

# Peinture consciente

## Álvaro de los Ángeles

«Je veux bien admettre que ce qui m'intéresse évidemment par-dessus tout, c'est comprendre. C'est absolument certain. Et je veux bien aussi admettre qu'il y en a d'autres pour qui l'intérêt majeur réside dans le faire. Mais ce n'est pas mon cas. Je peux parfaitement vivre sans rien faire. En revanche, je ne peux pas vivre sans essayer à tout le moins de comprendre ce qui s'est passé, quoi qu'il se soit passé.» (Hannah Arendt)

«Toute victoire humaine doit être une réconciliation, les retrouvailles d'une amitié perdue, une réaffirmation après un désastre où l'homme a été la victime ; victoire dans laquelle il ne pourrait y avoir humiliation de l'adversaire, parce qu'elle ne serait alors pas une victoire ; c'est-à-dire une manifestation de la gloire pour l'homme.» (María Zambrano)

«Il y a depuis la petite enfance jusqu'à la tombe, au fond du cœur de tout être humain, quelque chose qui, malgré toute l'expérience des crimes commis, soufferts et observés, s'attend invinciblement à ce qu'on lui fasse du bien et non du mal. C'est cela avant toute chose qui est sacré en tout être humain.» (Simone Weil)<sup>1</sup>

### Préambule

Commencer par trois citations revient à s'enorgueillir de son ignorance. Une fois ces citations faites, rien ne pourra être dit qui ne puisse, à son tour, s'appuyer sur cette planche de salut qu'est le

1. Citations extraites, respectivement, des textes: Arendt, Hannah, «Discusión con amigos y colegas en Toronto», dans *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra [Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk]*, trad. Manuel Abella et José Luis López de Lizaga, Madrid: Trotta, 2010, p. 68; Zambrano, María, «¿Por qué se escribe?», dans *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza editorial, 1987-2019, p. 59; Weil, Simone, «La persona y lo sagrado» ["La personne et le sacré"], trad. Maite Larrauri, dans *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 43, «Desconcertante Simone Weil». Madrid: Archipiélago, 2000, p. 80.

recours à la citation — qui implique toujours de décontextualiser, d’extirper l’organe d’un corps pour le greffer sur un autre dans l’illusion qu’il n’y aura pas trop de rejets — et, à son tour, continuer à s’élever vers l’absence totale d’ancrage, là où les citations s’effaceront pour laisser place à ce que l’on a pensé écrire, ce qui est très différent de l’acte, du geste même d’écrire. Et encore plus dissimilaire de ce qui peut être lu, car cela a finalement été écrit. Il n’en demeure pas moins que commencer un texte en citant ces trois intellectuelles universelles et polyphoniques, permet de comprendre la démarche de Mery Sales, elle qui, par un travail de recherche constant, entend la peinture comme une action de la pensée, aussi contradictoire que l’association de ces termes puisse paraître. Ces intellectuelles représentent en même temps des personnages-matrices pour l’artiste, qui retrouve dans certains de leurs propos ce qu’elle-même a éprouvé et, dans son cas, exprimé par la peinture. Voici comment nous pourrions décrire ce processus : chez ces intellectuelles, il prend la forme du texte écrit, provenant de leur pensée abstraite; chez la peintre, il se traduit en une peinture figurative issue de l’interprétation de certains textes mais aussi largement de son vécu, où l’expérience s’opposerait par essence à l’abstraction. À moins que par abstraction, l’on n’entende également — ou plus exactement l’on n’englobe — la possibilité de la mémoire. Hannah Arendt dirait que là où il y a expérience, il ne peut y avoir abstraction, à moins que cette mémoire ne provienne pas tellement de l’expérience en soi que de l’absence totale de logique dans ce qui est remémoré, un décalage entre ce que nous pensions devoir être, par exemple l’éducation ou l’amour, et ce qui est ou a finalement été. À partir de ce champ interprétatif, cet exercice de mémoire serait plus vital dans son élan à définir ce qui est dans le présent, malgré ce qui a été à un moment préalable, que dans la démarche de reconstruire ce qui a été alors, car l’alors est un concept trop vague si on veut le peindre figurativement. Dans le présent, tout converge, y compris le futur que ce tout perçoit et annonce.

Dès lors, cette entreprise consistera à découvrir pourquoi parfois, notamment chez les artistes, les textes lus, la théorie assimilée, l’abstraction de la pensée exigent de se matérialiser dans une œuvre physique, ici dans la fragmentation rectangulaire, bidimensionnelle d’un tableau ou d’une série de tableaux, qui réduisent le champ de la perception pour, par la suite, grâce à la clarté qu’en confère la contemplation, le faire exploser vers des axes d’interprétation infinis. Quand cela se produira, ce ne sera

plus sous l'effet de la théorie ni de la pensée qui l'ont engendré et qui resteront enfermées dans le tableau, voire camouflées et finalement annulées, mais sous celui de la transformation d'un moyen en un autre, où le visuel devient maître à bord et transforme ce que le regard voit individuellement en un imaginaire collectif.

En 1964, Susan Sontag écrivait sur la peinture, dans son essai concis et percutant, *Contre l'interprétation*, que «la fuite de l'interprétation semble particulièrement propre à la peinture moderne. La peinture abstraite est la tentative de ne pas avoir de contenu, au sens ordinaire du terme; en l'absence de contenu, l'interprétation n'a plus lieu d'être.» Et que «pour éviter l'interprétation, l'art peut devenir parodie. Ou devenir abstrait. Ou devenir ("simplement") décoratif. Ou devenir non-art.»<sup>2</sup> Toute déclaration doit être replacée dans son contexte. Au XXe siècle, aux États-Unis, les années soixante émergeaient ou plutôt se réveillaient d'une sorte d'ivresse engendrée par la figure du génie créateur, incarné par des peintres abstraits expressionnistes, qui voyaient en Jackson Pollock leur messie et en Clement Greenberg leur prédicateur le plus éminent. Se défaire de cette interprétation invoquée par Susan Sontag revient plutôt à se défaire d'une lecture des œuvres selon laquelle tout le monde, sauf l'œuvre, donne son avis; ce qui revient à affirmer que le regard unique et exclusif est celui du critique et non plus celui de l'artiste. Le concept de critique «transparente», posé par l'écrivaine américaine, l'obligeait à parler à l'art, à l'œuvre : à passer d'«une herméneutique de l'art» à «une érotique de l'art», pour paraphraser l'énoncé ultime de son essai. Et, dans cette nudité, il semble évident que bien des choses tombent du piédestal où elles avaient été placées tandis que d'autres, novatrices et peut-être inattendues, se révèlent, dans la lumière de la lucidité. Parmi ces choses, citons, bien entendu, l'écriture féministe et l'interprétation culturelle qui naissent de ce positionnement, où tout a commencé à devenir différent et à s'acheminer vers ce qui — sous l'impulsion de tous — un jour sera.

Il pourrait sembler que parler de nos jours de peinture abstraite et de peinture figurative n'aide pas à définir ni même à énumérer les questions sur la raison d'être de l'art ni les réponses sur sa nécessité. Ce n'est pas pour rien qu'Eric Hobsbawm a défini l'échec de la peinture en tant que canon de «l'expression des

2. Sontag, Susan, *Contra la interpretación* [*Contre l'interprétation*], trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 34.

époques» à une époque où l'art d'avant-garde n'est qu'une victime de plus de l'obsolescence technologique. En mettant à jour cette approche, nous pourrions signaler que c'est le sujet qui maintenant disparaît sous l'effet de l'obsolescence technologique, laquelle occasionne toutes les autres, y compris celles des affects, des relations personnelles et des lieux que nous habitons. La peinture a été le symbole le plus représentatif, si ce n'est le symbole exclusif, de l'art durant des siècles; le bel art qui semblait rassembler la capacité de regarder (l'oeil), la synthèse qui découle de l'acte de voir (l'esprit), et la maîtrise qui accompagnait la tâche (les mains) : sa condition la plus visible et par là-même la plus recherchée. Plus que dans tout autre domaine artistique — à l'exception peut-être de la photographie aux moments de son explosion multiple et démesurée — la peinture, entendue aussi comme une pratique propre à celui qui entend le monde comme une production d'images exécutées manuellement, a été maltraitée par ses propres pratiquants. Ceux-là même qui pensent que copier la nature fait d'eux des peintres et ces autres qui croient qu'à force d'insister ils transforment le fallacieux en une vérité nécessaire. Reste que l'obstination n'est féconde que dans la mesure où elle propose une voie de recherche qui — soit sur la base du texte soit sur la base de la pulsion — trace un chemin inépuisable. *The rest is noise.*

La peinture consciente de Mery Sales, à laquelle renvoie le titre de ce texte, signifie que peindre, malgré tout, de même qu'écrire, malgré tout, sont des activités qui nous aident à saisir ce qui, grâce à la peinture ou à l'écriture, nous apparaît plus compréhensible. Comprendre ne signifie pas forcément savoir, ni seulement penser. Nous pouvons savoir des choses sans pour autant les comprendre. La compréhension implique l'action qui, sous l'effet de l'élément extrinsèque qui nous traverse, accomplit en nous une petite transformation qui nous fera reconsidérer tant ce que nous savions que ce que nous comprenons maintenant autrement. Nous entamons ce processus dans la non-compréhension de quelque chose et nous l'achevons dans la conscience de la compréhension de cette chose, grâce à quoi cette chose peut alors s'inscrire dans l'ensemble des choses qui composent notre humble petit savoir : un patrimoine personnel et politique. Et cet ensemble de connaissances nous transforme à jamais. Il en est pour qui la culture a le pouvoir de transformer la vie de ceux qui l'apprécient et se l'approprient, car leurs besoins les plus essentiels sont assurés.

En d'autres mots, la culture servirait à cultiver un jardin dont la terre, pour filer la métaphore, n'aurait plus besoin d'engrais car elle aurait déjà été fertilisée par les nutriments indispensables lui permettant d'attendre la floraison et la pousse sans égarements ni tâtonnements. Cette opinion est aussi étendue que stérile car elle érige et perpétue un modèle de pratique culturelle qui ne permet pas d'accéder à cette transformation personnelle mais qui devient l'instrument idéal de courtisans plus ou moins importants, désireux de briller en société. Le culturel ne doit pas être cette nourriture que nous consommons quand «tout va bien» pour le reste ; c'est une réalité que nous vivons avec une intensité calme pour que le reste puisse bien aller. La pratique culturelle entendue comme levier des possibles et non comme possibilité interchangeable entre des façons de se comporter ou des manières d'être. Quelle condition réserverions-nous alors à ces artistes et à ces pratiques, qui convoquent l'art, la littérature, le cinéma ou le théâtre, la poésie, et qui envisagent leur être au monde comme une transformation personnelle, leur seul but étant de l'atteindre, sachant qu'ils doivent affronter toutes sortes de difficultés et d'obstacles? Celle de parias peut-être? Plutôt celle de parias conscients, car ils marchent sur les pas de ces trois intellectuelles, ici mises en avant — Arendt, Zambrano et Weil — qui, chacune à leur manière, leur ont ouvert la voie.

Richard Sennett a ainsi défini le terme «artisanat» : «un élan humain durable et élémentaire, le désir de bien réaliser une tâche, tout simplement.» Par conséquent, ce terme «recouvre un champ bien plus vaste que celui du travail manuel spécialisé. [...] Il peut s'appliquer au développeur informatique, au médecin et à l'artiste; la paternité, entendue au sens de soin et d'attention dispensés aux enfants, est mieux exercée lorsqu'elle est pratiquée comme un métier qualifié; il en est de même pour la citoyenneté.»<sup>3</sup> Une certaine conscience de bien faire le travail à accomplir et dans lequel la tête qui pense ne se sépare jamais de la main qui fait. Ce pourrait être également une définition pertinente du processus pictural qui se présente ici à nous : un processus empli de conscience. Par ailleurs, Hannah Arendt a écrit : «Si "je viens" de quelque part, ce doit être de la philosophie»<sup>4</sup>, même si elle est allée vers la théorie politique, s'éloignant ainsi clairement de cette

3. Sennett, Richard, *El artesano [The Craftsman]*, trad. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez. Barcelone: Anagrama, Coll. Argumentos, 2009, p. 20.

4. «Lettre à Gerhard», dans *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, op. cit., p. 29.

appartenance à un collectif qui ne la définissait pas, sans doute parce qu'il ne l'acceptait pas.<sup>5</sup>

Se considérer ou non quelque chose, dans le cas présent philosophe, ne doit être décrété par personne d'autre que soi-même, dans la mesure où cette démarche résulte d'un processus émancipateur dont on ne peut trouver la clef qu'individuellement. On ne peut s'empêcher d'établir une analogie avec l'attitude émancipatrice que Mery Sales manifeste dans sa peinture. Bien qu'incroyables ou anachroniques, certaines situations subies encore aujourd'hui par les femmes artistes exigent d'elles une subordination au système. Il ne s'agit pas de parler du système en termes généraux ou abstraits mais de le définir en tant qu'action majoritairement exercée par le patriarcat, ou dans sa version *light*, par le paternalisme, qui dicte presque toutes les décisions qui peuvent être prises; y compris dans le cas où elles concerneraient les seules femmes. Ces abus existent indéniablement — et ce presque sans fard — dans le champ académique. L'écrivaine Vivian Gornick décrit ainsi ce qui semble une caractéristique intrinsèque et transnationale du comportement académique dans son premier livre de mémoires, *Attachement féroce* : «La section d'anglais de Berkeley était en soi un laboratoire d'observation des relations humaines. Il y avait ceux qui avaient du pouvoir, à savoir les professeurs brillants et célèbres, et ceux qui voulaient du pouvoir, c'est-à-dire les jeunes hommes brillants, disposés à être les disciples, les protégés, les fils et les collègues intellectuels. Ensemble, professeur et protégé constituaient les maillons de la chaîne du copinage qui assurait la continuité du dessein qu'ils nourrissaient : servir la littérature anglaise à l'université.»<sup>6</sup> La fonction assignée aux étudiantes intelligentes était d'essayer de devenir les épouses de l'un de ces «jeunes hommes brillants», et nullement de pouvoir aspirer aux mêmes objectifs ou ambitions intellectuels et académiques qu'eux. Gornick a subi cette situation au XXe siècle, dans les années soixante-dix, et s'il est vrai que les choses ont effectivement changé, voire substantiellement dans certains contextes, il n'en demeure pas moins que certaines institutions, comme l'université — mais ce n'est pas la seule —, font reposer à l'heure actuelle une

5. Également incluse dans le même volume, «l'entrevue télévisée avec Günter Gaus» diffusée le 28 octobre de 1964 sur la chaîne de télévision ZDF, est, à ce sujet, très explicite. Ibid., pp. 42 et ss.

6. Citation en espagnol traduite de la version en catalan *Vincles ferotges*, éditée par L'altra editorial, une traduction de Josefina Caball, Barcelone, 2017-2019, p. 124.

part importante de leur projet sur la décision de demeurer une efficace courroie de transmission des agissements patriarcaux classiques. Et ce d'autant plus que cette institution a adhéré à la logique mercantiliste, activement sous-tendue par les nouveaux programmes d'études, axés sur l'aspect non seulement économique mais aussi compétitif. La compétition, définie au sens strict comme capacité ou préparation à mener à bien une tâche, a beau être une nécessité et une valeur dans le domaine de la connaissance, il existe des moyens très subtils de la dénaturer, en la transformant en compétitivité effrénée ou illogique dans des domaines où précisément la connaissance et le savoir devraient primer sur d'autres compétences, secondaires ou conformistes, d'autant plus si ces dernières sont essentiellement serviles.

Plus proche de nous dans le temps et dans l'espace que Gornick, Remedios Zafra, qui étudie de près le travail créatif et ses corollaires, a courageusement disséqué, pour en établir un diagnostic hyperréaliste, la situation de la création artistique, tant dans le monde académique que non académique, depuis une perspective féministe. *El entusiasmo* endosse, avec crédibilité et en toute conscience, la responsabilité de poser des questions qui, bien qu'évidentes, ne doivent pas constituer des excuses, et d'apporter des réponses qui, bien que claires (ou justement parce qu'elles le sont), n'en sont pas moins provocantes et transgressives. Ce livre est un véritable traité, et parfois même un guide, pour comprendre la question de la précarité du monde culturel. Zafra réussit à mettre des mots sur ce qui existait et, plus important encore, à les prononcer à haute voix alors que d'autres se sont contentés de les murmurer en leur for intérieur, faute de convictions ou de courage pour les rendre publics. Cette position n'est pas condescendante, pas plus que ne le sont les «créations qui dérangent», titre du sous-chapitre de ce livre, qui analyse la question suivante : les créations culturelles ont-elles pour fonction de nous permettre de nous évader ou celle de nous rendre plus conscients du monde dans lequel nous vivons? Comme l'indique cette théoricienne, il apparaît clairement que «la conscience de soi accroît notre exigence vis-à-vis du monde qui nous constitue et nous transforme. La démarche de lire pour reproduire un monde n'équivaut pas à celle de lire dans l'intention de le transformer.»<sup>7</sup> Cette seconde

7. Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelone: Anagrama, Coll. Argumentos, 2017, p. 223.



démarche est parfaitement applicable à Mery Sales, non seulement parce que grande lectrice, elle réinvestit ses découvertes de lecture dans ses peintures sobres, presque toujours concises en terme d'éléments et par là même emplies de symbolisme. Elle l'est aussi parce qu'il s'agit d'une personne capable de voir les relations personnelles comme un cadeau en soi et jamais comme un moyen qui servirait d'autres fins.

Si nous analysons l'influence de ces trois intellectuelles sur les fondements théoriques du travail pictural de Mery Sales, nous observons que c'est Zambrano qui a apporté le plus d'arguments à son travail artistique, pictural pour être plus précis. Même quand ses concepts, comme celui de «clairière», renvoient aussi à une manière d'être dans la vie, fondée sur la pensée abstraite et sur sa «raison poétique» en philosophie, les images qu'elles crée dans ses descriptions se rapprochent significativement d'une matérialisation formelle, d'une influence, à travers la couleur et la présence de la nature, y compris celle des animaux, exercée par sa manière de penser le monde, faisant en quelque sorte affleurer des questions enfouies dans le tréfonds de l'être et de la raison, des questions qui auraient besoin d'éléments essentiels et sensibles pour s'exprimer. La poésie est à même de générer des images à partir d'une série très limitée d'éléments car, grâce à ses possibilités combinatoires infinies, chaque poète aura une voix qui lui sera toujours propre, même si le langage et la langue employés sont les outils partagés d'une tradition ou d'une identité spécifiques. Nous observons également chez Simone Weil cette individualité radicale, qui repose davantage sur la certitude de se définir elle-même que sur l'aspiration à partager ses découvertes avec les autres, même si nous y reviendrons un peu plus loin.

Voici la définition de Zambrano : «La clairière du bois est un centre où l'on ne peut pas toujours pénétrer; de la lisière, on la regarde, et l'apparition de quelques traces d'animaux n'aide guère à franchir ce pas. [...] Il ne faut pas aller à sa recherche. Il ne faut pas chercher. C'est l'immédiate leçon des clairières : on ne doit ni les chercher, ni rien vouloir d'elles.»<sup>8</sup> L'importance de cette définition est indéniable dans certaines des œuvres que Mery Sales a créées depuis 2007, œuvres où, cependant, ce qui importe n'est pas tant une recherche qu'une tentative de délimitation de ces clairières. Au cours de cette période picturale, nombreux sont les tableaux

8. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011-2018, p. 121.



qui renvoient à la lumière qui pointe entre les branches des arbres, à la trouée qu'offre la connaissance dans l'arborescence si vaste des paroles écrites et du savoir déjà connu, aux reflets à la surface de l'eau, semblant cacher ou déformer les profondeurs sous-jacentes. Dans le catalogue de son exposition *Surge amica mea et veni*, l'artiste écrit un texte qui définit très bien son rapport aux concepts et aux symboles clairement inspirés de Zambrano : « Toutes deux, nous partageons plusieurs symboles, plusieurs signes qui disent notre lien intime, comme par exemple la manière dont nous parlons de la lumière : celle qui guide ou qui aveugle, l'incendie et la flamme dans l'ombre, le tremblement et le vide, l'obscurité et la parole, la dialectique du drame et de la trame, ce qui est à la frontière et à la marge, la critique sociale, l'humain, l'éclipse et la veille, l'eau atmosphérique et l'eau contenue, le sentier ou les clairières. »<sup>9</sup> Il faut donc absolument voir dans l'œuvre de cette peintre une profondeur qui va bien au-delà de ce que ses tableaux donnent à voir; autrement dit, nous ne pourrions jamais, en tant que spectateurs, nous limiter à les interpréter comme de simples paysages qui échapperaient à la théorie par le biais de la forme. Au contraire, c'est en vertu d'un exercice de pensée de la peinture et dans la peinture que ces œuvres deviennent des mécanismes complexes de références, ici désamorçés — autant que faire se peut — par les formes et les couleurs, qui renvoient à des sensations purement esthétiques. Dans le texte déjà mentionné ci-dessus, l'artiste l'indique clairement : « La peinture peut, en ce sens, se concevoir comme une autre manière de penser, qui me pousse à la visualiser et à l'exprimer sous une autre forme. [...] C'est un raisonnement poétique à travers la peinture. »<sup>10</sup>

Contrairement à, au moins, ses deux expositions précédentes, *Seres fuera de campo* reprend les réflexions de l'artiste sur la pensée en peinture, à un moment décisif de son évolution personnelle, comme le montrent ces œuvres séquentielles où elle se représente à la fois en tant que sujet et en tant qu'objet. Dans ces compositions, on observe peu d'éléments, qui possèdent une forte charge symbolique : nous voyons l'artiste dans sa combinaison de travail rouge resserrée à la taille, un chevalet et une toile blanche, parfois un oreiller, comme dans le tableau *Ser*. Les huit tableaux

9. Mery Sales, «Relación entre María Zambrano y mi pintura. Un razonar poético-pictórico», dans *Surge amica mea et veni. Razón poética, María Zambrano / Razón pictórica*, Mery Sales. València: Col·legi Major Rector Peset, Université de Valencia, 2012, pp. 27-33.

10. Idem.

de ce polyptyque constituent une séquence cinématographique — de toute évidence, dans ces toiles, le mouvement au ralenti, quasiment arrêté, représente le temps suspendu dans la vie de sa créatrice —, allant de la dissimulation de l'artiste sous l'oreiller, qu'elle appuie de toute ses forces sur sa tête et son visage, à la libération, symbolisée par l'objet par terre, de cet aveuglement qu'on lui impose ou qu'elle s'impose, peu importe, et qui trouve son point d'orgue dans la disparition de l'artiste dans le dernier tableau. C'est le seul où l'on voit le chevalet et la toile de profil, l'oreiller est par terre et dans la partie supérieure du tableau, une lumière, qui provient d'une ouverture dans le plafond, retient toute notre attention, comme dans d'autres œuvres de cette série. Cet élément externe constitue une issue figurée, c'est une lumière qui accompagne la transition vers un autre état physique, psychique et professionnel. La disparition du moi de l'artiste dans cette dernière image semble nécessaire pour qu'elle se libère en rompant avec certains éléments de son passé — la référence aux décombres est permanente et, qui dit décombres dit construction et effondrement préalables —, lui permettant ainsi de se reconstruire à partir du présent et de se projeter dans l'avenir. La mort du sujet, qui passe d'abord par celle, figurée, du père biologique, intellectuel ou fondateur, implique la perte des tout premiers endoctrinements, les plus ancrés, pour que puisse être atteint un territoire inconnu, informe mais fondé sur les nouveaux apprentissages, qui constituent un sujet habitant un nouveau monde.

Cette œuvre en rappelle inévitablement d'autres, réalisées des années auparavant. La série de tableaux *Mujer elefante*, établit un jeu de correspondances entre un personnage féminin qui a autour de la tête un oreiller noué et d'autres scènes en miroir, sous forme de diptyques ou de triptyques. La femme est à l'extérieur, au milieu d'un escalier vu d'en haut, ou dans des espaces minimalistes et étouffants, la tête contre le mur, les bras ballants, ou par terre, dans un coin, telle une marionnette dépourvue des fils qui auraient permis de l'articuler de l'extérieur. Ces images sont associées à des scènes où les hommes prédominent, dans des contextes anonymes mais d'intérêt public, établissant ainsi le rapport entre deux espaces politiques : l'espace extérieur, à prédominance masculine, et l'espace intérieur, rattaché à cette figure féminine, prisonnière, otage mais aussi résistante. Même quand elle est dans l'espace extérieur, la femme éléphant semble isolée, annulée. À la différence de ces œuvres plus anciennes, dans *Ser, Tras los*

*escombros, Relato breve o Instantes* — toutes ces scènes partent d'une même situation, d'une mise en scène non pas forcée mais nécessaire — l'artiste prend les commandes, bien que la première étape de ce processus soit la conscience de son effondrement, de son besoin de trouver une issue, ce qui ne pourra s'effectuer qu'à partir de son univers personnel, et chez cette peintre, de son univers professionnel. Dans son autoportrait *La mirada*, l'héroïne se tourne vers celui ou celle qui l'observe, comme surprise par un mouvement ou un bruit étranger à son monde, alors qu'elle semble aux prises avec la toile blanche : immensité des possibles mais aussi lieu de tension entre la pensée qui est et ce qui s'exprime dans l'espace pictural qui la circonscrit. Ce regard ne veut pas se livrer mais il a besoin de montrer qu'il ne peut exister que dans un dialogue entre ces deux espaces, celui de la représentation et celui de la réalité. Ces œuvres s'inscrivent dans une sorte de série intitulée *La voz propia*, qui en dit long sur la volonté de Mery Sales d'affronter un passé sans doute marqué par l'enfance et par l'éducation, comme le montrent des tableaux tels que *La herencia*, *Saludo* ou *Az\_r*, volonté qui s'affirme notamment par l'apparition dans son œuvre des textes et des idées de Simone Weil. Quelques tableaux s'inscrivent dans cette dynamique de redémarrage et font office de diptyque à distance, chacun occupant un espace et obéissant à une typologie qui lui sont propres. *Ver* est un triptyque qui analyse le concept de décombres sous trois angles : le flou, la reconfiguration pixélisée et la mise au point définitive. L'autre toile, petit tableau d'une grande intensité, s'intitule *Dad*. Papa et en même temps, syllabe finale de «verdad», qui signifie «vérité». Dans ce tableau, la main de l'artiste, sous celle de son père déjà décédé, semble vouloir saisir un dernier souffle qui s'évapore. Il semblerait que ce geste intime, exprimé dans le tableau, illustre et mette en pratique la phrase de Zambrano citée en préambule : «Toute victoire humaine doit être une réconciliation, les retrouvailles d'une amitié perdue, une réaffirmation après un désastre où l'homme a été la victime ; victoire dans laquelle il ne pourrait y avoir humiliation de l'adversaire, parce qu'elle ne serait alors pas une victoire ; c'est-à-dire une manifestation de la gloire pour l'homme.»

À toutes les étapes de son parcours, peindre le portrait de ces personnages-matrice, ceux qui marquent un tournant, devient nécessaire. Ce ne sont pas des peintures qui s'inscrivent dans une logique stylistique constituée d'éléments objectifs et

de couleurs symboliques : elles convoquent d'autres éléments, comme dans *Vita Nuova* de Zambrano et *De cara* d'Arendt. Ces deux tableaux sont des images fragmentées des visages de ces personnes, identifiables par une expression caractéristique de la femme qu'elles sont. *Dad* fait écho à ces deux tableaux car tous trois reflètent le besoin naturel de sortir des sentiers battus pour observer dans le détail un élément jusqu'alors ignoré.

Ces trois références ne renvoient pas à des cases indépendantes les unes des autres à un moment donné ou susceptibles d'être conçues comme des concepts dissociés. Certaines approches de Zambrano se sédimentent dans l'influence qu'exerce Arendt et toutes deux à leur tour laissent leur empreinte chez Weil, qui surgit aussitôt des décombres. Il ne peut en être autrement dans la mesure où, sauf exception à la règle dans le cas des œuvres inspirées de l'intellectuelle andalouse, plus descriptives, ces peintures représentent la propre voix de Mery Sales, qui surgit entre les lignes des textes de ces trois philosophes. Ce n'est pas par hasard qu'une des premières œuvres de la dernière période soit constituée de trois grands formats avec pour sujet les plantes et les fleurs sauvages qui poussent à la lisière (des chemins et des routes mais aussi, admettons-le, des pensées passe-partout et prêtes à l'emploi des livres qui comptent). La miniserie *Son, Seres, Fuera de campo* construit en soi une phrase qui définit toutes les œuvres consécutives, même si chacune d'entre elles a son propre titre, qui redéfinit ou affine ainsi encore davantage ces références weilliennes. Les deux dernières donnent son titre générique à l'exposition. Le concept de «hors champ» est tout à fait pertinent. Il appartient au langage cinématographique et s'emploie pour définir la partie de la scène qui apparaît pas dans le cadre à un moment donné mais dont la présence est fondamentale pour susciter un dialogue avec ce qui est visible. Pour comprendre la complexité d'une situation, nous devons être conscients de l'importance de ce qui, bien qu'étant, n'est pas toujours visible. Ces fleurs qui poussent le long des routes, ce regard de l'écrivaine française, qui nous permet de nous concentrer sur son visage et, à travers lui, sur ses pensées dans *Zoom...* sont autant de fleurs étranges qui constituent une manière personnelle (et consciente) d'être au monde.

*Son, Seres, Fuera de campo* ouvrent une nouvelle étape où la peau s'incarne dans la peinture, où se dessinent des lambeaux de peau que l'on ne peut qu'imaginer et qui prennent corps dans le

tissu rouge de la combinaison de travail, seconde peau qui, dans le cadre de la pensée de Weil, devient corps qui lutte. Un diptyque de grandes dimensions, affiche de cette exposition, s'intitule justement *Peau contre peau*, même s'il aurait pu représenter un désert rouge. Bien que contrastant avec l'autre diptyque aux dimensions identiques, *Limbos*, où la mer apparaît dans toute sa violence, tous deux révèlent conjointement un monde défini par ses pôles opposés. Tous les éléments peuvent se fondre les uns dans les autres car ils s'ancrent dans l'inimaginable et par là même dans l'insaisissable. Les œuvres de Mery Sales, rassemblées dans des catalogues individuels ou collectifs, montrent manifestement que le rouge est bien plus qu'un état d'esprit, bien plus qu'une sensation ou qu'une simple couleur chez cette artiste. Fonds, vêtements, fils, paysages, feux, vents divers et variés, peau, corps, maintenant combinaisons de travail... sont autant d'éléments à verser au dossier personnel constitué d'éléments physiques et émotionnels, idéologiques et viscéraux, qui définissent son parcours en tant que peintre. C'est la couleur du manteau de María Zambrano, qui détonne avec le vert masculin qui domine dans *Preludio, 1939*, c'est l'encre de *Hannah y el fuego* et s'il est si présent chez cette artiste, c'est parce que «le rouge est non seulement la couleur première mais il est également pur tout en étant complexe, car il comporte plus de cent tons et une infinité de significations. La symbolique du rouge repose sur deux expériences fondamentales : le feu est rouge, rouge est le sang et dans toutes les cultures, il a une signification existentielle, vitale et universelle.<sup>11</sup>

Tel une traînée de feu ou de sang, le rouge nous guide vers un des tableaux les plus récents de cette exposition. Sur cette toile, nous voyons Simone Weil, membre de la colonne Durruti pendant la guerre civile espagnole, en uniforme — un bleu de travail. Cette jeune fille d'une vingtaine d'années pose, regardant droit devant, vers nous, avec candeur, tandis que le reste de la scène se teint d'un orange rougeâtre; l'effet produit est comparable à celui que l'on observe dans les diptyques de *La mujer elefante* : on dirait qu'un filtre unifie le fond, faisant ressortir le véritable regard. De même, la calligraphie de Weil, tout comme celle de Hannah Arendt, mérite une toile. Le fragment d'un texte est ici un tout qui commence un nouveau parcours. La combinaison de travail rouge de l'artiste présente un contraste complémentaire à celle de l'intellectuelle

11. Texte inédit de Mery Sales contenu dans le projet de cette exposition.

et nous conduit au bout de ce cheminement : une série en cours, constituée de portraits de personnes familières à Mery Sales, qui forment un groupe hétérogène, entretenant des rapports les unes avec les autres en raison précisément de la conception qu'a l'artiste de ces dernières; elle estime en effet que, d'une manière ou d'une autre, leur attitude vitale relève d'une manière d'être au monde, à laquelle le concept de «parias conscients» de Arendt redonne vie et qui, chez Simone Weil, semble incarnée dans certaines de ses attitudes. Susan Sontag a écrit en 1963 un texte court et intense, sorte de chanson rock, dans lequel elle loue cette mystique française non pas parce qu'elle partage avec elle un même regard sur le monde mais parce que cette philosophe est allée au bout de ses idéaux. «Il n'est pas nécessaire de partager les relations affectives angoissées et inabouties de Simone Weil avec l'Église catholique, ni d'accepter sa théologie agnostique de l'absence divine, ni d'adhérer à ses idéaux de déni du corps, ni d'être d'accord avec sa haine injuste et violente de la civilisation romaine et des juifs. [...] C'est pour leur autorité personnelle, pour leur sérieux, qui est un exemple, pour leur désir manifeste de se sacrifier au nom de leurs vérités et — seulement parfois — pour leurs conceptions, que nous lisons des auteurs d'une originalité si virulente.»<sup>12</sup>

Ces *48 parias conscients*, peints dans la combinaison de travail rouge de l'artiste — ici *peau* et *corps* —, dont la présence est légèrement supplantée par ces derniers, agissent comme comme un jury qui interpelle celui qui les observe, lequel à son tour les interpelle. Il y a une distance réelle, un accord tacite respectueux entre celui qui observe un tableau et celui qui est observé. Ici, ce regard ne vient pas de l'extérieur mais du tableau lui-même. Les onze portraits reprennent une même série d'éléments : la combinaison de travail rouge, tachée de restes de peinture séchée, telle une peau marquée par les cicatrices des blessures quotidiennes, mais aussi le fond sombre, d'où se détache imperceptiblement un chevalet et d'où jaillit une toile blanche et lumineuse. Une fois de plus, la rareté des symboles confère à ces éléments une importance décisive. Nous retrouvons les mêmes objets que dans la série *Tras los escombros* mais le propos est tout autre. L'artiste a disparu, elle a fait sa mue (c'est explicite dans l'œuvre *Cuerpo*, où la combinaison de travail rouge accrochée à un cintre renvoie à la disparition de la peintre) pour devenir tous

12. Cf. 2, pp. 84-85.



les autres, se multipliant et apparaissant à travers le vêtement de travail qu'ils endossent à présent. La toile blanche fait à nouveau office de tautologie nécessaire : sans début par lequel commencer, pas de mouvement ni même de possibilité d'un chemin.

Et d'ailleurs, de quoi est fait ce chemin? Si nous ne le connaissons pas avec l'exactitude propre à la géolocalisation, du moins en percevons-nous certains fragments et certains contours. Les références de Mery Sales ne se limitent pas à la pensée de ces philosophes, elles s'entremêlent à bien d'autres et, cela va sans dire, d'abord à une connaissance profonde de l'histoire de l'art. Les *48 parias conscientes* sont une (r)évolution des *48 portraits* (1974) de Gerhard Richter, où les personnages qui comptent pour le peintre — tous masculins — entretiennent un lien les uns avec les autres de par la manière dont ils sont peints. Typologiquement, ils occupent la même place sur les toiles et la technique de cet artiste allemand permet, comme le dit Jean-François Chevrier à propos de la photographie, que «l'image devienne la somme des éléments qu'elle rassemble.» Les visages au tracé qu'on dirait unifié, l'effacement des contours qui atténue les différences, rendant superflus leurs détails, reflètent cependant la personnalité de chacun. Ce groupe constitue une sorte de chœur, agencé de telle sorte que le centre occupe une place déterminante. Les angles de vue de ces portraits, de trois quarts dans la partie gauche, variés dans la partie droite, en passant par les portraits de face au centre, confèrent à la diversité de ces hommes une certaine unification martiale. Contrairement à cet ensemble, les *48 parias conscientes* de Mery Sales ne s'inscriront pas dans une histoire universelle ni ne donneront à voir cette parfaite disposition spatiale d'un chœur mais ils reflètent en revanche, avec une obstination inusuelle, leur conscience de parias. Ils sont peints en couleur — le rouge, véritable fil conducteur, prédomine encore —, dans des positions diverses malgré des éléments communs. On y voit par-dessus tout des femmes et des hommes, une humanité présente, «effacée» dans la série précédente, et qui, dans son évolution, la révolutionne, comme la relecture d'un livre qui permet l'ajout de nouvelles notes que l'on inclura dans une future édition. En somme, la récompense obtenue grâce à l'entêtement à ne pas céder au harcèlement continu de l'urgence, si souvent vaine.



