

Le battement dans le regard

Amparo Zacarés

L'autoportrait se définit simplement comme le portrait qu'une personne fait d'elle-même. Il est, dans l'œuvre de Mery Sales, à l'origine de son intérêt pour le regard et la voix de María Zambrano, d'Hannah Arendt et de Simone Weil, trois femmes auxquelles la peintre prête ses traits. L'artiste partage avec elles une façon engagée de penser et de participer à la trame poétique de la vie. Elle les scrute pour se connaître et pour trouver des réponses à ses questionnements éthiques et politiques à partir de son identité de genre. Il n'est pas fortuit que son œuvre picturale se concentre sur l'identité féminine de ces trois philosophes ignorées, oubliées, voire effacées de la pensée occidentale contemporaine. Elles sont ses interlocutrices et elles lui tendent le miroir dans lequel elle peut se regarder pour découvrir tout ce qui est resté invisible et hors-champ. Leurs faces, leurs visages, partie primordiale du corps, haut lieu de l'expression humaine, président cette exposition puisque, pour reprendre les paroles d'Emmanuel Lévinas, «le visage apporte la première signification» et en même temps, il «instaure la signification même dans l'être.»¹

Partant de ce présupposé, l'inspiration de l'artiste se nourrit de la vie, de la mort, des doutes et des préoccupations de ces femmes pour coucher sur la toile la dimension charnelle et spirituelle d'un être dont la condition permanente se résume à la souffrance et à l'enfoncement dans l'obscurité. Intention qui atteint son point culminant dans l'autoportrait de la peintre dans sa combinaison de travail, face à une toile blanche. Par cette métaphore, elle nous signifie que la peinture est une seconde peau et l'art, le produit d'un corps humain, qui vit et ressent, d'un être incarné, à même de sentir et de se sentir, de se percevoir se percevant. C'est pour cela que l'œuvre de Mery Sales ne peut se concevoir sans le pathos, sans l'expérience du sentiment humain. Une tragédie qu'elle convoque dans l'ensemble de ses portraits

1. Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Le Livre de Poche, coll. «Biblio», 2000, p. 228.

d'êtres anonymes, considérés comme des parias conscients, à cause de la logique sans pitié d'un modèle économique globalisé. Des portraits qui soutiennent notre regard et qui, parce que la peinture est un art qui n'exprime pas la pensée par les mots, nous font réfléchir à l'absence de communauté qui caractérise le vivre ensemble que nous avons construit.

Si ces portraits acquièrent tant de force à mesure que nous découvrons l'exposition, c'est parce que l'artiste se fait l'écho des poétiques participatives qui ont été le fil conducteur de l'art contemporain depuis les dernières décennies du siècle dernier. À travers la rencontre avec soi permise par l'art, elle invite de fait le spectateur à participer à son processus de création. Nous pourrions dire que le parcours que l'exposition nous ouvre un espace dans lequel nous sommes non seulement physiquement présents mais aussi liés organiquement, et laisse ainsi affleurer le visage de l'existence humaine dans le moment historique que nous vivons. La peintre est en cela redevable à María Zambrano, pour qui seul l'art permet d'accéder à ce lieu de l'âme où advient ce moment critique où ce qui vit se démène continuellement.² De sorte que pour la philosophe, l'art n'est pas une simple composition où les choses seraient là pour occuper un espace mais le moyen par lequel l'être humain peut pénétrer l'âme et contempler son être. C'est bien pourquoi l'espace abstrait de la physique moderne est le lieu le moins plastique qui soit, alors que l'espace de l'âme offre à chaque élément un lieu en soi, où il pourra trouver tout à la fois refuge, réconfort et protection. Il s'agit d'un espace sensible, qui touche au cœur, qui se superpose à l'espace physique, c'est un espace où l'expérience esthétique est assumée en tant qu'expérience de vie. C'est ce que l'œuvre tout entière de Mery Sales, artiste et femme dont la peinture allie compétences techniques remarquables et sensibilité humaine, reflète indéniablement.

À l'évidence, les œuvres picturales inspirées de María Zambrano mettent l'accent sur la lumière qu'apporte la raison poétique, grâce à laquelle nous pouvons mieux voir et mieux comprendre. Lumière rosée et pourprée qui précède le lever du soleil, lumière qui annonce la naissance, avec l'apparition des premiers rayons de soleil. C'est la lumière de l'aurore qui surgit peu à peu d'un univers subtilement flou. Si on y regarde de près,

2. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Compilation d'articles sur la peinture réalisée par Amalia Iglesias pour María Zambrano. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

on verra que Mery Sales fait le pari artistique de cette lumière ténue qui ne donne pas de netteté à l'image et avec laquelle l'artiste atteint la beauté de l'aurore de la renaissance continuelle du temps. Cette manière caractéristique de peindre se retrouve dans les œuvres qu'elle intitule avec bonheur *Vislumbre*, *Cada vez*, *Esperia* ou *Cosmos*. En effet, l'artiste se nourrit de cette lumière dans la pénombre qui, plus qu'elle ne nous éblouit, nous éveille et nous éloigne de la clarté du rationalisme cartésien que critiquait la philosophe. De fait, tant dans le sujet que dans le traitement artistique de la couleur, nous entrevoyons cette lumière qui éclaire un être qu'on dirait voilé, lumière qui par moments devient obscurité et qui, en de très rares occasions, peut devenir uniforme et absolue puisque, dans tout ce qui apporte la lumière, des traces d'ombre et de lumière apparaissent paradoxalement tout à la fois.³

D'autre part, n'oublions pas que María Zambrano a également aspiré à construire une éthique «qui ne se limite pas seulement à énoncer mais qui enseigne, qui entraîne, qui montre l'ascèse nécessaire pour être une personne.»⁴ Et c'est dans le souci de ceux qui souffrent, des déshérités et des plus vulnérables, qu'elle situe le savoir essentiel de la vie, «fruit de longues souffrances, d'une longue observation, qui un jour se résume à un instant de vision lucide qui trouve parfois sa formule adéquate.»⁵ En somme, ce savoir naît, pour la philosophe, des suppositions et des analogies que nous trouvons dans l'art, ici dans la peinture, et qui peuvent nous soustraire à l'indifférence et à l'égoïsme. C'est la voie que poursuit la peintre dans la série qui a pour titre *Utopía*: elle y exprime figurativement ce savoir salvateur que l'expérience

3. Toute la problématique d'une vision assortie de lumières et d'ombres, caractéristique d'un être qui souffre et ressent, inspira à María Zambrano son livre le mieux accueilli en Espagne. Il s'agit de *Claros del bosque*, publié par Seix Barral en 1977, et qu'elle dédia à sa sœur Araceli, décédée quelques années plus tôt. Avec le temps, ce livre devint le texte zambranien par excellence. La philosophe le considérait comme son livre le plus personnel et celui qui lui avait demandé le plus d'efforts à terminer, comme elle le reconnaît dans une lettre adressée à son ami Rafael Dieste. Vid. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.
4. Zambrano, María – Roig, Alfons, *Epistolario* (1955-1985), Rosa Mascarell Dauder (éd.). Valencia: Institution Alfons el Magnànim, 2017, p. 30.
5. Zambrano, María, *Notas para un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 107. La citation de la philosophe est beaucoup plus longue et plus profonde: "le savoir, le savoir propre aux choses de la vie est le fruit de longues souffrances, d'une longue observation, qui, un jour, se résume à un instant de vision lucide qui trouve parfois sa formule adéquate. Et c'est aussi le fruit qui apparaît après un événement extrême, après un fait absolu, comme la mort de quelqu'un, la maladie, la perte d'un amour ou le déracinement forcé de sa propre Patrie. Il peut aussi germer, et il ne devrait jamais cesser de germer, de la joie et du bonheur. Et nous disons cela car, étrangement, on laisse passer la joie, le bonheur, l'instant de joie et de révélation de la beauté sans en extraire la juste expérience; cette semence de savoir qui féconderait toute une vie.»

esthétique peut nous donner, car celle-ci ne méprise pas les raisons du cœur dont parlait Pascal et qui renforcent tant l'empathie.

Il est clair que la raison poétique s'oppose à cette raison normative et efficace, qui nous instrumentalise, qui agit sur nous et peut nous conduire à des situations infernales, telles que la guerre civile espagnole. Il n'est pas anodin que la peintre, tout comme la philosophe, expriment, par leur attitude, leur engagement dans une sorte de communauté où ni le solipsisme ni l'égoïsme n'ont de place. Toutes deux conçoivent l'art comme le moyen d'humaniser et de sacraliser à nouveau l'existence humaine et d'atteindre un réel renouveau de l'éthique et de la politique. C'est dans ce but que Mery Sales, à l'image de l'être incarné dont parlait María Zambrano, enfile sa combinaison de travail et se saisit de ses pinceaux. Et avec la détermination qui caractérise la professionnelle et la personne qu'elle est, elle revendique cette raison qui puise ses racines dans l'amour et dans la miséricorde, et livre un duel esthétique contre les images impitoyables que la globalisation néolibérale diffuse dans un monde dénué d'espoir. Dur combat poétique dont on ne sort pas souvent indemne mais qui rend plus fort. Dans le même esprit, Hannah Arendt, autre femme qui a résisté avec dignité aux épreuves que la guerre et l'exil forcé lui ont fait endurer, est la deuxième philosophe qui donne à la peintre force et motivation. Pour cette philosophe, les grandes tragédies humaines, comme la Shoah, ne peuvent se comprendre à partir de la simple description de l'événement. Elles ne peuvent être abordées sous un angle prétendument objectif, dans le fond plus indifférent qu'impartial. Pour être comprises, ces épreuves exigent que l'on s'en indigne. C'est ce sentiment qui l'habite quand elle écrit sur l'action, sur la condition humaine et sur les totalitarismes. Il est significatif que chez Arendt, l'émotion ne s'oppose pas à la raison mais à l'insensibilité. D'ailleurs, seule l'émotion permet de refuser l'acceptation passive de la réalité. C'est seulement dans ces conditions que peuvent naître à la fois un sentiment collectif et l'engagement authentiquement humain de «penser par soi-même» (*Selbstdenken*), terme qu'elle emprunte à Lessing. Il en est ainsi parce que l'émotion, contrairement à la pensée spéculative, nous permet de juger l'événement dans un monde commun, dont nous sommes responsables. Mais cette responsabilité qui, dans l'éthique kantienne, s'ancrait dans l'espace intime de la subjectivité, est pour cette philosophe un concept politique qui ne peut s'envisager que dans l'espace public. C'est

pourquoi prendre en compte autrui ne suffit pas, il faut également savoir «comment s'associer avec autrui pour agir.»⁶

C'est dans cet esprit que la philosophe insiste sur la nécessité de repenser le politique, en se posant les questions omises et évitées dans la contemporanéité. Ces questions sont celles de la responsabilité et de la culpabilité, de l'exil et de la figure du réfugié ou du paria. C'est précisément sur ce point que Mery Sales est extrêmement proche de l'engagement vital de la philosophe, qui a réfléchi à la tension entre pensée et action tout en évitant l'écueil du pragmatisme. L'artiste poursuit la même démarche à travers le code symbolique de la couleur et des images, comme dans *Conciencia en llamas*, *Limbos*, *Arde Reichstag* o *El mal*, reflets de notre vie imaginative commune. À cet effet, la palette de l'artiste devient rouge et bleue. D'une part, si le rouge symbolise le feu, le sang, la douleur et l'enfer, le bleu peut renvoyer au consentement politique et au consensus officiel.⁷ Par ailleurs, par les images d'arbustes en flammes et de la mer démontée sous l'effet de la tempête, elle exprime l'échec de l'histoire de l'humanité causé par les totalitarismes du XXe siècle. Naufrage collectif qui a pour corollaire le triomphe du libéralisme économique et politique de notre monde globalisé.

Elle complète ce processus de conscientisation à partir de la dimension sensible et émotionnelle de l'art en représentant les responsables et les coupables de ce malheur, qui figurent dans les tableaux *La herencia* et *La marea*. Par ces œuvres, la peintre représente la banalité du mal et insiste, tout comme la philosophe, sur la nécessité de mobiliser l'imagination et la mémoire au nom d'une tradition humaniste commune qui prend sa source chez Socrate, dans la Grèce classique. À l'instar d'Hannah Arendt, elle nous invite à son tour à penser par nous-mêmes, sans garde-fou ni béquilles, afin de nous mettre à la place d'autrui, par le truchement d'un jugement réfléchi et non pas fondé sur la logique de la science ou de la connaissance. C'est bien ce mouvement de la réflexion, qui touche le sujet de l'intérieur, qui intéresse la philosophe puisque penser dans une démarche réflexive requiert un cœur compréhensif, qui sollicite l'imagination pour se rapprocher d'autrui émotionnellement et épistémiquement, sans parti-pris ni préjugés. En outre, cet effort de réflexion devient crucial pour

6. Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo* [Les origines du totalitarisme] trad. Guillermo Solana Díez. Madrid: Alianza, 1987, p. 44.

7. Pastoureau, Michel et Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama, 2005.

distinguer le bien du mal et ne pas finir comme un Eichmann⁸ parmi tant d'autres qui, de manière insensée, forment chaque jour une marée humaine si banale. Ainsi, Mery Sales fait sien cet enthousiasme, qui est le fruit de la compréhension profonde des événements pour penser la politique en termes de responsabilité et d'action. Lueur d'espoir qu'elle traduit en image dans le tableau qui a pour titre *Piel con piel*, où prédomine la couleur rouge, symbole de l'amour et de la philia, sentiment qui exige que nous nous aimions les uns les autres. Amour pur, qui s'oppose à l'égoïsme et à la violence et qui nous réunit au sein d'une famille fondée sur la fraternité.

Pour finir, Simone Weil clôt ce trio des philosophes qui ont inspiré l'artiste et qui témoignent de la profondeur de ses affinités électives. La peintre leur dédie le tableau intitulé *Son*. Ces trois intellectuelles ont mis toute leur ardeur à concevoir un autre type de raison et de langage. Elles ont, en somme, proposé un autre type de logos susceptible de comprendre, d'exprimer et de raconter l'histoire du XXe siècle. Aucune des trois n'a vraiment trouvé sa place dans le monde académique et leurs idées ont tantôt été réduites à des divagations, tantôt à un dévoiement de la philosophie traditionnelle entendue au sens de simple recherche théorique. En ce sens, Simone Weil constitue un cas d'école, elle qui a décidé de vivre courageusement et honnêtement l'expérience de la pensée en mettant à jour les contradictions internes de la pensée pure. À cela s'ajoutent le malaise et la perplexité⁹ engendrés par la veine littéraire et mystique de ses écrits. L'œuvre de Zambrano et celle d'Arendt ont suscité ce même rejet, en grande part aujourd'hui surmonté.¹⁰ En dépit de tout cela, il est évident que Weil fait vivre

8. Il est avéré que Arendt définit la personne d'Eichmann comme celle d'un bureaucrate nazi qui n'était rien d'autre qu'un «individu absolument banal, commun, ni démoniaque, ni monstrueux», un individu irréfléchi capable de réciter de mémoire de longues maximes morales mais incapable de se questionner sur son action propre, de se remettre en cause, et en définitive, incapable de juger car incapable de penser. Il s'avère intéressant de constater qu'en philosophie la notion de jugement ne renvoie pas au concept de jugement logique, mais plutôt au jugement réfléchi comme le précise Kant dans sa *Critique du jugement* et qui est la façon d'accéder au jugement esthétique. De ceci, il déduit que la forme que nous employons en disant «c'est injuste, c'est juste» ne diffère pas de notre façon de dire «c'est laid, c'est beau». C'est pour cela que, pour la philosophe, l'éducation devrait se fixer comme but le développement des jugements réfléchis pour nous former en tant que personnes. Vid. Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén [Eichmann à Jérusalem]*. Barcelona: Ed. de Bolsillo, 2005; *Conferencia sobre la filosofía política de Kant [Conférences sur la philosophie politique de Kant]*. Barcelona: Paidós, 2003.

9. Longobardi, Giannina et al, *Simone Weil. La provocazione della verità*. Napoli: Liguori, 1991.

10. Les écrits de Simone Weil ont été accueillis par la communauté philosophique de femmes apparue à Vérone en 1984 que l'on connaît sous le nom de Diotima. Ces intellectuelles, qu'elles

une pensée politique quand elle prend la décision de travailler en usine¹¹ ou de participer à la guerre civile. Ces expériences de vie témoignent de son engagement éthique à formuler, à partir de la pensée, une proposition d'action.

En pleine Seconde Guerre mondiale, elle s'applique à donner une forme à ce vécu fondé sur ces expériences du quotidien, à mettre des mots dessus, dans le seul but d'entamer un dialogue avec autrui, sans aucune mystification. Ainsi donc, la lecture des grandes œuvres littéraires grecques, qui ne s'adressent pas seulement aux citoyens d'une ville mais à ceux du monde, repose, pour la philosophe, sur cette capacité du langage à converser et à être en lien avec l'humain. L'œuvre de Weil renvoie à cet ancrage dans une tradition culturelle susceptible de donner la liberté de penser, de parler, de sentir et de communiquer. De fait, la philosophe tient pour un des besoins les plus vitaux de l'âme «le besoin du passé» et c'est pourquoi elle conçoit l'oubli du passé comme «la plus grande tragédie». Elle se réfère à la souffrance qu'engendre la désaffection pour le passé spirituel commun à l'humanité. C'est en se penchant sur cette origine partagée qu'elle nous rappelle que, si nous aspirons à la possibilité d'un avenir, nous devons fonder le vivre-ensemble sur ce passé culturel. Idée que la peintre exprime dans les tableaux qui ont pour titre *Seres*, *Fuera de campo* et *Sed*. Grâce à des couches de glacis, l'artiste confère à ces trois huiles sur toile une atmosphère dorée et orangée qui n'est pas le fruit du hasard. Nous remarquons également que, dans ces tableaux, les images nous suggèrent le mouvement de la lumière vacillante d'une lampe à huile, dont la flamme lutterait pour ne pas s'éteindre. Dans *Sed*, cette même tonalité confère pleinement sa luminosité et son relief à ce magma fertile, symbole du renouveau de l'amour et de la bienveillance.¹²

L'exposition dans son ensemble restitue visuellement la pensée de ces trois philosophes et de la peintre elle-même, qui nous parle non seulement d'elle mais aussi de nous, nous qui

soient issues d'institutions académiques ou hors de celles-ci, ont développé une pensée philosophique conforme à celle de Weil et à l'expérience d'être femme dans un monde qui a oublié l'amour et la solidarité. Parmi elles, on peut citer Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Fulvia Bandoli ou Annarosa Butarelli.

11. Cette expérience de travail en usine se retrouve dans son ouvrage *Oppression et liberté* (Paris, Gallimard, 1955) dans lequel elle analyse de façon critique le marxisme afin d'établir les conditions de possibilité d'une société libre.
12. Simone Weil, tout comme María Zambrano, invoqua la vérité des Évangiles dans lesquels la justice et l'amour vont de pair.

vivons cette époque de déracinement où la politique se confond avec le pouvoir, où les images médiatiques sont utilisées pour annuler tout jugement réflexif. De la série qui a pour titre *Mujer elefante* aux tableaux les plus récents, à savoir *Tras los escombros*, *Instantes*, *En movimiento* et *Voz*, réunis sous l'épigraphe *Ser*, sa démarche autobiographique lui permet de retracer son évolution. Deux éléments indissociables retiennent particulièrement notre attention : d'une part, les titres toujours justes qu'elle donne à ses œuvres et d'autre part, la peinture comme un art figuratif dans lequel les mots sont énoncés par des images. La peintre ajoute ainsi de la force cognitive à ses créations, au-delà des questions esthétiques formelles.¹³ De cette façon, la sensibilité (*aisthêsis*), le signifié (*sème*) et le sentiment (*pathos*) sont les trois caractéristiques de sa peinture qui lui permettent de transmettre l'art, la réalité et la vie. Par conséquent, rien d'étonnant à ce que nous décelions le battement dans son regard et que nous saisissons la pensée de ces trois philosophes, aussi admirées que proches, dans son langage plastique. Ce choix répond à son désir de se faire l'écho de leurs mots, qu'elle a su traduire si brillamment en images.¹⁴

Je ne voudrais pas terminer sans souligner que, pour Mery Sales, être peintre signifie être un humain qui s'engage. Ainsi, professionnellement, elle parvient à s'incarner en tant que personne, à questionner le pacte sur lequel repose la politique et à nous interpeller en tant que spectateurs et acteurs d'un présent qui exige plus que jamais sensibilité et imagination sociale. Ce but n'entame en rien la grandeur plastique de toutes ses créations, grâce auxquelles elle nous invite à détenir notre regard et à percevoir «le sentir qui illumine»¹⁵ véhiculé par l'art.

13. L'horizon théorique de l'esthétique moderne apparaît presque simultanément dans l'œuvre de Vico et de Kant. Chez l'un, dans *Scienza Nuova* (1725); et chez l'autre dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790). Mais il faut se souvenir que Vico ne s'intéressa pas, comme le fit Kant, au jugement de goût ou à l'évaluation esthétique de l'œuvre d'art, mais plutôt au modèle de connaissance interprétative, plus ou moins semblable à la réalité, qu'offrent les sens, la mémoire, l'esprit et l'imagination. Un modèle qui, loin de se focaliser sur des questions esthétiques formelles, défendait l'art comme une sorte de connaissance herméneutique par laquelle on accède au monde humain de la culture.
14. L'analyse des connexions entre l'écriture et l'image est très présente dans le domaine de l'esthétique et de la théorie des arts. La revue *Escritura e Imagen* est une référence dans ce domaine. Elle a été fondée en 2005 par le département de philosophie de la faculté de philosophie de l'Université Complutense de Madrid (UCM). Elle a été dirigée depuis son origine par Ana María Leyra Soriano et elle est publiée annuellement par le service des publications de l'UCM.
15. Zambrano, María, *Claros del Bosque*, op. cit.

La beauté et la douleur du monde.
Traces de Simone Weil
Emilia Bea

La mer

Mer docile au frein, mer soumise en silence,
Mer éparse, aux flots enchaînés pour toujours,
Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance,
Pour y tisser chaque nuit des plis nouveaux,
Les astres au loin sans effort ont puissance.

Lorsque le matin vient combler tout l'espace,
Elle accueille et rend le don de la clarté.
Un éclat léger se pose à la surface.
Elle s'étend dans l'attente et sans désir,
Sous le jour qui croît, resplandit et s'efface.
Les reflets du soir feront luire soudaine
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.
Les flots oscillants et fixés à la plaine,
Où chaque goutte à son tour monte et descend,
Demeurent en bas par la loi souveraine.

La balance aux bras secrets d'eau transparente,
Se pèse elle-même et l'écume et le fer,
Juste sans témoin pour chaque barque errante.
Sur le navire un fil bleu trace un rapport,
Sans aucune erreur dans sa ligne apparente.
Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,
Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert,
À qui va sombrer parle avant qu'il périsse.
Entre jusqu'à l'âme, ô notre soeur la mer,
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

Ce poème¹, écrit par Simone Weil à Marseille à la fin de janvier 1942, semble l'exacte transposition littéraire du double tableau de Mery Sales, *Limbos*, situé au début de l'exposition, porte d'entrée sur un univers d'images, empreintes d'une rare beauté, qui ne se révélera qu'une fois la douleur du monde assumée.

La mer de Mery Sales, tout comme celle de Simone Weil, est la matière parfaitement docile qui obéit au mécanisme de la nature, espoir sans désir, liquide dont la fluidité lui permet de jouer le rôle de la balance, symbole d'impartialité.

Dans les trois premiers vers, Simone Weil invoque comme dans une litanie la mer : «mer docile», «mer soumise», «mer éparse», «masse offerte au ciel», «miroir d'obéissance». Elle nous dit, dans *Intuitions pré-chrétiennes*, que le principe de réalité de l'univers, le principe de nécessité, ce que les Grecs nommaient *apeiron*, était pour Platon «le réceptacle, la matrice, le porte-empreintes, l'essence qui est mère de toutes choses et en même temps toujours intacte, toujours vierge. L'eau en est la meilleure image, parce qu'elle n'a ni forme ni couleur, bien qu'elle soit visible et tangible. Il est impossible à ce sujet de ne pas remarquer que les mots *matière*, *mère*, *mer*, *Marie* se ressemblent au point d'être presque identiques. Ce caractère de l'eau rend compte de son usage symbolique dans le baptême.»² La contemplation de l'ordre cosmique, irréductible à l'activité et aux désirs humains, est une épiphanie joyeuse car il n'y a «pas de je dans la plénitude de la joie». «La joie est la conscience de ce qui n'est pas moi en tant qu'être.»³ Même si les «mortels malheureux» implorent la pitié, la «barque errante» sombrera et si la mer est belle, c'est précisément parce qu'elle ne modifie pas son cours et qu'elle reste «dans ses limites» car «si elle modifiait le mouvement de ses vagues pour épargner un bateau, elle serait un être doué de discernement et de choix, non pas ce fluide parfaitement obéissant à toutes les pressions extérieures. C'est cette parfaite obéissance qui est sa beauté.»⁴ La mer, implorée par celui qui va mourir, répondra en lavant l'âme de celui-ci dans ses eaux de justice.

Nous remarquons, de manière paradigmatique, dans la lecture que Simone Weil fait de *L'Iliade*⁵ que le juste est celui qui

1. Weil, Simone, *Poemas seguido de Venecia salvada*, trad., introd. et notes de A. Muñoz Fernández. Madrid: Trotta, 2006, pp. 42-43.
2. Weil, Simone, «Intuitions pré-chrétiennes», en *Œuvres complètes* (en adelante OC). Paris: Gallimard, OC IV/2, pp. 273-274.
3. «Cahier VI», OC VI/2, p. 403.
4. «L'amour de Dieu et le malheur», OC IV/1, p. 355.
5. «*L'Iliade* ou le poème de la force», OC II/3, pp. 227-253.

reste dans ses limites, celui qui renonce à imposer son pouvoir, celui qui s'abstient de faire usage de la force pour préférer un pacte avec le monde : «Vagues et mer/harmonie (pythagoricienne) musicale.»⁶ C'est dans ce dépouillement qu'apparaît la grâce, seul contrepoids à la pesanteur. Gravité et grâce sont les deux axes des coordonnées de sa pensée.⁷ Dieu ne nous abandonne pas, la métaphore du naufragé représente la condition humaine : «Nous sommes comme des naufragés accrochés à des planches sur la mer et ballottés d'une manière entièrement passive par tous les mouvements des flots. Du haut du ciel, Dieu lance à chacun une corde. Celui qui saisit la corde et ne la lâche pas malgré la douleur et la peur reste autant que les autres soumis aux poussées des vagues ; seulement ces poussées se combinent avec la tension de la corde pour former un ensemble mécanique différent. Ainsi quoique le surnaturel ne descende pas dans le domaine de la nature, la nature est pourtant changée par la présence du surnaturel.»⁸

Cette altération, ce changement de rapport, cet ensemble mécanique différent, nous ne pouvons le comprendre que si nous envisageons l'ordre du monde et que nous donnons notre consentement à la nécessité, par une attention si pure, comme elle l'a écrit à son ami Antonio Atarés, l'anarchiste espagnol interné dans un camp en Algérie, que «toutes les autres pensées disparaissent; on croirait alors que les étoiles pénètrent l'âme.»⁹ La réalité demeure inébranlable mais le regard change substantiellement de sens et donne une autre dimension à la temporalité puisque, comme elle le note dans un de ses *Carnets*, lors d'un court séjour à New York, «le temps est l'attente de Dieu qui mendie notre amour. Les astres, les montagnes, la mer, tout ce qui nous parle du temps nous apporte la supplication de Dieu. L'humilité dans l'attente nous rend semblables à Dieu.»¹⁰ L'attention et l'attente permettent de s'ouvrir à la réalité dans le plus grand des respects, puisque pour reprendre les paroles lumineuses de María Zambrano, «rien de réel ne doit être humilié.»¹¹ Il s'agit alors de «s'éveiller au réel» avec la pureté et la rigueur nécessaires pour parvenir à réaliser «des lectures superposées» car le monde est un texte aux significations

6. «Cahier XIII», OC VI/4, p. 83.

7. *La gravedad y la gracia*, trad., introd. et notes de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1994.

8. «Intuitions pré-chrétiennes», OC IV/2, p. 287.

9. Lettre du 21 de juillet de 1941. Lettres publiées dans *Cahiers Simone Weil*, VII/3, 1984, pp. 201-218.

10. «Cahier XIV», OC VI/4, p. 184.

11. Zambrano, María, *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 4^e éd., 1993, p. 69.

multiples : «lire la nécessité derrière la sensation, lire l'ordre derrière la nécessité, et lire Dieu derrière l'ordre.»¹²

L'attention, que Simone Weil considère comme la plus importante des capacités humaines, se reflète dans tous les domaines, à commencer par l'enseignement primaire, quand nous nous concentrons par exemple sur la résolution d'un problème de géométrie (son frère André fut l'un des mathématiciens les plus remarquables du XXe siècle) car, même si nous n'y arrivons pas, «sans qu'on le sente, sans qu'on le sache, cet effort en apparence stérile et sans fruit a mis plus de lumière dans l'âme. Le fruit se retrouvera un jour, plus tard, dans la prière.»¹³

Simone Weil a vécu dans sa propre chair ce processus dont elle rend compte dans les dernières années de sa vie. Éduquée dans l'agnosticisme le plus complet, tant dans sa famille, juive mais non pratiquante, que dans les institutions les plus emblématiques de la France laïque et républicaine, le lycée Henri IV et l'École Normale Supérieure, rien en elle ne laissait présager cette évolution spirituelle qui l'amène à parler d'un «contact réel, de personne à personne»¹⁴ avec le Christ. Cependant, notamment grâce à l'influence de son maître Alain (Émile Chartier), un mode de perception s'était renforcé, mode de perception qui, acceptant les contradictions inhérentes à la réalité, une fois délivrée de l'ingérence ou de la distorsion causée par les désirs et les préjugés, tentait de la révéler dans sa vérité.

Dans une lettre qu'elle envoie en 1942 au Père Perrin, principal confident de son expérience mystique et de son rapprochement d'avec l'Église, nous lisons: «À quatorze ans je suis tombée dans un de ces désespoirs sans fond de l'adolescence, et j'ai sérieusement pensé à mourir, à cause de la médiocrité de mes facultés naturelles. Les dons extraordinaires de mon frère, qui a eu une enfance et une jeunesse comparables à celles de Pascal, me forçaient à en avoir conscience. Je ne regrettais pas les succès extérieurs, mais de ne pouvoir espérer aucun accès à ce royaume transcendant où les hommes authentiquement grands sont seuls à entrer et où habite la vérité. J'aimais mieux mourir que de vivre sans elle. Après des mois de ténèbres intérieures j'ai eu soudain et pour toujours la certitude que n'importe quel être humain, même si ces facultés naturelles sont presque nulles, pénètre dans ce royaume

12. «Cahier VI», OC VI/2, p. 373.

13. «Réflexion sur le bon usage des études scolaires», OC IV/1, p. 256.

14. *Attente de Dieu*. Paris: La Colombe, 3^e éd., 1963, p. 45.

de la vérité réservée au génie, si seulement il désire la vérité et fait perpétuellement un effort d'attention pour l'atteindre.»¹⁵

Dans cette même lettre, connue sous le nom d'«autobiographie spirituelle», Simone Weil relate son premier «contact avec le catholicisme», essentiellement lié à son expérience ouvrière puisqu'il se produit lors d'un voyage au Portugal après un an de travail en usine. Elle avait, dans plusieurs textes, fait part de la détresse et de la fragilité auxquelles sa condition de travailleuse manuelle l'avaient exposée : ne compter pour rien, ne pas se sentir chez soi, ne pas être reconnue par les autres, au point d'être réduite à une chose, à un objet interchangeable, sans valeur propre. Ainsi, elle écrit à son amie Albertine Thévenon : «Cette expérience, qui correspond par bien des côtés à ce que j'attendais, en diffère quand même par un abîme : c'est la réalité, non plus l'imagination. Elle a changé pour moi non pas telle ou telle de mes idées (beaucoup ont été au contraire confirmées), mais infiniment plus, toute ma perspective sur les choses, le sentiment même que j'ai de la vie». L'expérience ouvrière a détruit sa propre dignité, fabriquée par la société bourgeoise, et a imprimé durablement en elle «la conscience que je n'avais aucun droit à rien.»¹⁶ Le malheur des autres, qui sans cesse l'avait obsédée et qui avait été le moteur de son engagement social, précoce et radical, avait profondément pénétré son corps et son âme, les marquant à jamais du sceau de l'esclavage. Et «étant dans cet état d'esprit, et dans un état physique misérable», se produit alors le début de son évolution religieuse, qu'elle relate dans son autobiographie spirituelle, un début subit, inattendu. C'était un soir de pleine lune, au bord de la mer, «les femmes des pêcheurs faisaient le tour des barques, en procession, portant des cierges, et chantaient des cantiques certainement très anciens, d'une tristesse déchirante. Rien ne peut en donner une idée. Je n'ai jamais rien entendu de si poignant, sinon le chant des haleurs de la Volga. Là j'ai eu soudain la certitude que le christianisme est par excellence la religion des esclaves, que des esclaves ne peuvent pas ne pas y adhérer, et moi parmi les autres.»¹⁷

À partir de là, la notion d'attention, qui est peut-être son principal apport à l'histoire de la philosophie, se déploie à l'égard des malheureux, ceux-là mêmes qui supportent non seulement la douleur physique et la souffrance morale mais aussi la dégradation

15. Ibid, pp. 38-39.

16. *La Condition ouvrière*. Paris: Gallimard, p. 52.

17. *Attente de Dieu*, cit, p. 43.

sociale, le discrédit, l'absence de toute participation à la force sociale et, par conséquent, qui deviennent des êtres invisibles pour les autres, incapables d'exprimer «la détresse de la vie» et la marque que l'esclavage a imprimée en eux. Simone Weil ne cesse de le rappeler : «Il y a une alliance naturelle entre la vérité et le malheur parce que l'une et l'autre sont des suppliants muets, éternellement condamnés à demeurer sans voix devant nous.»¹⁸ Le seul cri qui reste aux malheureux, même s'il s'agit d'un cri dans le désert (ce désert que Mery Sales dessine, en opposition avec la mer) est «le pur cri de la misère humaine»¹⁹ : «Pourquoi? Pourquoi les choses sont-elles ainsi?»²⁰ ; «Pourquoi me fait-on du mal?»²¹

Pour écouter et répondre à ce cri, il faut «une atmosphère de silence»²² et «l'esprit de vérité, de justice et d'amour»²³ est indispensable. L'attention portée au malheur repose précisément sur cette écoute, qui finit par produire l'effet inverse de celui que provoque l'esclavage, car elle répare, elle redonne vie à ce qui était réduit à l'état de chose inerte, elle restaure la dignité que la société ne perçoit pas. Ainsi l'attention devient-elle véritablement «attention créatrice», capacité aussi salvatrice et miraculeuse que la résurrection d'un mort. Et en même temps, aussi exceptionnelle que la sainteté, puisque pour résister à la tendance naturelle à exercer le pouvoir chaque fois que l'occasion nous en est donnée, nos seules forces ne suffisent pas, autrement dit, il y a quelque chose de «surnaturel» dans le fait de nous mettre des limites, de renoncer, de cesser de regarder le monde à partir de notre subjectivité pour adopter la perspective d'autrui en reconnaissant sa condition humaine. Comme elle l'a écrit au poète Joë Bousquet, qui incarnait pour elle le malheur porté dans le corps : «Il est donné à très peu d'esprits de découvrir que les choses et les êtres existent.»²⁴ Le renoncement à soi rend possible l'accès au réel, il replace autrui dans l'existence et dans la dignité. La charité pure, analogue à la justice authentique, relie l'être humain à l'étrange réalité de ce monde, elle est la marque de la transcendance, vestige d'un Dieu absent, caché, qui est «dans le secret». C'est là que

18. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 228.

19. «Cahier VI», OC VI/2, p. 366.

20. «L'Amour de Dieu et le malheur», OC IV/1, p. 372.

21. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 232.

22. Ibid, p. 234.

23. Ibid, p. 232.

24. Lettre du 13 de avril de 1942, dans *Simone Weil et Joë Bousquet, Correspondance*. Lausana: L'âge d'homme, 1982, p. 18.

réside le seul espoir des opprimés et des vaincus, la seule voie pour que, comme Simone Weil s'y est employée après avoir connu la condition ouvrière, «lentement, dans la souffrance» puisse être reconquis, «le sentiment de la dignité d'être humain»²⁵, sentiment qui ne s'appuie sur rien d'extérieur. Peu de penseurs ont eu comme elle foi dans la capacité subversive de l'«infiniment petit»²⁶, qui se situe au point d'équilibre de la balance (dans le cœur humain, au centre de la vie sociale), capable d'inverser les rapports de force, capable d'amener la justice et de faire de nous des justes, des génies ou des saints, même si nos capacités sont presque nulles ou plutôt grâce à cela, grâce au fait que la seule chose qui nous reste alors est l'attente pure.

Les visages du malheur, subi mais aussi surmonté par l'esprit d'amour, peuplent les salles de cette exposition. La beauté de l'ordre cosmique et la douleur du monde s'enlacent mystérieusement : «Existence d'autre chose que de moi-même. Parenté parfaite entre le beau et la douleur.»²⁷ En référence également à une peinture extraordinairement expressive, celle de Velázquez, Simone Weil exprime, vingt jours à peine avant sa mort au sanatorium d'Ashford en Angleterre, cette congénialité dans une lettre qu'elle adresse à ses parents et qui constitue peut-être le meilleur témoignage de la personne qu'elle fut et de son héritage.

Simone Weil écrit : «Dans Shakespeare, les fous sont les seuls personnages qui disent la vérité. Quand j'ai vu *Lear* ici, je me suis demandé comment le caractère intolérablement tragique de ces fous n'avait pas sauté aux yeux des gens (y compris les miens) depuis longtemps. Leur tragique ne consiste pas dans les choses sentimentales qu'on dit parfois à leur sujet ; mais en ceci : En ce monde, seuls des êtres tombés au dernier degré de l'humiliation, loin au-dessous de la mendicité, non seulement sans considération sociale, mais regardés par tous comme dépourvus de la première dignité humaine, la raison, Seuls ceux-là ont en fait la possibilité de dire la vérité. Tous les autres mentent. [...] L'extrême du tragique est que, les fous n'ayant ni titre de professeur ni mitre d'évêque, personne n'étant prévenu qu'il faille accorder quelque attention au sens de leurs paroles — chacun étant d'avance sûr du contraire, puisque ce sont des fous — leur expression de la vérité n'est même pas entendue. Personne, y compris les lecteurs et spectateurs de

25. *La Condition ouvrière*. Paris: Gallimard, p. 52.

26. «Intuitions pré-chrétiennes», OC IV/2, p. 191.

27. «Cahier VI», OC VI/2, p. 432

Shakespeare, depuis quatre siècles, ne sait qu'ils disent la vérité. Non des vérités satiriques ou humoristiques, mais la vérité tout court. Des vérités pures, sans mélange, lumineuses, profondes, essentielles.

Est-ce également le secret des fous de Vélasquez? La tristesse de leur regard exprime-t-elle l'amertume de détenir la vérité, d'avoir, au prix d'une dégradation ignoble, la possibilité de la dire et de n'être entendus de personne? (à l'exception de Vélasquez?).

Ce serait intéressant de les regarder à nouveau à l'aune de ce questionnement.

Darling M., sens-tu l'affinité, l'analogie essentielle entre ces fous et moi — malgré l'École, l'agrégation et les éloges de mon "intelligence"?»²⁸ Londres, 4 août 1943.

28. «Correspondance familiale», OC VII/1, pp. 302-303.

Une exposition interrompue

Mery Sales

La série sur laquelle s'achève cette exposition est comme un saut dans le vide, ou pour le dire autrement, un dénouement qui se termine par des points de suspension. Respiration nécessaire pour mieux en percevoir une nouvelle fois l'écho. *48 Parias conscientes* préfère revenir sur les questions posées plutôt que de formuler une conclusion unique, comme il appartiendrait à ces dernières pages ou au dernier mur de la salle qui abrite l'exposition.

La dernière ne propose pas de conclusion et semblerait même signifier un nouveau commencement. Ce polyptyque, comme l'indique son titre, présente onze portraits qui seront associés par la suite à bien d'autres. Cette séquence inachevée constitue également une référence visuelle et conceptuelle à cette œuvre célèbre du peintre allemand Gerhard Richter, *48 Portraits*, qui prétend proposer à la mémoire collective une nouvelle voie, complémentaire de l'histoire officielle et mieux à même de nous représenter aujourd'hui. Comme le dit Álvaro de los Ángeles, ce serait «une (r)évolution des *48 Portraits*»¹. Dans ce sens, ce premier groupe d'êtres sans nom constitue la première étape de ce qui sera un portrait alternatif *des savoirs universels de notre culture européenne*, qui aura encore pour objet de révéler ce qui a été nié, de repenser ce qui a été appris et de retrouver la confiance ténue mais nécessaire dans notre société.

Pour ce faire, il convient d'offrir une image qui, bien qu'inachevée ou justement parce qu'elle l'est, témoigne de cette dimension du savoir non cultivé, qui demeure essentiel, quoiqu'absent des encyclopédies. Ces onze anonymes portent une combinaison de travail rouge, paradigme de la couleur qui est, outre celle de mon vêtement de travail, la trame de ma peinture. Le rouge, sombre, cassé ou saturé, constitue dans tous mes tableaux un fil conducteur, une exhortation à penser l'inaperçu ou la pulsion de vie qui nous amène à prendre un tournant décisif à un moment

1. On peut lire la réflexion complète dans le texte «Peinture consciente» d'Álvaro de los Ángeles, contenue dans ce même livre, p. 141.

donné. Cette couleur associe le courage de l'effort quotidien à ce réseau imaginaire fait du soutien mutuel, où les différents regards, certains parmi d'autres, font face et nous apostrophent devant l'urgence d'observer le présent à partir de la vie elle-même. Cette série en devenir, mise en perspective avec les autres tableaux issus d'expositions précédentes mais présentés aussi dans cette exposition, symbolise l'expression de la pensée incarnée qui se fait à mesure qu'elle apparaît, comme une alternative face aux états d'urgence qui aujourd'hui nous paralysent et nous empêchent d'imaginer une vie meilleure.

Ces dernières années, ma peinture m'a conduite vers ses lisières. Depuis sa périphérie, j'ai découvert d'autres points de vue, associés à des espaces jusqu'alors niés ou ignorés et qui, pour leur grande majorité, portent des noms de femme. Ils recourent bien d'autres domaines, dont les caractéristiques seraient trop longues à énoncer ici, mais parmi tous ces domaines, il s'en détache un, celui de la pensée philosophique des trois femmes qui sont au cœur de ce projet, en raison de l'intermittence et la rupture qu'elle incarne. Cette circonstance a marqué un avant et un après de la pensée du XXe siècle, et elle a favorisé une réflexion profonde, au milieu de craintes et de dérives. Or, ces femmes appartiennent à cette période emplie de peurs et de dérives. Leurs voix et leurs choix sont allés au-delà des paramètres de leur époque et encore aujourd'hui ils cherchent un espace légitime de compréhension. Elles ont toutes trois échappé au carcan de leur temps, notamment parce qu'être une femme philosophe était alors totalement impensable — comme on le reconnaît aujourd'hui — et qu'elles ont osé emprunter une voie qui justement sortait des sentiers battus.

D'un côté, María Zambrano, en tant qu'exilée espagnole et en tant qu'intellectuelle, a souffert dans sa chair la fracture profonde causée par le déracinement, par l'absence d'un espace à soi lui permettant d'envisager un possible retour. Éloignée de tout mais aussi d'elle-même, elle développe peu à peu un nouveau mode de pensée, à travers un chemin qu'elle se fraie, horizon qui ouvre sur une autre manière d'exister intimement et qui apporte une renaissance, dans tous les sens du terme, reposant sur l'émancipation et la réconciliation. La déchirure survient quand la vie se dissocie de la réalité à laquelle elle n'appartient plus et c'est cette détresse qui ouvre la voie à un éveil de la conscience, d'où la personne ressurgit toute entière. Dans son cas, penser et sentir la vie reviennent au même, c'est un discernement qui fait de chaque

acte une lueur, une action créatrice mais qui signifie aussi son contraire : la violence et l'abus de pouvoir qui se produit quand le discours impose ses limites, et que, face à tout ce qui échappe au concret, au visible, au démontrable, il campe sur ses positions ou, pire encore, l'instrumentalise pour ne pas reconnaître ses fautes. Elle révèle en quelque sorte un moyen qui mène à un savoir intangible, loin des diplômes et des maîtres, un savoir qui se délivre sans contrainte. En écho à ses paroles, «si on perçoit *l'invisible c'est parce qu'il nous visite.*»² Zambrano, «philosophe à l'oreille» — comme elle aimait à se qualifier —, écoute et fait résonner le vivant, par son attention particulière aux autres êtres qui souffrent. Et la série qui vient de commencer nous invite à écouter ce qui a été tu, là où une autre vérité peut advenir : c'est son état latent qui nous permet de prendre vraiment conscience de la blessure.

Quant à Hannah Arendt, un autre être insaisissable, elle est essentielle dans cette exposition.³ Ni nation ni religion ni parti ni mouvement idéologique n'ont pu la définir, malgré les uns et les autres. C'est elle et elle seule, quoi qu'aient pu en dire les uns et les autres, qui a assumé sa condition d'apatride ou de *satellite* de la philosophie, seulement loyale à la pensée indépendante et à ses amis. Cette position, marginale elle aussi, lui permet de se réconcilier avec le monde en essayant de comprendre tout type de position, aussi infâme soit-elle, sans pour autant justifier ce qui ne peut jamais être justifié. Arendt mettait l'accent sur ce qui pouvait passer inaperçu et révéler alors une rupture avec le flux perpétuel de la mort, qui surgit aux côtés du nouveau et de l'imprévisible. «Le processus qui conduit de la vie à la mort — écrit-elle — mènerait inexorablement l'humain à la perte et à la destruction, n'était sa faculté d'y mettre un terme et d'entreprendre quelque chose de nouveau, faculté inhérente à l'action, comme un rappel toujours présent que les hommes, bien que devant mourir, ne sont pas nés pour mourir mais pour commencer.»⁴ L'expérience de la pensée interrompue s'observe dans nombre de circonstances dues aux turbulences de son époque et l'amène à faire preuve d'un discernement insoumis, baigné d'ironie, dénué de garde-fou,

2. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Acanto, 1989, p. 76.

3. Précisément, le concept de «paria conscient», qui donne son nom à la série mentionnée, a été créé par Hannah Arendt. Elle se considérait elle-même comme une «paria consciente» et elle l'assumait avec fierté, car lui fournissait une indépendance critique, même si cela l'excluait des droits dont dispose la citoyenneté en vertu de son appartenance au groupe.

4. Arendt, Hannah, *La condición humana* [La condition de l'homme moderne], trad. de Ramón Gil Novales. Barcelone: Paidós, 1993, p. 205.

souvent inconvenant et constamment remis en cause par les autres mais surtout par elle-même. Peut-être est-ce la raison pour laquelle son battement est encore perçu par les jeunes générations, confrontées à d'autres expériences personnelles, sociales et politiques, et que ses lacunes, tout comme chez Zambrano, sont, par essence, source d'inspiration constante.

L'attention portée à l'indicible et à l'excentricité sont les signaux lumineux que suit ce troisième oiseau rare : *l'irrégulière*⁵ et, ajouterais-je, la débordante Simone Weil est unique. Sa manière de vivre, de penser et de sentir est d'une intensité telle que bien souvent, elle nous angoisse et nous épuise, comme si elle condensait la souffrance de nombreuses vies en une seule, et en chacune, celle du monde entier, paradoxe pour celle dont la vie a été abrégée par une mort prématurée. Cependant, la beauté qui naît de la souffrance la plus insupportable est le plus grand héritage qu'elle nous lègue, si nous l'envisageons comme un exemple de responsabilité radicale à l'égard des vaincus, elle qui s'est engagée, de la parole vers l'action et vice versa, rendant cohérentes sa pensée et sa vie, très souvent soumise à des situations d'extrême urgence. «Notre faiblesse peut nous empêcher de vaincre, mais non pas de comprendre la force qui nous écrase. Rien au monde ne peut nous interdire d'être lucides.»⁶ Ses expériences ont transformé son discours critique, la rendant plus exigeante avec ses proches. Nul doute que bien des certitudes qu'elle proclame auraient, avec le temps et dans un contexte autre, moins tragique, évolué différemment. Chez elle comme chez les deux autres, le désir de vérité est supérieur à la vérité elle-même et à son pouvoir. «Le danger n'est pas que l'âme doute s'il y a ou non du pain, mais qu'elle se persuade par un mensonge qu'elle n'a pas faim. Elle ne peut se le persuader que par un mensonge, car la réalité de sa faim n'est pas une croyance, c'est une certitude.»⁷ Le courage réside dans l'effort de l'attention qui consiste à savoir distinguer, comme le signale Manuel Arranz : «Elle écrit sur le mensonge des vérités immuables et elle écrit sur la vérité des mensonges (l'art, la littérature). Simone Weil a pensé et écrit, au long de sa courte vie, sur la politique, la force, les droits et les devoirs, le travail

5. *Simone Weil, l'irrégulière* est le titre du documentaire que Florence Mauro a consacré à la vie de la philosophe.

6. Bea, Emilia, *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*. Madrid: Encuentro, 1992, p. 103.

7. Weil, Simone: *A la espera de Dios [Attente de Dieu]*, trad. María Tabuyo et Agustín López. Madrid: Trotta, 2009, pp. 127-128.

manuel, la grâce, le malheur, l'amour, la vérité, la justice, le bien, la liberté, la beauté, autrement dit sur les choses d'ici bas.»⁸

L'expérience de ces trois femmes, qui ont su, à partir de l'effondrement, penser une vie digne, est en outre exemplaire et le fruit de leur pensée est plus nécessaire que jamais en cette époque brutale. Elles assument toutes trois l'engagement de reconstruire un monde en ruines. Les décombres ouvrent le champ de la reconstruction. J'ai voulu apprendre en elles la valeur de l'exception, précisément parce que leur pensée par à-coups, sans pareil, nous conduit vers de nouvelles voies et nous encourage à oser d'autres manières d'être face à l'intermittence des autres. Travailler sur leur pensée procède au début d'un besoin intime inaliénable mais le potentiel de transformation de leur pensée m'amène à la traduire, à ma manière, en peinture et à essayer de la transcender. «Quel rapport pouvons-nous établir entre les différents champs de l'expérience, entre la théorie et la pratique, entre la théorie et la vie?, convient-il de se demander.»⁹ Une des clefs repose sans doute sur la convergence de leur pensée, toujours d'actualité, dans la mesure où elle dépasse tout type de cadres, qu'il s'agisse de conditions, de circonstances, d'époques et même de la discipline dont relèvent en principe leurs idées, discipline qui offre des ramifications avec d'autres branches du savoir et qui amorce les changements de paradigme social. Elles mettent à nu bien des questions en suspens, propres à la pensée du siècle dernier, et nous amènent à nous demander ce que nous pouvons faire aujourd'hui, d'une manière engagée, comme l'exprime Amparo Zacarés: «Ces philosophes ont en réalité beaucoup de choses à nous dire en ce moment historique que nous vivons. Elles ont vécu dans leur chair les horreurs et les conséquences d'un conflit civil et mondial sanglant. Et malgré les nuances que nous pouvons établir entre elles, nous pouvons dire que toutes trois ont aspiré à une éthique qui nous aide à être des personnes, au nom de la responsabilité entendue non pas comme un impératif moral intime et subjectif mais comme un concept politique qui ne peut se concevoir que dans la sphère publique.»¹⁰ Elles nous permettent en quelque sorte de faire le lien entre une période et une autre, de dénouer les nœuds du passé pour en tisser de nouveaux dans la

8. Arranz, Manuel, «Simone Weil o el amor a la verdad», dans *Claves de razón práctica*, n° 251. Madrid, 2017, p. 180.

9. Garcés, Marina, *Filosofía inacabada*. Barcelone: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 88.

10. Zacarés, Amparo, «Recoger el guante», dans *Diario Levante-EMV*, 27 avril 2020. Disponible sur: <https://www.levante-emv.com/opinion/2020/04/26/recoger-guante/2005354.html>.

trame collective du présent. La situation que nous sommes en train de vivre et qui, sans nul doute, marquera notre siècle du sceau de la pandémie de COVID-19, nous oblige à être particulièrement attentif à ce qui sort du cadre, véritable enjeu pour porter le regard au-delà de ce qui nous est aujourd'hui donné à voir. Cette exposition locale, interrompue par cet événement d'ordre mondial, nous permet de considérer l'abîme avec autant plus d'attention, bien au-delà de nos préoccupations et de nos frontières temporelles, physiques et mentales, pour éprouver le mystère dans son immensité.

Seres fuera de campo, comme évoqué au début, assume cette interruption et le changement de perspective comme un élément nécessaire qui nous permet de nous arrêter et de regarder. Dans le cas présent, pour regarder et nous regarder dans les visages anonymes de ceux qui, à leur tour, nous regardent et nous interpellent depuis le corps de la peinture. Accepter le changement brusque de point de vue implique que chacun soit prêt à se poser la question essentielle : que faisons-nous en ce bas monde? De la même manière, contempler l'abîme de la toile blanche revient à se demander ce que nous pourrions faire pour améliorer le présent.

La confiance qui renaît des décombres habite la dernière série. «Ce qui sauve apparaît toujours dans la lézarde, dans la fente par laquelle la vie surgit, la vie enfouie, la vie absente, celle qui bat quand affleure la pauvreté empreinte d'humanité, cette pauvreté des entrailles de la terre, comme si l'essence de l'humanité se révélait dans son indigence...»¹¹ Désormais, la responsabilité consistera à affirmer peu à peu la conviction selon laquelle les vrais changements politiques sont portés par l'engagement des gens normaux. Cette séquence de portraits prétend illustrer cette conviction et désigner ceux qui doivent incarner cette idée. Une immensité humaine qui nous ramène au début de l'exposition, à cette vision d'un monde en pleine tempête, vision qui ravive la conception arendtienne d'*amor mundi*¹² et de ce qu'implique

11. Piñas, M^a del Carmen, *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*. Murcia: MIAS-Latina, 2014, p. 157.

12. Le concept d'*amor mundi* appartient à Hannah Arendt. Elle distingue un type d'amour altruiste s'engageant dans l'espace commun indéfini qui existe entre les personnes qui s'aiment. Elle fait référence à l'espace politique où d'autres acteurs sont présents et dont on doit aussi tenir compte. A partir de cette affection existentielle, la réconciliation avec le monde dans sa pluralité est possible. C'est-à-dire qu'il est nécessaire d'essayer de comprendre les conflits depuis des perspectives différentes pour pouvoir réorienter l'action vers la compréhension réparatrice du dommage. Cette idée est totalement extrapolable à la pensée de María Zambrano et de Simone Weil, exprimée d'autres manières. Le tableau qui illustre cette idée est *Piel con piel*.

d'essayer de se mettre à la place d'autrui pour comprendre l'interdépendance de nos vies : plutôt qu'un «je», une première personne du pluriel qui renvoie à chacun. Chacun avec l'autre depuis la lisière. Si nous sommes fidèles à l'attachement à ceux qui ont souffert et ont relevé avant nous ce défi, nous pouvons entretenir la flamme de notre désir de devenir plus conscients que nous avons besoin les uns des autres parce que nous reconnaissons notre vulnérabilité, ce qui nous rend justement plus aptes à résister.

Le drame conduit à la trame et chaque rupture élargit le destin. J'espère que cette exposition saura également transmettre l'idée que la peinture est, davantage qu'un travail individuel que l'on accroche, une ouverture, un *corps* affectif qui accepte d'être pénétré et transformé. Une tenue à la portée de tout celui qui se sent appartenir à un même monde meurtri, face à toutes sortes de menaces qui nous éloignent de sa beauté, avec la consigne lancinante de sa fin perpétuelle.

Un regard global sur la série nous donne une idée plus exacte de l'ensemble et nous permet de voir chaque portrait en rapport avec les autres. Les différentes expressions qui se succèdent nous aident à percevoir l'unité plurielle dans les ressemblances et dans les différences qui les caractérisent. Une même touche de gravité stabilise leurs constantes vitales. Un grand nombre reflète cette atmosphère de tristesse, dénominateur commun de l'état d'esprit de la conscience collective. Le courage de vivre repose sur la lutte quotidienne et les personnes honnêtes ne cessent jamais de se battre.¹³ La peinture transforme le propos en image pour raviver l'idée qui, dès lors qu'elle jaillit, s'affaiblit indiciblement cependant.

La dernière toile nous surprend toutefois par son changement de motif. Le rire en mouvement, «une blessure dans le coeur du sérieux»¹⁴, constituera une exception dans l'atmosphère mentionnée plus haut, et ouvrira une nouvelle fois la logique sur la voie de l'inattendu. Les deux derniers tableaux, qui figurent les deux visages d'une même personne, reflètent en soi une autre résistance à la norme. En regardant ces deux visages qui nous regardent, visages dédoublés, images contradictoires de la *pesanteur et de la grâce*¹⁵, un changement de perspective

13. Hannah Arendt distinguait les personnes en deux catégories : honnêtes et malhonnêtes, au-dessus de toute idéologie.

14. Peñalver, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Letra redonda, 2005, p. 104.

15. Il faut signaler que ces deux concepts sont le titre de la première anthologie de l'œuvre de Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, qui réunit des notes, des réflexions et des idées qui

se produit, nous amenant à reconsidérer ce que nous croyions avoir vu et compris dans les autres portraits. On ne saisit jamais un visage, et ce d'autant moins qu'on n'en saisit qu'un aspect au détriment de tous les autres, semblables et distincts à la fois. On ne peut figer la vie dans le temps ni la décontextualiser. Mais nous pouvons aspirer à en voir une partie et à imaginer le reste. Ce n'est pas son identité spécifique qui importe le plus mais l'ensemble des regards que l'on porte sur la vie ainsi que la vie en soi par rapport à toutes les autres vies, y compris par rapport à la nôtre, dans son processus éphémère. Par ailleurs, l'humour, on le sait, est transgressif mais il est aussi un bon antidote au drame susceptible de nous paralyser quand celui-ci est trop affreux. C'est pourquoi il faut prendre au sérieux le rire léger, par définition fragile, notamment aujourd'hui où il est plus nécessaire que jamais car il constitue une fin et une issue pour annihiler la peur et nous remettre en marche dans ce monde en proie à d'incessants et à d'intenses questionnements. Le rire, face à des questions qui n'appellent pas une seule réponse, est libérateur. «Nous ne sommes réellement libres — écrit María Zambrano dans *Personne et démocratie* — que quand nous ne pesons sur personne, quand nous n'humilions personne, à commencer par nous-mêmes.»¹⁶ Le nain, la femme, le fou ou le bouffon avaient pour fonction de dire la vérité. Ceux qui ne mentent jamais ne couraient pas un grand risque parce qu'ils n'avaient pas grand-chose à perdre, eux qui, exclus de la normalité, n'avaient d'autre place que le contour des miroirs qu'ils tendaient. De nos jours, leurs héritiers nous dévoilent la conscience qu'ils ont de leur propre dignité et révèlent si bien les sombres secrets de la condition humaine, si nombreux, qu'ils sont capables de nous faire rire. Parce que rire et faire rire aident à relativiser et à raviver la flamme. Nous reconnaissons dans les deux derniers visages celui de quelqu'un qui ne le sait que trop, lui qui a ri tout au long de sa vie et qui, parce qu'il était de bonne composition, est parvenu à soigner toutes ses peines dans la joie. Cette attitude inattendue peut symboliser l'acte même de vivre, comme elle symbolise pour Zambrano l'acte de peindre, «qui implique pour l'œil l'obligation de transcender la réalité et

avaient été publiées dans la revue Cahiers et qui confrontent ces deux idées. Cependant, ce livre fut publié par Gustave Thibon en 1947, quatre ans après la mort de l'écrivaine. On peut ainsi le considérer comme un témoignage d'autant plus intéressant, par son caractère inachevé, par cette circonstance et par le style fragmentaire de son écriture.

16. Zambrano, María, *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelone: Anthropos, 1992, p.76.

de la comprendre. C'est le dialogue immémorial avec la lumière et les ombres, la nécessité originelle de découvrir le cœur de la vérité, d'objectiver les rêves, d'exorciser le quotidien, d'éloigner l'oubli et de dépasser l'indifférence.»¹⁷ La peinture, entendue au sens de mode de vie, se mesure constamment à la chronique de sa mort annoncée, et c'est finalement dans le rire qu'elle se révèle et parvient à se tenir debout face à l'adversité et, dans certains cas, à chasser ses propres démons.

17. C'est ainsi que répond Maria Zambrano à la question concernant la peinture qu'elle se pose à elle-même. Cité par Rogelio Blanco Martínez dans «Razón pictórica», *Archipiélago*, n° 59, Barcelona, 2003, p. 9.

