

QUELLE VANITE QUE LA PEINTURE!

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux ! ».

Inutile d'ergoter comme on le fait parfois sur la présence ou l'absence d'une virgule après le mot *peinture* – une virgule, et c'est, prétend-on, toute la peinture qui serait condamnée ; pas de virgule, et Pascal ne raillerait que la peinture plaisante et agréable qui enjolive la réalité avec pour effet de *divertir* de considérations plus graves... Mais ce n'est pas de peinture que Pascal se soucie principalement, pas plus ici qu'ailleurs ; et il est au demeurant bien trop subtil écrivain pour n'avoir pas vu et sciemment maintenu l'ambiguïté de la phrase ; il est, surtout, bien trop au fait de la *confusion* humaine pour opposer de manière manichéenne : peinture et peinture, misère et grandeur, vanité aveugle et conscience de la vanité. Partons plutôt de l'idée que ce n'est pas d'abord la peinture qui est vanité, que c'est plutôt l'homme lui-même qui est vain, et que sa vanité éclate dans la peinture en particulier, comme elle éclate plus généralement dans cette puissance équivoque qu'est l'imagination.

L'imagination mène le monde : c'est un fait et non pas simplement un travers à déplorer pour le corriger. Dans le même ordre d'idée, c'est la coutume qui fait la justice et Montaigne a tort d'exiger qu'on n'obéisse qu'à ce qu'on sait être juste, car il suffit bien qu'on obéisse à ce qu'on croit être tel – il suffit bien qu'on obéisse. C'est le fait des *demi-habiles* de condamner l'imagination au nom de la raison, c'est oublier que l'homme n'est ni ange ni bête et faire la bête en voulant faire l'ange. Les grands ont raison au fond d'impressionner les imaginations, il serait fou de compter sur la rationalité du peuple : là-dessus, Montaigne est *plaisant*... Pascal, quant à lui, compte bien convertir autrement que par les arguments rationnels de la théologie. Car ce serait non seulement présumer trop de ses lecteurs, mais surtout être infidèle aux sources vraies de la foi et manquer de gratitude envers la Grâce d'un Dieu sensible au cœur. C'est une illumination qui a, un soir, frappé Pascal ; la principale preuve pascalienne de Dieu, c'est le vertige. Quand il semble prononcer une condamnation formelle de l'imagination, Pascal s'attaque surtout à la confiance aveugle et orgueilleuse des philosophes dans la pauvre raison humaine.

Supposons que la vanité en peinture a, de même, tout d'un fait indépassable, dont la reconnaissance n'implique nullement condamnation. Partons de là : toute peinture est vanité, et non seulement discours sur la vanité ; tout tableau est mise en lumière directe, épreuve de la vanité. Inutile, donc, de prétendre que seule une certaine catégorie de tableaux, celle des *Vanités* - leurs crânes grimaçants illustrant que tout est vanité - serait épargnée par le jugement sévère de Pascal ; alors qu'un tel jugement frapperait, en revanche, bouquets de fleurs et frais minois et tous les spectacles banals que l'art hypocrite du peintre sait mettre en vedette, et qu'il faudrait classer parmi les œuvres de *divertissement*. Les Vanités sont vaines aussi, en ce

qu'elles offrent au peintre comme au spectateur l'expérience de leur commune vanité, tout en en suggérant le sens.



Soit une Vanité du dix-septième siècle, offrant au regard, sous une belle lumière dorée digne de cet « après-midi qui n'aurait pas de fin » dont le pressentiment clôt les *Fleurs du Mal*, sur une table de marbre blanc, entre un bouquet de fleurs fraîches, une corbeille de fruits bien mûrs, un luth dont une corde manque, peut-être des pièces de monnaie usées, ou bien un livre ancien, un sablier dont plus de la moitié du sable a coulé : un crâne dont la nuance vieil ivoire et un reflet sur sa surface polie se marient harmonieusement au reste de la composition. Nous le voyons bien : nous pouvons ajouter au tableau... le tableau lui-même, admirable huile sur toile restaurée sans doute avec soin, au cadre légèrement marqué de vénérables trous de vers, témoin d'un art consommé et d'une époque brillante et révolue. *Sic transit gloria mundi* ! Dans quel salon de quel fameux hôtel particulier ce tableau a-t-il d'abord été accroché ? Pour quels regards connaisseurs, aujourd'hui bien éteints ? Pour quel riche amateur qui, pas plus que le reste, ne l'a emporté avec lui ? Par quel maître, qui ne pouvait pas ne pas avoir conscience qu'il proposerait là un jour, spectacle offert à des orbites encore habitées, un saisissant autoportrait ? Tout autoportrait est en effet voué à survivre à son auteur, et toute Vanité est une sorte d'autoportrait – peint seulement avec un peu d'avance... On peut même dire que toute

oeuvre, par sa seule présence, parle de l'absence de son auteur. Ce n'est ni une thèse ni un précepte moral, mais un fait naturel qui tient à la résistance relative plus grande à l'air, à la lumière et aux vers, de l'encre et du papier, des pigments, de l'huile et de la toile, rapportée à celle des tissus organiques. C'est donc sans doute mécomprendre la création et même la génération en général d'y voir une orgueilleuse volonté de survivre dans sa postérité, puisque si immortalité il y a, elle est toute symbolique, étant celle - pas davantage - d'un simple nom. *Stat rosa pristina nomine. Nomina nuda tenemus.*

Hannah Arendt appelle *œuvre* un produit durable, qui survit à son auteur et lui assure la seule forme d'immortalité à laquelle un homme, un mortel, puisse prétendre. Les dieux sont immortels ; les animaux sont impérissables, au sens où leur individu meurt alors que persiste leur espèce ; les hommes ont en propre la natalité et la mortalité, et entre la naissance et la mort vivent un *bios*, c'est-à-dire le sujet d'une possible biographie. Telle est notre part d'immortalité : notre individu peut ainsi être en un sens immortel, ce qui est plus qu'animal, ce qui est d'ordre divin ; mais nous ne sommes pas des dieux pour autant, et seule subsiste de nous notre gloire. Le *travail* relève d'un tout autre type d'activité : le travail humain a beau posséder une indiscutable spécificité, le travail lui-même n'est pas proprement humain. Il s'insère en effet dans un cycle répétitif qui alterne périodiquement : besoin, production, consommation, un cycle qui est le cycle même de la vie animale, le cycle *zoologique* – *zôè* selon Arendt devant être distingué de *bios* comme l'animal impérissable de l'humain mortel. On comprend que si travailler consiste à s'absorber dans une temporalité qui se mord la queue, cela revient à s'abstraire - à se *distraire* - de la temporalité linéaire proprement humaine. Le divertissement ultime, qui détourne l'homme de sa condition propre, c'est donc, paradoxalement, le travail.

Mieux que la guerre, que la conversation des femmes ou la poursuite d'un lièvre, c'est le travail qui nous permet de tourner le dos à la mort, de feindre d'ignorer la mortalité. C'est donc dans cette agitation anonyme et quotidienne, aux antipodes apparemment de l'amour-propre et du désir de gloire, que l'homme s'avère le plus présomptueux. Ainsi y a-t-il paradoxalement davantage d'amour-propre et d'aveuglement dans l'agitation éphémère, qu'il s'agisse de jeux innocents, de bavardages volatils, ou d'activité économique, que dans l'acte résolu de laisser une œuvre. Car vivre sans autre souci que la poursuite de l'utile, ou tout bonnement cueillir le jour présent, c'est en somme tâcher d'oublier qu'on meurt, affecter l'immortalité, singer les dieux.



Mais ce qui est vraiment beau dans l'ode d'Horace qui conseille : *Carpe diem...*, c'est qu'on sent bien que, tourner le dos au néant étant une attitude résolue, elle équivaut à une assomption de la mortalité, c'est l'aspect nécessairement mélancolique et désespéré de toute tentative d'aveuglement volontaire. Ce qui est beau, c'est l'ode d'Horace elle-même, c'est qu'elle est d'autant plus vraie qu'elle a bel et bien survécu à son auteur. Ecrire ou peindre, c'est en somme toujours *apprendre à mourir*. Certes, apprendre à mourir, ce peut-être, superficiellement, s'y accoutumer, afin d'être heureux quand même, par discipline, en toute lucidité, c'est-à-dire : être voluptueux *et* vertueux, l'un par l'autre, comme le veut Montaigne. Mais apprendre à mourir, plus immédiatement, plus simplement, peut équivaloir à se penser mortel, et à se placer dans la perspective de la mort, lui faire face, l'envisager, être au fait de son imminence. On peut soutenir que c'est le sens de l'expression grecque de *mélété thanatou*: *souci de*, mais aussi *anticipation de la mort*. Un père sait bien qu'il engendre ses propres fossoyeurs ; un poète que chaque poème est un tombeau ; le peintre que toute peinture est une Vanité, qui ne se borne pas à dire la vanité humaine, mais qui en est elle-même la preuve.

Il faut donc repenser le fameux reproche que Pascal adresse à Montaigne : « Le sot projet qu'il a de se peindre! ». On le sait : « le moi est haïssable », et Montaigne parle trop de soi. Mais il y a dans Montaigne une réponse directe à l'invective pascalienne, qui offre, sinon une justification du « sot projet », du moins de quoi l'interpréter : « Je ne peins pas l'être ; je peins le passage ».



On imagine volontiers pour illustrer ce programme l'Autoportrait à la palette et au chevalet de Rembrandt qui est au Louvre. Rembrandt a fixé là sur la toile un instant des plus fugaces, un coup d'œil, de la part du peintre à l'œuvre, sur son propre reflet dans un miroir - toile qui nous donne à présent la vision d'un regard qui *nous* regarde, et qui nous regarde si directement et de si loin cependant, qu'il creuse pour notre propre présent et ouvre pour notre propre regard un profond espace d'avenir. La peinture, la palette, le chevalet, ne sont ici que des truchements et ne doivent pas faire écran: le regard du peintre sur son propre visage qui à présent nous fait face s'adresse directement à chacun. Il y a là un individu semblable à tout individu, qui à tout instant échappe à lui-même et dont la caractéristique consiste à endurer sa propre fugacité. Ce tableau équivaut donc à une Vanité, il constitue un *Memento mori*, car nous savons que, par delà la mort, c'est un mort qui nous regarde, d'un regard qui est celui-là même qu'il s'adressait à lui-même à l'œuvre, c'est-à-dire en train de créer un monument, destiné à lui survivre. On retrouve ici l'émotion que donne *Les bergers d'Arcadie* de Poussin : ces quatre représentants d'une humanité idyllique en train de déchiffrer sur un tombeau *Et in Arcadia ego* – Moi aussi j'ai vécu dans l'Arcadie, j'ai été des vôtres, ma mort annonce la vôtre, nous mourons tous – nous les répétons, nous qui nous penchons sur le tableau – sur le tombeau – de Poussin. Rembrandt

c'est moi, c'est toi aussi, et nous sommes tous des bergers d'Arcadie. Macbeth pleure que notre passé a été le chemin qui a mené à la mort toute une bande de fous, et que notre avenir est le prolongement du même chemin ; Sénèque proclame qu'étant homme, rien d'humain ne lui est étranger : cela revient au même. La mortalité fait à la fois l'humanité de chacun et notre commune Humanité. Toute œuvre est une Vanité, et toute Vanité est un miroir. Tout crâne peint par tout peintre ressemble au sien et ressemble au mien. Par-dessus nos individus, nous communiquons par les trous de nos orbites, le vent dans nos crânes.



Si Montaigne nous parle, c'est qu'il est un homme comme chacun d'entre nous, c'est-à-dire : « un subject merveilleusement vain, ondoyant et divers ». Et c'est en ce sens-là, en ce qu'il nous parle, qu'on peut le dire immortel. Quand Montaigne forme «le projet de se peindre », c'est en effet en se plaçant dans la perspective de sa mort prochaine, comme le dit très clairement l'adresse au lecteur qui ouvre le livre, livre «voué à la commodité particulière de mes parens et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs(...) ». Les *Essais* sont ainsi préparation, anticipation de la mort, assomption de la mortalité. Ils n'ont qu'une « fin domestique et privée », et n'ont pas la prétention à une vérité métaphysique intemporelle qui caractérise des « Principes de la philosophie ». Leur destinataire n'est pas tout être éclairé par la raison naturelle. Si on peut cependant soutenir que ce destinataire est en droit l'humanité entière, c'est en donnant ce nom à l'ensemble des mortels qui se savent mortels et qui par là se savent embarqués ensemble et reconnaissent en Montaigne un parent et un ami. A son corps défendant, c'est ce qu'avoue Pascal en disant « Ce n'est pas dans Montaigne, c'est dans moi que j'y trouve tout ce que j'y vois ».

Ils ne sont d'accord sur rien. Pascal voit cependant dans l'oeuvre de Montaigne un miroir. On ne choisit pas sa famille, et Montaigne et Pascal sont frères. Seule une fraternité secrète de ce type explique en général qu'on se reconnaisse dans les oeuvres du passé, que de si loin elles nous touchent, qu'on lise à livre ouvert sa propre histoire dans les Mémoires d'autrui. Parce que toute oeuvre est l'autoportrait d'un mort, elle est en effet un miroir pour tout mortel. Toute oeuvre, étant posthume, parle directement à qui la reçoit avec humilité. La vanité de la peinture fait écho à la nôtre. C'est ainsi que les *Pensées* reçoivent l'héritage des *Essais* et que Pascal est légitime *interprète* de Montaigne.

« Ce n'est pas dans Montaigne, c'est dans moi que j'y trouve tout ce que j'y vois » ... « Pas dans Montaigne... » : pas dans le Montaigne où on trouve deux cent quatre vingt sortes de souverains biens ! Pas dans celui qui ne cherche qu'une « mort lâche et molle » ! Pas dans celui qui avoue benoîtement : « C'est moi que je peins » ... « Ce que j'y vois... » : peut-être principalement... les défauts, *le* défaut, - la « confusion de Montaigne, qu'il avait bien senti le défaut d'une droite méthode. Qu'il l'évitait en sautant de sujet en sujet. Qu'il cherchait le bon air »- c'est-à-dire en somme cette faiblesse si humaine, cette agitation, cette insatisfaction, cette vanité que Montaigne lui-même ne prétend pas occulter, et qui montre ironiquement la seule grandeur qu'on puisse reconnaître en l'homme... « Dans moi... » : dans quel moi ? Pascal parle-t-il donc lui aussi (trop) de soi ? Qu'est-ce que le moi ? Qui est Pascal ? Les *Pensées* ne peignent-elles pas encore à leur manière le portrait du penseur ? Car «le moi consiste dans la pensée» et Pascal est sa pensée, les *Pensées* – et celles-ci ne se signalent-elles pas aussi, à l'instar des *Essais*, par un singulier défaut de droite méthode? On dira certes qu'elles sont restées inachevées, qu'elles ont été interrompues par la mort... Précisément ! De quoi la pensée – en quoi consiste le moi – est-elle la pensée ? A quoi pense le roseau pensant ? A sa propre mort. Et à la toute-puissance de Dieu, dont la plus grande marque est qu'on échoue à l'imaginer, que notre imagination se perde dans cette pensée – la pensée est ce trou noir où vertigineusement tout se perd, où les facultés du moi s'engloutissent elles-mêmes, où le moi fait face à son propre néant... Qu'enseigne la pensée ? - « Je sens que je puis n'avoir point été car le moi consiste dans ma pensée; donc moi qui pense n'aurais point été, si ma mère eût été tuée avant que j'eusse été animé, donc je ne suis pas un être nécessaire. Je ne suis pas non plus éternel ni infini, mais je vois bien qu'il y a dans la nature un être nécessaire, éternel et infini ».

Si Pascal rejoint Montaigne, c'est par-dessus Descartes. Au défaut essentiel de la méthode de Montaigne répond ce drôle de *cogito* pascalien: « Je pense donc je ne suis pas », ou « Je suis mortel donc je suis », ou « Je pense donc Dieu est », ou encore « Je meurs donc Dieu est ». Le moi pascalien est rien moins qu'une *substance* pensante: « Le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure ». S'il sent quelque chose, c'est son insuffisance, le silence du monde et l'absence de Dieu. Là où il se révèle le mieux, c'est dans l'exclamation: « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », où c'est *le silence éternel* qui est sujet, quand le moi – sous la forme élidée *m'* qui manifeste sa réelle importance – est à sa place en étant simple complément d'objet. Et

que fait le silence éternel ? Il m'*effraie* ! Là est toute la grandeur du moi, car ce n'est pas rien qu'être capable d'effroi, susceptible de vertige. Où résonne sinon le silence éternel ? Et en quel lieu devine-t-on les espaces infinis ? C'est dans cette phrase brève, comme c'est au coeur du roseau pensant, que s'annonce l'immense. Par son insuffisance, en effet, dans sa vanité, le coeur de l'homme sait abriter l'écho de son contraire.

Il est inutile d'alléguer que dans cette fameuse phrase Pascal donne la parole au libertin, que c'est l'esprit fort qui est saisi d'effroi... Comme il serait dommage d'interpréter la grandeur de l'homme comme une simple contrepartie de sa misère, comme si la conscience de la misère ôtait de la misère, comme si elle offrait un certain motif de satisfaction, comme si elle consolait un peu. (Dans: « L'homme est un roseau (...) mais un roseau pensant », le *mais* équivaut à *cependant* et non à *par contre*.) Il ne faut pas croire qu'il y a peinture et peinture, peinture vaine et peinture non vaine. Non; la grandeur de l'homme, *c'est* sa misère : une misère telle qu'elle ne peut pas ne pas être consciente - il n'y a pas plus de mérite à cela qu'à être tenu éveillé par une rage de dents -, la conscience de la misère atteste seulement sa profondeur. Croire que la conscience de la misère ressemble à la position explicite d'un problème qui est la condition de sa solution, c'est croire qu'il s'agit de tourner le dos à la misère. C'est en un mot être philosophe. Mais à l'instar de la vraie morale, la vraie philosophie se moque d'elle-même. Il faut montrer la vanité de la philosophie pour manifester le caractère indépassable de la vanité. La pensée est *sotte*, il faut s'abêtir, savoir que chaque homme n'est qu'un grand enfant. Pour Pascal, c'est trop peu de rappeler que « nous avons été enfants avant que d'être hommes »; si « l'enfance est l'âge du préjugé », nous ne faisons jamais beaucoup mieux: « Les enfants qui s'effraient d'un visage qu'ils ont barbouillé. Ce sont des enfants; mais le moyen que ce qui est faible étant enfant soit bien fort étant plus âgé ! On ne fait que changer de fantaisie ». Devenu « grands », deux voies s'offrent à nous : *se chatouiller pour se faire rire* – c'est la voie du divertissement ; ou *barbouiller pour s'effrayer* – c'est la voie de la peinture et de l'écriture.

Alors que les philosophes ne posent que les problèmes qu'ils prétendent résoudre, qu'ils ne consacrent l'étonnement que pour tâcher de le dissiper, qu'ils feignent de douter afin de saisir l'indubitable, Pascal ne peut approuver que « ceux qui cherchent en gémissant » : un effroi qui n'a pas de fin, une admiration continuée. Telle est la grandeur ironique de la peinture, vanité assumée, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux. *Admirer* a évidemment ici le sens fort. Il s'agit de rien moins que de ressentir de l'agrément, du plaisir, du divertissement. *Ad-miration* est synonyme d'*étonnement* voire d'*effroi*; il s'agit de la faculté de jeter le regard sur, avoir égard à, avoir cure de, avoir souci de: de quelque chose qui, naturellement, n'importe pas à la vie. Pascal pense que d'habitude nous n'admirons pas assez, que nous faisons même tout pour admirer le moins possible (en disciples d'Horace encore, de son *Nil mirari*) : il est humain aussi préférer la sécurité, le confort bourgeois, de ramener l'inconnu au connu, de retomber sur ses pieds, d'établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences. La

peinture, en revanche, loin d'enjoliver pour plaire, c'est-à-dire réduire le monde au goût de l'homme, doit mettre en pleine lumière ce dont nous cherchons à nous détourner – nous-mêmes, la mort, la vanité. Elle rappelle qu'il y a plus de choses au ciel et sur terre que n'en peut rêver la philosophie. Elle renonce à apprivoiser l'étrange ou à le naturaliser: elle invite plutôt, pour suivre encore Hamlet, à l'accueillir tel qu'il est, à être hospitalier à ce qui est étrange, comme on l'est à l'étranger.



Par exemple : *La raie* de Chardin – encore une vanité d'un autre type: une nature morte, une «vie silencieuse» (*still life*). Ce qui rend l'oeuvre de Chardin remarquable en général, c'est bien entendu la *présence* des choses qu'il peint, présence d'autant plus admirable, manifestement, qu'il s'agit de choses des plus modestes. Les natures mortes de Chardin ne nous présentent en effet que des ustensiles quotidiens et des nourritures communes. C'est sur de la céramique, du verre, du cuivre, non sur de la porcelaine, du cristal et de l'or, que luit leur lumière. Nul crâne dans ces Vanités. *La raie* révèle le secret de cette présence. Il ne s'agit pas seulement d'une impression de présence qui serait donnée par l'art du peintre – d'une illusion en somme. C'est le contraire : la peinture de Chardin est d'autant plus frappante qu'elle est plus sobre. Cela revient au fond à dire que le peintre compte davantage sur nous, parce qu'il sait pouvoir le faire.

Que voyons-nous dans cette toile ? Divers ustensiles de cuisine, dont un couteau sur le point de choir sur le carrelage, des huîtres qu'on a ouvertes, trois petits oignons – poireaux sauvages ou *appétits* – et puis deux carpes et un chat tout hérissé :

il fait le gros dos en feulant parce que l'une des deux carpes bouge encore – ces poissons peuvent vivre une bonne heure, peut-être deux, hors de l'eau – et surtout la raie: grand pan de chair éventrée, blanc fantôme, muet supplicié au sourire drôle, au rictus figé, spectre silencieux... et horloge étrange aussi, qui pendule accrochée à une chaîne en exhibant les mécanismes compliqués de ses viscères-balanciers. Chacun voit bien quelle heure elle marque.

Le peintre n'attire-t-il pas ici, en toute rigueur, l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ? L'original, d'ailleurs, qui donc s'en soucie ? C'est-à-dire: non de la raie en peinture sur la toile qui s'offre à notre regard, mais celle qui est dans la cuisine ? - Certainement pas le chat, en tout cas, préoccupé qu'il est par un poisson qui ne veut pas mourir et qui baille encore et tressaute désespérément... L'animal habite un tout petit monde, il ne s'intéresse qu'à ce qui l'intéresse, son environnement immédiat, qui est, moins qu'une faible partie du monde, un prolongement plutôt de l'animal lui-même, son champ d'action, d'affirmation de soi. Le chat ignore manifestement qu'il y a là une composition, dont chaque élément compte plus ou moins, et l'essentiel lui échappe. Il fait partie sans le savoir de ce monde en raccourci, mais comme une chose parmi les choses. Le chat est même une chose d'autant plus aveugle qu'il est vivant, et à ce titre centré sur soi, son appétit, son instinct de prédateur, qui le coupent du reste, l'en détournent, l'en distraient. Quant au poisson hors de l'eau, il meurt, et le reste est silence.

Il faut croire que nous sommes quant à nous de drôles de poissons sans eau, qui savons nous intéresser à ce qui ne nous concerne pas... Ceci est vite dit: car l'indifférence du chat signale qu'entre la raie et nous il y a une étrange connivence, une proximité inattendue. Peut-être parce que le chat est un animal vivant, et périssable, mais qu'il n'est pas un mortel comme nous. Le chat ne s'intéresse qu'à ce qui bouge encore. Nous, la mort nous dit quelque chose, elle nous intéresse. Parce qu'un mortel échoue toujours à s'intéresser sérieusement à soi, parce que le non-être lui est familier, il est apte à voir les choses pour ce qu'elles sont. Si nous sommes capables d'admiration, c'est en vertu de notre extrême vanité. Toute chose qui s'adresse à nous par ce biais devient admirable. C'est en marquant les choses du sceau de la vanité – en en proposant de pâles images, des ombres d'ombres, en les singeant – que la peinture nous les fait admirer. Admirable vanité.



Un morceau de peinture pure, pour terminer. Une toile qui peint un non-sujet pour la seule jubilation de mêler toutes les nuances, du rouge sombre à l'ocre, du blanc-crème à l'or, en une pâte épaisse non seulement appliquée au pinceau, mais creusée à l'aide du manche, travaillée avec le doigt du peintre, et qui se met à vivre à la lumière la vie propre des choses organiques, le *Boeuf écorché* de Rembrandt. Non-sujet, ou encore : superposition de toutes sortes de sujets, amalgame de toutes les Vanités. Car ce grand corps sans tête pendu par les membres postérieurs, écartelé à une potence, c'est Saint Pierre crucifié à l'envers, c'est Saint Barthélémy et aussi Marsyas le satyre écorchés, c'est le Baptiste décollé, c'est ma propre carcasse, c'est le destin commun, le lot de toute chair, car nous sommes « tous condamnés à mort (...), les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres... », car (« la puissance des mouches » !) « le dernier acte est sanglant quelque belle que soit la comédie en tout le reste »...



Un sursaut de la vie : le regard malicieux de la fille du boucher dont le jeune visage paraît dans l'entrebaillement de la porte du cellier pour éclairer un peu la scène macabre. Peut-être comme le chat de tout-à-l'heure ne fait-elle pas attention à ce qui est important: elle s'étonne, et se demande ce que peut bien faire le peintre. Il a peint en tout cas ce petit visage. C'est peut-être Leuconoé (c'est-à-dire Blanchepensée, Esprit-Candide, Regard-Clair...), qui est la destinataire de la fameuse ode d'Horace - «Ne recherche donc pas – le savoir porte malheur ! - quelle fin pour moi, quelle fin pour toi, les dieux ont préparée, Leuconoé, et ne t'adonne pas à des calculs

babyloniens! Il vaut bien mieux, quoiqu'il arrive, accepter le sort, que Jupiter nous réserve encore plusieurs hivers, ou que le dernier qu'il nous accorde soit précisément: cet hiver, où notre Mer Tyrrhénienne s'efforce de ruiner les enrochements qu'on lui oppose... Réfléchis ! Tire ton vin ! Et coupe donc ce long espoir enté sur un si petit espace. Pendant que nous parlons, le temps, sournois, a déjà fui ! Cueille le jour présent ; celui d'après, ne compte pas sur lui ». C'est la version galante du *Memento mori*. De même : « Mignonne, allons voir si la rose... » ; « Marquise, si mon visage a quelques traits un peu vieux... » ; «Pendant que nous vivons entr'aimons-nous, Marie ! / Amour ne règne point sur la troupe blêmie / Des morts qui sont cillés d'un long sommeil de fer...»

Mais il faut prendre l'amour au sérieux. Pour dire *humain*, on peut dire *mortel* ou encore *natal* pour suivre Hannah Arendt ; on peut dire aussi *sexué* ou *érotique*. L'amour est en effet une autre manière d'éprouver, par la rencontre des individus, la fragilité de chacun et notre commune insuffisance; une autre manière d'admiration, de pensée, d'effroi aussi – l'amour qui lui aussi creuse le temps par l'espérance ou la nostalgie, et par là nous rend humains.

Cette religion-là en vaut une autre, et a la grande vertu d'autoriser plus directement une pensée de la finitude joyeuse. Au Louvre, tout près des Chardin, il y a des Boucher et des Fragonard ; en face du Boeuf écorché, il y a le regard songeur et la belle chair généreuse de Bethsabée. Avec humilité, il faut faire cet aveu à la fin : qu'on n'écrirait jamais rien s'il n'y avait – mieux que de possibles lecteurs – certaine lectrice! Décidément tout est vanité.

Sacha BÉNÉTEAU,
Lycée Parc de Vilgénis, Massy