

Michel Sicard

*Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre.
Post-surréalisme, expressionnisme, déconstruction*

TITLE: *Re-founding the plastic Aesthetics according to Sartre. Post-surrealism, Expressionism, Deconstruction*

ABSTRACT: This article attempts to show the constitution of an unsystematic and fragmented aesthetic of Sartre. First linked to the idea of Beauty, the Sartrean aesthetic mixes genres, from the articles on Calder and David Hare, to shake up the categories inherited from Hegel, in order to venture towards other conceptions of artistic emotion and cognition. To the imaginary, elementary drives are added responsible for the communication of the work. A turning point appears in the choice of Sartrean artists, which ranges from ancient surrealists to promoters of abstract expressionism. Sartre welcomes a certain materialism which detaches him from the symbolic and brings him closer to Wols, tachism and gestural. Aesthetics is thus for Sartre a process of deconstruction of the Subject and of representation, which he leads from Giacometti to Tintoretto, via Masson, Lapoujade, Rebeyrolle, escaping systems of vision or ideologies of assignment of art as a message, to affirm in creation an adventure through materials and an intrinsic force of liberation.

KEYWORDS: Expressionism; Aesthetic; Beauty; Deconstruction; Emotion; Liberation; Materials; Representation; Surrealism

1. *Comment faire ou ne pas faire une esthétique?*

En se tournant vers une esthétique jamais écrite, fragmentaire, parcelle, dont j'ai été l'initiateur, ayant suggéré depuis plus de quatre décennies son existence secrète, il faut bien cependant la regarder au départ comme absente et problématique. George Bauer dans son livre *Sartre and the Artist*¹ ne traitait que des artistes les uns après les autres, non de l'art et de l'esthétique. Cette idée de repérer une esthétique précise est la continuation de ma pensée sur les structures «romanesques» dans le discours critique de Sartre²: l'esthétique est une architecture souterraine, qui anime

¹ G. BAUER, *Sartre and the Artist*, University of Chicago Press, Chicago 1969.

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

Sartre dès ses premiers romans. La fascination de la racine de marronnier, les choses mêmes, la rue, les objets, le jardin public, le jazz, les foules... tout cela instaure une conception esthétique qui est la trame même de son œuvre littéraire et philosophique. Esthétique pauvre, de la ville, des bars et des devantures de magasins, surréaliste parfois, mais parfois touchant plus simplement au vécu, aux objets du quotidien, nus, dans leur simple structure, à la nourriture, le jeu, le ski et le glissement³, etc., tout peut devenir sujet d'esthétique pour Sartre.

À regarder de près les œuvres critiques de Sartre, on voit comment il travaille méthodiquement autour de cette question de l'esthétique, esthétique essentiellement portée par des écrivains, mais pas seulement, puisque le visuel va prendre parfois le pas, car le travail sur les artistes contemporains (Calder, Hare, Giacometti, Masson, Wols, Rebeyrolle), sur le Tintoret et les ébauches pour une réflexion sur le baroque.

Cette esthétique se serait-elle profilée en pointillés, dans maints textes de circonstances, par manque de temps? Ou parce qu'elle doit rester implicite? Telle est la question sur laquelle repose sa mise en suspens. Car une esthétique circonscrite serait forcément normative. Or, ce que Sartre veut privilégier c'est une esthétique qui donnerait la parole à l'œuvre dans sa coulée créatrice même, plutôt qu'à l'air du temps, ou à de prétendus principes qui s'en dégageraient. Donc seront privilégiés contre un traité plutôt des études de cas. Et plus encore: chez tel artiste, pour éviter une re-contextualisation trop historicienne, telle œuvre est ciblée, non une synthèse d'ensemble, comme si elle était la convergence de préoccupations multiples de l'artiste et l'emblématisait seulement dans une perspective. Ainsi des œuvres de chaque artiste sont-elles isolées et regardées en détail. Comme pour le Tintoret, *Le Miracle de l'esclave* et *Saint Georges et le dragon*. Pour Masson, c'est cette suite venue d'un seul trait: *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*. Pour Wols, c'est *La grande barrière qui brûle...* Dans ces essais qui mobilisent beaucoup de culture et de références, cette focalisation est le signe d'un énigmatique faisceau central qu'on retrouvera dans d'autres œuvres, mais dont on voit dans sa pureté le dispositif. «Il s'est mis tout entier dans son œuvre», phrase qui résonne à la fois pour Le Tintoret, Giacometti, Flaubert... «Rebeyrolle s'est mis tout entier dans ces toiles, alacrité et horreur, poésie, contestation: pour lui cette fois la peinture a été *tout*, lui-même et le monde»⁴. Notez qu'il ne s'agit pas d'un espace géné-

1976 et 1980.

³ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Éditions Gallimard, Paris 1943, pp. 669-674.

⁴ ID., *Coexistences*, préface à l'exposition de Paul Rebeyrolle parue dans «Derrière le Miroir»,

tique, guidé par le mythe de l'origine ou la psychanalyse, mais à la fois une intention créatrice et une prise en compte du «monde», entendant par là une action immersive dans une société ou un temps donnés.

Sartre commente sans cesse, comme un regard qui voudrait détailler, mais sans herméneutique et sans projet thématique global. C'est qu'il revendique et pratique la dispersivité du sens. Il faut sortir d'une théorie de l'image dont le regard serait tributaire, pour «brouter» à loisir les tableaux, comme disait Klee, fracturant l'image qu'on pourra dès lors considérer comme morte. L'art est un principe actif que la notion d'acte imprègne, et non une forme de représentation.

Les lieux de l'art: Venise, la ville lui importent, en un mot le milieu humain, non seulement dans ses attirances natives, mais dans ses rêves d'exil et de migration. Sartre, pourtant profondément ancré dans la phénoménologie occidentale, est attiré par l'Orient et le japonisme, dès *La Nausée* où l'on trouve des traces de ces déréalisations. En vérité, il existe des valeurs d'un monde flottant où l'assignation au sens est différente, où l'on peut être aussi entre deux mondes. Et c'est pourquoi l'art Gandhara ou baroque le retiennent...

L'art n'est pas historique, c'est une aventure personnelle éminemment subjective, à tel point qu'elle en devient quelquefois même une hystérie (catégorie employée à propos de Flaubert). L'art est affaire de subjectivité, ce qui n'est pas forcément de l'ego pur, mais de l'objectif vu à travers le prisme du subjectif. C'est le grand dessein de Sartre, dont d'ailleurs est constitué l'essentiel de son ouvrage sur Flaubert. Ce qui est vrai pour la littérature l'est encore plus pour les arts plastiques: pas de création vraie sans sujet propre, sans l'implication de son psychisme et de son corps; et pas non plus de création sans un monde qu'il met en jeu, interroge, critique, dénonce, combat par sa vision-autre... Sur le plan de l'esthétique sartrienne, il n'y a pas d'histoire de l'art comme principe de sélection et de rationalité, parce qu'imaginer un sens, un progrès, une finalité romprait le contrat tacite que l'artiste entretient avec lui-même et son époque en tant qu'il ne peut que s'en décaler par son engagement subjectif même, qui produit autre chose que de l'historique.

Il y a sur ce point une équivalence entre la peinture et la poésie, comme cela est longuement développé dans *Qu'est-ce que la littérature?* Pourtant l'exemplarité des arts plastiques demeure la réflexion la plus originale de Sartre sur l'art, parce qu'elle témoigne, beaucoup plus que la poésie, d'un art complet, englobant et émancipateur. Dans les arts plastiques, c'est

187, 1970, repris dans ID., *Situations IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, p. 325.

aussi la matérialité qui pointe, chassée des poètes classiques par l'abandon au simple jeu des signifiants. La matière pure, non fantasmée, est le grand dévoilement des arts plastiques contemporains qui s'échappent des théories de la représentation, pour explorer d'autres pistes, visuelles, tactiles, sonores, qui exploitent un registre élevé de sensations. Qu'est-ce que la sensation? Le sentir vrai? Mieux que chez Bachelard, où elle est seulement rêvée, la matière chez Sartre est une ontologie souterraine qui permet au sujet de se dissoudre, soit par des mécanisme d'«écriture automatique» qui permettent d'entrer dans d'autres strates, soit par des immersions profondes, en des sortes d'extases et de fusion avec la matière.

Ainsi, le philosophe devient-il l'esthéticien de l'expressionnisme abstrait. Plus encore, Sartre ne fait pas une esthétique de philosophes, mais d'artistes, se mettant du point de vue de l'artiste: c'est d'eux-mêmes, ces artistes, du fond de leur création réfléchi et pensée dans leur pratique – ce que René Passeron nommera la «poïétique» – au moment où ils la font, que surgissent les tendances et les règles communes (s'il peut y en avoir), les nouvelles surprises et émotions.

2. *La nature du Beau et l'Histoire*

On doit commencer la réflexion sur l'esthétique par une théorie du Beau, pense Sartre. Il le fait à la suite de Kant, sans s'y référer nommément, mais l'allusion est claire:

La notion de Beau est très puissante chez moi, bien que j'en parle de différentes manières apparemment non liées entre elles. Mais il y a derrière l'idée de Beau que j'aurais décrite et expliquée dans une *Esthétique* (jamais faite). Ce serait le premier ensemble donné dans mon *Esthétique: I. Théorie du Beau, Nature du beau, etc.*⁵.

La théorie sartrienne du Beau aurait-elle quelque chose à voir avec la tradition, celle de Kant et de Hegel, qui en fait en tant qu'idée une «unité abstraite de la matière sensible», qui se sont colletés à définir la notion au plus près? «Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle»⁶, dit Kant dans *l'Analytique du Beau*. Et il

⁵ M. SICARD, *Essais sur Sartre, Entretiens avec Sartre*, Éditions Galilée, Paris 1989, p. 232.

⁶ I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduit par A. Philonenko, Éditions Vrin, Paris 1968, p. 55.

précise encore: «Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept»⁷. Le Beau est rapporté au plaisir du goût qui n'est pas logique, n'est pas un acte de connaissance. Sur cette base minimale que Sartre s'engage aussi, mais avec quelques variantes. Il n'est d'abord pas sûr que Sartre partage la notion de goût kantienne. Et alors que Kant met de côté l'attrait de l'émotion, ce n'est pas sûr pour Sartre. En tout cas il souscrit au concept de perfection avancé par Kant. Thème que se retrouve dans les premiers essais de Sartre sur l'art, notamment *La recherche de l'absolu* de Giacometti. Mais le résultat de cette perfection est dans ce cas paradoxale: elle ne peut être atteinte et demande un infini travail de Sisyphe.

Nous devons enregistrer le 20 mars 1980, le jour même où Sartre fut hospitalisé, pour commencer un ensemble d'entretiens sur l'Esthétique. Comme il avait déjà parlé d'une esthétique à faire, basée sur l'idée du Beau, je m'étais préparé à poser des questions autour de cette problématique. Comment une théorie du Beau pouvait-elle suffire à une réflexion aussi complexe? Avec une optique nietzschéenne et non dialectique – car la création ignore la dialectique: elle est faite de hasard, de soubresauts, de chaos, de ruptures – comment Sartre pouvait-il pu se satisfaire de cette notion et lui donner une place si unifiante, puisque lui-même, dans son «art» n'y cède jamais, son style étant toujours clivé, bourré de notions contradictoires et d'un humour digne d'un ange exterminateur?

Pourtant, la beauté a toujours pour Sartre été au cœur de la création artistique. Il affirme très vite et sans détour dans son essai sur Lapoujade «le lien fondamental, indépassable de l'œuvre avec la Beauté»⁸. Suit une apologie de la beauté pour que la création puisse tenir sous le regard. C'est le beau qui fait l'unité d'une œuvre, dans sa facture et dans sa thématique, quelle que soit son époque et son style: «D'où qu'elle vienne, une toile sera belle ou ne sera pas; quand on l'a barbouillée, la peinture n'a pas eu lieu, c'est tout...». Il ajoute pour dramatiser l'affaire: «Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être»⁹. Reste à savoir si ces déclarations d'intention, conformes à une éthique de la perfection universellement partagée, ne sont pas en contradiction avec l'évolution du temps qui aura tendance dans le XX^e siècle à intégrer de plus en plus de formes, d'objets et d'expressions non-artistiques, pour perturber, ou accroître la communication de l'œuvre.

⁷ *Ivi*, p. 62.

⁸ J.-P. SARTRE, *Le peintre sans privilèges*, à propos d'une exposition de Lapoujade: *Foules*, in «Médiations», 2, 1961, repris dans *Id.*, *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 365.

⁹ *Ibid.*

La Beauté serait-elle figée comme le pensait Baudelaire: «Je suis belle ô mortels comme un rêve de pierre...»? Avec Sartre le concept de Beau est suffisamment fort, suffisamment ample, pour qu'il intègre son opposé: le Laid. Dans l'attrait que Sartre éprouve pour le baroque, dans cette lutte entre Bien et Mal telle qu'elle se joue dans son théâtre, se cabrent farouchement de front à front les forces pour cette guerre fratricide. Dans le *Saint Georges et le dragon*, Sartre décrypte ce combat éternel entre le Bien et le Mal, le Beau et le Laid, l'Ange ou le Saint et la Bête. C'est une lutte religieuse presque, mais aussi ontologique.

Aux États-Unis, Sartre va découvrir un art tout autre, un art en mouvement: avec Calder et ses «mobiles», on change de registre et on s'installe dans la modernité. L'esthétique s'est détachée de cet art savant proche de la minéralogie et de la médecine que constituait la peinture. Elle mime maintenant la technologie dans un rêve de vent et de métal. Certes la pensée esthétique amorcée dès *L'Imaginaire*, s'est continuée dans *L'Être et le Néant*, qui fourmille d'idées sur le sujet. Mais une théorie de l'*analogon* – qui seul est matériel: le reste ne l'est pas dans l'image – suffit-elle pour donner à notre vision une cohérence suffisante, dans ce monde matérialiste? Et de plus ce monde bouge, des trajets divers le parcourent, les passions s'y entrecroisent. Sartre ne croit plus trop, après Hegel, à une théorie exclusive des genres. C'est à ce moment que l'esthétique pour Sartre se détache de sa philosophie. Si elle relève bien d'un genre critique – et ce sera la part majeure des essais de Sartre sur l'esthétique littéraire – elle ne cherche à aucun prix la vérité, ni le goût ou le bon-goût, et n'est pas susceptible d'une «critique du jugement». Prenant à revers la tradition kantienne, le Beau est ce qui échappe au savoir, pour entrer dans la sphère du sensible. Vue, toucher, ouïe apportent une autre problématique à la perception et aux raisons diverses. Contrairement à ce qu'affirme Adorno dans *Autour de la théorie esthétique*¹⁰, Sartre ne cherche pas un jugement de valeurs, ni à se confronter dans l'art aux valeurs qui l'entourent. Et c'est pourquoi sa théorie du Beau est tempérée par son contraire, le Laid, comme s'il voulait rendre illisible les sens qui le rattachent à l'histoire. Sartre se détache de toute axiologie, contrairement à ses amis, théoriciens marxisants et politisés en tout genre. L'art est une suspension du jugement, devant d'autres évidences.

¹⁰ «Une esthétique affranchie des valeurs est un non-sens. Comprendre les œuvres d'art signifie – comme Brecht le savait d'ailleurs fort bien – percevoir le moment de leur logicité et de son contraire, ainsi que leurs failles et leur signification» (TH.W. ADORNO, *Paralipomena*, dans *Autour de la théorie esthétique*, Éditions Klincksieck, Paris 1976, p. 11).

Une vision historiciste serait aberrante et c'est pourquoi Sartre gardera une défiance extrême face aux historiens de l'art. L'art ne se justifie ni par ses références au passé, ni par une obscure dialectique qui le dépasserait dans un renouveau... Ni par l'attrait non plus à l'universel, comme le suggérait Adorno, via Benjamin¹¹. Sartre est le seul d'ailleurs à ne pas montrer, au milieu de groupuscules post-surréalistes, lettristes, tachistes, cobras, situationnistes, une foi aveugle dans les avant-gardes. Il restera toujours en marge, regrettera de devoir assumer le terme d'existentialiste, qui lui avait pourtant fait tant de publicité.

Adorno s'est embourbé dans une question, qu'évite soigneusement Sartre, qui lui a été imposée par la musicologie: penser à partie de normes esthétiques... Approuver ou pas le sérialisme ou le jazz, moduler ses choix en fonction de l'esprit du temps... Le sérialisme, Sartre l'adoptera, mais très transformé, appliqué à la sphère politique dans *Critique de la raison dialectique*. En attendant il évite de s'enfermer dans des normes et des paradigmes, les passera sous silence (et c'est très net même autour de la notion d'écriture) ou les déportera ailleurs. Il procède par approches et fragments, comme si au fond, on ne pouvait constituer «une esthétique». L'analyse que Sartre applique joyeusement à la littérature: Mallarmé et son temps, Flaubert et son époque (dans le troisième volume de *L'Idiot de la famille*), il l'étude quasiment avec les arts plastiques, hormis quelques passages sur Le Tintoret et sa ville, dans le premier fragment publié dans «Les Temps Modernes», bien vite oubliés. De sorte que ses textes sur les arts plastiques sont décontaminés d'histoire, de psychanalyse, d'anthropologie et même de sociologie. Mais peut-on faire une analyse profonde avec rien? Qu'en est-il de Giacometti? Ou de Wols? Il faut rappeler les codes et les ironiser, voilà tout. Un fou-rire le prend: c'est une méthode de déniement, pour ne pas s'appesantir sur le savoir, qui traverse même aussi son autobiographie... Karl, son grand-père, est décrit, comme «la victime de deux techniques récemment découvertes: l'art de la photographie et l'art d'être grand-père»¹². Par cet humour, ne sommes-nous pas au cœur de l'anti-esthétique de Sartre!

L'art? ou les arts? La question que se pose Adorno entre l'art en tant que genre et la correspondance entre les arts nous permet de mieux saisir le traitement qu'y apporte Sartre. En cela il est quand même un continuateur

¹¹ «La vision historienne qui s'est fourvoyée en cherchant la raison d'être de l'art en général se tourne vers le passé dans l'espoir d'y trouver le concept d'art qui, rétrospectivement acquiert un semblant d'unité» (ivi, p. 12).

¹² J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 11.

de Hegel: chaque art a son langage, même si le XIX^e siècle a rêvé d'un art total. La musique ne saurait se mélanger aux arts plastiques, ni la peinture à l'architecture. Comme pour la musique, Sartre gardera l'idée d'une spécificité propre dans chaque art, avec ses règles et ses techniques. C'est pourquoi il ne s'aventurera pas sur le terrain de Duchamp et du dadaïsme qui mélange peinture, photo, écriture, et objets. En cela sa conception est classique. De même, à l'intérieur du domaine plastique, il pense la peinture ou la sculpture, mais pas les deux ensemble, comme cela aurait pu être une entrée pour comprendre l'art de Calder ou de David Hare. Le seul genre artistique qui semble subsumer la création est la poésie, qui sert de métaphore artistique à l'ensemble des arts. La vie de l'artiste l'intéresse autant que ses produits artistiques. Il pense l'artiste comme un modèle souvent déchu et maudit, dans la descendance de Baudelaire sur lequel il a écrit l'essai fulgurant que l'on sait. Il y revient à propos de Wols, «convaincu que l'on n'exprime rien sans se détruire»¹³. La catastrophe existentielle est la marque de la force et de la Beauté de l'art. Dans Genet aussi, le bousculement des valeurs lui permet de penser l'art comme un travail révolutionnaire. Les surréalistes, à la suite de Rimbaud, l'avaient pensé aussi et, dans la succession de Bataille, le concept de transgression émerge, nourrissant l'analyse de *Saint Genet*.

Cet hégélianisme des genres travaille tout de même Sartre en profondeur, qui l'utilise comme moyen de clivage prospectif à l'intérieur des domaines. Si la musique ne se confronte pas avec la poésie ou les arts visuels, la peinture tout de même s'empoigne avec la sculpture et quelquefois les deux se contaminent. À propos de Giacometti, il produit ainsi deux textes différents. Un sur la sculpture qui tend une distance temporelle jusqu'à effacer l'œuvre faite au nom d'une «recherche de l'Absolu» (in *Situations III*), un autre sur la peinture (in *Situations IV*) qui tend à étirer la distance spatiale au point d'introduire du néant dans le sujet même. De même pour le Tintoret, Sartre montre qu'il introduit par la sculpture la troisième dimension dans la peinture:

Or, au moment où l'esquisse est achevée, quand il ne reste plus qu'à dégrossir les formes pour les singulariser, le Tintoret se lève, ouvre l'armoire, prend ses statuette et les dispose sur une table. Cela veut dire qu'il étire et distend les déterminations de cette surface plane à travers les trois dimensions¹⁴.

¹³ ID., *Doigts et non-doigts*, préface aux *Aquarelles et Dessins de Wols*, Delpire éditeur, Paris 1963, repris dans ID., *Situations IV*, cit., p. 408.

¹⁴ J.-P. SARTRE, M. SICARD, *Saint Marc et son double*, dans «Obliques», *Sartre et les arts*,

Il y a toujours du double chez Sartre. Les genres se fissurent et de l'intérieur se livrent bataille. Ainsi en est-il des portraits: il y a les portraits officiels, il y a les portraits fracturants et torturés, délivrés des codes sociaux, comme ceux de Giacometti ou de Wols, qui ne s'interdit pas de prendre pour emblème du portrait l'image de Janus¹⁵. Dans son commentaire de l'autportrait du Tintoret¹⁶, Sartre y voit une arène tauromachique, avec une partie ombre et une partie lumière, au point que le célèbre tableau nous campe plus un borgne qu'un vieillard sur sa fin.

3. *Le Beau et la fin de la théorie romantique*

«Il n'y a de vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien» dit Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*. C'est vrai que ce caractère artificieux et inutile caractérise les œuvres romantiques, et jusqu'au décadentisme inclus. Au beau, Sartre y ajoute, avec son premier texte sur Giacometti, cette attirance vers l'infini et le sublime, à vrai dire l'inatteignable. Il épingle la phrase de Flaubert, dont il fera le titre d'un de ses chapitres de *l'Idiot de la famille*: «Qu'est-ce que le Beau, sinon l'impossible?». Il y a chez Sartre une théorie du Beau philosophique mêlée à une théorie du Beau plus historique, qui est celle qui s'affirme pendant tout le XIX^e siècle. Le Beau est le culte de l'art, et même de l'Art pour l'art.

Mais il y a une autre acception du Beau chez les romantiques et l'après-romantisme, qui ajoute une image plus inquiétante du Beau. Baudelaire associe le Beau au bizarre. Dans sa chronique *Exposition universelle – 1855*, il s'exclame:

Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau¹⁷.

24-25, 1981, p. 173.

¹⁵ J.-P. SARTRE, *Visages, précédé de Portraits officiels, avec quatre pointes-sèches de Wols*, Éditions Seghers, Paris 1948.

¹⁶ ID., *Un vieillard mystifié*, texte établi par Michel Sicard, in *Sartre* (collectif), BnF/Gallimard, Paris 2005, pp. 186-190.

¹⁷ CH. BAUDELAIRE, *Salon et autres écrits sur l'art*, in ID., *La Passion des images*, Gallimard, coll. «Quarto», Paris 2021, pp. 359-360.

Dans ce post-romantisme, l'esthétique n'est pas pure: c'est un sang mêlé d'émotions diverses, mais surtout c'est un sens de la beauté dans l'imperfection qui est revendiqué.

Le Beau, Sartre dès sa jeunesse en a fourni des concepts-clés, lui donnant une base ontologique et moderniste. Il joue sur le mode mineur et loin du flamboyant: contingence, nostalgie, mélancolie, dégoût de soi, en ce sens il est bien baudelairien, même s'il regrette chez Baudelaire l'opposition à la nature alanguie, sa froideur, son manque de désir... Il semble que le Beau subisse à posteriori une critique, telle que la notion se nie quant à son efficace. Cela est venu après-guerre, dans la fréquentation de Sartre avec les artistes. Les artistes seraient-ils exclusivement des adeptes du Beau? Rien n'est moins sûr. Avec *Une charogne*, Baudelaire posait déjà cette question. D'abord il faut saisir que le Beau est pluriel. Ceci explique que les analyses de Sartre soient parcellaires et impossibles aussi à acter dans leur universalité. Pas plus qu'on ne peut penser par courants, on ne peut examiner telle expérience artistique à l'aune de valeurs présentes et historiques. Il y a autant de «Beaux» que d'artistes. Car la beauté n'est que le subjectif poussé à l'extrême, à tel point qu'il devienne exemplaire. Mais de quoi? Il n'y aura pas non plus d'atmosphère, parce que l'esprit objectif est absent du Beau, qui se décline selon ses sujets propres, la trajectoire de leur drame. Depuis Baudelaire au moins, la malédiction, autre concept-clé de Sartre, est la partie inhérente à l'œuvre qu'il va chercher dans Wols et Genet... et la pousse à son paroxysme. Le travail de l'artiste, loin d'être une mécanique du talent et du métier, retient inversement l'assiduité et l'endurance dont Sartre s'appliquera à lui-même les règles. Espace de travail volets clos (bureau ou atelier, ce qui le détache par exemple de la création impressionniste qui dialogue avec le motif et la nature), règles strictes de travail (assiduités d'horaires et de projets), exercices de concentration éventuellement aidés par des substances excitantes modernes (boissons, drogues ou amphétamines), dérèglement de la sexualité, y compris par l'inversion, la séduction débridée ou par l'abstinence, etc. Il y a dans l'attention sartrienne à l'œuvre à faire un programme spirituel de l'artiste, valant aussi pour le philosophe, qui le détache de l'aspect régulier et besogneux qui pouvait être celui du penseur régulé, de Kant, ou de Hegel à Heidegger.

Cet idéal de l'artiste, dont Flaubert peut être le plus fameux exemple, retient tous les critères de ce passage à l'absolu qui transforme le travail artistique en œuvre de vie quasi monastique et en religion laïque. Car si dieu n'est jamais là, le rapprochement avec les mystiques peut se reconnaître, dans une connivence de démarche.

Cela, c'est l'Art dont Sartre a hérité: art exigeant de l'esprit et du corps

qui engloutit une vie, la transfigure, alors qu'à la même époque d'autres conceptions naissent qui font de l'œuvre, notamment littéraire, la transcription d'une expérience de vie banale, fruit d'un travail dans le monde professionnel, ou de voyages dus aux hasards de la vie. Ainsi l'écrivain américain, les romanciers comme Jack London ou Scott Fitzgerald, ou même le poète français qui se déterritorialise comme Cendrars, s'échappent vers d'autres fonctions de l'art plus sociales ou documentaires, auxquelles d'ailleurs Sartre ne renoncera jamais tout à fait. Dans *Les Chemins de la liberté*, c'est bien toute une époque dans les années de guerre qui se transcrit dans la littérature. Et, dans les films dont il écrit les scénarios, Sartre n'abandonnera pas le réalisme. Ce dont témoigne le cinéaste nouveau réaliste Vittorio De Sica dont il autorise l'adaptation des *Séquestrés d'Altona*.

Mais pour les arts visuels, comme pour la littérature, Sartre reste toujours hanté par la problématique de l'Art pour l'Art qui reste son terrain énigmatique, son ressort de vie et son fonds de création. Malgré les théories marxistes qu'il s'impose après-guerre pour deux décennies, qui prônent le réalisme social et l'engagement, il n'y renoncera jamais. S'il veut même engager Mallarmé, c'est au titre de cette vérité supérieure qui fait du Beau plus qu'une doctrine parnassienne, une quête de la vérité et une responsabilité de principe. Il se trouve dans la même position que Picasso, à la fois totalement immergé dans la politique, mais libre de toute idée directive dans l'art. Pour Sartre, les doctrines du réalisme socialiste n'auront que peu d'impact sur sa thématique esthétique, même s'il s'en rapproche quelquefois, pour son dernier peintre étudié, Rebeyrolle, dont l'agencement des thèmes, les uns après les autres, se trouvent à la lettre «engagés». De même, il laissera sa revue «Les Temps Modernes» se montrer plus catégorique quant à la signification des arts plastiques, faisant dans ses critiques plus de place à la figuration, alors que le flux artistique le porte vers l'expressionnisme abstrait. Le rapprochement de Sartre avec certains surréalistes s'explique aussi par cette référence native à un art qui cherche au-delà du réel ses voies et ses représentations. André Breton un moment le fascine; il le fréquente aux États-Unis et il en demeurera quelque chose de vivant dans l'accueil qu'il fait à certains artistes comme Giacometti et Masson. L'art encrypté et «magique» le retient presque autant que Breton. Mais pour Sartre il s'agit moins d'y lire des symboles ou les pistes d'une secrète alchimie que de s'aventurer dans les arcanes secrètes des matériaux et des ombres qu'ils laissent sur le réel, lui donnant sa saveur et sa tonicité. Car ce sont des intensités extrêmes que l'art recherche et que le génie inlassablement traque.

Malgré cette option dix-neuviémiste sur l'art qui fascine et «épou-

vante» (selon le mot de Flaubert), Sartre saisira aussi les apports disparates qui font l'art contemporain et ne s'organisent ni dans un programme ni dans une histoire. Car les individus sont là, les aventures diverses et parfois opposées qu'il s'agit de repérer, baliser, par un travail méthodique d'arpenteur, avec à chaque fois cet apport unique qui est moins une signature, que l'expression d'une vie taraudée par le désir, la folie ou la «rage de l'expression», disait Ponge. Rien de sublime et aucune sublimation dans cet art qui plonge ses racines dans l'obscur du subjectif, et en gardera les marques, toujours, de ce monde souterrain. Quand il s'externalise, l'artiste restera comme une «taupe au soleil», dit-il à propos du Tintoret. Et c'est vrai qu'être artiste, c'est pour ce Sartre encore romantique, plonger dans le monde de la nuit. Les images y sont grouillantes, comme chez Wols, dont la qualité de l'essai sartrien montre que ce peut être en fait son modèle de passage dans l'en dessous, vers l'ambiguïté et les rencontres hasardeuses dues aux aspects «automatiques» de la création qui fore toujours au-delà du lisible, vers cet énigmatique «indisable» que poursuivait déjà Flaubert. On comprend que c'est le style d'expression qui est en jeu, son fracas, son audace, et ne peut se contenter de ce qui s'énonce clairement, mais puise dans ces voyages au bord du vide, sans codes ni remparts, la force d'éclaircissement dans la disparition même que constituent ces étranges plongées.

4. *Des concepts dans l'art*

Pour le Sartre critique d'art, les concepts opératoires de l'art doivent être non des concepts majeurs, comme ceux de l'esthétique philosophique – le Beau, le Sublime, l'Absolu, le Tragique, etc. – mais des concepts mineurs qui impliquent à la fois des procédés et des matériaux. On voit déjà très bien, via le dadaïsme, ce que cela peut donner dans l'art conceptuel. Marcel Duchamp est le type même de cet importateur ou inventeur de concepts: par exemple avec le «retard sur verre», le ready-made ou l'infra-mince. Dans l'art existentiel qu'affectionne Sartre, baigné d'expressionnisme, ce sera d'autres marqueurs qui en rajoutent un peu sur la théorie des émotions. À propos de Rebeyrolle, il parle de force et de colère. Mais cette approche de critique d'art se précise peu à peu. Il désignera l'*horreur*, qui reste une donnée majeure de cet art mi expressionniste mi politique:

Ce qui fait l'unité en acte de ces toiles, c'est l'horreur; j'ai dit qu'elle a toujours existé sourdement dans les œuvres de Rebeyrolle, parfois travestie, jamais supprimée: aujourd'hui la technique se renverse,

l'horreur devient le grand sentiment qui guide le peintre et qu'il nous fait éprouver¹⁸.

Parler de «sentiment», ou de «grand sentiment», c'est peu dire devant cette réactivité qui s'enflamme en relation avec les matériaux et l'émotivité du sujet, qui éprouve, ressent, défaille, s'abîme... La perception se décale d'une simple thématique, «qui transforme l'horreur en figures abstraites»¹⁹, comme dans le *Guernica* de Picasso, vers des zones ultra-sensibles qui sont à la base de ce type d'art après-guerre, qui inclut le corps et tous les phénomènes d'hypersensibilisation qui déplacent l'œuvre vers la communication et, par là-même, nous fait basculer de l'art moderne à l'art contemporain. Il y a une chair du tableau, incitatrice, provoquante, qui est la même que celle des nus vibrants, «des couples qui font l'amour», etc. Mais ce qui travaille les œuvres, c'est cette démarche directe et sans intermédiaire de représentation, où le sentiment est donné nu, dans la violence et dans la haine.

Cette recherche de concepts mineurs est une des grandes innovations dans l'esthétique sartrienne, qui permet de tourner le dos à l'esthétique philosophique et annonce peut-être le possible recours aux sciences de la cognition: en mobilisant, l'horreur, le sexe ou le désir (comme il le fait à propos de Masson), la mort (le cadavre – dans «un parterre de capucines»), Sartre met le doigt sur la fascination même de l'œuvre, son intensité, qui renoue avec le thème de la magie dégagé dès *L'Imaginaire*. Le mot de *fascination* revient d'ailleurs souvent sous sa plume, et c'est presque un concept, qui lui permet de cerner sur quoi repose précisément l'attrait de l'œuvre d'art, qui obéit à des paradigmes d'attirance, qui recourent peut-être ces pulsions qui avaient été dégagées et analysées par Sade, Masoch, Fourier, et Freud.

En mêlant le pulsionnel et le politique, Sartre est bien dans l'esprit du temps, suivant de loin les voies ouvertes par certains psychanalystes (Wilhelm Reich) ou philosophes (le Marcuse de *Éros et civilisation*). Il se décale des critiques d'art qui n'ont que des visées politiques. Quand il écrit son essai *Coexistences*, Pierre Descargues a déjà terminé sa monographie sur Rebeyrolle²⁰, qui se finit d'imprimer en décembre 1969. Le texte de Sartre ne sera publié dans *Derrière le Miroir*, toujours chez Maeght, qu'en octobre 1970. Il est probable que Sartre l'avait sous les yeux quand

¹⁸ SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 324.

¹⁹ Ivi, p. 322.

²⁰ P. DESCARGUES, *Rebeyrolle*, Maeght Éditeur, Paris 1970.

il a écrit son texte. Alors que la fin du livre de Descargues se termine en montrant comment la peinture peut réintégrer l'histoire, constatant par là même que le peintre se met au regard de la peinture un peu «hors la loi», Sartre, lui, évite soigneusement ces assimilations. À l'inverse d'ailleurs des critiques d'art des *Temps Modernes*, hantés par le sens politique de l'art, l'engagement de l'art au service d'une cause, du peuple, etc., pour Sartre, c'est le matériau même qui peut signifier, non un engagement extérieur. Se mettre du côté de la matière, c'est laisser parler les choses mêmes, les instruments du peintre et du guerrier, les sacs, la poudre, dans une étonnante ambiguïté, se répandre et signifier d'eux-mêmes. Il parle de contamination par imprégnation d'une matière sur une autre, de la «couleur des choses enragée», de «mutations»²¹, car c'est bien d'alchimie dont il s'agit. Et aussi d'un engagement total, non dans le politique, mais dans l'acte de peindre. *L'acte*, en art, pourrait être aussi un concept mineur. Et on sait la postérité que cela aura pour l'art corporel et les arts de la performance par exemple!

Bref cette conceptualisation de l'art, en parallèle à ce que diffusent les matériaux, marque cette nouvelle conception qui s'éloigne peu à peu des abstractions plus ou moins lyriques, où l'indicible, l'intitirable étaient la règle. Le concept sert de centre rayonnant – il a parlé aussi dans *L'Idiot de la famille* de «centre réel et permanent d'irréalisation»²² – et aussi il articule les pièces d'un puzzle impossible à dominer ou intuitionner. D'où cette idée de *coexistences*, qui désigne une co-présence, et en même temps une lutte cachée. Si l'on est politique, on pourra lui donner un sens trivial, de combats dans le champ politique qui faisaient avaler de part et d'autre tant de couleuvres. Sartre note ce renversement dans la dialectique: «les deux choses accotées l'une à l'autre représentent le produit de l'homme retourné contre lui»²³. Il ajoute comme en *a parte* cette interprétation politique autorisée par les titres des œuvres:

ces deux séries gauchistes se complètent et il y aurait avantage à les exposer ensemble: ce qu'on ressent en les voyant à côté l'une de l'autre, c'est que les *guérilleros*, sans même le savoir, se battent en vérité contre le capitalisme et contre le socialisme soviétique; c'est que la révolution se fera contre les deux systèmes ou l'homme est foutu²⁴.

Il faut ainsi faire coexister soi et le monde toujours perverti, les réunir

²¹ SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 321.

²² ID., *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971, vol I., p. 786.

²³ Ivi, p. 324.

²⁴ Ivi, p. 325.

et mener une guerre sans merci contre les partis-pris idéologiques qui assignent. Les matériaux-concepts donnent des sens et permettent de réinterpréter le monde autrement, de vivre en comprenant les extrêmes. C'est cela la «révolution». Concept historique, marxiste? ou post-surréaliste? Sartre parle de poésie, de contestation, il semble ne pas choisir et vouloir penser l'art comme «acte révolutionnaire» global.

5. *Du surréalisme à l'expressionnisme*

Dans le choix de ses artistes, trois courants se présentent, qui sont tous dans la contemporanéité de cette double décennie et demie qui va de 1945 à 1970, mais presque contradictoires. On voit dans les débuts des adhésions fortes au surréalisme. Mais ce sont des surréalistes qui ont rompu avec la doxa officielle véhiculée par André Breton, comme Giacometti, ou Masson plus proche pour des raisons familiales de Bataille, ou qui n'ont jamais à proprement parler fait partie du groupe, comme Calder. On voit aussi Wols et Lapoujade qui représentent tous deux, sur des modes divers, l'expressionnisme abstrait ou le tachisme. Enfin un expressionnisme plus matiériste et gestuel, incarné par Rebeyrolle. Deux de ses artistes sont sensibles aux thèmes politiques et représentent même un engagement franchement gauchisant.

Il est en réalité rare que Sartre s'interroge sur des phénomènes de groupe, se méfiant comme beaucoup à l'époque des «ismes» dans l'art, parce que pour lui toute création artistique est un phénomène individuel que l'*universel-singulier* travaille plus que chez tout autre créateur, en accentuant plutôt le pôle singulier. Le travail plastique est le meilleur exemple d'expressivité totalement accomplie au nom de l'universel-singulier, parce qu'il maintient ensemble et dans un seul mouvement le thème, les moyens techniques, l'espace de production et de réflexion poétique et les récepteurs. C'est vraiment un «monde» dans sa totalité, alors que le travail de l'intellectuel, du philosophe ou du poète, manque nécessairement les éléments concrets dans lesquels s'origine et se finalise l'œuvre d'art.

Cet attachement puis arrachement au surréalisme, j'ai déjà montré ailleurs²⁵ comment il se découvre dans le voyage aux États-Unis où Sartre côtoie des exilés, notamment leur chef de file André Breton et son émule outre-Atlantique David Hare. C'est le détachement de ce mouvement qui

²⁵ Cfr. mon article: *Sartre et l'Amérique: du surréalisme à l'action painting*, in «Studi sartriani», XIV, 2020, pp. 27-58.

est le plus significatif au retour en France, ne se suffit plus des symboles, mais s'oriente vers des moyens d'expressivité nouvelle, le geste, le signe, puis un effacement de ces moyens d'expression eux-mêmes à travers une peinture plus informelle, submergeant la séparation philosophique traditionnelle forme/matière. Ce mouvement va se concentrer surtout sur le corps et le matériau, montrant par là un chemin plus matérialisme qui rompt avec l'idée que l'art puisse être assimilé à un langage.

Dans ce passage à un expressionnisme de type nordique ou situationniste, ce que le critique américain Robert Rosenblum appelle *Northern romantic tradition*²⁶, Sartre peut développer une théorie de la violence gestuelle artistique et aussi politique. Ce politique n'est pas un simple engagement, mais l'affiche d'une évidentialité de la structure dont le poids démonstratif et moral est supérieur à toute articulation d'une histoire narrative, ou de symboles, ou de signes.

Il y a chez Sartre, comme chez d'autres à la même époque, une redécouverte de la peinture, non comme médium d'une image, mais comme matériau lui-même en liberté, avec lequel le praticien dialogue. Il ne s'agit pas d'une interaction entre un projet d'image et un matériau qui le rehausse, mais une levée du sens par le matériau même à quoi l'image s'origine. Ainsi naissent les disparités, les incohérences, les intrusions de matériaux autres que Sartre a pu observer dès les premières rencontres avec ses artistes. La peinture ne doit pas obéir au maniement d'une technique, ou à des règles de composition internes. Si la peinture était cela, elle ne serait rien. La peinture vient comme quelque chose d'instinctif ou de naturel. Elle n'est pas un théâtre, ni un coup monté, mais un lent travail de révélation d'un sens à partir d'indices naturels.

6. *Partir des matériaux*

Une des grandes nouveautés dans l'approche philosophique de Sartre, c'est son attention extrême aux matériaux, sans tomber pour autant dans le matérialisme. Il s'agit d'étudier l'art dans sa choseité: c'est celle-ci qui donne une marge d'opacité et de fluctuance à la visée esthétique. Sans la structure matérielle, pas d'image et pas de sens, pas de dérive et pas de combat. L'objet d'art va pour lui avec une empiricité de la chose telle qu'elle s'offre

²⁶ R. ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Londres 1975 (traduit en français par Dominique Le Bourq, Hazan, Paris 1996).

en sa matérialité et provoque directement des effets, distincts les uns des autres selon les matériaux qui les animent. Un bachelardisme des sensations produites par le matériau naturel suscite un imaginaire. Cette choseité de l'objet d'art est un processus primaire, même si ces choses tendent dans leurs concepts à s'éloigner de la choseité. Faire de l'art est toujours un partir-de, partir du matériau lui-même. Mais alors que Bachelard s'en tient aux quatre éléments naturels, les artistes choisis permettent à Sartre d'agrandir le champ de rayonnement de la matière. Cela est très net dans l'analyse qu'il fait de Giacometti, ses plâtres, et les matériaux employés par Calder, ses ferrailles, et David Hare, ses matériaux surréalistes, qui le fascinent. Il s'approche, sans les évoquer directement, de ces nombreux matiéristes de l'art abstrait d'après-guerre, autour de Michel Tapié, et aussi de la galerie La Hune, créée par Bernard Gheerbrant, que Sartre a fréquentée.

Il aurait pu parler de Fautrier, comme Ponge ou Paulhan l'ont fait, et avec quelle justesse! Mais Dubuffet est plus marquant, plus écrasant même, tant par sa méthode que par ses «matériologies» (titre d'une de ses séries). Dubuffet, en un certain sens, passionne Sartre et c'est pourquoi il l'évoque en plusieurs lignes dans son essai «Doigts et non-doigts». Il salue en lui son «aigre et puissant matérialisme»²⁷. Mais Wols s'attache à autre chose: si «les structures microscopiques de la matière le fascinent»²⁸, c'est que l'être des choses est en jeu, un être-autre qu'il s'agit sinon d'explorer du moins de circonscrire. C'est que la matière contamine tout corps animé. Elle revient sur elle-même et bouscule les enveloppes corporelles. Dans ce texte d'inspiration bouddhiste, Sartre préfère finalement l'attitude de Wols, plus finement matiériste, qui passe le carcan des choses nommables pour s'aventurer vers des êtres ou des choses inconnues. À proprement parler, ce sont des choses innommables, parce qu'elles sont traversées par l'altérité. Wols veut «incarner le monde dans des objets qu'on n'y rencontre pas»²⁹. C'est une autre catégorie de l'abstraction qui apparaît, minant la notion d'être, ou tout au moins la dédoublant:

Il a conservé par exemple l'étirement des foules délaissées: simplement ce ne sont plus des hommes qui s'étirent, mais des substances innommables et rigoureusement individuées qui ne symbolisent rien ni personne et semblent appartenir simultanément aux trois règnes de la nature ou peut-être à un quatrième ignoré jusqu'ici. Elles nous concernent, pourtant: *autres* radicalement, ce n'est pas

²⁷ SARTRE, *Doigts et non-doigts*, cit., p. 425.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

notre vie qu'elles nous manifestent, ni même notre matérialité, c'est notre être nu, perçu du dehors – d'où? – sans connivence, étranger, repoussant mais nôtre; impossible de le regarder sans vertige, cet être que nous sommes, captif en elles comme l'être qu'elles sont³⁰.

La question de Wols est complexe, Sartre le sait, parce qu'elle engage une ontologie différente, qui n'est plus occidentale, mais empreinte de taoïsme et de bouddhisme zen, et mélange les catégories de vivants et ignore le temps vectoriel passé/présent/futur. Sartre a eu le mérite de la repérer et de l'exprimer jusqu'au plus haut point dans sa cohérence et dans son étendue. Il est vrai que pour le dernier artiste étudié, Rebeyrolle, Sartre en revient à une ontologie gréco-latine, une matériologie plus concrète et accessible, qui ne remet pas en jeu le statut occidental de l'être. Peut-être aussi aurait-on pu interroger Sartre à partir de là, de la question de la matière et des matériaux: Calder et ses ferrailles, Giacometti et ses plâtres et ses bronzes, Rebeyrolle et sa terre, son sang, ses plumes... Mais peut-on réduire l'esthétique à ses matériaux? Sartre ne manquera jamais de les pointer, ces matériaux, même pour le Tintoret, où il commentera les outils cassés autour du *Miracle de l'esclave*. Il faut donc la faire signifier, cette matière, comme on presserait pour recueillir une pâte. Car de ces matériaux, Sartre en tire une philosophie dans l'art, philosophie concrète qui lui a fait défaut dans sa philosophie même, travaillée encore par l'Idée et la dialectique. Désormais Sartre parlera de la matière et de la pesanteur, même dans la peinture qu'il soupçonne toujours d'être un trompe-l'œil. Or cette matière origine le tableau. Origine: dans le sens où Heidegger parle de «l'origine de l'œuvre d'art»: son ancrage à la terre. Ce socle, c'est la matière ou le coloris qui s'animent, c'est le corps et son geste, c'est le délire d'associations possibles à partir de ce corps-autre. Ces matériaux ne sont pas inertes, dans des taxinomies, mais des vecteurs de déplacements et d'intentionnalité qui s'incarnent dans ces substances emblématiques différenciées, marques d'un non-tout.

7. *Le geste de l'art et le corps*

Pour Giacometti le corps est une énigme. Même avec les personnages les plus proches de lui, comme Diego ou Annette, il éprouve le besoin d'y revenir sans cesse, comme si la figure ou le corps proposé était inépuisable. Sartre débusque l'enjeu philosophique nouveau qu'il y a derrière cette

³⁰ Ivi, p. 426.

«recherche», qui se sépare de l'apprentissage de la morphologie et l'anatomie dans les ateliers d'artiste, enseignement qui était parfois couplé avec les écoles de médecine. Il s'éloigne de ces nus gainés dans une beauté parfaite, comme si le corps pouvait avoir un sublime modèle. Qu'est-ce que le nouveau corps? D'abord un refus de l'ancien qui vient de nos modes et de nos apprentissages: «il y a si longtemps que nous sommes les familiers de créatures lisses et muettes, faites-nous guérir du mal d'avoir un corps»³¹ s'exclame Sartre, comme si ce corps avait été piégé dès l'enfance dans des modèles et des conventions. Le corps giacomettien est autre. C'est un corps accidenté (thème de l'accident qui reviendra d'ailleurs sous la plume de Sartre à propos de Giacometti), effilé, amoindri:

Or, à ces corps-ci quelque chose est arrivé: sortent-ils d'un miroir concave, d'une fontaine de Jouvence ou d'un camp de déportés? Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs décharnés de Buchenwald³².

Extraordinaire vision de Sartre, qui n'est pas sans rappeler les longs développements philosophiques de Giorgio Agamben sur ces corps de l'*Homo sacer* profanés, déshumanisés, renvoyés à l'état de vestiges³³! Mais c'est sans compter sur l'autre postulation qui équilibre la première:

Mais l'instant d'après, nous avons changé d'avis: ces natures fines et déliées montent au ciel, nous surprenons tout un envol d'Ascensions, d'Assomptions; elles dansent, ce sont des danses, elles sont faites de la même matière raréfiée que ces corps glorieux que qu'on nous promet. Et quand nous en sommes encore à contempler cet élan mystique, voici que ces corps émaciés s'épanouissent, nous n'avons plus sous les yeux que des fleurs terrestres³⁴.

Quelle force de Sartre pour mêler le conceptuel et le poétique, pour arriver à la philosophie par une poétique! Et il réussit à faire comprendre plus loin comment on éprouve dans l'art la chair, «l'étonnante aventure de la chair», par une incarnation très différente de celle qui reposait jadis sur la «touche» du peintre, mais sur ces tensions secrètes et contradictoires, qui ne peuvent se saisir que dans l'ambivalence même. Ainsi l'embonpoint est-il «délicieusement hanté par une maigreur secrète» et «l'atroce maigreur par

³¹ J.-P. SARTRE, *La recherche de l'absolu*, in ID., *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, p. 302.

³² Ivi, pp. 302-303.

³³ G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Éditions Payot, coll. Rivages poche, Paris 2003.

³⁴ SARTRE, *La recherche de l'absolu*, cit., p. 303.

un suave embonpoint»³⁵, ce qui n'est pas sans rappeler la formule d'Audiberti que Sartre affectionne, sur «la noirceur secrète du lait». Ce passage et échange des contraires est analogue à l'altérité décrite plus tard chez Wols.

Il y a un côté *sans fin* dans l'approche de Giacometti, qui désigne à la fois l'échec de la prise artistique et le fait que cet art se constitue en une recherche qui n'épuise jamais son sujet, mais l'approche sans cesse, renonce, détruit, recommence. Mouvement amorcé du reste par Cézanne, lorsqu'il multiplie les tableaux sur la Sainte Victoire depuis l'atelier des Lauves. Sartre comprit bien le problème, qui poussa dans l'atelier de Giacometti le poète et traducteur de *L'Être et le Néant* au Japon Isaku Yanaihara, qui du coup n'acheva pas la traduction entreprise, mais devint dans les années cinquante une montagne de bonheur et de difficultés pour Giacometti. Je compris seulement beaucoup plus tard, à la lecture de l'ouvrage de Yves Bonnefoy sur Giacometti, comment celui-ci avait pu devenir une sorte de référence majeure à son anti-représentation. Moi-même y avait été sensible lorsque cherchant des tableaux d'Alberto Giacometti à exposer lors de la préparation de l'exposition *Sartre e l'arte* à la Villa Médicis en 1987, j'avais dû renoncer la mort dans l'âme au *Diego à la chemise écossaise* – huile sur toile de 1954, reproduit dans le *Derrière le miroir* en marge du texte de Sartre –, qui montrait des traces de fissuration dans la peinture à l'huile et que le transport par la route vers Rome n'eût fait qu'aggraver. Adrien Maeght m'avait à la place prêté un tableau, du reste plus grand, qui a servi de couverture au catalogue³⁶ et m'avait convaincu de sa beauté et du rapport étroit avec mon sujet. Car Yanaihara, poussé devant Giacometti par Sartre, devait poser à Alberto une tout autre énigme. Qu'est-ce un corps lorsqu'il se referme sur ses codes? Giacometti doit-il travailler sur le corps même, ou accéder à des sortes d'idéogrammes? Poussé par Sartre, Giacometti cherche le corps: et les circonstances l'aident même, puisque le poète et Annette dans une fusion familiale libertaire deviennent amants. Les Giacometti se partagent le même corps épuré et charnel: dans la journée Alberto le peint jusque tard dans la soirée, la nuit c'est Annette qui cherche à épuiser dans d'interminables étreintes jusqu'au petit matin ce corps vigoureux mais imprenable. Échec du représenté, échec du sensible, vers quelque chose qui n'est ni représentation ni concept, mais pourtant vérité. Dans le texte de mémoires publié par Isaku Yanaihara, on comprend peu à peu ce qui se tisse dans cette création

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. SICARD, *Sartre e l'arte* [préface, choix des textes de Sartre et illustrations], catalogue bi-lingue de l'exposition des artistes de Sartre à la Villa Médicis, Académie de France/Éditions Carte Segrete, Rome 1987.

constamment reprise et effacée, depuis ce modèle qui pose, jusqu'à ce visage de chair qui se retire après son retour au Japon, quand il faudra pour Alberto le peindre seul dans le vide. Avant son retour Yanaihara rendit encore visite à Sartre et témoigne dans des souvenirs d'une rare finesse:

Nous avons discuté des rapports entre sculpture et peinture partant de l'idée que Giacometti travaillait ses sculptures à la manière d'un peintre et qu'il peignait avec un regard et des gestes de sculpteur, Sartre faisait alors remarquer: "le plus étonnant chez Alberto, c'est sa passion pour le néant, ou si vous voulez, c'est la volonté de saisir quelque chose à travers le néant. L'art est néantisation, et il sait ça mieux que personne"³⁷.

Le texte de Sartre sur *Les peintures de Giacometti* restera sur ce point un moment d'analyse de l'art indépassable, en ce que l'œuvre ne peut être ni identification à un réel au-delà, ni un laisser-venir à l'expression de matériaux qui délivreraient un sens de leurs propres déboires. L'œuvre est toujours un processus mental qui lui donne sa force, sa fulgurance, recrée un autre corps sublimé: «Ainsi concevons-nous parfois des pensées lucides et entières qui ne sont pas données par les mots. Entre les deux extrémités, c'est un courant qui passe»³⁸. Cette inertie qui ne se voit porte pourtant une force extrême déployée. C'est la puissance du vide par quoi s'opère cette opération quasi alchimique. Sartre précise encore: «Giacometti refuse également l'inertie de la matière et l'inertie du pur néant; le vide, c'est du plein détendu, étalé; le plein, c'est du vide orienté. Le réel fulgure»³⁹. On comprend qu'il s'agit de pousser ce nouveau corps à l'incandescence par ces processus d'étirement et de décompression qui n'ont pas de valeur en soi, mais seulement pour fonction d'activer ce processus de vide qui permet de passer à une autre dimension de connaissance et de sensibilité.

8. *L'esthétique en tant que déconstruction*

Ce que l'on note dans l'esthétique sartrienne, c'est son irrévérence. Il s'avance à l'inverse des interprétations instituées, des savoirs. Pour Heidegger, le passage du regard en ce sens est une *Destruktion*, et vise

³⁷ I. YANAIHARA, *Avec Giacometti*, Éditions Allia, Paris 2015, p. 162.

³⁸ J.-P. SARTRE, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrière Le Miroir», 65, 1954, repris dans ID., *Situations IV*, cit., p. 356.

³⁹ Ivi, pp. 356-357.

le démantèlement de la structure. Tous les textes de Sartre sur les arts plastiques ont ceci en commun qu'ils défont le mécanisme, plutôt qu'ils ne l'assignent. Si Sartre s'abandonne parfois à la description, ce n'est pas pour attester d'un spectacle visuel, ou d'un champ d'expérimentation théorique, mais pour montrer comment la structure se dévoile, autant que l'effet, instable, pourrait à chaque instant ne pas être. Telle est l'analyse de *La grande barrière qui brûle*, de Wols, qui donne lieu à une longuissime description, où on voit la figuration se faire et se défaire sans cesse. On peut dire: c'est la loi de ce type d'art tachiste, on peut y voir ce qu'on veut, mais le choix de ce tableau ne mise pas tant sur les ambiguïtés – ce serait encore du *métastable* – que sur la *Destruktion* même de ce qui s'offre au visible. Il s'agit à proprement parler de montrer comment se forme le visible et comment il s'abolit, dans une impermanence de l'image qui est son secret et sa nature même. L'image se défait en montrant les ingrédients qui la constituent et qui brûlent devant nous. Un choix esthétique s'opère qui donne un autre sens au métastable.

C'est ce parti-pris déconstructif qui éloigne Sartre de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art se construit, concept après concept, dans un éclaircissement scientifique positif qui agace Sartre, parce qu'il assigne un sens dans une seule direction. Refus de Sartre, non seulement parce que l'art en train de se faire y perd de sa fulgurance, mais parce que ces savoirs instillés ne sauraient être par nature qu'instables. L'art ne peut s'expliquer par des découvertes et des avancées dans les techniques ou les concepts, mais par un déplacement total des structures. Il est donc normal que les méthodes d'analyse suivent ces écarts et en soulignent les sorties du cadre. Pour tous les artistes de Sartre, et même le Tintoret, il s'agit de s'échapper des historiens et des amateurs de taxinomies subtiles, des releveurs d'influences diverses, voire seulement des diktats posés par les commanditaires. N'hésitant pas à durcir les traits, par exemple dans l'antinomie entre Titien et Tintoret, la méthode de Sartre lui permet d'ignorer les conceptions officielles de l'époque, les filiations. Les vrais historiens de l'art s'appuient sur les tendances de l'art à une époque donnée, puis les thèmes récurrents des artistes de l'époque, puis de l'artiste concerné. Chaque tableau est sujet à interprétation. Dans la critique *reconstructive* de Sartre, il y a une mise en suspens de l'interprétation. L'œuvre, on peut certes en décrire les facettes ou les effets, mais jamais en construire une interprétation. On dit que c'est contre l'interprétation de Vuillemin que le Tintoret de Sartre se serait construit⁴⁰. Donc aucune herméneutique ne saurait rendre compte

⁴⁰ On se reportera aux références données dans la préface à J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il se-*

de cet événement qui surgit dans le champ de vision et qui le constitue comme un objet non négociable dans le domaine du sens, mais seulement du vécu. Car le tableau est là, qui envoie ses ondes, et nous devons les absorber, les parcourir. Nous sommes nous-mêmes objets de séduction et c'est ce tremblement et cette passivité que veut nous faire ressentir Sartre, toujours, à la réception de l'œuvre. Son texte crée un couple qui oblitère le sens et instaure le début d'une passion, une passion à trois que nous allons vivre, quasi sensuellement. Ainsi par exemple dans «Saint Marc et son double», le traitement du thème de la pesanteur...

Ce qui se joue dans cette furie déconstructive, tient d'abord aux limites de l'œuvre. L'œuvre ne s'arrête pas au sujet cadré, mais introduit un sens de la distance. Dans une seconde étape, elle se déploie. Elle est de l'ordre de ce que Duchamp appelait le «retard», et que Sartre lit par exemple dans les effets imprévisibles d'une pièce de Calder se déployant. Il ne s'agit plus simplement de tourner autour, comme d'un centre solaire, mais de laisser molles des organisations évoluer dans l'espace et le temps, de leur mécanisme propre. Quand le tableau reste inanimé – puisque tout tableau est par nature immobile –, la description pallie cette insuffisance première pour le remettre en mouvement: Sartre crée un théâtre et l'anime. Cette question de l'*animation* travaille la pensée de Sartre depuis *L'Imaginaire*. Donc l'écrire-sur, le décrire prennent le relai de ce qu'on appelait autrefois la «contemplation esthétique». Le texte critique est une matrice à fictions, ou à «petits récits», eût dit Lyotard, qui sont des effets secondaires par quoi l'événement artistique apparaît, énigmatique, au centre de ses symptômes.

9. *L'art et la puissance de libération*

Toute la force de l'art réside en un retour d'opposition vers la menace permanente d'une rationalisation de la nature, plus ou moins suscitée par la liberté humaine et, à l'opposé, les détenteurs de pouvoir. Adorno fait remarquer que l'art est toujours du côté des victimes. Il constitue un rempart, fût-il de peu de puissance, et se marque toujours par une prise de position éthique affichée.

L'art est en quelque sorte la tentative de rendre justice à ce qui devient victime de ce concept croissant de domination de la nature, de

questrato di Venezia de Sartre, introduction de Michel Sicard, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005, pp. 20-24.

lui rendre justice, ne serait-ce que provisoirement dans une mesure symbolique, à savoir par la mesure de remémoration, de remémoration de l'opprimé, de ce qui devient victime, y compris la remémoration de toutes ces forces intra-humaines, de tout ce qui est détruit en l'homme par ce processus de rationalisation croissante⁴¹.

En pleine période expressionniste-abstraite, esthétique à laquelle il a lui-même adhéré après-guerre et qui tient l'art loin des engagements concrets, Sartre a le mérite *in fine*, dans son dernier essai, de reposer la question du politique dans l'art, tout au moins de l'engagement. Il avait été durant l'Occupation et la Libération le compagnon de route de Leiris et de Picasso, qui restera toujours pour Sartre un référent majeur. Il était normal de reposer la question du politique, d'autant que des groupes d'avant-garde comme les situationnistes s'y intéressaient aussi. Il le fait à propos de Rebeyrolle, peintre expressionniste figuratif et «réaliste» dont l'art est porteur de thèmes politiques et sociétaux. La voix est étroite, après les effusions artistiques pures qu'on a connues depuis le XIX^e siècle, entre l'intention trop claire, le discours politique qu'il faut éviter dans l'art pour qu'il ne devienne propagande, pour toujours garder une certaine opacité, et l'enjeu technique qui reste l'approche majeure de ce médium. Il faut aussi se méfier des «sentiments», qui sont l'arrière-fond galvaudé par des siècles de théorie du Beau. Même nimbée d'un formel «engagement», cette approche sentimentale ne suffit plus. Sartre lui adjoint l'idée d'*acte*, qu'il emploie dans l'expression «acte de peindre»⁴². Qu'est-ce qu'on acte, lorsqu'il ne s'agit pas seulement d'un geste? C'est nous dit Sartre une «structure intime»⁴³. Cette structure intime repose à la fois sur des structures (la verticale – le ciel) et des forces (horizontales – telluriques, etc.). Ces éléments simples, qui sont signalétiques plutôt que symboliques, Sartre les affectionne. À cela il adjoint une autre structure, qui appartient au sujet humain, et caractérise ses besoins. Là, rien de nouveau, depuis l'esthétique des mouvements d'après-guerre: «Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique» (écrivait Christian Dotremont, fondateur de Cobra, dans une toile d'Asger Jorn). Il y a des éléments naturels, des désirs, «des besoins les plus simples». Et quels sont-ils? Sartre énumère ces commencements, politiques déjà, de ces passions simples indispensables: «manger, chasser, baiser, ils dévoilent la matière à tous les sens, c'est l'amour de la vie, la haine et l'amour de la mort, ces pul-

⁴¹ TH.W. ADORNO, *Esthétique 1958-1959*, Éditions Klincksieck, Paris 2021, p. 79.

⁴² SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 318.

⁴³ *Ivi*, p. 319.

sions élémentaires et déjà politiques, dont les autres affections ne sont que des variantes⁴⁴. Mêler les très freudiennes «pulsions», et les «affections» classiques dans un nouvel échiquier des passions, tel est l'enjeu de cette peinture contemporaine, vive, remplie d'alacrité (note Sartre en référence à Flaubert), qui joue sur l'instinct de vie plutôt que sur la construction d'une esthétique sublimée.

Ce problème de la responsabilité de l'artiste, quel que soit le genre pratiqué, restera à vrai dire le problème récurrent de l'art du début du XXI^e siècle. Si Sartre s'en saisit dès les années soixante-dix, c'est que sa clairvoyance ne peut faire silence sur l'enjeu de contre-pouvoir existant dans l'art, qui est la continuation d'une instance de résistance au sein d'une société, protégeant les faibles contre les riches, les déshérités contre les nantis, les dépossédés contre les ayant-droits.

Un vaste consensus se crée dans la communauté des artistes, qui va du post-surréalisme, qui reste très politisé, au situationnisme, en passant par Cobra, le Gutaï et Fluxus. Les artistes fréquentent Cuba ou Ibiza, Albissola, la Californie ou l'Amérique du Sud. Les Guérilleros deviennent un thème récurrent. Autour de Carlos Franqui, viennent à La Havane Bien sûr Wifredo Lam, natif, mais aussi Asger Jorn (qui décore entièrement une banque), Rebeyrolle... et Sartre en 1960. Carlos Franqui, écrivain, critique d'art, est un des principaux représentants et idéologue de cette révolution cubaine fleurissante, trahie par Castro sur le plan des libertés, dont il se détachera finalement définitivement en 1968, jusqu'à devenir un farouche opposant à toute forme de dictature, fût-elle «communiste».

L'art dès lors aura toujours quelque chose à voir avec le déploiement de la liberté. Et c'est cette dénonciation des forces d'oppression que rend exemplaire la démarche pugnace de Rebeyrolle, qui renvoie les pactes d'oppression au néant, pour affirmer, comme dira un peu plus tard Michel Foucault, cette "force de fuir"⁴⁵.

⁴⁴ Ivi, p. 320.

⁴⁵ M. FOUCAULT, *La force de fuir*, in Rebeyrolle, «Derrière le Miroir», 202, 1973, repris dans ID., *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, pp. 1269-1273.