

Michel Sicard

## SARTRE ET L'ESTHÉTIQUE

### CORPUS

Je n'ai jamais su pourquoi jusqu'ici l'esthétique occupe une place si discrète dans l'œuvre sartrienne, alors que le corpus qu'elle recouvre est majeur, massif même. On peut avancer que *l'esthétique* s'oppose à première vue à *l'engagement* (figure de l'authenticité) qui reste un concept clé de la philosophie et de la politique sartriennes. Or Sartre a écrit un essai d'esthétique littéraire intitulé « L'engagement de Mallarmé »<sup>1</sup>, ce qui prouve que les deux notions ne lui paraissaient pas irréconciliables : même à les prendre sur le ton de l'antagonisme, elles coexistent, moins comme un paradoxe que comme une façon de poser la responsabilité de l'artiste dans son histoire.

Le corpus, il me paraît nécessaire d'en tracer les limites. D'abord, il faut remonter aux origines de la pensée sartrienne, à la théorie de *L'Imaginaire* (et des livres qui tournent autour) qui, dans les années 1930, dessine un substrat philosophique et conceptuel, via l'image, de toute sa littérature et de sa philosophie future. A peu près dans le même temps sont nés des essais littéraires : sur Ponge, Dos Passos, Faulkner, etc. dans *Situations I* et *Situations II* où se trouve sa théorie de la littérature. A cela il faut ajouter ses apports sur le cinéma, qui eux remontent encore plus loin, dès 1924, où il écrit dans le *Carnet Midy* cet article « Cinéma », puis des scénarii sont écrits dont l'écriture peut se rattacher à son théâtre...

Après-guerre viendront des essais sur les arts à partir de plasticiens : Giacometti, Calder, David Hare, Masson, Lapoujade, Wols, Rebeyrolle qui constituent ce que Sartre a écrit de meilleur, par ses analyses comme par son style ; sur la musique aussi, il s'exprime, en non spécialiste, mais en témoin attentif, il questionne.

Ensuite, vers 1950 et même un peu avant, commencent les grandes biographies : *Baudelaire*, *Saint Genet*, « Mallarmé », « Flaubert » dans lequel il écrit ces chapitres révélateurs « Du poète à l'artiste » et « Qu'est-ce que le Beau sinon l'impossible ? » ; Sur l'histoire de l'art, l'apport n'est pas négligeable, dans l'ouvrage sur le Tintoret, comme aussi sur le baroque, dans « Un cimetière de capucines » ou d'autres fragments.

Enfin sur l'urbanisme moderne des grandes villes américaines, on trouve quelques réflexions dans *Situations III* : « Villes d'Amérique » et « New York, ville coloniale ». Il faudrait encore envisager l'œuvre romanesque et théâtrale sous l'angle de l'esthétique littéraire, dans *La Nausée* notamment : un héros qui est une sorte de Swann, proustien et anti-proustien, finit par tomber en extase sur une œuvre mi-réelle mi-imaginaire - un air de blues - analogue à la sonate de Vinteuil chez Proust, où le personnage s'oriente vers une pratique de la création, en étant passé par une sorte

<sup>1</sup> Essai de 1952, publié pour la première fois dans Michel Sicard (éd.), revue *Obliques*, n° 18-19, Nyons, Éditions Borderie, 1979, p. 169-194. Repris dans *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, Coll. Arcades, 1986.

d'éveil, de satori, au sens bouddhique du terme, devant une nature qui reviendra d'ailleurs dans *Bariona* et *Le Diable et le Bon Dieu* sous la forme de la nuit. *La nuit*, c'est la figuration symbolique-matérielle du fond de néant sur quoi se détache la liberté.

Toutes ces références font une masse plus importante que la philosophie, la morale et la politique réunies.

## LES NOMS PROPRES

Plus qu'un système de formes ou de principes, l'esthétique sartrienne évolue dans un ensemble de noms propres. En cela cette esthétique se présente comme simplement dessinée en estompe *au travers de*, par delà des expériences individuelles concrètes et indépassables. On va de Giacometti à Genet - et sous Genet Rimbaud -, de Genet à Mallarmé, de Mallarmé au Tintoret ou à Wols, en des expériences singulières : car l'art ne peut être que *vécu*, il ne donne ses enjeux qu'à travers une création individuelle, une expérience subjective. Sartre aurait moins privilégié des concepts esthétiques ou des courants dans l'art contemporain que des approches créatrices terriblement individuées et que ne recouvre pour la plupart aucun esprit de système, aucune filiation historique. Loin Kant, loin Hegel ; loin aussi Lukacs ou l'esprit d'avant-gardes anonymes. Reste encore à dire que ces noms relèvent du témoignage : ils sont, ces artistes, des *saints* dans le domaine culturel. Mais cette sainteté insiste moins sur la révélation d'une structure, ou la reconnaissance culturelle, que la capacité de l'être à s'épuiser dans une expression, le saint se doublant d'un *martyr*.<sup>2</sup> Ceci irait peut-être à l'encontre d'un *protestantisme* de Sartre (hypothèse qui a été émise par certains chercheurs). La « sainteté », assez laïcisée chez Sartre, consiste à exprimer la chose jusqu'à se détruire, à passer par le corps, sur le corps, pour que se révèle le vecteur de liberté, conduit aux limites (des forces, des représentations, du sens, du dicible). De la une théorie du Mal qui se développera dans *Saint Genet* : le Mal, c'est l'expérience d'une limite transgressée du Moi vers l'envers de l'Être qui désigne dans cette forme obscure la structure tout en conservant dans cette rature l'énigme de la liberté. C'est sur cette liberté que se constitue la répartition entre les œuvres authentiques et les œuvres de mystification. Ainsi dans *L'Idiot de la famille*, le véritable engagement littéraire dans un corps propre se discerne de spectres inconsistants dont la gémellité claudicante dévoile l'enjeu du nom propre : Alfred Le Poittevin, Louise Colet, Leconte de Lisle... Le corps joue dans cette aventure un très grand rôle puisque sur lui se place la marque de cette disparité sociale : hystérique, il garde la trace de cette obscure bataille de la « constitution » authentique de l'Être, son sceau. Les noms sanctifiés fourmillent dans *L'Idiot de la famille* : Hugo, George Sand... Mais il ne fait pas la part belle à la Muse, à Louise Colet ! A de rares exceptions près - George Sand - les saints sont masculins.

## L'INCARNATION

Partant de la théorie de *L'Imaginaire*, Sartre en vient à une théorie du contenu de l'image. L'image est animée par une sorte de présence qu'y place le Sujet qui

---

<sup>2</sup> Outre le *Saint Genet comédien et martyr*, cent références témoignent de cet intérêt : « Ne savons-nous pas, d'ailleurs, par Gustave Lui-même, qu'il eût aimé être mystique, « mourir martyr? ». (*L'Idiot de la famille*, p. 1259).

intuitionne l'image, via l'*analogon* matériel. Du tableau, Sartre nous dit qu'il « doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre (chaque fois que le spectateur prend une attitude imageante) par *l'objet peint* »<sup>3</sup> : donc la représentation est habitée dans l'intermittence par cette présence imaginaire que le sujet fictionne autour du support matériel. Nous croyons à une présence réelle, parce que nous n'en doutons pas. L'effet de réel nous prend pour assister à cette identification du *c'est untel*, du *c'est ça*, du *oui c'est cela même*. Nul que Sartre n'a mieux transcrit cet avènement de la *présence* dans l'image, ce lien charnel avec le modèle :

*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 la 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).*<sup>4</sup>

C'est cette théorie de l'incarnation qui parcourt les images de Sartre qui vont transmettre des présences ou des intuitions, des sentiments (notamment l'horreur). Tout *s'incarne*, rien ne reste pur. Même pas la couleur. La couleur peut devenir une seconde peau. Sartre parle du tissage de la couleur. Il y aurait donc une incarnation franche et une incarnation mixée. Sartre n'accepte pas l'idée d'une naturalité objective de la matière (comme chez Goethe ou Kandinsky). La jouissance purement sensible à certaines couleurs deviendra un effet esthétique dès lors qu'elle se combine à cet effet de présence. Ainsi lorsqu'on saisit un rouge contextualisé, « on le saisit, malgré tout, comme faisant partie d'un ensemble irréel et c'est dans cet ensemble qu'il est beau. » Sartre en vient ainsi à une théorie imaginarisante de la couleur, parlant d'un tableau de Matisse :

*L'artiste, même s'il se préoccupe uniquement des rapports sensibles entre les formes et les couleurs, a précisément choisi un tapis pour redoubler la valeur sensuelle de ce rouge : des éléments tactiles par exemple doivent être intentionnés à travers ce rouge, c'est un rouge laineux, parce que le tapis est d'une matière laineuse ; sans ce caractère « laineux » de la couleur, quelque chose serait perdu. Et certes le tapis est peint là pour le rouge qu'il justifie et non le rouge pour le tapis. Mais si précisément Matisse a choisi un tapis plutôt qu'une feuille de papier sèche et glacée c'est à cause de l'amalgame voluptueux que constitueraient la couleur, la densité et les qualités tactiles de la laine. Par suite on ne peut jouir véritablement du rouge qu'en le saisissant comme rouge de tapis, donc comme un irréel.*<sup>5</sup>

Il est étonnant que cette particularité de la vision chromatique vienne à propos d'un tissage. Sartre n'analyse pas cela plus avant, insistant par ce caractère « laineux » de la couleur plutôt sur la matière. Mais l'insistance sur le tapis n'en n'est pas moins étrange : le tressement conjugue des sensations diverses, celle de la texture que l'œil ou la main peuvent décrypter, mais aussi celle du regardeur, qui perçoit ces fils multiples, et dont les souvenirs se mêlent peut-être à cette image. Bien avant Merleau-Ponty, le Merleau-Ponty du *Visible et l'invisible*, la sensation optique de l'objet d'art est faite d'un entrelacs entre réel et imaginaire. La peau de l'image est un mixte retors qui articule la vision à un sujet regardant saisissant un tourniquet d'imagination et de

3 *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 240.

4 *L'Imaginaire*, p. 39.

5 *L'Imaginaire*, p. 241.

matière.

## LA PRESENCE DU VIDE

Tout est paradoxal dans l'esthétique de Sartre. Il renoncera à une organisation symbolique du monde. Aucun système de signes n'est apte à rendre compte d'une image esthétique. De la même façon que *La Transcendance de l'ego* nettoie le champ de la conscience, l'aventure artistique insiste sur la notion de vide qui est la base et le retour du signifiant humain par excellence. Mais ce vide est d'abord « antérieur aux êtres qui le peuplent, immémorial ». C'est ainsi que Sartre commente *La Cage* de Giacometti. Ce travail de vidage de l'espace est accentué par l'effet de cadre dans sa peinture : « je puis dire qu'il vient en sculpteur à la peinture car il souhaiterait que nous prenions pour un vide véritable, l'espace imaginaire que le cadre limite ». Et il ajoute : « la femme assise qu'il vient de peindre, il voudrait que nous la percevions à travers des épaisseurs de vide ; il aimerait que la toile fût comme un eau dormante et qu'on vît des personnages *dans* le tableau, comme Rimbaud voyait un salon dans un lac : en transparence ». <sup>6</sup> Cette notion de *transparence*, capitale, est une façon de retrouver les intermittences paradoxales de *L'Imaginaire*. On voit ceci et, dans le même temps, on voit autre chose, sans que les deux espaces ne se contaminent vraiment : ils doivent se lire ensemble. Cette superposition transparente, pour le moment, Sartre la ramène à un décroisement des espaces entre sculpture et peinture :

*Sculptant comme les autres peignent, peignant comme les autres sculptent, est-il peintre? est-il sculpteur? Ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre. Peintre et sculpteur parce que l'époque ne permet pas qu'il soit sculpteur ou architecte : sculpteur pour restituer à chacun sa solitude circulaire, peintre pour replacer les hommes et les choses dans le monde, c'est-à-dire dans le grand Vide universel, il lui arrive de modeler ce qu'il avait d'abord souhaité peindre.* <sup>7</sup>

On constate que ces espaces plastiques fonctionnent par couples, tant il s'agit d'élargir l'espace, jusqu'à ce qu'il soit le moins représentatif possible, mais plutôt une aventure esthétique, une approche tâtonnante, avec des moments d'imbrication paradoxaux qui permettent de produire le néant.

Car c'est cela l'enjeu : cette *production du néant* dont l'artiste ne cesse de témoigner par son œuvre et les objets non nécessaires qu'il produit, eux-mêmes problématiques, en ce qu'aucun message ne les pré-définit. La petite machinerie du tableau consiste à produire du vide sur le vide, c'est-à-dire sur une absence originelle. La première tâche du peintre consiste à dégraisser la représentation :

*Comment peindre le vide? Avant Giacometti, il semble que personne ne s'y soit essayé. Depuis cinq cents ans, les tableaux sont pleins à craquer : on y fait entrer de force l'univers. De ses toiles, Giacometti commence par expulser le monde : son frère Diego, tout seul, perdu dans un hangar : c'est suffisant.* <sup>8</sup>

Cet « expulser le monde », de fait, n'est pas si simple. Non que le monde résiste, mais

6 « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 352.

7 « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 352-353.

8 « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 353.

la limite entre le sujet et le reste est ténébreuse et, de plus, de statut ambigu :

*Encore faut-il distinguer ce personnage de ce qui l'entoure. A l'ordinaire, on y parvient en soulignant ses contours. Mais une ligne est produite par l'intersection de deux surfaces : et le vide ne peut passer pour une surface. Encore moins pour un volume. On sépare au moyen d'une ligne le contenant du contenu : mais le vide n'est pas un contenant. Dira-t-on que Diego se « détache » sur cette cloison qui est derrière lui? Mais non : le rapport « forme-fond » n'existe que pour des surfaces relativement plates ; à moins qu'il ne s'y adosse, cette cloison lointaine ne peut « servir de fond » à Diego ; pour tout dire, il n'a rien à faire avec elle.<sup>9</sup>*

Ces difficultés dans l'analyse traduisent le statut ambigu de l'être à son contexte que Sartre veut marquer du sceau de la contingence. Pour préciser ce rapport incertain entre l'homme et son monde, il ajoute, dans le droit fil des philosophies de l'absurde :

*[...] puisque l'homme et l'objet sont dans le même tableau, il faut qu'ils soutiennent quelques relations de convenance (teintes, valeurs, proportions) qui confèrent à la toile son unité. Mais ces correspondances sont en même temps biffées par le néant qui s'interpose entre eux. Non : Diego ne se détache pas sur le fond gris de la muraille ; il est là et la muraille est là, c'est tout. Rien ne l'enserme, rien ne le soutient, rien ne le contient : il apparaît tout seul dans l'immense cadre du vide.<sup>10</sup>*

Mais ce sentiment d'étrangeté qu'il a su si bien analyser plus tôt chez Camus change de sens dès lors que ce n'est pas une conscience morale qui est en jeu, mais une figure esthétique. Le surgissement de la figure dramatise les fondements ontologiques de l'image, sans pour autant enlever de sa subtilité au caractère problématique des rapports de l'image au sens :

*A chacun de ses tableaux, Giacometti nous ramène au moment de la création ex nihilo ; chacun d'eux renouvelle la vieille interrogation métaphysique : Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? Et pourquoi y a-t-il quelque chose : il y a une apparition têtue, injustifiable et superfétatoire. Ce personnage est hallucinant parce qu'il se présente sous la forme d'une apparition interrogative.<sup>11</sup>*

L'« apparition interrogative » est le mode nouveau de présentation de l'image. Notez bien : non pas une icône, mais un entrelacs de lignes ambiguës qui amènent l'œil à bifurquer entre une figure et son fond, par exemple (le mur) ou entre des choses et leur cadre. L'image suscite couloirs et passages où les choses ne s'organisent en formes ou scène, mais s'avancent en un cycle de présentatifs épars où aucun n'a autorité sur l'autre. Ainsi pas de « correspondances » mais des rapports problématiques avancés et raturés à la fois.

Ce brouillon/brouillage est le sens même du travail du trait de Giacometti. La ligne n'est pas pour lui une fixation, mais au contraire « commencement de négation, le passage de l'être au non-être ». Ces traits sont multiples, intérieurs aux formes, ils sont astringents, ils introduisent un creusement de la forme. Sartre a cette formule : « Giacometti refuse également l'inertie de la matière et l'inertie du pur néant ; le vide

<sup>9</sup> « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 353.

<sup>10</sup> « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 353-354.

<sup>11</sup> « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 354.

c'est du plein détendu, étalé ; le plein c'est du vide orienté. Le réel fulgure ». <sup>12</sup>  
 La fulgurance, c'est donc ce double mouvement, le matériel / l'immatériel mis tête-bêche, arc-boutés pour produire cette légèreté de l'apparition. Celle-ci se continue par une technique de « traits blancs » qui ont la charge de seulement « indiquer sans se montrer » le travail de cernement des figures. Prendre sans emprisonner, par des structures ouvertes, tel est l'enjeu de l'œuvre qui ramènerait dans son filet quelques poissons plutôt solubles. Car un peu plus loin dans le texte, on constate cette instabilité fondamentale des figures : le visage « se forme et se déforme et se reforme sans cesse derrière moi ». L'expression plastique est prise d'un tourbillon d'ambiguïtés. Cette esthétique de l'apparition/disparition, Sartre la compare aux hallucinations. L'image serait donc un support ensorcelé où le réel, par d'autres moyens, reprend sa puissance de transcendance et d'émerveillement.

## ONDOIEMENTS

C'est que les images, pour Sartre, sont ondoyantes. Elles se forment et s'annulent tout aussitôt ; ou alors elles évoluent en d'autres apparitions. Ce ne sont jamais que des occurrences instables. Cette recherche des instabilités caractérise l'esthétique de Sartre. Il en a parlé tout d'abord dans *L'Imaginaire*, puis dans *L'Être et le néant* à propos des structures de la conscience, avançant la notion de « métastabilité » :

*Mais ce concept métastable « transcendance-facticité », s'il est un des instrument de base de la mauvaise foi, n'est pas seul en son genre. On usera pareillement d'une autre duplicité de la conscience humaine que nous exprimerons grossièrement en disant que son être-pour-soi implique complémentaiement un être pour autrui.* <sup>13</sup>

Claude Gandelmann a été le premier à pointer les occurrences de cette structure intéressante en diable de la *métastabilité*<sup>14</sup>. L'ennui, c'est qu'elle relève encore trop d'une théorie de la forme que Sartre va progressivement délaïsser.

A propos de Calder, la verve descriptive s'attache à décrire ces figures en formation, qui se décomposent ensuite. Sartre fait intervenir l'idée de Nature, tant la Nature naturante (le vent), que les productions dans la matière artisanée :

*Ces hésitations, ces reprises, ces tâtonnements, ces brusques décisions et surtout cette merveilleuse noblesse de cygne font des mobiles de Calder des être étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie. Tantôt leurs déplacements semblent avoir un but et tantôt ils semblent avoir perdu leur idée en cours de route et s'égarer en balancements niais. Mon oiseau vole, flotte, nage comme un cygne, comme une frégate, il est un, un seul oiseau et puis, tout d'un coup, il se décompose, il ne reste que des tiges de métal parcourues de vaines petites secousses. Ces mobiles ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait mécaniques, qui déconcertent à chaque instant et qui reviennent pourtant 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*

<sup>12</sup> « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, p. 356-357.

<sup>13</sup> *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1944, p. 97.

<sup>14</sup> Claude Gandelman : « Métastabilité, théorie de la catastrophe et la pensée de Sartre », colloque *Jean-Paul Sartre, Teoria scrittura impego*, 1983, dirigé par Vito Carofiglio et Giuseppe Semerari, Bari, Edizioni dal Sud, 1985, p. 138-144.

*ascendant*.<sup>15</sup>

Merveilleux textes qui ne saurait mieux exprimer ces incessantes transformations rythmées de la structure. Figuration et dé-figuration alternent en des apparitions éphémères, suggestives et contradictoires. Être et n'être pas se partagent tout à la fois le champ de la représentation. L'autre occurrence plastique de ces déformations, se trouve à propos de Wols, de *La Grande barrière qui brûle* à laquelle Sartre réserve un commentaire théorique qui prend aussi la forme d'une précise description :

*Cet être horizontal, à mi-hauteur de la gouache, est à n'en pas douter de nature ligneuse : mais voici qu'il se casse à angle droit et fait l'équerre : une jambe de bois se dresse. De bois, non, des mouchetures grises et vert-de-gris trahissent l'essence minérale de l'énorme pied qui la termine et se retourne vers la droite. Où s'est opéré le changement? Partout et nulle part. Le bas est poutre et le haut granit, mais l'indéniable unité de la forme nous oblige à voir l'unité de la substance savamment niée de l'intérieur : un seul être se compose et se décompose simultanément sous le regard, rocheux et ligneux à la fois, pas de conflit, un immobile vacillement de la matière, partout suspecte.*<sup>16</sup>

Il semblerait que Sartre ait adapté les conceptions de la *métastabilité* à la matière. En tout cas, par ce « seul être [qui] se compose et se décompose simultanément sous le regard », on ne saurait mieux exprimer ce va-et-vient entre une apparence et une autre, antithétique, qui constitue l'indissoluble unité d'une matière duelle. La fin de cette page brillante, et pleine de métaphores pour saisir cet « être onduleux » qui mélange minéral, végétal et animalité, résume ainsi le propos :

*Tout arbre mort est falaise, toute falaise est jambe, toute jambe est reptile, toute vie, médusée, n'est qu'un processus instantané de pétrification ; l'être-autre frappe sur-le-champ par le poudroïement de son altérité. Gardons-nous de prendre pour un procédé ce qu'il faut bien appeler transsubstantiation permanente : c'est la loi de cette improvisation.*<sup>17</sup>

Ce travail d'imbrication, de réversibilité des formes, induit un objet bi-face qui s'affirme et se récusé tout à la fois, parcouru de mouvements pendulaires, ou d'hésitations optiques quant à l'échelle... Le système de tournoïements est multiple, polyvalent. Il met en jeu, c'est le sujet même de l'article de Sartre, *l'identité*, jusqu'à produire par des phénomènes de langage - Sartre parle d'écriture automatique - la « disparition vibratoire des allusions » à la chose. Ce travail n'a d'autre but que de mettre en scène l'affect même de l'œuvre, fait de mouvements divers et contradictoires par quoi se dégage la saisie horrifiée des choses. Car tout ce travail sur l'altérité catalyse des éléments insoutenables de l'être, mis en évidence sous la forme de l'horreur :

*La « disparition vibratoire » des allusions me laisse seul en face de ce paquet d'ectoplasmes tout en conditionnant ma vue : non, il n'est pas massacre, ni martyre, ni brasier de haine, cet échafaudage écœurant mais, comme il n'est rien d'autre, à travers la fugacité des faux signes, la haine, le malheur, le sang, l'angoisse m'en*

<sup>15</sup> « Les mobiles de Calder », *Situations III*, Gallimard, 1949, p. 310-311.

<sup>16</sup> « Doigts et non-doigts », *Situations IV*, p. 427-428.

<sup>17</sup> « Doigts et non-doigts », *Situations IV*, p. 428.

*paraissent l'autre sens. Comme si notre condition humaine et cosmique - que nous subissons à l'ordinaire en somnambules - ne dévoilait son insoutenable horreur qu'à des yeux sans connivence, naïfs, étrangers, ou comme si la vérité de cette horreur c'était mon être-autre, au fond de moi levé et montant jusqu'à ma vision pour l'altérer.*<sup>18</sup>

Cette réflexion sur l'altérité va au-delà des *monstres*, étudiés dans l'article sur Masson, qui servaient d'intermédiaires à cette théorie des fluidités, des flux et des tourbillons qui travaille Sartre à cette époque et s'ouvre vers les arts de l'expressionnisme abstrait, de l'abstraction lyrique et du tachisme, pouvant lire ainsi, dans les *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, « l'annonciation encore incertaine d'une autre manière ». A propos du vertige transformationnel de circulations et d'apparences, Sartre écrivait : « Masson est amené par là à retracer toute une mythologie des métamorphoses : il fait passer le règne minéral, le règne végétal et le règne animal dans le règne humain ».<sup>19</sup> Cette pénétrabilité des formes et des règnes est faite pour témoigner d'une sorte de conflit dans les matériaux qui ne quittera plus Sartre et qui sera l'un de ses thèmes majeurs dans l'art, jusqu'au dernier texte « Coexistences », sur Rebeyrolle, en 1970. De Masson, il entrevoit, sous-jacente, une sexualité perverse, qui le rapprochait dans cet immédiat après-guerre, de Bataille :

*Et toujours dans le même esprit, pour unir ces formes ambivalentes par des relations intimes qui soient en même temps des répulsions et des dissonances, il invente de les opposer dans l'indissoluble unité de la haine, de l'érotisme et du conflit.*<sup>20</sup>

*Érotisme et conflit* traversent le monde de Masson, sous la plume de Sartre, comme celui de Wols et de Rebeyrolle un peu plus tard. A lire la suite, on sera saisi par la sexualité généralisée que Sartre souligne, mais qui n'est que la révélation d'une structure d'antagonisme plus vaste :

*Quand il dessine Deux arbres, en 1943, ce n'est pas assez que ces arbres soient homme et femme à demi : encore faut-il qu'ils fassent l'amour ; et dans Le Viol, en 1939, les deux personnages se fondent l'un à l'autre dans l'unité béante et douloureuse d'une même blessure, d'un même sexe. Ainsi naissent les sujets : viols meurtriers, combats singuliers, événements, chasse à l'homme.*<sup>21</sup>

Notons la poétisation de la blessure comme sexe, fréquente chez les surréalistes, n'est que la creuset où se lit toute notre sensibilité faite d'opposition et de clivages, entre le masculin et le féminin, la vie et la mort, l'humain et l'inhumain. L'anti-humanisme de Sartre, à travers ce devoir de monstruosité, se lit à livre ouvert :

*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 les plus ordinaires des animaux, des*

18 « Doigts et non-doigts », *Situations IV*, p. 431.

19 « Masson », *Situations IV*, p. 400-401.

20 « Masson », *Situations IV*, p. 401.

21 Ibid.

*plantes et des hommes.*<sup>22</sup>

Ainsi tout subit cette sauvagerie agonistique, non pas comme une loi du genre, mais comme passage radical de l'être à l'altérité qui le ronge et qui le meut en même temps - le fait vivre.

## GESTE ET RADICALITE

Le véritable enjeu est de révéler *le geste de l'art*. Ce geste va avec le projet humain de signifier : il l'authentifie. De façon indicielle, la main suit une forme imageante et la capte pour l'inscrire dans le rectangle de papier. A ce geste authentique, Sartre s'y est intéressé, encore à propos de Masson, de la ligne du dessin chez Masson. Gros plan sur cette ligne, analyse et théorisation, qui se différencie de celles de Giacometti, faite d'approches scansives. Le trait de Masson est *vecteur*. Puissance de trace et d'enchaînement des formes, hors du sens et des mythologies, tel serait le trait de Masson :

*[...] le crayon se lance, décrit les courbes qu'il préfère, la forme s'ébauche, inachevée, ambiguë. Masson, d'un même mouvement la déchiffre et la trace ; il invente l'interprétation à partir de la figure et soumet la figure à l'interprétation. En ce sens, il croit si peu à ce qu'il fait que ce feu d'artifice est un adieu. Ces dessins, Masson les a tracés pour prendre congé de toute mythologie.*<sup>23</sup>

Ce refus du symbolique et du mythologique est la première condition pour revenir à une ligne originaire qui articule un geste sur un sujet propre. Puis vient chez Sartre, à l'opposé de la ligne-forme où « tous ses points existent simultanément », une théorie de la ligne vectrice :

*Cependant, il se peut en de certains cas et pour de certaines raisons que mon regard soit contraint de parcourir cette ligne selon un itinéraire défini : elle devient alors vecteur. En ce cas, mon regard glisse d'un point à un autre, comme une bille sur un plan incliné, et son mouvement s'accompagne de la conscience qu'il n'est pas d'autre mouvement possible. Mais puisque je ne peux pas plus remonter le long de cette ligne que l'on ne remonte le cours de la durée, cette impossibilité confère à l'espace, dans une région définie, l'irréversibilité qui n'appartient qu'au temps [...]*<sup>24</sup>

C'est autant une reconnaissance de la spontanéité créatrice qu'une théorie de la réception, car dit Sartre « une ligne ne devient vectorielle que lorsqu'elle me reflète mon propre pouvoir de la parcourir du regard »<sup>25</sup>. Les effets de gestes iront s'accroissant, notamment en ce qui concerne Robert Lapoujade, en une déstructuration de l'image, jusqu'à la casser et la faire tomber en miettes dans l'unité d'un projet de peindre.

« Le peintre sans privilèges », tout en conservant une théorie de la présence au sein de l'image, place son travail dans un « éparpillement somptueux » des touches et des formes en multitude, « une surabondance où tout se vaut ». C'est là que l'unité de

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> « Masson », *Situations IV*, p. 389-390.

<sup>24</sup> « Masson », *Situations IV*, p. 393.

<sup>25</sup> « Masson », *Situations IV*, p. 394.

l'œuvre et la force énergétique de l'artiste prennent tout leur sens :

*Pour garder à l'espace explosif son rythme, pour prolonger la vibration des couleurs, pour exploiter à fond l'étrange et terrifiante désintégration de l'être et son mouvement tourbillonnaire, il est indispensable que le pinceau lui impose un sens et nous l'impose.<sup>26</sup>*

Ce geste devient une force terrassante, mais non obscure, qui s'unifie dans le moment même où elle oriente son expression sur la surface d'inscription. C'est le Sujet agissant qui devient le centre éruptif de l'œuvre, nous touche ou nous menace : « Le peintre se jette avec ses impulsions dans sa toile : il en sortira pour se jeter sur nous ; il a peint comme on frappe ; la présence qui s'incarne, c'est la sienne ».<sup>27</sup> Ainsi le geste ressort-il comme le signe d'une énergétique dont le sens est l'aboutissement du travail convulsif de l'artiste. Mais alors que pour l'esthétique littéraire le texte aux concaténations violentes témoigne d'une hystérie de l'auteur, le travail de l'artiste sait intégrer cette violence organique sans névrose parce que le Sujet propre révolté dans une matière ductile peut donner de sa force expressive pleinement la mesure.

## VERTIGES DE L'INERTIE

Cependant, l'axe énergétique ne s'oppose pas à l'axe matériologique. Il y a chez Sartre un privilège de la matière inerte. Cette inertie de la matière hante le Sartre de *L'Imaginaire* - il ne cesse d'y répéter que *l'analogon* est matériel - comme le politique. Souvenons-nous du texte « Écrire pour son époque », si bien explicité par Derrida.<sup>28</sup> La puissance de l'inertie, loin de mettre le système en péril accroît sa puissance dynamique. « Il était mort et il courait toujours ; il courrait mort, il annonça mort la victoire de la Grèce. C'est un beau mythe, il montre que les morts agissent encore un peu de temps comme s'ils vivaient ».<sup>29</sup> Ce vertige de l'inertie est traqué à l'extrême chez « Le Tintoret ». Dans le fragment « Saint Marc et son double »<sup>30</sup>, Sartre lit une obsession de la pesanteur : tous les corps chutent, ou entrent en déséquilibre pour être sur le point de s'affaler. Le saint est mis « cul par-dessus tête », les anges sont des malabars qui hissent le Christ au ciel pour une bien curieusement lourde ascension, la croix de la crucifixion a l'air de tomber sur le spectateur... Mais l'analyse est complexe : les déséquilibres compensés, les anticipations de chutes donnent à cette pesanteur un côté actif, tout à l'inverse de l'immobilité :

*L'attraction, cela va de soi, il l'ignore : ce qu'il sait, par contre, c'est que chacun éprouve sur sa nuque ou sur ses épaules, la menace d'une pierre qui branle au-dessus de lui. Cette anticipation d'un choc n'est jamais une attente passive : il faut apprécier le risque pour se protéger mais l'appréciation se manifeste à travers une tactique : on bande les muscles, on s'organise et la conscience, envahie par le développement physique de l'opération, croit y lire l'immédiate proximité des corps lointains et les*

26 « Le peintre sans privilèges », *Situations IV*, p. 377.

27 « Le peintre sans privilèges », *Situations IV*, p. 378.

28 Jacques Derrida : « Il courait mort » : salut, salut », *Papier machine*, Paris, Galilée 2001, p. 167-213.

29 « Ecrire pour son époque », *Les Temps Modernes*, n°33, juin 1948, cité par Jacques Derrida, p. 182.

30 « Saint Marc et son double », texte établi par Michel Sicard, *Obliques*, n° 24-25, 1981, p. 171-203.

*temps à venir.*<sup>31</sup>

Cette obsession de la pesanteur est une opération libératoire des corps et des lois de la nature, pour ce peintre à la « foi matérialiste » qui ne néglige aucune des règles de la matière universelle.

Si Sartre s'en donne à cœur joie dans cet étrange ballet où tout se passe selon les lois de la pesanteur, que dire de ce texte étrange et macabre, « Un parterre de capucines », où l'image est chassée jusqu'à l'os ! Le texte sartrien est une quête systématique des paradoxes de l'inertie revitalisée par d'étranges chemins, jusqu'à la laideur et le mauvais goût inclus.

## PRELUDE AU POSTMODERNE

J'ai appliqué le terme de *postmoderne* à Sartre, sans doute pour la première fois, au tout début des années 1980. En 1983, à Bari, à propos du Tintoret, notamment dans le *Saint Georges terrassant le dragon*, j'ai essayé de montrer les éléments d'instabilité dans l'image, et d'ambivalence, au profit de ce qu'on a désigné sous le nom de *postmodernisme*. Michel Rybalka a ensuite développé cette idée en se référant surtout aux Américains, à Ihab Hassan... Moi, je n'avais à ma disposition que *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard et les textes des architectes, notamment Paolo Portoghesi, pour qui postmoderne a un sens très précis quant au retour de formes anciennes : par exemple la voûte, l'arrondi, etc. repris par delà le fonctionnalisme architectural pour rendre la construction habitable. Qu'est-ce qui fait retour ici ? Chez Sartre, la *nostalgie*, celle-même qui prenait Roquentin dans *Melancholia*, premier titre de *La Nausée*, permet à diverses notions de faire retour, comme par exemple le Sujet biographique, dans un journal intime, qui était l'exclu de la période structurale. Du côté des arts plastiques, le retour au baroque, l'usage du miroir et des labyrinthes par exemple dans ce si beau texte « Venise de ma fenêtre » en dit long sur le renversement des langages, tous les jeux et dialogismes alors que s'effondre le grand discours légitimation (le marxisme), même si *Question de méthode* annonçait le marxisme comme une « philosophie indépassable de notre temps ». Curieuse formule, du reste ! Que se passerait-il si le temps lui-même venait à être dépassé ? ou en train de se dépasser, selon l'éthique existentielle ? La *question post* dans l'œuvre de Sartre est multiple et toujours réactivée : il écrit sur le postromantique, il écrit après Flaubert, après Proust, il écrit courant après l'histoire - toujours situé dans le temps de *l'après*. C'est cette posture qui engendre les textes de repentir, les tombeaux à Nizan, à Camus, à Merleau-Ponty, qui sont si extraordinaires parce que dans le temps de l'après, l'affrontement s'estompe, la nostalgie et la déconstruction prennent le relais, le dialogue peut s'ininterrompre, l'inachevé s'imposer comme structure dans l'amitié (Merleau-Ponty) ou la haine (Le Titien, les Goncourt...), ou seulement le neutre (Flaubert), bref dans des entrées multiples qui témoignent de cette « disparition vibratoire », mais l'activent jusqu'à suivre dans leur sillage les formes maintenant vides, mais qui en tourbillonnent avec plus de force, de cette absence martelée.

Michel Sicard.

---

31 « Saint-Marc et son double », p. 193.