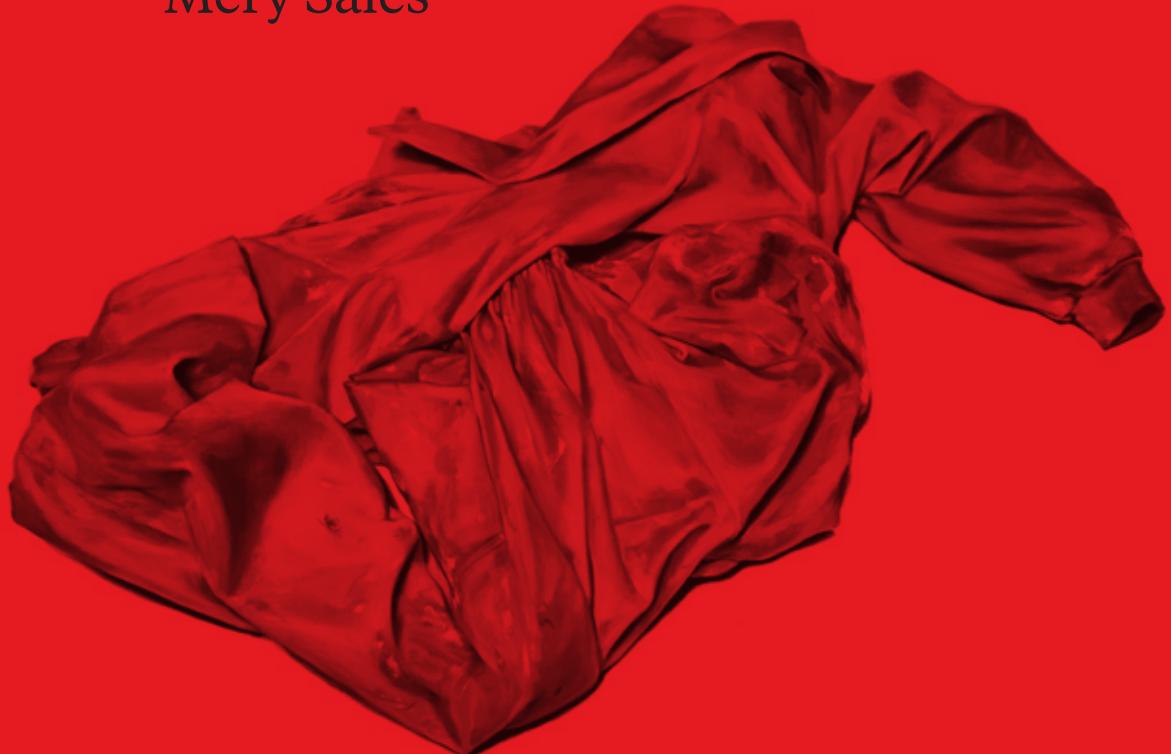


Personnages hors champ
Mery Sales





Personnages hors champ
Mery Sales



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

acentrietredelcentredumonde
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN



- 7 *Peinture consciente*
Álvaro de los Ángeles
- 23 *Le battement dans le regard*
Amparo Zacarés
- 31 *La beauté et la douleur du monde.*
Traces de Simone Weil
Emilia Bea
- 39 *Une exposition interrompue*
Mery Sales
- 49 Œuvre
- 59 Biographie

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)¹

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*, nº 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.»² 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 Hobsbaw 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 recon siderer 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 réservions-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.»³ 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 rempli de conscience. Par ailleurs, Hannah Arendt a écrit : «Si "je viens" de quelque part, ce doit être de la philosophie»⁴, 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.⁵

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.»⁶ 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.»⁷ 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 créent 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.»⁸ 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, *Clara 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.»⁹ 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 pourrons 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 désamorcés — 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.»¹⁰

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 voie 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*

escombro, *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 circonscrira. 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 objectuels 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 minisérie *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 weiliennes. 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.¹¹

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.»¹²

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

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 continual de l'urgence, si souvent vainue.

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

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 couvrir 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. Levinas, 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 redéivable 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 philosophie, 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 continue 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 philosophie. 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 philosophie, 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 philosophie 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 philosophie 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 sacrifier 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 bâquilles, 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*. París: 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 (*aisthesis*), 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 saisissions 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 interroger 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, *Claras 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 épars, 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 éparsse», «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 éiphanie 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). París: 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'écrivit 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 regrettai 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*. París: 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*. París: 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*. París: 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.

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, autre 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

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

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 recoupent 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'apatrie 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 fournissant 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 épouse, 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 Zácarés: «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 noeuds 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*, nº 251. Madrid, 2017, p. 180.

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

10. Zácarés, 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, Mª 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 reconnaissions 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 sente 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 cœur 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'humiliions 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 reconnaissions 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.

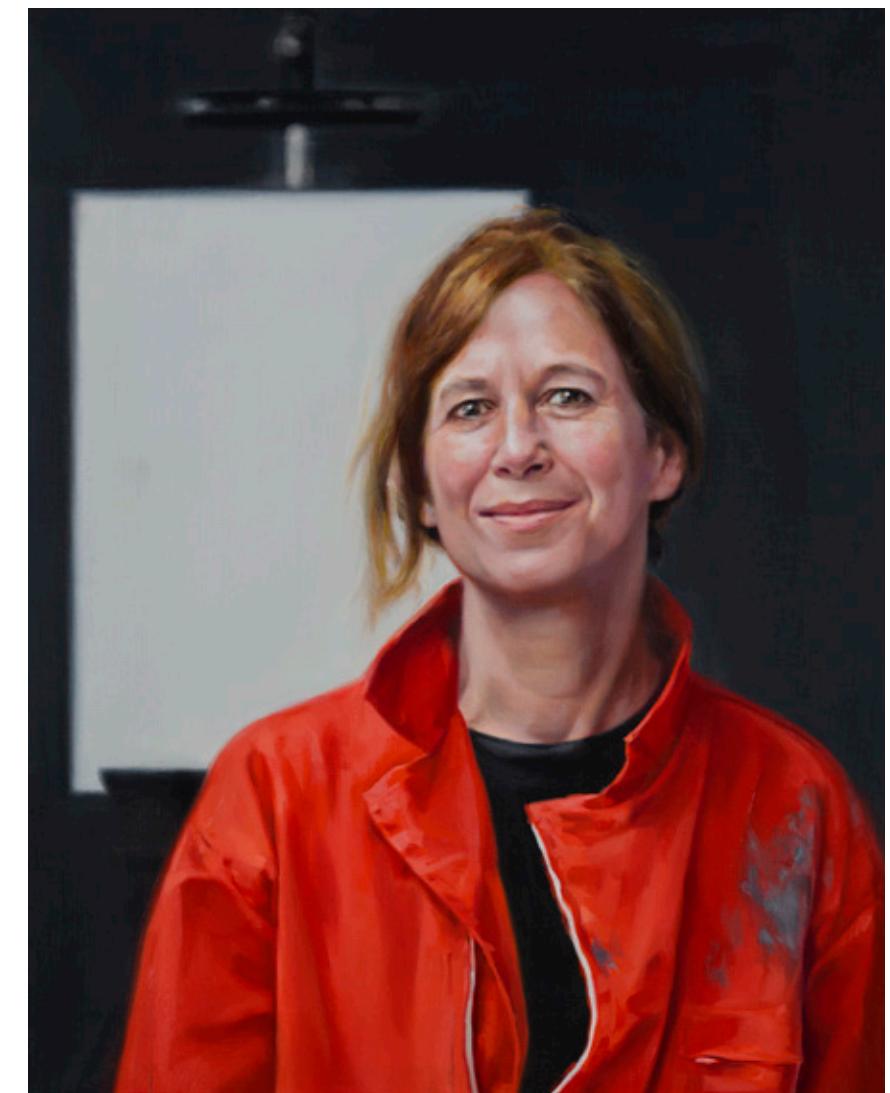
de la comprendre. C'est le dialogue immémorial avec la lumière et les ombres, la nécessité originelle de découvrir le cœur de la vérité, d'objectiver les rêves, d'exorciser le quotidien, d'éloigner l'oubli et de dépasser l'indifférence.»¹⁷ La peinture, entendue au sens de mode de vie, se mesure constamment 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 María Zambrano à la question concernant la peinture qu'elle se pose à elle-même. Cité par Rogelio Blanco Martínez dans «Razón pictórica», *Archipiélago*, nº 59, Barcelone, 2003, p. 9.

Red



«La sensibilité, la compassion, au sens le plus littéral du mot, n'est que l'expression maladivement exagérée de la perception instinctive de la dignité inhérente à tout être pourvu d'un visage humain, un instinct ignoré des privilégiés, qui rend compte de l'humanité du paria et le distingue nettement de la bête traquée, ce rôle qu'il se voit obligé à jouer dans la société; un instinct qui dégrade tous les privilégiés, par opposition aux parias, à la catégorie de bêtes, même si peut-être d'espèces nobles. C'est pourquoi les parias, dans une société fondée sur les privilégiés, l'orgueil de la naissance, l'arrogance, la hiérarchie, représentent toujours ce qui est proprement humain, ce qui distingue l'être humain de l'universalité. La dignité humaine, le respect du visage humain, découverts instinctivement par le paria, est le seul stade naturel de tout l'édifice moral universel de la raison.» (Hannah Arendt)









Red, 2020
Huile sur lin
130 x 160 cm

12–15 de 48, 2020–2021
Serie 48 *Parias conscientes*
Huile sur lin
70 x 55 cm c/u

Mundo, 2020
Huile sur lin
180 x 200 cm

Mery Sales

Valencia. 1970. Peintre depuis 1994. Bourse Erasmus de la Faculté des Beaux-Arts d'Athènes, diplômée et docteure de la Faculté des Beaux-Arts de Sant Carles. Université Polytechnique de València. Professeure associée du département de peinture de cette même faculté entre 2012 et 2017.

Parmi ses expositions individuelles, il convient de souligner les hommages à l'engagement social de Simone Weil inclus dans le projet actuel de *Seres fuera de campo* à la Fondation Chirivella-Soriano, València ; à la pensée politique de Hannah Arendt dans *El incendio y la palabra* à la galerie Martinez Guerricabeitia du Centre culturel La Nau, Université de València et à la salle Coll de Alas de Gandia ; et à la logique politique de María Zambrano dans *Surge amica mea et veni* exposé au Col·legi Major Rector Peset de València ; *Palabras de papel* à la Fondation Castalia Iuris, Castellón ; *Cierta claridad* à l'ambassade d'Espagne en Andorre ; *Designios y quiebras*, *Ver o arder* et *Voces* à la galerie Leonarte, València ; *Mujer elefante* au Club Diario Levante, València ; *Esperpento*, au Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana et itinérante dans huit salles d'exposition, *Sombras de cadmio* à l'Ateneo Mercantil de València et, la première exposition, *Cuadros con secreto* à l'Espai A. Lambert de Xàbia, Alicante.

Parmi les expositions collectives des dernières années, on peut souligner le *Premio Senyera de las artes visuales de 2020* pour l'œuvre *Mundo* (incluse dans ce catalogue) au musée de la Ville de València ; *15 años no es nada*, à la Fondation Chirivella-Soriano, València ; *Prix international d'affiches MAKMA* au MuVIM València ; *II Biennale Ma Isabel Comenge aux Atarazanas*, València ; Bourse d'Art Enate 2020 aux Salas Bajas. Huesca; XXV Prix de peinture «Ciutat de Algemesí». Algemesí; XXXIV Prix de peinture Villa de Puzol. Puzol; *Viaje al manicomio* à la galerie La casa amarilla, Zaragoza; *Desplazamientos sediciosos* à Las Naves, València; *Mirades amb génere* à la Casa Toni El Fuster, Altea; *Mirades irreverents: feminismes, sororitat i testimoniatges*, Musée El Molí d'Arròs, Almenara; *Disjuntives poétiques per a pensar el present*, Fondation Bancaja, Sagunto; Espais d'Art, Fondation Bancaixa, València; *Primers moments. Art contemporani de la Generalitat Valenciana*, Centre del Carme Cultura Contemporània,

València; *Monstruos*, à la Fondation Chirivella-Soriano, València;
Árboles de la vida, au jardin botanique de l'Université de València;
Presencia y figura, au Centre del Carme Cultura Contemporània,
 València, et à la Lonja del Pescado, Alicante; XLII et XLI Salon
 d'Automne, à l'Ateneo Mercantil de València; *Semejantes*, projet
 social *Arte sin límite. Dos maneras de pintar, una forma de pensar*,
 à la Caja Rural de Torrent, València; *Cartografías de la creatividad.*
100% valencianos, au Centre del Carme Cultura Contemporània,
 València; Musée d'Art Contemporain, Santo Domingo; *Nostàlgia
 de futur. Homenatge a Renau*, Centre del Carme Cultura
 Contemporània, València; Prix Paul Ricard, València, Séville
 et París.

Œuvres en collections: Collection d'art contemporain de la
 Generalitat Valenciana; Fondation d'Art Paul Ricard, Sevilla;
 Université Autonome, Ciudad Juárez, Mexique; Centre d'Art;,
 Université Chen Shiu, Taiwan; Fondation Castalia Iuris, Castellón;
 Barreau de València; Fons d'Art i Patrimoni Universitat Politècnica
 de València; Ateneo Mercantil Valenciano; Rotary Club de València;
 Centre Culturel des Armées; Vila de Canals; Villa de Puzol ; Hôtel
 de ville de Valencia.

www.merysales.com



CONSEIL GÉNÉRAL DU CONSORTIUM
DES MUSÉES DE LA COMMUNAUTÉ
VALENCIENNE

Président d'honneur :
Ximo Puig i Ferrer
Président de la Generalitat

Président :
Vicent Marzà i Ibáñez
*Conseiller de l'Éducation, de la Culture
et du Sport*

Viceprésidents :
Joan Ribó Canut
Maire de València

Carlos Mazón Guixot
*Président de la Députation provinciale
d'Alacant*

Amparo Marco Gual
Maire de Castelló de la Plana

Membres :
Luis Barcala Sierra
Maire d'Alacant

José Pascual Martí García
*Président de la Députation provinciale
de Castelló*

Antoni Francesc Gaspar Ramos
*Président de la Députation provinciale
de València*

Begoña Martínez Deltell
*Représentante du Conseil Valencien de
la Culture*

Carmen Amoraga Toledo
*Directrice générale de la Culture et du
Patrimoine de la Conselleria de l'Éducation,
de la Culture et du Sport. Présidente de la
Commission scientifique et artistique*

Administrateur :
José Luis Pérez Pont

Secrétaire :
Eva Coscollà Grau
*Sous-secrétarie de la Conselleria de
l'Éducation, de la Culture et du Sport*

CONSORTIUM DES MUSÉES DE
LA COMMUNAUTÉ VALENCIENNE

Direction-Administration :
José Luis Pérez Pont

Adjointe à la direction :
Susana Vilaplana Sanchis

Coordination des expositions :
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programmes publics :
Eva Doménech López

Éducation et médiation :
José Campos Alemany

Médias et réseaux :
Carmen Valero Escribá

Administration :
Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSITION

Organisation :
Consorci de Museus de la Comunitat
Valenciana
à cent mètres du Centre d'Art
Contemporain

Commissaire :
Álvaro de los Ángeles

Coordination technique València :
Isabel Pérez

Coordination technique Perpignan :
Nico Bâche
Irène Gustavus
Salvador Pavia
Amparo Sánchez

Transport :
Espais d'Art

Conception graphique :
Antonio Ballesteros (Formo)

Assurances :
Mapfre

CATALOGUE

Textes :
Álvaro de los Ángeles
Amparo Zacarés
Emilia Bea
Mery Sales

Coordination de l'édition :
Álvaro de los Ángeles
Amparo Sánchez

Dessin et maquette :
Antonio Ballesteros (Formo)

Photographie :
Rafael de Luis

Traductions :
Christine Comiti, Institut français de
Valencia

Impression :
Mundo gráfico

© des textes : les auteurs, 2021
© des images : les propriétaires, 2021
© de cette édition : Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2021

ISBN : 978-84-482-6544-1
Dépôt légal : V-564-2021

Remerciements ACMCM :
Le Club des Mécènes du Centre d'Art
ACMCM La Mairie de Perpignan
La Région Occitanie/Pyrénées-Méditerranée
Le Conseil Départemental des Pyrénées-
Orientales

Mécènes ACMCM :
ALART-BMW-MINI, ANECOOP France,
ATOMIUM-Communication, BAGNOULS/
JOUÉ/PAGNON-Notaires Associés,
SARL BECK & CIE, CIC Iberbanco, CLV
Assurances, Pharmacie EPICENTRE, SAS
GF3CL, Nicoleta IONICA, Philippe MARTIN,
J.M. MERIEUX (McDonald's), Monique et
Yann MEUNIER, Nematis.com, OPTIMA
Audit - Gestion, Salva & Linda PAVIA, PAVI
Patrimoine, Librairie POINT-VIRGULE,
SAINT-CHARLES PRIMEURS, Laboratoires
THÉA Clermont-Fd, Serge ZALUSKI

Remerciements :

Ma peinture naît de la solitude mais aussi de la relation étroite avec les autres. J'ai eu le grand bonheur de pouvoir compter sur des personnes extraordinaires qui ont participé à ce projet de nombreuses façons, aussi bien d'un point de vue professionnel qu'intellectuel et humain. Il serait trop long de toutes les nommer, mais elles savent de qui il s'agit et combien elles ont contribué à cette exposition. Je tiens à leur exprimer ma plus sincère reconnaissance.



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



AMBASSADE
DE FRANCE
EN ESPAGNE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

INSTITUT
FRANÇAIS

TIFFI
TRANSMEDIOS
INTERCULTURALES
FRENCH SPAIN

cent mètres du centre du monde
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN