non seulement avec le dadaïsme et le surréalisme, mais encore avec le lettrisme, avec Cobra et le situationnisme. Pour autant Sartre ne cesse de se démarquer des journalistes, des historiens de l'art, comme aussi de l'esthétique trop tributaire d'une pensée sur l'histoire et sur la notion de pureté dans l'art (l'art pour l'art).

La situation après-guerre est complexe, parce que la réflexion sur l'histoire et l'esthétique est très forte et fera une partie de la production de l'École de Frankfort, exilée aussi aux États-Unis, mais que Sartre ne côtoiera pas et fera mine d'ignorer. De même qu'il ignorera la pensée analytique de John Dewey et son *Art comme expérience*, qui datait de 1934. Même si l'essai de Lionello Venturi sur *l'Histoire de la critique d'art* est publié aux États-Unis en 1938, et lui-même exilé à New York de 1939 à 1945, Sartre l'ignorera, sans doute à cause de la barrière de la langue.

⁴³ Id., *L'art américain au XXe siècle*, cit., p. 349.

⁴⁴ Ivi, p. 350.

Contrairement à ce qu'on attendait, la critique d'art sartrienne se détache totalement de l'histoire de l'art et de l'idée que l'art est le témoin d'une période historique. La conception du sujet individuel sartrien rabat la question de la création sur des problèmes spécifiques à la conscience individuelle que les textes sur Baudelaire, Genet et Flaubert vont expliciter. Pour autant l'historique reste comme toile de fond et Sartre ne se privera pas de le rappeler à propos de Mallarmé et du troisième volume de *L'Idiot de la famille*. En ce qui concerne les arts plastiques, et même son étude sur le Tintoret, en cours d'écriture l'historique est vraiment extirpé du centre de la création. Le rapprochement dans le théâtre aussi avec des gens comme Artaud, et l'art brut dont le concept reste encore en formation, en témoigne.

Clement Greenberg est peut-être l'ultime concession à une pensée de survol de la démarche artistique à l'aune de l'histoire de l'art en train de se faire. Mais peut-être faut-il simplement y voir un talent de polémiste, dont Sartre connaît tous les secrets, mais qu'heureusement, lui, n'appliquera pas à l'art. De même qu'il refusera les totalisations qu'il se permet dans l'histoire littéraire, car les arts plastiques gardent une profondeur insondable, dans les arcanes du travail de la matière.

En tout cas, ce dont Sartre va faire l'adieu quant à la critique d'art, c'est la méthode intimiste dont use Breton, qui mélange ses thèmes littéraires personnels, poétiques, romanesques et les œuvres où les objets surréalistes foisonnent. Dans *L'Amour fou*, on verra apparaître Giacometti et sa sculpture en gestation *L'Objet invisible*, dont Breton nous rappelle qu'il l'avait «tenue pour l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet et dans sa douloureuse ignorance»⁴⁵. On comprend aussi que chez Breton, l'illustration de ses volumes va devenir une machine pourvoyeuse de 'clés' et de fantasmes, et des supports à digressions. Chez Sartre, les œuvres d'art imaginaires des romans et celles bien réelles de la critique d'art vont être totalement séparées, et renvoyées à des genres différents, en 'situations' pour les œuvres d'art, ce qui n'est pas vraiment le cas chez Breton, même dans *Le Surréalisme et la peinture*, où l'imaginaire arrache tout ancrage dans le temps historique.

Quant au style de l'essai sur l'art, théorique mais parfois descriptif et accumulatif de Sartre, j'y avais longuement réfléchi, dans la suite de mon premier travail sur *La Critique littéraire de Sartre*⁴⁶, où j'avais pensé que le discours critique était investi par de nombreuses structures roma-

⁴⁵ A. BRETON, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard («Coll. La Pléiade»), Paris 1992, p. 698.

⁴⁶ M. SICARD, *La Critique littéraire de Jean-Paul Sartre*, t. 1 et 2, Minard, Paris 1976 et 1980.

nesques. Dans les essais sur l'art de Sartre, à l'inverse des phrases souvent filandreuses de Breton, c'est au contraire paradoxalement la poésie qui envahit le corpus, une poésie laissée à l'initiative des mots, comme si les énumérations, les parataxes étaient le moteur d'une approche sensible, sensuelle de l'art. En faisant remarquer cela à Sartre, je lui avais parlé de la possibilité de Michel Butor de mettre en relief ces structures poétiques dans les numéros d'*Obliques* que je préparais. Il en a résulté, à partir de ce texte sur Masson commentant ses dessins automatiques surchargés de paysages, que ce soit ceux lointains de La Martinique et des reliefs du Colorado⁴⁷, écrit au retour des États-Unis par Sartre, une investigation où les listes de mots, ainsi que les légendes mêmes de Masson qui avaient déjà parues en 1948 dans *Les Temps Modernes*, pouvaient constituer le terreau d'une lecture poétique de l'art. Il en a résulté ces textes poétiques de Butor sur les *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, qui récupèrent des termes et expressions entières de Sartre pour en faire à la fois un poème et un parcours de trajectivité dans les dessins quasi automatiques de Masson⁴⁸.

Ce qui frappe entre Breton et Sartre, c'est la langue de l'essai. Breton reste toujours dans le mystère et l'énigme, les rencontres, les coïncidences, les clés et les symboles, la syntaxe du rêve, alors que Sartre dans une langue rajeunie et rationnellement rayonnante s'égaie à des essais plus longs que ceux de Breton qui se présentent toujours comme de simples 'fragments' (selon l'intitulé d'un chapitre du *Surréalisme dans la peinture*) de quelques parcimonieuses pages extirpées à grand peine. De ce point de vue tout oppose l'essai de Sartre à celui de Breton, même si tous deux pratiquent l'art du discontinu. En comparant la dernière édition du livre de Breton parue en 1965 *Le Surréalisme et la peinture* (la première édition avec le seul essai liminaire remonte à 1928) à la publication du recueil *Situations IV* de Sartre, paru à peu près à la même époque, on voit cette différence radicale: essai long philosophique pour Sartre, qui alterne théorie et description des œuvres, mélange d'arts plastiques, de littérature et de portraits d'intellectuels, en forme de 'tombeaux'. L'ampleur analytique de Sartre s'y déploie largement, et non seulement au gré des circonstances d'expositions. C'est

⁴⁷ A. MASSON, *Présentation et tables des dessins d'André Masson* publiés d'abord dans *Les Temps Modernes*: «D'autre part réminiscences de choses vues. Jungle martiniquaise associée à son contraire: les titanesques tours magnétiques, les hauts murs luisants de New York. Au nord de l'île antillaise, ces pétrifications incongrues se conjuguant dans mon souvenir avec ces crabes munis d'un éperon à Long Island – vestiges vivants de la préhistoire», dans «Obliques», 24-25, *Sartre et les arts*, Nyons, 1979, p. 204.

⁴⁸ M. BUTOR, *Textamorphose ou la réabsorption du commentaire, avec André Masson et Jean-Paul Sartre*, dans «Obliques», 24-25, *Sartre et les arts*, cit., pp. 205 à 235.

bien cela qui tranche radicalement avec les commentaires surréalistes. Sartre s'appuie d'ailleurs sur des surréalistes dissidents qui ont renoncé à la doxa du début du Mouvement. Masson par exemple avoue: «Pour nous, jeunes surréalistes de 1924, la grande prostituée c'était la raison. Nous jugions que cartésiens, voltairiens et autres fonctionnaires de l'intelligence, ne l'avaient fait servir qu'à la conservation de valeurs, à la fois établies et mortes, tout en affectant un non conformisme de façade»⁴⁹. Bien que ces textes sur les artistes soient pour Sartre des textes de commande, sauf celui sur Masson, ces textes deviennent des prétextes à esquisser une esthétique nouvelle qui débouche là où on ne l'attendait pas, en marge des préoccupations sur 'l'engagement' et la reconstruction des partis politiques après-guerre.

Cet autre aspect que Sartre découvre en Amérique, c'est le zen. Masson y fait allusion dans son article *Divagations sur l'espace*, qui commence par: «Faire en-soi le vide, condition première, selon l'esthétique chinoise, de l'acte de peindre»⁵⁰. Masson comme Sartre furent fascinés par Mark Tobey. À l'époque, toute l'intelligentsia américaine s'enthousiasmait pour le zen, notamment les jeunes Jackson Pollock et John Cage, et plus tard Twombly et Rauschenberg. Dès 1911, l'enseignement de Daisetz Teitaro Suzuki avait commencé à se répandre aux États-Unis où, marié avec une américaine, il jouera le rôle de passeur entre les deux cultures et commencera à publier, expérimentés déjà sous forme de cours, ses *Essais sur le bouddhisme zen*. Les œuvres de Masson en portent la trace, se référant aux notions de mouvement, de 'fluidité', d'"espace-milieu" chères à l'École de Kyoto, d'"espace zéniste", d'espace en marche, les objets étant défaits de toute 'possession'. Il cite en référence la peinture de paysage chinoise de la période Song, notamment Ying Yu-Kien (XIIe siècle), qu'évoque aussi Malraux le comparant à Sesshu. Masson écrit: «La fugacité d'un *reflet*, enseigne le Tao, est une image vraie. Cette fugacité consentie est plus complète que l'*empreinte*: chose morte et dépourvue de signification. Seul l'instant capté innocemment rejoint et fait connaître la totalité»⁵¹.

Les dernières peintures évoquées par l'essai de Sartre sur Masson, sont des peintures d'instant. À partir de 1943, on voit en effet le style pictural de Masson s'infléchir vers des œuvres à la fois travaillées par l'érotisme, par les forces naturelles et cosmiques (à partir du séjour en Martinique),

⁴⁹ A. MASSON, *Peindre est une gageure*, dans ID., *Le Plaisir de peindre*, cit., p. 14. Ce texte a été publié en 1941 dans «Les Cahiers du Sud», puis réutilisé pour une causerie au Musée de Baltimore la même année et traduit en anglais pour la revue «Horizon», Londres, 1942.

⁵⁰ ID., *Le Plaisir de peindre*, cit., p. 147.

⁵¹ Ivi, p. 152.

par le zen qui dissout le sujet dans le monde. La touche cède aux trajets et aux 'enchevêtrements'. Les thèmes surréalistes et la facture très influencée par Picasso refluent vers quelque chose de primitif. Les toiles de *Printemps indien* (1942) et *Paysage iroquois* (1943) marquent un point de rupture. Après arrivent les arbres, les montagnes, les orages, les cascades et les gouffres. La touche est plus violente, le geste expressionniste. C'est cela que découvre Sartre dans l'atelier de Masson à New Preston et qu'il va traduire en 1948 dans son texte. C'est ainsi aussi que Sartre participe à sa manière au tournant vers l'expressionnisme abstrait, alors que les articles sur l'art dans *Les Temps Modernes* écrits par d'autres critiques penchent plutôt vers des artistes figuratifs. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser ce gouffre qui sépare *Les Temps Modernes*, qui se complaisent dans le figuratif, et Sartre à cette époque, quant à la pensée sur l'esthétique. Sartre persévèrera pourtant jusqu'à ramener de son unique voyage au Japon le *Journal d'un vieux fou* de Tanizaki, publié en 1966-1967⁵² dans sa revue.

9. Sartre au pays de la magie

Dans *L'Imaginaire*, édité en 1940, apparaissait déjà le moteur de la magie, comme adhésion du sujet à l'image. Le lien d'incarnation qui unit l'image au portrait est un rapport magique de croyance en la réalité de celui qui est absent:

Le premier lien posé entre image et modèle est un lien d'émanation. L'original a la primauté ontologique. Mais il s'incarne, il descend dans l'image. C'est ce qui explique l'attitude des primitifs vis-à-vis de leurs portraits, ainsi que certaines pratiques de magie noire (l'effigie de cire qu'on perce d'une épingle, les bisons blessés qu'on peint sur les murs pour que la chasse soit fructueuse)⁵³.

En pesant ses mots, Sartre ajoute: «Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'un mode de pensée aujourd'hui disparu. La structure de l'image est restée, chez nous, irrationnelle et, ici comme presque partout, nous nous sommes bornés à faire des constructions rationnelles sur des assises prélogiques». Cette pensée irrationnelle et magique que Sartre reconnaît pour animer ou faire vivre l'image est un des mécanismes fondamentaux du fonctionnement imaginal que Sartre a reconnu très tôt dans la vie des images, et théorisé.

⁵² J. TANIZAKI, *Journal d'un vieux fou*, dans «Les Temps Modernes», 246, 1966, et 248, 1967.

⁵³ J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1940, p. 39.

En ce qui concerne l'art, la fascination qu'il exerce revêt un aspect magique. Breton a écrit aussi théoriquement, mais plus tardivement, sur la magie. Et avant, Michaux avait poétisé sur des étrangetés et dédoublements de la magie. C'est lors de son voyage aux États-Unis, en fréquentant un peu Breton, Lévi-Strauss et David Hare, que Sartre a mieux pensé le rôle des représentations, des fétiches et des objets des arts premiers, chargés de propriétés spiritualisant la nature ou le souvenir des disparus.

David Hare, dont Sartre s'était rapproché, avait fait un séjour chez les Indiens Hopi en 1944. Sartre ne manquera pas, dans son essai, d'y faire allusion: «les œuvres de Hare dans leur ambivalence, ont l'aspect inquiétant et malicieux de ravissants porte-malheur»⁵⁴. On sait que Breton commença à travailler à *L'Art magique* à partir de 1953, dans un projet qui devait s'intégrer à une collection. Évidemment cette préoccupation et son travail de collectionneur dont témoigne l'atelier de Breton rue Fontaine datait de bien avant. Il a pu voir chez les amérindiens des masques et des poupées, ainsi que Sartre, qui fréquenta aux États-Unis en même temps Lévi-Strauss et Breton, échangeant sur leurs idées. Breton, dans ses *Entretiens radiophoniques* n'a pas manqué de rappeler l'importance des Indiens pour lui. David Hare, dont la famille était native du Nouveau-Mexique, avait pu lui observer depuis longtemps les indiens Hopi et Zuni; diplômé en psychiatrie et en chimie, il étudia même dès sa jeunesse par des reportages photographiques les Indiens dans une mission, pour le *Fédéral Art Project*. Il se réfère souvent à des mythes, qui apparaissent dans le titre de ses œuvres: Leda, le sphinx, etc. Avec ses structures, il rejoint souvent le thème de la cage, que Sartre a pu étudier aussi chez Giacometti, ou de la table de jeu. C'est pourquoi Sartre parle dans son essai sur Hare de «syncrétisme primitif» et il remarque que «Hare est d'autant plus à l'aise sur le terrain que l'espace sans parties des émotions est magique déjà et magiques sont les présences sans distance qu'il révèle»⁵⁵.

En tout cas Sartre a compris les affinités entre l'art et le magique. Comme le remarquait Breton quant à la transformation alchimique qu'opère l'art, «les arts plastiques, dans la mesure où ils supposent le recours à la matière brute, par suite ont égard au mode de sa manipulation, sont ceux qui nécessairement présentent les plus grandes affinités avec la magie considérée sous son angle opératoire»⁵⁶. L'efficacité de l'œuvre d'art repose en effet sur cette manipulation, que Sartre appelle à propos de Hare *transsubstantiation*, qui

⁵⁴ CONTAT, RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, cit., p. 669.

⁵⁵ Ivi, p. 668.

⁵⁶ A. BRETON, *L'Art magique* [1957], dans ID., *Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 76.

restera un moment autour de la problématique sartrienne de la création, même si Sartre finalement préférera que les matériaux seuls se gèrent par eux-mêmes, comme dans cette idée des *Coexistences* qu'il développera à propos de Rebeyrolle, ces matériaux confrontés entre eux restant toutefois habités.

L'ouvrage d'André Breton est traversé par la présence de Freud, pensée rayonnante quant à la question du symbolisme, se référant notamment à *Totem et tabou*. Une autre part est laissée aux ethnologues, ou assimilés, notamment Lotus de Païni, qui a écrit trois livres sur le totémisme magique. Breton se réfère sans cesse aussi à Éliphas Lévi, comme une des références majeures pour la magie. Chez Éliphas Lévi, les 'secrets magiques' sont en relation avec la religion, la kabbale, l'ésotérisme. Breton parle à propos de Matta dès 1944, article écrit aux États-Unis, de «pierre recélant cette "eau exaltée", cette "âme de l'eau" qui dissout les éléments»; plus bas il évoque d'un «animisme total» et cite dans une note *L'Histoire de la magie*⁵⁷.

La magie de Sartre est plus laïque et moins ésotérique: elle ne sert qu'à désigner des présences, des phénomènes de présence liés aux matériaux qui donnent une énergie multipliée à l'œuvre et s'éloignent ainsi de toute finalité remembrante ou dialectique des ingrédients. Peut-être en cela Sartre est-il plus proche de Picasso et Dubuffet que de Breton. Les éléments ont de réels pouvoirs de fracturation de l'être et permettent parfois de le changer de substance. Évidemment Sartre est plus sensible au phénomène quand ces aspects sont diaboliques. Ainsi s'explique dans l'œuvre de Sartre la présence de *Baudelaire* et de *Saint Genet*, où se marquent toutes les traces de cette lutte fratricide qui partagera Sartre toute sa vie entre le Bien et le Mal, entre 'le Diable et le Bon Dieu'. Même son dernier livre, *L'Idiot de la famille*, aborde cette problématique verticale dans les dernières pages du grand bloc des deux premiers volumes sur la vie dialectisée de Flaubert: notamment dans la *Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, Sartre voit une sorte de magie noire christianisée, avec «pas de trace d'amour en cette âme perdue, on y trouve d'abord la passion de détruire partout la vie et puis l'autodestruction poussée jusqu'à l'extrême: la haine du monde convertie en haine de soi»⁵⁸.

L'autre aspect qui a trait à la magie est la présence des objets. Sartre ne l'a jamais traitée comme sujet en tant que tel, mais il y fait allusion. Et sans doute a-t-il découvert cela par ces objets primitifs, dont les surréalistes avaient fait leur champ électif d'expérience, qui les enfermèrent dans des vitrines, dès les années 30, ou dans des 'autels' à chaque artiste confié,

⁵⁷ Id., *Le Surréalisme et la peinture*, cit., p. 184.

⁵⁸ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t. 2, Gallimard, Paris 1971, pp. 2124-2125.

comme dans l'exposition internationale de 1947. Pour Sartre, l'aura autour de l'objet, ce n'est pas tant le magnétisme qu'il engendre, l'attraction de forces occultes qui se libèrent, par exemple sous l'empire des drogues, que le vide, qui attire à lui les forces extérieures et laisse l'objet rayonnant comme un grand tourbillon. Chez Giacometti par exemple: «Giacometti est sculpteur parce qu'il porte son vide comme un escargot sa coquille, parce qu'il veut en rendre compte sous toutes les faces et dans toutes les dimensions»⁵⁹. À cette problématique du vide, Sartre adjoint le thème giacomettien de *La Cage*, sculpture surréaliste en bois de 1930-1931, qui met ensemble des feuilles et des boules qui finissent par esquisser un corps. «Sa composition *La Cage* correspond "au désir d'abolir le socle et d'avoir un espace limité pour réaliser une tête et une figure"»⁶⁰. Dans *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton, il n'y a pas de texte sur Giacometti, mais simplement trois reproductions, dont *L'Objet invisible de 1934*, sur lequel Breton avait déjà un peu écrit dans *L'Amour fou*, un lustre, ainsi que *La Boule suspendue* de 1930, l'original qui trônait au centre sur 'le Mur' de l'atelier d'André Breton. Ces trois reproductions⁶¹ tournent autour de la cage, alors que la thématique se réfère à Freud et à l'inconscient, et à «tous les moyens de la magie poétique moderne» (où Giacometti est ainsi nommément désigné dans une parenthèse, mais sans plus). En somme Sartre prend la suite exacte du chemin où Breton s'était arrêté, la boule suspendue étant fracturée par le croissant de lune qui touche à un plan terrestre, mais la photographie reproduite par Breton étant prise de telle sorte que ce vide-là laissant pleins les objets ne se voie pas⁶².

Dans *L'Art magique*, quant aux artistes, outre ceux liés au Moyen-Âge et à la Renaissance (Bosch, Piero di Cosimo) et au XIXe (Daumier, Moreau, Gauguin), Breton se réfère pour les contemporains à de Chirico, Kandinsky, Picabia et Duchamp. Sartre ne figure pas dans l'*Enquête de L'Art magique*, alors qu'on y trouve Heidegger, Lévi-Strauss, Octavio Paz, Klossowski et bien d'autres, même Butor (qui vivra peu après au Nouveau-Mexique et fera un chapitre dans son *Génie du lieu 2* sur les indiens Zunis). Chez Sartre, sa conception de la magie est nettoyée de tout ésotérisme, et même de toute analyse des mythes par l'anthropologie.

Alors que les textes de Breton témoignent de ses voyages, ceux de Sartre,

⁵⁹ ID., *Les peintures de Giacometti* [1954], in ID., *Situations IV*, cit., pp. 350-351.

⁶⁰ Ivi, p. 351.

⁶¹ BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, cit., pp. 70, 71, 72.

⁶² On pourra voir ce 'détail' dans l'ouvrage de Y. BONNEFOY, *Giacometti*, Flammarion, Paris 1991, p. 189.

s'ils ne sont pas écrits sur un sujet précis, restent dans une généralité analytique. *L'Ode à Charles Fourier* de Breton, publiée au début 1947, garde des traces de ces 'passages', s'exclame: «Fourier je te salue du Grand Cañon du Colorado!» Breton s'explique ailleurs: «Entre le commencement et la fin du poème, s'inscrit dans le temps le voyage qu'avant de regagner New York j'ai pu accomplir à travers le Nevada, l'Arizona et le Nouveau Mexique, mû essentiellement par l'intense intérêt que je porte aux Indiens – Pueblos»⁶³. Non seulement les Pueblos, mais les Hopis vont captiver Breton, dont le *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi* (1945) détaille des fougues de parures et de fétiches, de masques et de katchinas, de dessins zuni (Breton acheta huit dessins), préoccupations partagées avec Claude Lévi-Strauss qui sans doute éclaira Breton postérieurement sur bien des points.

Sartre préférera des voyages dans le passé. Le thème de la sorcellerie qui apparaît dans l'ouvrage de Breton reviendra chez Sartre dans *Les Sorcières de Salem*, film de Raymond Rouleau de 1957, adapté d'une pièce d'Arthur Miller, *The Crucible* (1952), dont Sartre écrira le scénario. Cette histoire de sorcières qui se passe en 1692 est une allégorie pour dénoncer le maccartisme. Sartre et Miller ne pouvant se rencontrer établirent une correspondance abondante, dans l'impossibilité engendrée par cette chasse aux communistes dans la période. Cette dernière incursion vers la magie témoigne d'une certaine prudence de Sartre quant à ces procès de sorcellerie qui cachent en fait des enjeux politiques sous-jacents derrière ces types de pensée. Sartre préférera rester dans le cadre d'un imaginaire strict, non altéré par des divagations ésotériques et des obscures initiations. Pour autant les relations avec la transcendance reviennent comme pithiatisme.

De 1945 à 1950, dans sa période new-yorkaise avec Dolorès, son guide et sa passion secrète, Sartre aura pu examiner ce creuset où l'art américain, qui se nourrit du surréalisme mais s'éloigne de ses mythes vers une explosion créatrice, peut accompagner une autre civilisation de la productivité et de l'énergie, et aura pu imaginer une autre critique d'art qui à la fois reste dans l'esthétique et tient compte des engagements politiques. Sartre ne parlera jamais de l'art américain en tant que tel, sauf en ses textes amicaux sur Calder et sur Hare, mais il saura faire fructifier son expérience américaine. Même si la méthodologie de Sartre reste très différente pour aborder l'art, à l'intérieur d'une esthétique philosophique, alors que la critique d'art américaine, de Clement Greenberg à Harold Rosenberg, reste

⁶³ Lettre du 21 janvier 1958 à Jean Gaulmier, cité par Étienne-Alain Hubert, in A. BRETON, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 1246.

des points de vue en surplomb et souvent polémiques, il n'en reste pas moins que ce débat autour de l'art est aussi amorcé par Sartre à l'intérieur d'une culture française d'intellectuels, auquel participera aussi Merleau-Ponty, Ponge, Paulhan... Pour autant Sartre dans son séjour aux États-Unis a pris la mesure du changement qui s'opérait dans l'art, basculant d'un ensemble de sujets, de thèmes ou de mythologies, à une architecture et à un geste dont l'œuvre n'est que l'enregistrement du trajet. Sans doute comprend-il que l'on peut tirer les théories de l'automatisme, tel que compris par Masson, vers un spontanéisme de l'acte de l'artiste qui semble, dans le présent de l'après-guerre, être devenu l'objet même de la création.

ABSTRACT: Attraverso i suoi soggiorni negli Stati Uniti tra il 1945 e il 1950, prima come giornalista e poi come amico di Dolorès Vanetti, Sartre ha scoperto un nuovo continente, in movimento e variamente stratificato. Lì egli ha frequentato surrealisti in esilio e artisti americani che lo hanno portato a una riflessione sull'arte che include temi surrealisti, ma che lo ha anche condotto a una nuova critica dell'immagine e dell'estetica dell'atto e del gesto.