

[Tous droits réservés]

Société française de philosophie. Atelier « L'art et les beaux-arts »

Animé par Jacques Doly et Jean-Michel Muglioni

Du rôle esthétique de l'analogon dans l'art moderne selon Sartre

par Sophie Astier-Vezon, professeure en cpge scientifique et économique

au lycée Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

(Numéros de pages du power point)

Introduction (1)

Il me semblait intéressant de décrire la relation ambivalente entre un homme quasi-aveugle, qui voulait à la fois être Spinoza et Stendhal, qui écrivait compulsivement au moins six heures par jour, et le monde de l'art, en particulier celui de la peinture, qui est essentiellement un monde d'objets ou d'images. Si l'on définit **l'oeuvre d'art** comme la création d'un objet qui dédouble le monde pour questionner son sens et la projection matérielle du regard individuel que l'on porte sur lui, pour en dégager le sens ou la beauté, on peut alors se poser une **double question** :

* On peut se demander si Sartre appréciait le monde des œuvres d'art autant qu'il vénérât celui des mots. Il n'y a pas nécessairement contradiction entre les deux puisque le langage et l'art sont deux modes d'appréhension du réel et fonctionnent comme **des signes à travers lesquels nous visons des objets absents ou inexistants**. Mais dans ce cas, l'art nous permet-il de voir au-delà du monde, de nous en arracher, ou bien possède-t-il en lui-même son propre sens, toujours déjà engagé *dans* la matière du monde ? A quel type de langage et de représentation conduit l'art aux yeux de Sartre ?

* On peut également se demander comment Sartre se positionnait face à l'art de son époque, sachant que l'on peut définir [Cf Petite histoire des arts en document annexe] : **1) l'art moderne**, né dans la seconde moitié du 19^{ème}, comme un mouvement qui met en avant l'expression d'une subjectivité singulière, délaissant le beau académique, le diktat du modèle ou le respect des thèmes imposés, cherchant uniquement à exprimer la signification que le réel a pris *pour* l'artiste, lequel cherche par la même occasion à devenir indépendant de la société, au point d'être « maudit » par elle ; et **2) l'art contemporain**, apparu dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, comme une démarche artistique qui consiste à questionner les règles et les limites de l'art, comme une réflexion philosophique sur l'art pratiquée par l'art lui-même. Quelle relation Sartre entretient-il avec ces mouvements artistiques, lui qui, après la guerre, met en place un cercle d'artistes existentialistes (succédant à Breton et accueillant des surréalistes dissidents) et réserve une rubrique à l'art dans *Les Temps modernes* ?

Ces deux questions peuvent trouver une même réponse, si l'on s'attache à observer **l'évolution, dans les textes sartriens, de la théorie de l'analogon, ce support physique et psychologique qui sous-tend chaque image** : tout d'abord, dans ce que nous appellerons la « première esthétique », ou « esthétique par la négative » (valable globalement jusqu'en 1946 et calquée sur son analyse de l'image mentale), l'*analogon* est décrit comme **ce qui permet de créer un lien entre la chose perçue et l'objet visé à travers elle, avec pour effet de déplacer et désincarner l'œuvre artistique**, de la couper du monde. Mais ensuite, les premières pages de « Qu'est-ce que la littérature ? », en 1947, pourraient jouer le rôle de pivot, annonçant une deuxième période, au cours de laquelle Sartre va construire une **seconde esthétique**, ou

« **esthétique de la présence** ». Le « sens » de la toile (pour ne prendre que l'exemple de la peinture), devient alors un quasi-sensible, à la fois présent et absent, toujours déjà présent à l'intérieur de la toile, qui affleure à sa surface, au lieu d'être visé au-delà, et que seul le regard peut transformer en mouvement et en vecteurs. Le sens s'est comme incarné dans la toile, c'est **une signification qui s'est faite chose**.

Ainsi, dès lors qu'il va fréquenter les ateliers des artistes et notamment rencontrer des peintres capables d'explorer le sens matériel de la toile, Sartre va tenter d'appliquer à l'art des concepts qui lui tiennent à cœur comme : la matière, le temps, l'engagement. Chacun des artistes rencontrés et analysés par Sartre (Calder, Hare, Giacometti, Masson, Wols, Lapoujade, Rebeyrolle, Leibowitz) est à sa manière un visionnaire capable de transformer la distance en sensation, la perspective en profondeur, par une **compression du signifié dans le signifiant**. Déjà cette capacité artistique apparaît chez Le Tintoret ; il se demande à son propos en 1961 : « *Quel sera-t-il, ce nouvel objet plastique qu'il faut voir et sentir à la fois ?* »¹, faisant du peintre vénitien de la Renaissance le véritable précurseur de cet **art matiériste**. **La modernité en art** ne serait donc pas selon Sartre liée à une époque ou à une appartenance à un mouvement mais plutôt à la capacité chez un artiste de produire un signe qui fait sens par lui-même, sans viser une signification au-delà, telle une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonnerait alors comme une **revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire**.

Les essais d'esthétique écrits par Sartre entre 1946 et 1970, bien que souvent méconnus, permettraient alors de tracer au sein de la philosophie sartrienne une nouvelle approche, tout à la fois, plus phénoménologique et plus matérialiste de l'art. **Ses réflexions sur l'art sauveraient ainsi Sartre d'une théorie de l'imagination sans images et d'une dévalorisation dégradante de l'image physique**. On pourrait même aller jusqu'à se demander si la rencontre avec la praxis artistique n'a pas rétrospectivement modifié l'ontologie sartrienne : le rabattement du signifié dans le signifiant pourrait permettre à l'art de synthétiser ce que la philosophie sartrienne séparait, l'en-soi et le pour-soi, réparant ainsi la célèbre faille ontologique...

(I) Une esthétique par la négative ou la *nausée des musées*

A première vue, l'esthétique picturale Sartrienne n'est qu'une esthétique « par la négative », qui critique le monde l'art et le relègue dans un imaginaire irréel, et ce pour trois raisons essentielles.

a) Des textes fragmentaires plutôt qu'une esthétique constituée

(2) Sartre ne voulait pas une esthétique constituée à la façon de Hegel, mais une réflexion sur la beauté et sur la décision originelle de devenir artiste. Lors d'un entretien en 1975 avec Michel Rybalka, Sartre répond brièvement à la question de savoir s'il existe chez lui une philosophie des arts : « *Si j'en ai une (et j'en ai un peu une), elle est entièrement dans ce que j'ai écrit et on peut l'y trouver. Je n'ai pas jugé que ça valait la peine de faire une esthétique comme Hegel en a fait une* »². Le texte le plus explicite à cet égard reste l'entretien accordé en 1978 à Michel Sicard, au cours duquel Sartre revient sur sa conception de l'art. A la question de savoir quel fut le dénominateur commun de tous ses articles consacrés aux peintres, Sartre répond que son projet fut « *certainement de contribuer à un ensemble de thèses sur la peinture : tenter de décrire à la fois ce qu'était un peintre et ce qu'était un tableau, de manière à former une partie d'un ensemble qui*

1 SMD & 61

2 *Magazine littéraire* N°384-Février 2000, p. 43

aurait été l'Esthétique »³. D'ailleurs, il faisait déjà allusion à ce projet dans la conclusion de *L'Imaginaire* sur l'œuvre d'art : «*Nous ne voulons pas aborder ici le problème de l'œuvre d'art dans son ensemble. Bien qu'il dépende étroitement de la question de l'Imaginaire, il faudrait, pour en traiter, écrire un ouvrage spécial*»⁴. Ce qu'il n'a jamais fait ... [Cf [Chronologie en document annexe](#)]

Ainsi, **les textes de Sartre portant sur les beaux-arts sont assez rares, fragmentaires, écrits de façon disparate, certains restent même inédits (donc souvent réunis dans les « Situations »)**. En ce qui concerne la peinture, nous ne trouvons entre 1954 et 1970 que de brefs hommages à Giacometti, Masson, Lapoujade, Wols et Rebeyrolle (d'une vingtaine de pages chacun). La seule œuvre colossale porte sur le Tintoret, mais elle reste inachevée et sa publication s'est vue disloquée en plusieurs morceaux. Le projet d'une biographie du Tintoret et d'une nouvelle « Nausée » qui se déroulerait en Italie, intitulée « La reine Albermarle et le dernier touriste », hante Sartre – il se rend d'ailleurs en Italie chaque année à partir de 1951, et il continuera même une fois devenu aveugle, mais il n'aura jamais le temps d'écrire un véritable traité d'esthétique, son engagement politique et son travail d'écriture sur des textes laborieux comme « La Critique de la raison dialectique » ou le « Flaubert » semblant toujours l'accaparer et l'empêcher de mener à bien ce projet.

b) Le dégoût de « l'art officiel »

D'autre part, **l'art officiel semble être le seul angle sous lequel Sartre aborde les œuvres d'art jusqu'en 1947** (même si il commence à réfléchir sur la sculpture moderne avant cette date), comme si il cherchait d'abord à définir ce que l'art ne doit pas être avant de définir ce qu'il doit être. Le premier essai que Sartre consacre à la question (« Portraits officiels » en 39) est un plaidoyer contre le peintre officiel, qui n'est à ses yeux qu'un petit artisan au service des classes dirigeantes ; il transforme la catégorie philosophique du « pratico-inerte », cette impuissance passive, en une attitude « plastico-inerte », comme une sédimentation du pouvoir dans la matière de la toile. (3) Les portraits officiels font office de masques, derrière lesquels il s'agit de retrouver les vrais « Visages » ; les deux textes éponymes, parus l'un à la suite de l'autre, ne sont donc pas séparables, puisque l'un est un vernis de surface que l'autre s'emploie à dissoudre pour en dévoiler la profondeur ; ils sont comme l'envers et l'endroit l'un de l'autre. De son côté, « *un visage de roi est toujours habillé* »⁵ : c'est un voile jeté sur les faiblesses du corps et de l'âme. Il faut écarter les étoffes, les tentures et les symboles pour voir apparaître « *la petite tête nue au fond de sa coquille, le visage* ». Il y a là comme un réductionnisme de la chair qui désavoue l'épaisseur du corps pour le transformer en idée abstraite, l'idée que l'on se fait du pouvoir, l'idée que le pouvoir se fait de lui-même : « *les joues de François Ier, sont-ce des joues ? Non, mais le pur concept de joue : les joues trahissent les rois et il faut s'en méfier* »⁶. Il manque aux portraits de François 1^{er} ou de Napoléon « *la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes* » qui sera décrite dans *La Nausée*⁷ et les personnages des peintures officielles n'existent pas vraiment ; « *Napoléon n'existe ni exista nulle part ailleurs que sur des portraits* »⁸. Une peinture douceuse, lisse et léchée, noyée sous les

3 « Penser l'art », ES p. 231 [c'est nous qui soulignons]

4 IMGR, p. 361-362

5 ESA p. 558.

6 L'obsession sartrienne pour les joues dans les portraits officiels se retrouvera encore dans *L'Imaginaire* à travers l'exemple de celles de Charles VIII (p. 352).

7 NAU p. 107.

8 ESA p. 557.

détails mais désertée par les existants : (4) Titien lui aussi sera vivement critiqué par Sartre, comme le rapportera Simone de Beauvoir : "Sur ce point Sartre fut tout de suite radical : il s'en détournait avec dégoût. Je lui dis qu'il exagérait, que c'était quand même fameusement bien peint. "Et après?" me répondit-il ; et il ajoutait « Titien c'est de l'opéra »⁹. Les couleurs, dans les toiles de Titien, ont un pouvoir analgésique et donnent l'illusion de vivre dans le meilleur des mondes ; ainsi, il ne cesse de trahir la morale, en cherchant à masquer le mal et la souffrance humaine : « la discorde n'est qu'une apparence, les pires ennemis sont secrètement réconciliés par les couleurs de leurs manteaux. La violence? Un ballet dansé sans trop de conviction par de faux durs aux tendres barbes de laine : voilà les guerres justifiées. L'art du peintre touche à l'apologétique, devient théodécie : la souffrance, l'injustice, le mal n'existent pas ; le péché mortel non plus »¹⁰. Titien le flagorneur change la guerre en ballet ou en procession.

On trouve également cette critique de l'art officiel à plusieurs reprises dans la littérature sartrienne : il y a chez Sartre **une nausée persistante du musée et une utilisation systématique de l'artiste-peintre comme un personnage repoussoir**. Tout d'abord dans « La Nausée » avec la description du musée de Bouville, avec tous ses chefs qui pendent au mur, qui a probablement été inspirée par une visite au musée de Rouen avec Simone de Beauvoir en 1934. La première peinture que Roquentin rencontre à son entrée dans le musée, « La Mort et le célibataire », est un avertissement lancé à la face des célibataires égocentriques qui ne vivent que pour eux. De l'autre côté, les notables de Bouville sont représentés par Bordurin et Renaudas entourés des emblèmes du pouvoir, « de ces objets qui ne risquent point de rapetisser »¹¹. Le but d'une telle peinture n'est pas de révéler la vérité ou la faiblesse de l'humain, mais de faire forte impression et de justifier une position de pouvoir. Sartre-Roquentin abusera de l'ironie par antithèse, simulant ainsi l'emprise doxique : par exemple, Jean Parrotin, sur son lit de mort, s'adresse ainsi à sa femme : « Toi Thérèse je ne te remercie pas ; tu n'as fait que ton devoir », et Roquentin ne peut s'empêcher d'ajouter : « Quand un homme en arrive là, il faut lui tirer son chapeau »¹². Au demeurant, Roquentin ne se laisse pas abuser ; en quittant le musée, il lâche cette fameuse phrase : « Adieux beaux lis tout en finesse dans vos petits sanctuaires peints, adieu, beaux lis, notre orgueil et notre raison d'être, adieu, Salauds »¹³. Mais cette visite le dégoûte à un tel point qu'il décide de cesser d'écrire son livre sur Rollebon... Pour Sartre donc, la culture officielle est le cimetière de l'art, et les critiques d'art sont ses fossoyeurs : ils sont à ses yeux des « artistes ratés » ou des « gardiens de cimetières » : car « la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas eu beaucoup de chance et qui, au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une petite place tranquille de gardien de cimetière (...) Le critique vit mal, sa femme ne l'apprécie pas comme il faudrait, ses fils sont ingrats, les fins de mois difficiles »¹⁴...

Cette critique des musées comme lieux de culte sacrés devient un leitmotiv dans les « Chemins de la liberté » : Mathieu et Ivich vont visiter l'exposition Gauguin et se moquent de l'« esprit français » : « il convenait de parler bas, de ne pas toucher aux objets exposés, d'exercer avec modération mais fermeté son esprit critique, de n'oublier en aucun cas la plus française des vertus, la Pertinence ». C'est l'occasion pour Sartre, en digne héritier de Flaubert, de souligner

9 FA p. 102.

10 SQV, SIT IV p. 339.

11 NAU p 111.

12 NAU p. 106.

13 NAU p. 113.

14 QL, p. 35-36.

encore une fois la vacuité des commentaires des visiteurs de musée, qui préfèrent le Gauguin qui décore au Gauguin qui pense. De même la visite du Modern Art Museum de New York par Gomez, peintre repentini depuis la guerre d'Espagne, est l'occasion d'une description de la peinture aseptisée, séraphique, du maudit Maudrian (5) (et non Mondrian), car c'est une peinture innocente pour gens heureux, qui « *met à l'abri des microbes et des passions* »¹⁵, et qui confirme le général espagnol dans son dégoût de l'art. C'est comme une antimatière abstraite face à la matière concrète des choses, presque un langage formel qui s'invite à l'intérieur d'un art qui se devrait d'être plastique. Il est implicitement reproché à la peinture de Mondrian de dénaturer l'explosante réalité de la vie en la réduisant aux lignes des buildings américains ou aux panneaux indicateurs d'un domaine skiable. C'est une peinture à angles droits qui vise à rassurer la population américaine sur sa droiture morale. Face à cela, Gomez (inspiré par un ami de Sartre, F. Gerassi) incarne précisément le cas de conscience du peintre qui a du choisir entre s'engager ou créer, et qui s'est décidé « *en une heure* » à abandonner la peinture parce que précisément « *on ne peut pas peindre le Mal* » à l'instar de la littérature dont Sartre disait que si elle « *n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine* », de la même manière, « *si la peinture n'est pas tout, c'est une rigolade* » renchérit Gomez¹⁶. Sartre souligne ainsi à plusieurs reprises **l'incompatibilité apparente d'une esthétique qui nous arrache au monde et d'une morale qui nous commande d'y revenir et de le transformer**. Si Sartre semble s'éloigner du monde l'art, c'est parce que l'art nous éloigne du monde lui-même.

c) Le statut instrumental de l'analogon :

(6) En effet, dans L'Imaginaire, l'œuvre d'art est définie comme un irréel et la matière analogique de l'œuvre ne semble être que le prétexte à un texte ou à un objet invisible, absent ou inexistant, situé hors de la matière de l'œuvre et confiné dans un monde fictif. Posture que résume à elle seule la définition proposée au début de L'Imaginaire : « *l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre mais à titre de représentant analogique de l'objet visé* »¹⁷. Cet analogon (qui concerne les images mentales et physiques), en créant un lien entre la chose perçue et l'objet visé à travers elle, semble déplacer et désincarner l'œuvre picturale, la couper du monde, sans pour autant gagner le statut ni l'engagement du prosateur, qui vise une signification abstraite. Ainsi la théorie de l'analogon, qui aurait pu permettre à l'imaginaire de s'ancrer dans la matière des choses, du fait de la nature concrète et tangible des images, n'est d'abord qu'un moyen de renforcer le pouvoir de néantisation de la conscience et la secondarisation du perçu, du fait de son rôle purement instrumental et symbolique. L'objet représenté, le peintre lui-même (mais aussi tout autre artiste qui viserait une signification à travers un signifiant, qu'il soit musical, sculptural ou autre) brillent donc par leur absence parce qu'ils manipulent des images ou des signes, on est au ciel de l'irréel, hors de toute atteinte . **L'œuvre d'art est un irréel sur fond de réel**. Il faut comprendre que pour Sartre, « *le monde des images est un monde où il n'arrive rien* »¹⁸, puisque la conscience imageante, qui est une conscience irréalisante, détermine elle-même le contenu au moment où elle le vise, et souffre, dès lors qu'elle donne d'un bloc tout ce qu'elle sait déjà, d'une « *pauvreté essentielle* »¹⁹. L'image est une « *tunique sans couture* », comme dira Jeanson, elle n'est que la *re-présentation* distancée de

15 CL p. 1156.

16 CL p. 1160.

17 IMGR p. 46.

18 IMGR p. 29.

19 IMGR p. 26.

quelque chose, et non un retour aux choses-mêmes selon le vœu de Husserl. Cet exil imaginaire se solde d'ailleurs par un sursaut, une contracture perceptive, lorsque nous revenons à la crudité du réel : lorsque nous sortons du musée ou du cinéma, c'est comme un retour brutal au réel qui nous écoëure : « *La contemplation esthétique est un rêve provoqué et le passage au réel est un authentique réveil (...) Une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie et reprend soudain contact avec l'existence. Il n'en faut pas plus pour provoquer l'écoëurement nauséeux qui caractérise la conscience réalisante* »²⁰. Tout œuvre d'art est comme une vue imprenable sur le néant, qui postule son propre espace-temps, exigeant une conversion de la conscience vers l'irréel qui exigera plus tard une reconversion tout aussi brutale pour en sortir. Et l'on pourrait dire d'un tableau de Titien-le-traître : « Monsieur est sorti » : « *on entre dans un tableau désert, on marche au milieu des fleurs, sous un juste soleil, [mais] le propriétaire est mort* »²¹. Ce n'est qu'une illusion de vie.

Et pourtant, les célèbres passages consacrés à la peinture au début de « Qu'est-ce que la littérature ? », en 1947, pourraient jouer le rôle de pivot, annonçant une deuxième période, au cours de laquelle Sartre va construire ce que nous pourrions appeler une esthétique de la présence, qui va lui permettre de mettre en application des concepts majeurs de sa philosophie.

(II) Une esthétique de la présence

a) Des arts « non signifiants »

Tout d'abord il faut revenir sur l'expression d'« arts non-signifiants » que Sartre utilise pour désigner la peinture, la sculpture, la musique et la poésie, voire le cinéma : cette définition par la négative, qui semble retirer le pouvoir de signifier donc de viser des significations au-delà du signifiant, comme le fait l'écrivain, finit par prendre une connotation positive, grâce une redéfinition du sens. **L'originalité des arts non signifiants est de signifier par eux-mêmes, de faire surgir le sens de la matière même, sans viser une quelconque signification au-delà.** Sartre insiste dès lors sur la matérialité et l'auto-suffisance de l'analogon plutôt que son instrumentalité, tout repose désormais sur cette ambivalence hylétique de l'analogon ; **il redéfinit donc la notion de sens comme compression de signifié dans le signifiant** : « *Je dirai, écrit-il à Beauvoir, qu'un objet a un sens quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui* » Par conséquent, le sens ne saurait être compris en dehors de la matérialité de l'œuvre : Sartre ne sépare plus le sens de la matière. Par exemple, en peinture, notre regard s'abreuve aux rives de la toile perçue, à la source intarissable de la matière, dans un va et vient permanent, depuis l'intérieur même de l'objet devenu signe. L'irréel postulé par l'imaginaire « habite » et « possède » désormais la réalité peinte, comme lorsque nous disons d'un regard qu'il est « habité ». La notion de sens gagne, pourrait-on dire, en sensibilité ; la toile comme chose réelle, comme « être-au-milieu-du-monde » - celle dont les couleurs peuvent s'écailler, celle qui peut brûler,- devient constitutive du tableau visé. On comprend alors que le supposé désengagement du peintre n'était en fait qu'un dégagement interne à la matière des choses perçues. « *L'émotion est devenue chose, elle a maintenant l'opacité des choses* », explique Sartre, (7) comme cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha dans la « Crucifixion » du Tintoret : « *Cette déchirure jaune du*

20 IMGR p. 308, 339.

21 SQV, SIT IV p. 340.

ciel au dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer ; elle est angoisse et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse faite chose »²². D'ailleurs, Le Tintoret, « ce croyant sombre [qui] n'admet qu'un absolu : la matière », ne peint rien qu'il n'ait d'abord touché ; il peint en sculpteur, semblable en cela à Giacometti, comme pour réintroduire la densité de la matière dans la planitude de la toile ; la toile possède son propre sens à la façon d'un buvard qui boit l'encre, et non plus comme un mot dont la texture demeure étrangère à sa signification. On remarquera d'ailleurs que Sartre entre dans le monde de l'art par la sculpture (Calder, Hare) et par des peintres qui sculptent d'abord (Giacometti) ou peignent comme ils sculptent (Le Tintoret). Car le peintre ne se sert pas de la toile comme le prosateur se sert des mots, il ne veut rien dire, il transforme une chose en signe en transportant des « couleurs-objets » sur sa toile, et ce qui le desservait dans la comparaison avec l'écrivain lui sert désormais à affirmer son identité propre. Les arts « non signifiants » retrouvent ainsi un certain crédit esthétique aux yeux de Sartre ; ce qui les empêchait d'être de purs signifiants, volubiles, pour ne pas dire bavards, leur permet de devenir riches d'une présence silencieuse, part inépuisable d'invisible dans le visible. Ainsi l'erreur du peintre serait-elle de considérer les couleurs comme un langage, à la façon de Klee : car les peintres n'ont pas l'intention de dire quoi que ce soit, ils sont muets comme le monde. « Une toile ne parle pas, ou si peu »²³, sinon elle fait de la littérature. La peinture « moderne » aux yeux de Sartre sera donc un signe sans signifié, ou encore une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonne comme **une revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire**, qui gagnera tous les autres arts non-signifiants et leur permet même de s'entrecroiser. Par ex la poésie de F. Ponge : « N'oublions pas que le poème est ici chose et que, à titre de chose, il réclame un certain type d'existence, que l'ordonnance des phrases et des paragraphes doit lui conférer. Or il me semble que ce type d'existence pourrait se définir comme celui d'une statue ensorcelée ; nous avons affaire à des marbres hantés par la vie »²⁴. La peinture et la sculpture, comme la poésie, semblaient souffrir au départ de la comparaison avec la prose, parce qu'elles désinvestissent le champ de la signification claire et distincte. Pourtant, ce même mouvement de repli lui permet de réinvestir le champ du signifiant et d'**inscrire la signification au cœur de l'oeuvre, grâce à un usage intransitif de la matière de la toile, de la pierre ou du mot.**

b) L'impossible rencontre avec LE peintre de la pesanteur

S'il est absent de la vie de Sartre, -et pour cause-, le Tintoret est ainsi probablement plus présent à son esprit que n'importe quel autre peintre, la fascination prenant le pas sur l'absence. Le premier peintre **matérialiste** qu'il « rencontre » est un maniériste qui cache bien son jeu : il pourrait bien être **le premier peintre de la corporéité et de la pesanteur**. (8) Le maniérisme du Tintoret devient avec Sartre un matérialisme qu'il décrit inlassablement dans les fragments inédits qu'il lui consacre, notamment dans « Saint Marc et son double ». Sartre se félicite que grâce au Tintoret, et « pour la première fois dans l'Histoire », un tableau cesse enfin « d'être une surface plate, hantée par un espace imaginaire pour devenir un circuit monté par le peintre, qui se referme sur l'aimable clientèle et la force d'intégrer sans en altérer la nature les objets à la réalité »²⁵. Sartre analyse dans ce texte labyrinthique près de dix-neuf toiles, notamment celle par qui le scandale arrive, « Le

22 QL p. 14.

23 CO SIT IX, p. 316.

24 « L'Homme et les choses », SIT I.

25 SMD & 35.

Miracle de l'esclave », dans laquelle le Tintoret pervertit le message religieux, et force le saint patron de Venise à se déplacer en personne pour sauver un esclave, le représentant cul par-dessus tête, dans une chute vertigineuse. Le signifié céleste, Saint Marc, chute de sa position transcendante et s'abandonne à la pesanteur du signifiant terrestre ; Sartre le compare au Superman des cartoons américains ou à un 38 tonnes : « *On se demande si le malheureux va s'écraser au sol. Évidemment non, puisque c'est un Saint. N'empêche que la foi seule justifie notre espoir* » ironise Sartre²⁶. Sartre se met dans la peau du Tintoret dès les premières lignes en décrivant dans une introduction la problématique de départ : « *Sujet imposé : Les mécréants projettent de torturer un esclave chrétien, le Ciel s'émeut, Saint Marc pique une tête dans l'éther, coule à pic, et va briser, à cent mille brasses des étoiles, les instruments dans les mains des bourreaux ; montrer la stupéfaction des témoins* ». Il se fait une spécialité de peindre des anges et des saints en train de s'écraser, des corps qui penchent, déséquilibre permanent que l'on retrouvera dans les sculptures de Giacometti. (9) L'essai martèlera continuellement le leitmotiv du Tintoret : la pesanteur des corps, qui se nourrit de l'opposition entre profondeur et perspective. On croyait trouver chez Sartre un déni de la vision : nous trouvons une critique de la perspective monoculaire, une ouverture vers la profondeur qui s'annonce au cœur même de la Renaissance italienne, et qui transforme le refus de voir en intuition de l'invisible ; car « *Jacopo, note Sartre à propos du Tintoret, veut figurer la présence accablante du monde et n'a d'autres moyen, peintre, que de la donner à voir* ». Le Tintoret transforme aussi le « Massacre des Innocents » (10) en une panique de bonnes femmes, de corps qui s'effondrent, bref une véritable « *crapaudière* » selon Sartre. On considère donc déjà le Tintoret comme un « peintre maudit », dont l'existence tourne autour d'un mouvement schizophrénique de reproduction et de transgression ; en fait, il donne d'une main ce qu'il retire de l'autre, se révoltant contre les illusions de la perspective monoculaire qu'il considère comme un artifice géométrique, mais utilisant également cette ruse pour nous étonner et réveiller notre mémoire corporelle : « *Le Tintoret aveugle par une composition à la Titien et profite de notre éblouissement pour nous faire encaisser son intuition personnelle* »²⁷.

(11) Même les nuages deviennent sombres et lourds, et c'est la raison pour laquelle, selon Sartre, le Tintoret a inventé le caoutchouc, un matériau tout à la fois élastique et résistant ; les « *Évangélistes* » auront pour tâche de prouver que le simple fait de s'asseoir sur des nuages est en soi un exercice acrobatique : « *Voyez comme les 4 saints s'arc-boutent contre des puddings bitumés* »²⁸. Les escaliers peints en contre-plongée, autre spécialité du Tintoret, contribuent à accentuer la sensation de vertige du spectateur, qui ressent alors la fatigue et le poids des corps : telle est la « *dictature de la moelle épinière* »²⁹ dont la « *Présentation de la Vierge au Temple* » est l'illustration parfaite selon Sartre ; (12) le bras tendu ressemble plus à un poteau indicateur qu'à un bras, transformant l'ascension en une prouesse d'alpiniste. Le Tintoret nous (ré)apprend que nous avons un corps qui pèse et « *nous autres, les arrière-neveux de Newton, nous jurerions qu'il emprunte l'attraction terrestre pour arriver plus vite à destination* »³⁰. Le déséquilibre et la faiblesse des corps deviennent donc un schème plastique car « *la pesanteur est signe ; c'est un abrégé de nos faiblesses trop humaines* »³¹.

(13) Sartre insistera aussi beaucoup sur **le talent cinématographique du peintre vénitien** : si Titien ou Raphaël font de l'opéra, le Tintoret, lui, fait du cinéma. Les premiers jets de la

26 SMD & 23.

27 SMD & 5.

28 SMD & 111.

29 SMD & 52.

30 SMD & 23.

31 SMD & 33.

biographie existentielle qui aurait dû lui être consacrée le présentent comme « *un metteur en scène moderne* » voire même « *le premier metteur en scène de cinéma* ». Sartre cherche à retourner tout ce qui pourrait être une critique à l'égard du peintre maudit, notamment le fait qu'il peint trop vite et que ses tableaux ne semblent pas « finis », en qualité cinématographique, réhabilitant d'un seul et même geste le peintre vénitien, le mouvement et le cinéma. Or, la **temporalité** est précisément l'élément qui va permettre de **transformer la matière en mouvement** et ainsi être en mesure de représenter le sens, cette absence dans la présence : Sartre ne cesse d'utiliser la métaphore cinématographique pour décrire les toiles du Tintoret. A propos de « Saint Georges et le dragon » notamment, il souligne une instable temporalité de genre baroque. Tintoret tente ici de résoudre la contradiction entre la succession des événements et la simultanéité des objets dans l'espace, en provoquant une compression de temps : « comment peindre le temps ? » semble-t-il demander. Il force ainsi le spectateur à déchiffrer sa toile comme une partitions musicale ; nous devons reconstruire par nos propres moyens la chronologie des événements grâce aux indices que le Tintoret a semés sur la toile, tout en ajoutant notre propre temporalité afin de les interpréter, comme si nous éprouvions la même peur que la jeune femme au premier plan, reléguant à l'arrière-plan l'acte héroïque de Saint-Georges. Alors seulement la toile s'ouvre sur un « *piège à temps* ». Autrement dit, c'est par la mobilité de nos yeux que le peintre peut combattre l'immobilisme. Tout comme ce sera le cas pour les mobiles de Calder, l'œuvre d'art n'existe pas hors du mouvement.

Chez les autres artistes « sartriens », ceux du XX^{ème} siècle, la négation de la perspective et du figuratif, sera bien plus manifeste, plus directement lisible que chez le Tintoret : ils semblent plutôt partir de la matière et de la réalité brute des choses pour y inscrire l'altérité d'une signification. Mais cela se solde par un même dépassement, presque un **déni de la technique au profit d'une manifestation du sens** : la question de l'engagement total de l'artiste - autrefois soupçonné de désengagement et de fuite vers l'abstraction imaginaire - se pose ici à nouveau et s'amorce par la libération de la dictature du modèle et la prise en compte de tous les sens. **Avec l'art moderne, il faudra que la matière de l'oeuvre devienne son propre modèle pour nous permettre d'accéder à l'être.**

c) A la rencontre des artistes de son époque

Nous allons ici tenter de vérifier cas par cas en quoi certains artistes modernes réinventent le rapport du signifiant au signifié par la création d'un sens interne à l'oeuvre, réinventant par là-même le rôle de l'analogon en art pour Sartre.

* CALDER et DAVID HARE : le rôle initiatique de la sculpture contemporaine

(14) Sartre s'est d'abord intéressé à la sculpture : il a rédigé en 1946 un bref article sur « Les mobiles de Calder », lequel marque, avec « Sculpture à n dimensions » en 1947 (sur David Hare) et « La Recherche de l'absolu » en 1948 (sur Giacometti), la naissance des essais sur les arts plastiques, tant dans le style que dans le projet. **La présence, en sculpture, est première.** L'initiative revient donc toujours à la matière même si l'intentionnalité du regard la reprend à sa charge. Or, « *le mobile de Calder ondule, hésite, on dirait qu'il se trompe et qu'il se reprend. (...) Ces hésitations, ces reprises, ces tâtonnements, ces maladresses, ces brusques décisions (...) font des mobiles de Calder des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie* »³² Calder capte le

32 SIT III p. 310-311.

mouvement au lieu de le suggérer. Sartre décrit des mouvements « diaboliques », qui ne signifient rien d'autres que ce qu'ils sont, tout en étant calculés pour nous imposer des événements imprévisibles : « *En eux, la « part du Diable » est plus forte peut-être qu'en tout autre création de l'homme* »³³. Les mobiles semblent hésiter entre deux mondes, secoués par de violentes agitations pour ensuite reposer en soi comme des choses aveugles ou mortes ; ce sont « *des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie* », dont les mouvements n'ont d'autre vocation que d'« *enchanter nos yeux* »³⁴. Ils n'imitent rien : ils se contentent d'incarner en eux-mêmes l'altérité de cette « *grande Nature vague (...) dont on ne sait jamais si elle est l'enchaînement aveugle des causes et des effets ou le développement timide, sans cesse retardé, dérangé, traversé, d'une Idée* », conclue le texte.

(15) Nous pourrions également parler ici des sculptures de David Hare auxquelles Sartre consacre un bref article en 1947, car il a choisi lui aussi de sculpter des présences et non l'éternité dans la pierre : il ne cherche pas à signifier, il livre une chose dans son entièreté ; c'est un « *grouillement confus de représentations contradictoires, tournées, malaxées, comprimées par l'émotion* »³⁵. Il est d'ailleurs impossible de décomposer et donc d'observer sa sculpture, il fait des sculptures indivisibles grâce à une imagination vitaliste qui confine au magique, si l'on définit la magie avec Alain comme « *l'esprit traînant dans les choses* ». Par exemple, face aux formes ambiguës de son « *Eléphant mort* », « *vos yeux se perdront d'abord dans le flottement figé d'un brouillard de pierre* »³⁶. Il nous montre les choses de la vie, non pas de l'intérieur du monde humain, mais dans « *un espace vivant et personnel* » ; il tente donc « *déshumaniser notre regard* », et de nous montrer l'homme de l'extérieur, comme Giacometti.

* GIACOMETTI : quand « *Le réel fulgure* »

(16) Les deux articles sur Giacometti sont inséparables, constituant non seulement les deux visages d'un même **artiste, qui peint en sculpteur et sculpte en peintre**, mais aussi le recto et le verso d'une même préoccupation : comment sculpter ou peindre sans pétrifier ou figer ? Il devint sculpteur à cause de son obsession pour le vide et la distance, et en tant que peintre, il se sert de marbrures blanches enroulées sur elles-mêmes, questionnant la notion de limite, tant et si bien qu'on ne saurait dire où les corps commencent et finissent. De ce fait, Giacometti réalise en art ce que Sartre cherche à faire en philosophie : faire exister des hommes et des femmes comme des totalités absentes, tout en nous les rendant présentes. L'espace imaginaire sculptural s'inspire alors de l'espace imaginaire pictural, puisqu'il lui emprunte sa faculté d'attribuer aux personnages une distance imaginaire qui demeure intouchable, imperturbable, donc absolue. Giacometti nous raconte, à sa manière, la fausse distance que la peinture (et avec elle toute représentation d'un irréel) instaure avec les choses : « *il crée sa figure à dix pas, à vingt pas, et quoi que vous fassiez, elle y reste. Du coup, la voilà qui saute dans l'irréel, puisque son rapport à vous ne dépend plus de votre rapport au bloc de plâtre* »³⁷. C'est dire que les personnages irréels, quelle que soit la matière dont ils surgissent (la friabilité du plâtre ou la lourdeur du bronze), demeurent à la distance à laquelle nous les avons épinglés une fois pour toutes. Par son travail, Giacometti fixe dans ses matériaux la

33 « Les Mobiles de Calder » SIT III p. 308.

34 « Les Mobiles de Calder » SIT III p. 309-311.

35 « Sculptures à n dimensions », ESA, p. 664-665.

36 *Ibid.*, p 665.

37 RAB SIT III, p. 297.

distance irréductible qui nous relie aux objets que nous imaginons, confirmant par là le caractère isolant de la conscience imageante³⁸. La sculpture, contre toute attente, ne se situe pas ici sur le terrain tangible de la perception ni de l'intuition sensible – seule dimension où « *les mots* » « *absent* », « *loin de moi* » *peuvent avoir un sens* »³⁹ - mais emprunte ses caractères à la mise à distance picturale. (17) Giacometti découvre alors que l'on peut faire ressentir la distance absolue *dans* la présence du plâtre ou du bronze : la sculpture devient l'introduction d'une absence dans la présence, du néant dans l'être et c'est, paradoxalement, « *en acceptant d'emblée la relativité* » c'est-à-dire la perception des autres à distance, qu'il a pu « *trouver l'absolu* », c'est-à-dire l'expérience concrète, évidente et intuitive que nous faisons chaque jour du corps des autres et de la matière⁴⁰. Son problème est donc de savoir comment « spiritualiser » la matière. Les sculptures témoignent donc de la difficulté, voire de l'impossibilité de rendre *et* la distance irréductible des corps entre eux – par leur taille ou leur positionnement dans l'espace que nous partageons avec elles- *et* le poids de l'existence - par le caractère filiforme de leurs personnages. **Comment modeler le corps humain sans le pétrifier ?** C'est pourquoi Giacometti a choisi « *la plus périssable, la plus spirituelle* » d'entre elles, le plâtre, remplissant son atelier « *d'étranges épouvantails faits de croûtes blanches qui coagulent autour de longues ficelles rousses* ». Mais c'est la matière qui gagne toujours à la fin. Sartre précisera d'ailleurs à ce sujet que si le sculpteur travaille d'abord ses statues avec du plâtre souple, cela n'empêche pas que dès le départ « *il pense le bronze* » et, d'une certaine manière, « *le sculpte en sculptant le plâtre* »⁴¹.

Giacometti, lorsqu'il se met à son tour à peindre en sculpteur, semble prendre le chemin inverse, il permet au contraire plutôt de réduire cette distance avec les choses et de revenir à la matière de la toile, chacun des deux arts témoigne à sa manière de **la rencontre entre la plénitude et le vide** : mais tandis que la sculpture crée du vide à partir du plein, la peinture permet de créer du plein à partir du vide, pour ainsi dire : « *qu'est-ce donc que ce vide encadré et peuplé, sinon un tableau ? Lyrique quand il sculpte, Giacometti devient objectif quand il peint : il tente de fixer les traits d'Annette ou de Diego tels qu'ils apparaissent dans une chambre vide, dans son atelier désert* »⁴². Après avoir souligné la présence matérielle des sculptures dans la précédente, le texte confirme le sentiment d'échec répété de l'artiste et célèbre la peinture du vide, le retour au « *moment de la création ex nihilo* »⁴³ ; il y a de la sculpture à la peinture le même rapport d'antithèse que de l'être au néant, de la matière à la distance, ou de la promiscuité à la solitude. Le résultat reste semblable à celui produit par les tableaux du Tintoret : on ne sait plus vraiment où se situe la limite entre l'être et le non-être, entre le plein et le vide, car tous deux semblent se nourrir l'un de l'autre : « *Le vide, c'est du plein détendu, étalé ; le plein, c'est du vide orienté. Le réel fulgure* »⁴⁴. Cela se perçoit notamment dans le traitement des lignes centripètes qui, formant des boucles indéfinies, contribuent à dématérialiser les corps et les visages fantômes, à brouiller les limites entre ce qui apparaît ou ce qui disparaît. La préférence de Giacometti pour la spirale, au détriment de la ligne, transformant les visages en séries de boucles, est une continuation de l'impressionnisme par d'autres moyens, puisque les contours sont floutés et ne permettent plus de

38 Cf IMGR p. 348.

39 IMGR p. 33.

40 RAB SIT III, p. 299.

41 « Penser l'art », ES, p. 236.

42 PG SIT IV p. 352.

43 PG, SIT IV p. 354.

44 *Ibid.* p. 357.

définir de limite entre les choses et le monde : cette « brusque dématérialisation » nous ramène selon Sartre à la genèse du sensible, « au moment de la création ex nihilo »⁴⁵. (18) A bien y regarder, nous trouvons déjà ces marbrures blanches et fantomatiques à l'arrière plan des peintures du Tintoret : le fils de teinturier n'aime guère les couleurs et se révèle être « un étonnant blanchisseur » commentera Alain Buisine.

Ainsi, les croisements successifs de la peinture et de la sculpture autour de Giacometti et du Tintoret nous ont permis de constater le « **chiasme ontologique** » qui habite désormais la pensée esthétique de Sartre : celui de la matière et de la forme, du plein et du vide, de la présence et de l'absence, de l'être et du néant. La sculpture est une apparition dans la disparition des corps, la peinture, une disparition dans l'apparition des corps : le peintre-sculpteur est donc, parmi les artistes, un homme comblé, parce qu'il réussit à parler « avec tout son corps »⁴⁶. Pour autant Giacometti souffrait d'une insatisfaction chronique qui l'obligeait à tailler et retailler sans cesse ses sculptures au point de produire des figures filiformes ; aux dires de Sartre, il restait même accroché à ses œuvres jusqu'au bout « comme un avare à son magot » jusqu'à ce que des hommes entrent dans son atelier et viennent les emporter...

* MASSON ou les métamorphoses du corps

(19) Masson aurait pu se réfugier dans quelque technique mythologique ou surréaliste, car il appartient, tout du moins à ses débuts, à cette famille d'esprit où la beauté devient « explosante-fixe » (expression empruntée à André Breton et réutilisée par Sartre à propos de Masson et Picasso) : le surréalisme. Mais il abandonne ce genre de solutions faciles car selon Sartre (dans son « Introduction à 22 dessins sur le thème du désir »), « il ne peut se satisfaire d'une heureuse trouvaille qui, une fois mise au point, risque de dégénérer en procédé »⁴⁷. Sans jamais véritablement le rattacher à cette mouvance, Sartre oppose dans l'article qu'il lui consacre deux principes d'inspiration artistique : **la beauté rétractile**, celle qui enferme et ordonne, s'adossant au mythe rassurant du contour - « ces plombs de vitrail qui enserrent les visages de Rouault » par exemple ou l'hermétisme concentré des vers de Mallarmé -, et **la beauté expansive** qui, « loin de dissimuler la pluralité des substances », la souligne – comme la poésie de Rimbaud dont les « blessures écarlates éclatent dans les chairs superbes »⁴⁸. Ce dernier, que Sartre présente comme un précurseur du surréalisme, tente justement d'introduire des déflagrations dans la matière des mots. Mais cette beauté « explosante-fixe » ne produira au mieux qu'une « unité d'éclatement » ou une « unité de puissance explosive » ; on part de l'unité du signe ou de l'image (« l'aube ») pour la dissoudre et la dilater (« comme un vol de colombes »), produisant un sentiment de dilatation de soi, comme une ivresse de l'expansion, rejoignant ainsi le mythe dionysiaque. Or Masson, s'il s'inspire de ces deux formes de mythes (contours et excès), va encore plus loin, **inventant sa propre mythologie personnelle**, puisqu'il tente de « fixer ces explosions protoplasmiques en série, qui lui paraissent former la contexture intime des choses » ; il part de la multiplicité chaotique du réel pour la révéler dans l'unité d'une forme. Cela signifie que la beauté consiste dans un travail d'unification du multiple, une totalisation virtuelle, dont les yeux sont le mouvement constitutif. Sartre désignera d'ailleurs Masson comme « le peintre du mouvement » : ses dessins représentant des monstres sont des métamorphoses qui annihilent la frontière entre l'humain et le non-humain ; mais sa mythologie

45 *Ibid.* p. 354.

46 RAB SIT III, p. 290.

47 MA SIT IV, p. 404.

48 MA SIT IV, p. 390.

personnelle n'en est pas pour autant figée dans des symboles ; elle contribue plutôt à créer du désordre et de la confusion, par le biais de l'« action painting ». Si les dessins et les métamorphoses de Masson « *explosent et nous émeuvent* », c'est parce que « *nous pouvons y lire l'annonciation encore incertaine d'une autre manière* » de peindre⁴⁹. Si Sartre ne retient pas l'héritage surréaliste de Masson, mais plutôt sa mythologie personnelle, c'est pour souligner dans ses œuvres l'art de la métamorphose, au sens kafkaïen du terme: « *Cet arbre est une main : ne cherchez point ce que Masson veut dire ; vous tomberiez dans la littérature. Masson ne fait pas de littérature ; il ne veut rien dire que ce qu'il dit* »⁵⁰. Les branches deviennent des doigts parce que les doigts s'écartent comme des branches, mais à aucun moment il n'invente de symboles purement conventionnels. Les dessins de son bestiaire constituent précisément un adieu à la mythologie volontaire, comme une mythologie naturelle et spontanée : « *Masson est mythologique par essence, - tout autant que Bosch* ». La mythologie des monstres devient alors un nouveau matériau de l'imaginaire, ancré cette fois dans la nature et dans les corps.

(20) On aurait pu croire que son héritage surréaliste a conduit Masson à manipuler les matériaux à distance ; bien au contraire, « *tandis que les peintres des formes cherchent à peindre la Nature sans les hommes et croient encore que l'expérimentateur peut se retirer de l'expérience pour la contempler du dehors*, souligne Sartre, *Masson sait que l'expérimentateur fait partie intégrante du système expérimental (...)* ; *cet artiste veut mettre le peintre dans la peinture, et nous fait voir le monde avec l'homme dedans* »⁵¹. Qu'il s'agisse des amoncellements de corps indistincts dans ses « Massacres » ou des paysages se métamorphosant en corps de femmes, la chair est blessée, ouverte, tirillée, comme pour traduire le désordre et la violence de l'incarnation. **Le corps de la nature et le corps des hommes finissent par se confondre**, constate Sartre en reprenant l'adage stoïcien : « *Si une jambe tombe dans la mer, toute la mer devient jambe* »⁵². La confrontation des corps et leur interpénétration trouvent même une dimension érotique, qui provient à la fois du coup de crayon cassant du dessinateur - « *le sexe, c'était l'éclatement de la chair fendillée sous l'effet de cette tension* » - et du regard inquisiteur du spectateur - « *c'est notre œil qui opère la transsubstantiation, c'est lui qui fait hanter la chair par le souvenir du marbre, le marbre par un fantôme de chaleur animale* »⁵³. La chair est cette extrémité du corps, l'être phénoménal et physiologique auquel le peintre nous conduit presque malgré nous. Le rêve du peintre consiste précisément à pervertir le sens de la ligne comme le fit jadis le Tintoret de la perspective ; se servir des contours sans pour autant sombrer dans le symbolique ou « *dans l'éternité qui est une intemporelle inertie* », transformer les contours, si précis qu'ils soient, en vecteurs dynamiques, « *alors que les yeux du spectateur leur confèreraient l'unité vive d'une mélodie* »⁵⁴.

L'ambiguïté des formes tracées par le crayon de Masson nous interdit donc de les enfermer dans une symbolique préconstituée, ce qui permettra au peintre d'inventer « *l'interprétation à partir de la figure* ». **L'unification ne saurait s'effectuer sans l'appui d'un regard engagé dans la matière de la toile** : « *il faut bien que je « tire » cette ligne et que mes yeux la « suivent » d'un*

49 MA SIT IV, p. 406-407.

50 MA SIT IV, p. 398 ; on trouve déjà, selon Sartre, de telles métamorphoses suggérées dans la peinture du Tintoret : « *Essayez tout simplement de jeter une pierre contre un arbre : qui vous dit qu'elle ne déploiera pas une paire d'ailes ou qu'elle ne reviendra pas, langouste, vous cogner entre les deux yeux ; et vos mains ? Rien n'empêche que vos doigts ne se changent en digitales* » RPM &6

51 MA SIT IV p. 392.

52 *Ibid.* p. 406.

53 *Ibid.* p. 403.

54 MA SIT IV p. 394.

bout à l'autre du tableau » se dit Sartre face aux dessins de Masson, se réjouissant de la liberté qu'il possède de les parcourir de gauche à droite et de haut en bas, ou de bas en haut et de droite à gauche⁵⁵. La beauté n'est pas éternelle ou transie, puisqu'elle nous *apparaît*. La **communicabilité artistique** ne tient qu'à un fil, celui de cette totalisation subjective : « *puisque le sens se découvre par l'unification et puisqu'il s'unifie en se découvrant, il faut qu'il soit par nature communicable* ». Mais *communicable* ne veut pas dire *communiqué* d'avance : la possibilité inscrite dans le « *able* » correspond précisément à cette trouée dans le visible, à ce retrait de l'unité secrète dans l'invisible, vers lequel pourra s'engouffrer le regard, rendant indispensable ce travail de reconstruction. L'art n'est pas là pour « faire beau », précisément parce que le beau doit être fait, et même re-fait, à chaque fois : « *cet acte, l'art exige que je le refasse ; la Beauté n'a pas lieu que je ne l'aie refait* »⁵⁶.

(21) Le philosophe peut alors égrainer les interprétations diverses qui pourraient en émaner, soumettre la figure aux variations du sens, par exemple celui de « *ces aigles qui s'arrachent de terre et qui saignent* » : est-ce « *La difficile rupture avec le passé et les habitudes, avec les instincts et l'animalité, avec les traditions et le conformisme ? la solitude abstraite et douloureuse de l'orgueil ? la transcendance ? le traumatisme de la naissance ? L'horreur du sol où le plumage est pris* » ? » ; autant de sens proposés par Sartre pour la figure de l'aigle chez Masson⁵⁷. Finalement, aucun ne prévaudra sur l'autre : si le philosophe propose, c'est le regard qui dispose et ces figures symboliseront « *tout et rien, ce que vous voudrez* », finit-il par conclure. L'ambivalence hylétique de l'analogon pictural a donc ici pour conséquence et avantage d'ouvrir l'image à une pluralité de sens et de libérer le tableau de toute attente ou logique préconstituée : elle suffira pour « *approcher la réalité sans le secours des métaphores* ».

On comprend mieux désormais le dénominateur commun entre la déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, celle de la « Crucifixion » du Tintoret, et les métamorphoses de Masson : il s'agit à chaque fois d'un condensé de temps et de significations à l'intérieur d'une seule et même image, de l'inscription du devenir dans l'être, d'une angoisse faite chose ou d'un envol qui devient faisan. On retrouvera le même type de formulation dans la description des métamorphoses de Masson : « *Voilà ce que Masson veut peindre à présent ; ni l'envol, ni le faisan, ni l'envol du faisan : un envol qui devient faisan* »⁵⁸. Or, ces monstrueuses métamorphoses proposées par Masson deviendront avec Wols des « labyrinthes » de sens où toute chose est à la fois elle-même et une autre.

* **WOLS ou comment montrer qu'un doigt n'est pas un doigt**

(22) Wols est d'abord présenté comme une proche connaissance, hantée par le sentiment d'aliénation et de chosification personnelle : « *J'ai connu Wols en 1945, chauve, avec une bouteille et une besace. Dans la besace, il y avait le monde, son souci ; dans la bouteille, sa mort* »⁵⁹. Sartre s'appuiera donc sur cette entreprise d'autodestruction pour mieux saisir son œuvre : « *Wols était un homme buvant et qui peignait ayant bu* »⁶⁰ ; mais aussi sur la philosophie inspirée du Tao que Wols s'est forgée. Sartre déclarait à son propos que nul ne lui avait fait sentir aussi bien que « Je est un autre ». Wols est déjà en lui-même cette réalité déconstruite, hantée par le non-être, et quand il

55 MA SIT IV p. 393.

56 PSP SIT IV p. 379.

57 MA SIT IV p. 388.

58 MA SIT IV p. 406.

59 DND SIT IV, p. 409, [c'est nous qui soulignons].

60 « Penser l'art », ES, p. 234-235. Cf son autoportrait « La Pagode ».

dessine, la forme imaginaire qui affleure sur le papier est une déclinaison de ce néant qu'il est pour lui-même. On pourrait dire que « *le monde est [dé]fait avec Wols dedans* », c'est-à-dire que le peintre allemand se situe déjà dans une relation de l'individu à la totalité où « *la partie s'annule au profit du tout* »⁶¹. **Beauté et destruction vont de paire.**

Le corps se réifie au point de se confondre avec le dehors de soi-même, chose parmi les choses : la décomposition conduit alors à la désintégration totale de l'individu dans l'univers, « *tout arbre mort est falaise, toute falaise est jambe, toute jambe est reptile, toute vie, médusée, n'est qu'un processus instantané de pétrification* »⁶². L'être n'est plus l'envers de l'homme, que l'on totaliserait à partir de lui, « *c'est l'homme à présent qui est l'envers de l'être* », **l'individuel qui se noie, jusqu'à s'y perdre et s'y aliéner, dans l'universelle réalité des choses.** Il faut dire que Wols a peur de se toucher sur les objets qui l'entourent, de déchiffrer en eux cette image de sa propre chair que le monde lui renvoie. Il se subit comme autre que soi au contact des choses du dehors : il sera le peintre de l'être-autre, de la chair, ce revers du corps qui se sent « de trop ». Le tachisme du peintre, à son tour, tentera de rendre l'épaisseur des corps, représentant l'être par le non-être, refusant l'imitation et la représentation. Wols aura alors réussi à « *démontrer que le doigt n'est pas un doigt* », permettant à l'altérité de s'inviter en peinture, entraînant son public jusqu'à l'aliénation de soi⁶³. Face à « *La Grande Barrière qui brûle* », barricadée de bois et de pierres, remarque Sartre, « *ce que je vois, moi, prisonnier du monde, c'est, du dehors, le monde même où je suis resté, c'est moi ; je suis l'envers brûlant et saignant de cette chose qui rougeoie* »⁶⁴ La « *contamination* » des formes les uns aux autres dans le tachisme de Wols ne permet donc pas à la signification abstraite et figée de prendre le dessus, « *elle s'enfoncé, au contraire, et, sous-cutanée, foisonne comme un sens multiple qui m'échappe* ». Même le hasard et la surprise s'invitent dans l'apparente nécessité du tableau : on est loin de la beauté « fatale » et calculée ; si la laideur est le moyen de la beauté, la beauté s'en trouve comme rabaisée, dégradée et déstructurée : les toiles de Wols sont belles *parce qu'elles effraient*. Et l'on ne peut alors « *décider si la beauté est une promesse ou le rêve le plus affreux de la termitière* » ; il n'est pas là pour nous sauver ou nous attendrir mais renforcer l'angoisse : « *Abomination, la Beauté, chez Wols, fleur du Mal, n'est jamais trahison* »⁶⁵.

(23) Finalement, le seul moyen que Wols ait trouvé d'universaliser l'expérience humaine aura été de chercher à « *voir la terre avec des yeux inhumains* », de **devenir étranger à tout, y compris à lui-même, pour devenir le tout**, établissant une étrange équivalence entre « *la faune martienne, telle qu'elle pourrait apparaître aux membres de notre espèce* », et « *l'espèce humaine, telle qu'elle apparaîtrait aux Martiens* »⁶⁶. Cela rejoint la réflexion que proposait Merleau-Ponty quelques années auparavant dans « *Le Langage indirect et les voix du silence* », répondant à Malraux, parce que ce dernier considérait que le peintre moderne n'a d'autre sujet que lui-même⁶⁷. Le peintre représente l'altérité et non lui-même, préparant la figure merleau-pontienne du chiasme : « *je me sens à la fois, là-bas, captif de la gouache, vu avec mes camarades d'enfer par un clair regard démystifié, et ici, dans mon regard, aliéné au regard de Wols, fasciné par sa propre*

61 DND, SIT IV, p. 420-421.

62 DND SIT IV p. 428.

63 DND SIT IV p. 432.

64 *Ibid.* p. 431.

65 DND, SIT IV, p. 413 et 433- 434.

66 *Ibid.*, p. 426.

67 « *L'analyse de Malraux nous paraît ici peu sûre. Il n'y a plus, dit-il, qu'un sujet en peinture : le peintre lui-même* », « *Le Langage indirect et les voix du silence* », SI p. 63.

fascination » confie Sartre⁶⁸.

* **LAPOUJADE, ou le « nouveau peintre des foules »**

(24) L'hommage rendu à Lapoujade se trouve être, avec celui rendu à Rebeyrolle en 1970, le texte où Sartre thématise le plus le rapport entre peinture et engagement. Il incarne la création engagée en elle-même et se place **au-delà de l'alternative entre imitation et trahison de la réalité**. Comment peindre la réalité du mal, sans verser ni dans la pâle copie réaliste, ni dans le travestissement esthétique ? Il parvient véritablement à dépasser l'alternative entre « *la figuration de l'horreur* » et sa « *disparition sous des splendeurs* », en renonçant à tout travail de figuration et en réinstallant « *l'exigence de justice* » à l'intérieur de l'art lui-même. Le figuratif, en disparaissant totalement, entraîne avec lui toute exigence externe et réinstalle la beauté dans la matière picturale. Lapoujade et Rebeyrolle ont ceci en commun que leur peinture traite de la pire des souffrances que l'on puisse infliger à un homme pour le réduire à sa passivité de chair : la torture. Mais si Lapoujade représente la foule, la bombe d'Hiroshima ou bien encore des scènes de torture, ce n'est jamais en les montrant ; se tenant à l'intérieur de la scène qu'il décrit, il laisse le mouvement de la matière suggérer du dedans. Sartre considère ainsi l'œuvre de Lapoujade comme « *un événement assez considérable* » lié à la réinvention réussie des lois de la peinture : il s'étonne avec lui qu'un « *peintre ait su plaire si fort à nos yeux en nous montrant sans fard le deuil éclatant de nos consciences* »⁶⁹. La présence d'un sens permettrait ainsi de **dépasser la contradiction entre figuration et abstraction, piégeant dans la matière l'autre de la signification** : si le sens hante la peinture comme il hante le monde, on pourra le trouver tout aussi bien dans une peinture abstraite qui se retourne sur sa propre matière - ainsi chez Lapoujade, selon Sartre, « *le non-figuratif offre ses splendeurs visibles à l'incarnation du non-figurable* »⁷⁰. Le refus de la signification est ici encore la condition de possibilité de l'émergence d'un sens allusif et suggestif, lequel seul, dans sa riche ambiguïté, peut rendre la réalité présente, telles les toiles de Lapoujade consacrées à la foule des hommes : « *Suscitée par ce refus, la Présence - qui est la chose elle-même, sans détail, dans un espace sans parties - , va s'incarner* »⁷¹.

La représentation de ses émotions télévisuelles face à des événements collectifs majeurs comme une manifestation, un concert de rock ou l'élection présidentielle du 10 mai 1981 est un des leitmotiv du peintre des foules. Car Lapoujade est « *un homme au milieu des hommes* » : il n'existe finalement qu'une seule présence, celle de l'homme-monde et du monde-homme, « *les hommes au milieu du monde, le monde au milieu des hommes* », ce qui présuppose un échange absolu, un corps à corps permanent entre les deux. D'ailleurs lorsque nous regardons un tableau, « *nous éprouvons par d'autres ce que d'autres éprouvent comme nous ; nous sommes pour nos proches une épreuve commune* »⁷². Nous pourrions ainsi trouver une reformulation du sens pictural dans le commentaire qu'il fait d'un tableau de Lapoujade, représentant une foule de manifestants : « *une expérience faite par des milliers d'inconnus sûrs qu'elle fut pour tous la même* », et à laquelle il faut « *une matière pour qu'elle s'incarne* »⁷³.

(25) Le « Triptyque sur la torture » de Lapoujade, par exemple, permet de suggérer le sens

68 DND SIT IV, p. 431.

69 PSP SIT IV p. 386.

70 *Ibid.* p. 384.

71 *Ibid.*, p. 375.

72 PSP SIT IV p. 378.

73 PSP, SIT IV p. 382.

de la torture, au lieu de le montrer dans un mimétisme insupportable ou de le démontrer à distance dans une indifférence tout aussi inacceptable : « *nous saisirons, dans cet affolement de couleurs, des chairs meurtries, des souffrances insoutenables, mais ces souffrances sont celles des victimes* »⁷⁴. Dès lors que disparaît l'impératif mimétique ou la contrainte référentielle, l'exigence se déplace dans l'œuvre pour lui conférer une épaisseur supplémentaire : il s'agira non plus de savoir *ce qui est représenté*, mais *comment* cela est représenté et *comment* le regarder.

L'artiste ne détient donc plus le privilège de regarder les choses de l'extérieur ou d'un point de vue supérieur. Un peintre est un homme au milieu de la foule des hommes, vérifiant le principe de sérialité, selon lequel un individu se définit à travers sa relation aux autres. D'ailleurs il y a une allusion à Marx dans l'essai sur Lapoujade : « *Un jour, a dit Marx, il n'y aura plus de peintres : tout juste des hommes et qui peindront* », comme si l'existence de la peinture précédait son essence⁷⁵. Lapoujade serait à sa façon, à l'instar de tous les autres artistes évoqués par Sartre, celui qui « *arrache par sa peinture le masque de l'artiste* » pour qu'« *il ne reste que des hommes* ». Et Sartre de conclure : « *L'homme au milieu des hommes, les hommes au milieu des hommes, le monde au milieu des hommes : voilà l'unique présence, réclamée par cette explosion sans maître* ». La peinture, avec le peintre des foules, est alors devenue pour Sartre LE moyen de communication par excellence : « *elle trouve à tous les carrefours les présences qu'elle incarne* »⁷⁶. On jurerait reconnaître, ici encore, dans ce texte écrit au deuxième trimestre 1961, la pâte de Merleau-Ponty lorsqu'il décrivait pendant l'été 1960 « *cet étrange système d'échanges* » du corps avec le monde⁷⁷.

* REBEYROLLE ou *la coexistence des matériaux*

(26) Rebeyrolle peint essentiellement par séries : celle réalisée en 1969-71 s'intitule « Coexistences », tant d'un point de vue politique (coexistence pacifique des corps écrasés par deux blocs) que d'un point de vue matériel (coexistence des matériaux sur la toile). C'est l'ultime occasion pour Sartre d'aborder la question de la représentation du Mal et de souligner l'importance d'une esthétique « matérielle », capable de décrire la violence du monde. Rebeyrolle accentue dans son travail le rôle de la matière en ajoutant des textures et des bribes d'objets, au point que ses tableaux ne sont *presque* plus des tableaux représentatifs, mais des objets du monde : « *ces tableaux, superbes, ne sont déjà plus des tableaux ; ils racontent une histoire, le temps s'introduit dans la peinture de Rebeyrolle* »⁷⁸. C'est encore une autre manière de traduire la « coexistence » du réel et de l'irréel dans le sens de la toile, car son réalisme n'est ni une totale « *soumission à l'objet* », ni la manifestation d'une intention politique clairement établie. Paul Rebeyrolle ne représente pas l'idée d'injustice, il en imprègne sa toile avec la chair des corps blessés ; il ajoute des matériaux extérieurs à ses toiles, de manière à ce que la matière se déchire ou se fende : par exemple « *des morceaux de bois cassés adhèrent cette chaire flasque, ils rappellent les instruments dans St Marc sauvant un esclave* » remarque Sartre. Le leitmotiv reste le retour aux choses-mêmes, à la matérialité pure : « *ce qui le tente, c'est de se mettre du côté de la matière qui va s'éténuer sur la toile et d'indiquer sa transformation* »⁷⁹, par des collages, des agrégats, des éboulis etc. Quand il

74 *Ibid.*, p. 386.

75 PSP, SIT IV p. 380.

76 PSP SIT IV, p. 383 et 379.

77 « *La vision est prise ou se fait au milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses* » OE p. 21 et 19-20.

78 SGD SIT IX p. 321.

79 CO SIT IX p.320-321.

représente en 1979 un « Homme tirant sur ses liens » ou en 1980 un « Homme saignant du nez », c'est avec des bouts de tissus maculés de sang et quelques bouts de ficelles qu'il suggère à chaque fois l'évasion manquée d'un corps blessé. Surface et profondeur ne font plus qu'un. Rebeyrolle accumule des matériaux sur ses toiles pour constituer un « *ordre nouveau, matériel et plastique* », comme s'il ne voulait pas abandonner les choses à elles-mêmes : « *toute cette matière il faut la prendre à pleine main et la disposer* » et cela change tout car « *on nous offre un autre imaginaire* » en conclue Sartre. (27) Dans « La grande Truite » remarque encore Sartre, c'est « *la nage qui poisonne* », comme dans « la Pluie et le beau temps » où c'est « *un ciel qui orage* »⁸⁰, confirmant que les impressions subjectives picturales restent le meilleur moyen de saisir le sens des phénomènes.

(28) Rebeyrolle totalise ainsi à sa façon tous les autres peintres sartriens, en permettant à la peinture d'incarner « *l'acte révolutionnaire* », nécessairement penché sur le futur. L'art aurait ainsi un don de double vue, non pas seulement du fait qu'il dédouble le sens du réel dans une œuvre, mais aussi du fait qu'il dévoile l'universel en même temps que l'individuel qui s'y est déposé : **l'œuvre d'art doit être à la fois une production individuelle et un fait social**. Sartre opposera d'ailleurs la série consacrée aux « Guerilleros » (1967-68), proposant un sens nouveau de l'engagement plastique, à l'engagement « moral » (voire moralisateur ?) à « Guernica » : « *C'est un engagement moral : rien n'y pèse ; ce beau tableau classique et mythologique nous rappelle des événements mais n'apprend rien sur eux ; il transforme l'horreur en figures abstraites* »⁸¹. En somme, cette œuvre majeure de l'histoire de l'art ne serait devenue qu'un devoir de mémoire qui nous fait au mieux réfléchir, sans jamais rien nous faire ressentir. Si la modernité en peinture se traduit, notamment, par la disparition de toute référence à un modèle sensible ou intelligible extérieur, obligeant cette même référence à descendre dans l'œuvre, alors les nouvelles exigences de Sartre en matière d'art font des peintres auxquels il rend hommage (y compris le Tintoret) des précurseurs ou des fers de lance de l'art moderne. **Tous ces peintres non-figuratifs cherchent à rendre une présence concrète au cœur de la toile, confirmant ainsi la seconde théorie de l'analogon non-signifiant.**

* Leibowitz : La révolution de la musique contemporaine

On pourrait ici convoquer enfin la comparaison avec la musique, - cet autre art non-signifiant ou signifiant de lui-même -, pour comprendre que la possession marche dans les deux sens et que le regard, en se laissant prendre par l'image picturale, comme nous nous laissons prendre par la musique, nous dit tout ce qu'il y a à savoir sur la chose : « *tout est là, donné dans les sons* » notait déjà Sartre à propos de Leibowitz⁸². L'engagement de l'artiste dans son œuvre ne signifie pas pour autant qu'il faille subordonner celle-ci à une quelconque idéologie politique, car cela reviendrait encore une fois à la figer et à l'instrumentaliser : l'article de 1950 consacré à « L'Artiste et sa conscience » le confirme en examinant les répercussions d'une « esthétique socialiste » sur la liberté du spectateur et les **problèmes de compatibilité entre exigence politique et esthétique** : « *La révolution sociale exige un conservatisme esthétique tandis que la révolution esthétique exige, en dépit de l'artiste lui-même, un conservatisme social* » ; contradiction que seule

80 CO SIT IX, p. 318.

81 CO, S IX, p. 322.

82 « L'Artiste et sa conscience », SIT IV p. 31.

l'esthétique de la musique atonale d'un Leibowitz semblerait pouvoir dépasser⁸³. Or la dichotomie entre sens (esthétique) et signification (littéraire) sous-tendra l'article de 1950 : il s'agirait alors de déterminer ce qui, dans l'écoute d'une marche funèbre de Beethoven, d'une ballade de Chopin ou d'un concerto brandebourgeois de Bach, est susceptible de nous ennuyer ou de nous plaire ; mais aussi de se demander s'il est possible de « mettre en musique » des idées : « *car enfin la musique est un art non signifiant. Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler « langage musical ». Mais nous savons bien que la « phrase musicale » ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même* » précise Sartre⁸⁴. Plier la musique à des significations pré-établies, ce serait l'aliéner. Et ce que dit alors Sartre sur la définition du sens de l'oeuvre pourrait s'appliquer à tous les arts évoqués précédemment : « *je dirai qu'un objet a un sens quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d'exprimer adéquatement par aucun système de signes* »⁸⁵. La musique, comme la peinture, ne « veut » rien dire, mais elle a un sens, au point de se redéfinir sous la plume de Sartre comme une « *belle muette aux yeux pleins de sens* »⁸⁶.

CONCLUSION

(29) La magnifique analyse de l'autoportrait du Tintoret fait à 70 ans, intitulée « Un vieillard mystifié », atteste du fait que Sartre s'identifie à tous ces artistes, car c'est la « *seule attitude requise pour comprendre* » précisera-t-il au début de l'« *Idiot de la famille* » ; il pourrait dire de tous ces artistes ce qu'il dit du Tintoret : « *Il a quelque chose à nous dire, il nous parle. Essayons de le comprendre* ». Dans son analyse de cet autoportrait du Tintoret, la métaphore récurrente du procès traduit le regard intraitable qu'un damné de la peinture porte sur lui-même : « *ce qu'on lit dans ses yeux, c'est une vieille stupeur éreintée, figée comme sa vie, durcie comme ses artères ; peut-être l'a-t-il vécue autrefois comme une passion : il la subit à présent comme une maladie mortelle* »⁸⁷. Le regard sombre que nous jette le Tintoret est un regard qui a douloureusement intériorisé l'extériorité du regard d'autrui, qui a pris conscience de son étrangeté et s'interroge sur le sens de sa peinture sans trouver de réponse. Cet ultime échange de regards entre le philosophe et le peintre témoigne à lui seul *et* de l'exploit accompli par le peintre vénitien *et* de la synthèse inédite opérée par l'autoportrait : « *En représentant la pure activité de l'âme sous la forme d'une passivité, il a réussi ce tour prodigieux d'ouvrir son regard comme une huître et de le faire pénétrer par le nôtre* »⁸⁸.

Il ne s'agit donc pas d'un combat de l'art moderne contre l'art classique ou de l'art contemporain contre l'art moderne, puisqu'un tableau du Tintoret est aux yeux de Sartre bien plus

83 « L'Artiste et sa conscience », SIT IV, p. 26.

84 « L'Artiste et sa conscience », SIT IV, p. 26-27 ; il serait judicieux de rapprocher cette remarque des analyses de Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception*, inspirées de Proust : « *La signification musicale de la sonate est inséparable des sons qui la portent (...) les sons ne sont pas seulement des « signes » de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux* », PP p. 213 ; ou de sa définition de la musique dans les premières pages de *L'Œil et l'esprit* : « *La musique est trop en-deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que les épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons* », *L'Œil et l'esprit*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1964, p. 14.

85 « L'Artiste et sa conscience », SIT IV, p. 30.

86 *Ibid.*, p. 31.

87 VM & 6 ; on notera que tous les portraits réalisés par le Tintoret sont des portraits masculins, comme si la manière abrupte d'envisager le corps et le visage humains avait effrayé les éventuelles clientes.

88 VM & 9.

« moderne » qu'un Mondrian, dans la mesure où ils s'agit de « raconter l'étonnante aventure de la chair, notre aventure », comme il le dira de Giacometti⁸⁹. Sa conception transcende/traverse les époques et les arts, même si il a une prédilection pour les arts plastiques. Dans tous ces arts non-signifiants, **on ne se contente pas de créer ce qui n'est pas, on donne à voir et à sentir.**

(30) Ainsi, dans ses articles sur les beaux-arts, Sartre anticipe et confirme **une ontologie de la matière proche de celle de Merleau-Ponty** : la réalité est toujours déjà grosse d'imaginaire, parce que « *l'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel* »⁹⁰. Sartre et Merleau-Ponty se rejoignent ici au moins à travers leur esthétique picturale : tandis que l'un considère que l'expression picturale s'éloigne du langage significatif parce que la matière est travaillée de l'intérieur par le sens, l'autre considère que le sens du langage est déjà présent partout dans la matière des choses, négativité que la peinture se charge de retranscrire. Chez Sartre, peinture et poésie inaugurent le retour à la vie perceptive à partir du langage, tirant le signifié dans le signifiant, précipitant l'imaginaire dans la perception. Chez Merleau-Ponty, la peinture ne fait que prolonger et confirmer l'existence d'un sens inhérent aux choses : elle vient s'adosser à cette « prose du monde », à ce langage du sens qui a toujours déjà hanté le réel : le signifiant s'étire toujours déjà vers du signifié. Chacune des deux phénoménologies permet donc de « *voir le tableau selon lui* » pour reprendre une expression chère à Merleau-Ponty. Chez les deux philosophes, il s'agit bien de substituer une pensée de la profondeur à une pensée de surface : la profondeur cesse d'être une troisième dimension déduite des deux autres pour devenir la première dimension de l'art pictural.

Cet art moderne « matiériste » aura ainsi fait l'office chez Sartre de véritable « *révélateur ontologique* »⁹¹, permettant comme une revanche de l'esthétique sartrienne sur son ontologie première. Il y avait là un étonnant, pour ne pas dire un « phénoménal », retournement de situation, comme un point aveugle de sa philosophie, qui méritait, il me semble, d'être mis en lumière au sein de cet atelier sur l'art.

89 RAB SIT III, p. 303.

90 IMGR p. 360. A relier à la « *texture imaginaire du réel* » évoquée par Merleau-Ponty, OE p. 24.

91 DND, SIT IV, p. 416.