

Les traverses de la Vanité

Louis Marin

Traverse: chemin menant à un lieu
auquel les grand'routes ne mènent pas.
LITTRÉ

Une des toutes premières liasses que Pascal préparant son *Apologie de la religion chrétienne* constitue, s'intitule Vanité; c'est même la première puisque celle qui la précède contient les pensées sur l'ordre, les divers plans possibles de l'œuvre à venir; avant «Misère» et «Ennui» qui titrent les liasses suivantes, bien avant «Grandeur» ou «Divertissement», «Vanité» nomme, pour le moraliste chrétien, pour le philosophe mystique, le trait le plus évident, le plus perceptible du portrait de l'homme dans sa misère sans Dieu. Pascal est en cela à l'écoute de la voix prophétique, qu'il lit et relit et médite en vue de son grand projet: «Une voix dit «crie» et je dis «Que crierai-je?» – «Toute chair est de l'herbe et toute sa grâce est comme la fleur des champs. L'herbe se dessèche, la fleur se fâne quand le souffle de Dieu passe sur elles, l'herbe se dessèche, la fleur se fâne mais la Parole de Dieu subsiste à jamais... Dieu réduit à rien les princes... Qu'il souffle sur eux et ils se dessèchent, la tempête les emporte comme la bale... ils se sont éteints comme une mèche, ils se sont consumés.»

Toute chair est vanité et l'homme par excellence – et dans son excellence même – au centre d'un monde fragile et décevant: «Vanité des vanités, tout est vanité», telles sont les premières paroles de l'Ecclésiaste... «J'ai regardé toutes les œuvres qui se font sous le soleil, tout est vanité et poursuite du vent... tout s'en va vers un même lieu: tout vient de la poussière, tout s'en retourne à la poussière...» Le souffle (hèbèl), la poussière (aphar), le vide (riq), ces termes hébreux disent et redisent dans les images de l'inconsistance et du néant la vanité de la créature et de ses efforts dans un monde dont Dieu s'est détourné, d'où Il s'est retiré dans son ultime secret, en se cachant dans les choses, comme Pascal lui-même l'écrira à Mademoiselle de Roannez «sans différence à l'extérieur», pour le citer encore dans une de ses plus bouleversantes pensées.

Vanité que l'homme et le monde, «L'Ecclésiaste montre que l'homme sans Dieu est dans l'ignorance de tout et dans un malheur véritable» (*Pensées*, 113, 389-75): Pascal au tournant du siècle, à l'époque de la prise de pouvoir de Louis XIV, au moment où le Soleil du Monarque monte au zénith du ciel européen, reprendrait un motif de la haute tradition des Prophètes et des Pères; il en répèterait les thèmes dans son apologétique pour mieux en produire les effets sur son lecteur libertin... Et pourtant, il n'est que de feuilleter la liasse Vanité pour se trouver confronté à une étrange confusion: «J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein: c'est le véritable ordre et qui marquera toujours mon objet par le désordre même. Je ferais trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec ordre puisque je veux montrer qu'il en est incapable» (373-44, 532), une confusion dont tout le dessein est donc de montrer la vanité de ce dont il traite, par la vanité, c'est-à-dire l'inconsistance, l'incertitude des fondements, la fragilité des principes, etc... du discours qui en traite. Vanité qui s'enveloppe elle-même dans les nuées de sa déception, où la confusion du sujet déçu est à la mesure de l'illusion de l'objet

qui déçoit. De la vanité et du discours qui l'énonce pour la dénoncer, il faut en écrire ce que Pascal disait de la folie – et vanité n'est-elle pas folie – : «Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie, de n'être pas fou» (414, 127, 412). Mais par là, par ce désordre qui est le vrai ordre, par cette confusion intentionnelle, par cette pratique de la non-cohérence, par ce style de vanité sur la vanité, par cette manière de «méta-vanité», quelque chose de nouveau apparaît dans le topos de la tradition: une nouveauté qui en rompt les assurances et en brise les certitudes, qui en bouleverse les registres d'argumentation et en disperse les forces persuasives, qui en démultiplie les effets pour produire des affects inconnus: la vanité, moderne ici, semble émerger dans les sédimentations multiséculaires de la grande perpétuité chrétienne.

Feuilletons donc la liasse «Vanité» dans son étrange confusion pour simplement noter, non sans dessein, le désordre que ce terme désigne, ces éléments jetés sur de petits bouts de papier que ce nom enveloppe sans nulle prétention – sans nulle vanité – de les subsumer sous un concept qui leur correspondrait. Seulement des pensées de vanités: *Vanité*: «deux visages semblables dont aucun ne fait rire en particulier font rire ensemble par leur ressemblance.» *Vanité*: «Qu'une chose aussi visible qu'est la vanité du monde soit si peu connue, que ce soit une chose étrange et surprenante de dire que c'est une sottise de chercher les grandeurs, cela est admirable.» *Vanité*: «Un bout de capuchon arme 25.000 moines.» *Vanité* des sciences des choses extérieures... Condition de l'homme: vanité, inconstance, ennui, inquiétude,... *Vanité* que «la puissance des rois... fondée sur la raison et la folie du peuple et bien plus sur la folie», si bien que «la plus grande et importante chose du monde a pour fondement la faiblesse. Et ce fondement-là est admirablement sûr: car il n'y a rien de plus sûr que cela, que le peuple soit faible.» *Vanité*, la nature de l'homme qui «n'est pas d'aller toujours» mais d'avoir «ses allées et venues» comme «la fièvre a ses frissons et ses ardeurs...». *Vanité* «les respects signifient: incommodez-vous» ... *Vanité* des vanités: «Qui ne voit la vanité du monde est bien vain lui-même...» *Vanité* «Les hommes s'occupent à suivre une balle et un lièvre; c'est le plaisir même des rois.» *Vanité* que l'Imagination: «C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours; car elle serait règle infaillible de la vérité si elle l'était infaillible du mensonge... je ne parle pas des fous, je parle des plus sages... Le ton de voix impose aux plus sages, et change un discours et un poème de force... Plaisante raison qu'un vent manie, et à tout sens... La justice et la vérité sont deux pointes si subtiles que nos instruments sont trop mousses pour y toucher exactement...» *Vanité*: La cause et les effets de l'amour: Cléopâtre – *Vanité*: «Nous ne tenons jamais au temps présent...» et pour finir ces notes infinies, en forme de pensées détachées, en voici deux qui me paraissent ouvrir le champ de la vanité selon deux extrémités fort éloignées: celle de la structure la plus universelle de l'être et du savoir et celle d'un artefact très particulier de la mimésis, mais qui ont en commun une double vanité puisqu'en l'une se manifeste une défaillance essentielle du jugement de connaissance et dans l'autre, un étrange excès du jugement de goût: d'un côté l'infini, de l'autre le genre de peinture dit de nature morte. «Deux infinis, milieu – Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien» (69-78-41). «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux» (134-77-40).

Sans prétendre introduire de l'ordre dans un amas de fragments nommé *Vanité* – ce serait faire trop d'honneur au sujet lui-même puisqu'il s'agit de montrer qu'il en est incapable – on peut toutefois remarquer que les deux infinis et la dialectique de l'inconsistance qui en est la plus profonde caractéristique, comme l'exacte et rigoureuse imitation des choses qui les restitue avec perfection au regard attentif, ces deux extrémités du champ des vanités les plus éloignées l'une de l'autre se trouvent réunies dans un fragment de cette même liasse: «Si on est trop jeune, on ne juge pas bien; trop vieil de même. Si on n'y

songe pas assez, si on y songe trop, on s'entête et on s'en coiffe. Si on considère son ouvrage incontinent après l'avoir fait, on en est encore tout prévenu; si bien trop longtemps après, on n'y entre plus. Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près; et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et la morale qui l'assignera?» (58-381-21). Il est aisé de reconnaître, dans les excès et les défauts qui marquent les diverses circonstances du jugement vrai, les deux infinis du trop vite et du trop doucement de la lecture, dont le résultat est qu'entre les uns et les autres, également vains et inconsistants, la position, le site (*situs*) de la connaissance, le lieu (*locus*) du sujet de vérité, le point (*punctum*) du jugement certain se trouvent frappés d'indétermination, d'inconstance – de vanités – ou d'errance: «Voilà notre état véritable... Nous voguons sur un milieu vaste toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre. Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte et si nous le suivons, il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle... Notre raison est toujours déçue par l'inconstance des apparences; rien ne peut fixer le fini entre les deux infinis qui l'enferment et le fuient» (380-72-199). Tout le lexique de la vanité est ici réuni en quelques lignes dans toute l'ampleur de son champ sémantique: glisser, échapper, voguer; fuite, inconstance, apparences; et implicitement le vent qui pousse le frêle esquif humain sur le flux et reflux du milieu vaste de l'océan et le vide qui s'ouvre dans la terre «jusqu'aux abîmes» sous les fondements de la base sur laquelle l'orgueil humain voulait «édifier une tour qui s'élève à l'infini».

Et pourtant dans le même fragment des deux infinis qui enferment, pour les fuir, le site de la connaissance et le lieu du sujet de vérité, l'art de la peinture s'offre pour fournir assurance, assiette ferme, port d'attache, «point indivisible». La peinture, remède à la vanité ontologique dont la double infinité frappe la nature et l'homme? A vrai dire, non la peinture elle-même, mais ce qui est peut-être la norme de l'art, ce qui constitue la structure de sa représentation, la perspective qui règle par les contraintes de sa rigueur, le rapport de l'œil au tableau et définit l'exacte distance de la vérité. Vue de trop loin et de trop près, la représentation s'évanouit dans la brume d'une totalité confuse au regard ou se perd dans la minutie bientôt brouillée du détail impérieux: égale et inverse vanité du tableau, la nuée sans consistance ou le fourmillement sans raison... «Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu». Tous les autres points de vue ne font que livrer au regard la vanité anamorphique des apparences peintes, leurs incohérentes distorsions trop près, trop loin, trop haut, trop bas; ainsi cette étrange forme oblongue et blanchâtre, grumeau de peinture qui flotte, incongru, devant les portraits de deux nobles ambassadeurs. La perspective assigne donc le point indivisible du jugement de certitude qui est le véritable lieu du sujet (du regard, c'est-à-dire l'œil) pour constituer le site stable de la connaissance. La perspective l'assigne, mais dans l'art de la peinture, dans l'artifice de la représentation peinte, point indivisible qui est lui-même une apparence propre à notre condition limitée. «Ainsi fait-on dans les choses matérielles, où nous appelons un point indivisible celui-là au-delà duquel nos sens n'aperçoivent plus rien, quoique divisible infiniment et par sa nature.» L'exacte détermination du milieu entre les deux infinis dans la singularité d'un point, lieu, site du sujet, du jugement, de la connaissance définit seulement l'exacte distance de la vérité de l'illusion, d'autant plus dangereuse et trompeuse, d'autant plus vaine par là même, puisqu'avec elle, c'est la séduisante vérité de la ressemblance qui se trouve offerte à notre admiration. Séduisante vérité de la mimésis: «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.»

Aussi la pensée s'achève-t-elle sur une question; une question qui relance le jeu de la vanité des apparences, de la vérité de leur vanité et de la vanité de leur vérité dans un de ces tourniquets vertigineux où se dessine en creux, par une sorte de tourbillon négatif, une modernité de la vérité dans la vanité des arts de la mimésis; une question et seulement une question à laquelle la pensée (le

fragment de Pascal, mais la pensée «tout court» également) n'apporte point de réponse parce que l'entretien, le commerce de langage ici précisément est rompu: «Mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera?» En un sens, l'assignation «vaine» du point indivisible par la perspective dans l'art de vanité qu'est la peinture est une opération «saine», pour jouer au jeu des mots auquel Pascal jouera avec les opinions du peuple saines dans leur vanité même: car elle pourrait permettre un déplacement, du champ des apparences à celui de la morale et de la vérité, une «métaphore» de la perspective comme «modèle», modèle de simulation de la vérité dans l'illusion qui fournirait ainsi à l'honnête homme, à l'habile, à l'esprit fin, l'épreuve de la justice et de la vérité – ces deux pointes si subtiles que nos instruments sont trop mousses pour y toucher exactement – sous la forme d'une fiction de justice et de vérité, point indivisible, propédeutique à la pratique des points subtils (infiniment subtils, infiniment divisibles) de la justice et de la vérité elles-mêmes. Toutefois la question sur laquelle la pensée se rompt (ou s'interrompt) est moins celle de la «métaphore» de la perspective et de la constitution de la perspective «vaine» en modélisation «saine», que celle de l'opérateur de ce déplacement, de la force, du désir ou de la volonté d'un sujet qui effectuerait lui-même ce mouvement du champ de la vanité au site, au lieu, au point de la vérité, qui se mettrait en mouvement de l'espace des apparences au lieu du réel et qui aurait désir, force, volonté, *autorité* pour le faire. Car il s'agit bien d'un sujet, «mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera?», un sujet, mais qui?

«Jésus-Christ que les deux Testaments regardent, l'Ancien comme son attente, le Nouveau comme son modèle, tous deux comme leur centre» (600-740-385). «Non seulement nous ne connaissons Dieu que par Jésus-Christ, mais nous ne nous connaissons nous-mêmes que par Jésus-Christ. Nous ne connaissons la vie, la mort que par Jésus-Christ. Hors de Jésus-Christ, nous ne savons ce que c'est ni que notre vie, ni que notre mort ni que nous-mêmes. Ainsi, sans l'Écriture qui n'a que Jésus-Christ pour objet, nous ne connaissons rien, et ne voyons qu'obscurité et confusion dans la nature de Dieu et dans la propre nature» (602-548-417). Telle est bien la réponse à la question par où la vanité des apparences se dissipe dans ce point de vue des points de vue qu'est le centre-objet de l'Écriture, site de connaissance claire et distincte, lieu du sujet de vérité, point infiniment subtil de justice et de vérité, Jésus-Christ; par où la vanité du néant, le vide, l'être en retrait d'être, en état permanent de perte d'être, trouve sa plénitude. «Hors de lui (Jésus-Christ), il n'y a que vices, misère, erreurs, ténèbres, mort, désespoir» (601-546-416). Jésus-Christ, mais la réponse ne viendra que par delà la conversion du cœur comme une grâce. Elle ne peut naître du vice, de la misère, des erreurs, des ténèbres, de la mort, du désespoir. Elle ne peut naître de l'immanence d'un même creusement répété. Pourtant, c'est dans le double parcours de la vanité des apparences et de la vanité du vide, dans la double et inquiète exploration d'une phénoménologie de la vanité à effets sociaux, éthiques et spirituels et d'une ontologie de la vanité à conséquences métaphysiques, théologiques, mystiques que peut s'ouvrir l'espace pour une *réponse transcendante*, et pour les *pratiques* artistiques et poétiques, spirituelles et mystiques qu'elle provoque par l'ampleur et la rigueur de ses exigences. Mais c'est aussi dans cet espace laissé vide par retrait de l'Être *dans* les apparences et que le nom «vanité» nommerait par un geste «nominaliste» qui relèverait de ce retrait lui-même, c'est dans cet espace de vanité que peuvent également s'esquisser certaines des valeurs esthétiques et éthiques de la modernité.

Phénoménologie des apparences, ontologie du rien, telle pourrait être entre la fin du XVI^e siècle et le milieu du XVII^e siècle, la double traverse de la vanité, vanité de chemins menant en des lieux auxquels les voies directes des périodisations «habituées» et les grandes routes d'un classicisme trop classique ne mènent pas; double postulation de «Vanité» à laquelle la confusion, non sans dessein, d'une liasse de fragments de Pascal titrée de ce terme conduit. D'un côté, une phénoménologie de l'apparence et de l'être comme apparence propose

l'être pour le regard. Il s'agit ici moins de contempler que de regarder, moins de regarder que de voir, moins de voir que de se voir, moins de se voir que de se voir vu, regardé, contemplé, que d'attirer à soi le regard de l'autre pour être «soi», que de ne trouver son identité que dans l'œil autre. La Vanité ici s'épuise dans l'apparence au point, tel Narcisse, que son sujet en meurt de s'immobiliser, fasciné à l'extrême bord de son image inconnue et dans le même temps, de ne se faire être que par cette exhaustion même, dans un «faire parade» incessamment renouvelé. D'un autre côté, une ontologie du rien et de l'être comme vacuité pose l'être dans la permanence immobile d'un mouvement d'abandonnement de soi, de dérélition auquel Pascal, là encore, fournira des formules inoubliables dans le *Mystère de Jésus* où Jésus est à la fois le paradigme de l'homme et l'allégorie existante de l'Être: «Jésus souffre... cet abandon dans l'horreur de la nuit... Jésus en agonie jusqu'à la fin du monde... Jésus au milieu de ce délaissement universel et de ses amis choisis pour veiller avec lui... Jésus dans l'incertitude de la volonté du Père... Jésus dans l'ennui... Jésus s'arrache d'avec ses disciples pour entrer dans l'agonie...»

Mais plus spécifique encore, dans la vanité, cette ontologie du néant et de l'être comme néant viendrait se loger dans le déploiement phénoménologique des apparences; et le masque de théâtre qui emblématiserait de telles valeurs d'exposition et de production au regard ne masquerait pas le visage du comédien, encore moins celui de l'homme; il ne masquerait même pas – comme dans cette *Vanité avec putto* de Pieter Boel (vers 1650) que signale J.P. Cavallé dans sa belle étude sur la théâtralité du monde baroque – une tête de mort comme si tout visage «réel» avait disparu entre le masque posé *sur lui* par le jeu social des apparences et la tête de mort posée *sous lui* comme «suppôt» stable de réalité: non. Selon cette onto-phénoménologie des apparences et du rien, le masque ne masquerait rien, ou plutôt il masquerait le Rien et ne se constituerait en face, ne s'identifierait au visage qu'à la mesure des regards qui se poseraient sur lui et que sa «parade» attirerait: «Toi qui meurs avant que de naître, / Assemblage confus de l'être et du néant / Triste avorton, informe enfant / Rebut du néant et de l'être» (Jean d'Hesnault, Paris, 1678, *Oeuvres diverses*, par le sieur D.H.).

La vanité dit d'abord la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant; elle dit le monde en état de chancellement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale. Comme tout à l'heure avec la perspective et le point indivisible où fixer le site de la connaissance et le lieu du sujet, le penseur de la vanité des apparences demande un port, un lieu calme, un havre de grâce d'où mesurer la fuite et le flux de l'être. Le discours, le trésor de la langue et la stabilité de ses formes peut-il offrir le site de repos et de l'ordre?

«Ceux qui vivent dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils la croient suivre: comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord fuient. Le langage est pareil de tous côtés. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port juge ceux qui sont dans un vaisseau. Mais où prendrons-nous un port dans la morale?» A cette pensée de Pascal, semble faire écho ce sonnet de Chassignet, un écho qui semble retentir jusque dans le commentaire poétique que le poète donne de la vanité du langage qui nomme du même nom les choses dans le mouvement de leur devenir-autre. «Assieds-toi sur le bord d'une ondante rivière / Tu la verras fluer d'un perpétuel cours, / Et flots sur flots roulant en mille et mille tours / déchargés par les prés son humide carrière. // Mais tu ne verras rien de cette onde première / Qui naguère coulait, l'eau change tous les jours, / Tous les jours elle passe, et la nommons toujours / Même fleuve et même eau d'une même manière.» Le flux héraclitéen de l'eau est emblème de la toujours autre et variable identité de l'homme: «Ainsi l'homme varie, et ne sera demain / Telle comme aujourd'hui du pauvre corps humain / La force que le temps abrégie, et consomme»: d'où la rédemption du change dans et par le langage

qui, en disant l'être, fixe, dans le nom, la précarité et l'évanescence de ses apparences successives: «Le nom sans varier nous suit jusqu'au trépas / Et combien qu'aujourd'hui celui ne sois-je pas / Qui vivais hier passé, toujours même on me nomme» (J.B. Chassignet, le *Mépris de la vie et Consolation contre la mort*, Besançon, 1594). Mais du même coup, c'est le langage qui est victime de sa propre puissance: chaque nom se trouve subrepticement vidé de toute vraie référence puisque ce qu'il nomme toujours de même est toujours autre; et d'abord le nom du poète qui, assis sur le bord d'une ondante rivière, en chantait le flux en le fixant dans la belle forme du discours poétique, se trouve entraîné par ce même flux et couvrir d'une identité vide la variation mortelle de son insensible métamorphose.

La gloire du langage, la beauté sonore et visuelle du poème qui dit l'instabilité des apparences simultanément les rédime de leur destin d'anéantissement et subit ce même destin dans la pure idéalité de ses signes puisqu'elles le frappent de leur précarité au registre de sa vérité matérielle. «Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne» (Pascal, *Pensées*, 43, 155, 65). Le nom enveloppe toute l'effrayante puissance de l'infinie diversité, de l'incessante vanité de la chose qu'il nomme, mais loin de le remplir de sens par sa plénitude, cette puissance même le fait fuir, comme sable ou eau, de la forme qui visait à la maîtriser; que signifie «campagne» sinon une infinie diversité où étrangement chaque chose unique, singulière, incomparable s'annule indifférente à toutes les autres, comme dans le tremblement d'une buée ontologique: le réel, la vie: «Est-il rien de plus vain qu'un songe mensonger / Un songe passager, vagabond et muable? / La vie est toutefois au songe comparable / Au songe vagabond, muable et passager. // Est-il rien de plus vain que l'ombrage léger, / L'ombrage remuant inconstant et pénétrable? / La vie est toutefois à l'ombrage semblable à l'ombrage tremblant sous l'arbre d'un verger» (J.B. Chassignet, *op. cit.*, sonnet 263). Quelle étrange et émouvante concurrence entre le langage et le réel, quelle vaniteuse compétition entre les mots et les choses, les choses dont les mots recueillent l'évanescence à la mesure de leur sons et de leurs rythmes, les mots dont les choses en fuite ne laissent bientôt sur la page, comme les flots sur la plage que de brillantes coquilles vides et parmi elles, celle, résonnante d'un pur souffle, d'une changeante voix, celle du poète, sujet du langage. «Notre vie n'est que rapt et fuite. / Voleurs de nous-mêmes... Toujours revêtant un âge nouveau / Jamais nous-mêmes et toujours nous-mêmes / Chaque jour différents, d'heure en heure / Changeant. Change donc, change / O beau Protée...» (Balde, *Lycra* (1640) livre II, ode 39, citée d'après *Carmina Selecta*, Turin, 1805, p. 78 dans la traduction de Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1954, p. 23).

On retrouverait, me semble-t-il, cette même concurrence vaniteuse et ruineuse dans les représentations peintes dites Natures mortes. Il apparaîtrait au premier regard, quelle qu'évidente que puisse être la valeur symbolique ou allégorique de tel ou tel objet représenté, qu'ici, sur la toile, la nature est en état de repos, de quiétude et de silence, se ramassant, se recueillant tout entière dans chaque chose, fruit, fleur, légume, dans chaque objet, du plus humble au plus noble, pour offrir avec l'image, leur réalité même dans une transparence qui les livre, à la fois exposés et retirés en soi, totalement, au regard et à la contemplation: transparence «magique» de la représentation, mais dont la magie justement introduit une mystérieuse opacité dans le réel représenté, comme si la réalité dans le «réalisme» si parfaitement exact de la peinture, se dépassait en soi-même pour laisser deviner un secret des choses, une surréalité de sens qui les déroberait à elles-mêmes à la mesure de leur plénitude sur la toile. Mystérieuse vanité des choses peintes, mystique vacuité qui les creuse et qui n'est autre que la secrète dimension symbolique que la perfection de leur représentation importe avec elle. La représentation ici ne signifie plus présenter à nouveau ce qui a été ou ce qui sera, là, un jour. Elle ne signifie plus – ou plus

seulement – faire revenir dans l'image, dans l'imagination, et comme imaginaire, en «pseudo»-présence, ce qui n'est plus ou ce qui n'est pas encore. La représentation, en l'occurrence, est l'insistance d'une présentation, l'insistance du réel dans une présentation, réel qui ne pourra jamais se présenter que comme un secret ou un mystère dans la chose, tapi dans sa présence même, qu'un code ou qu'un chiffre symboliques pourra porter à l'expression et signifier au regard. Mais c'est cette intensification immobile du réel dans la représentation peinte par laquelle la «nature morte» se métamorphose en «vanité» que le regard, en tout état de cause, dans sa contemplation accueille comme promesse d'un sens autre qui pourra fort bien ne jamais s'accomplir. Dès lors, la nature morte ouvre dans la somptuosité ou la puissance, dans l'éclat ou la monumentalité des choses qu'elle représente, elle ouvrira dans cette présence une sorte de site secret, de lieu mystérieux, vide, encore, mais en attente d'une inscription symbolique.

Mais il n'est le plus souvent que de répondre à l'insistance de la représentation peinte et à la magie de sa transparence par l'insistance d'un regard attentif pour découvrir dans le silence de la «vie coye» des choses sur la toile représentées, les éléments, souvent infimes, qui mettent leur immobilité en état d'instabilité, en troublant jusqu'à l'inconstance la beauté des apparences, la souveraine domination des formes: une mouche ou un papillon, la fumée qui s'élève d'une bougie que l'on vient d'éteindre, un verre de cristal renversé, un pétale de rose tombé de sa fleur, une feuille de papier froissé ou un parchemin déchiré, un insecte rampant sur un fruit à peine trop mûr... Mais au-delà de ces éléments qu'un symbolisme plus complexe qu'on ne pense parfois, vient immédiatement investir, le regard notera, plus subtil, l'écorce de l'orange, déroulée au rebord de la table d'apparat que Claudel lisait comme le ressort détendu du temps qui passe; plus subtil encore, le déséquilibre qui affecte toute la composition à ses bords, le manche du couteau trop lourd pour le laisser simplement posé sur son support, ou l'assiette en excès de débordement ou la serviette de table dont la chute est imminente, voire virtuellement accomplie. Ainsi s'amorcerait cet étrange et très émouvant suspens, comme une conversion de la peinture, sans qu'il soit possible de décider dans quel sens elle s'accomplirait. Certains peintres choisiront de représenter, *en trompe-l'œil* la toile sur laquelle s'expose la nature morte – vanité, au regard de contemplation, – ainsi Cornelius Norbertus Gijsbrechts ou Jean François de la Motte – en la déclouant de son châssis, déchirée et pendante: «Quelle vanité que la peinture...» Mais est-ce encore vanité que de représenter cette vanité de la peinture comme une suprême illusion abusant l'œil contemplant une peinture de vanité? Quelle vanité que la peinture de vanité. Voilà ce que Pascal proposait à la méditation de son lecteur dans la liasse «Vanité». «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.» La mimésis, ses prestiges et ses séductions ici défailant par la confrontation de la splendeur feinte de l'artefact de peinture à l'humble réalité des choses. Mais de quel excès la mimésis ne peut-elle se prévaloir lorsqu'est représentée cette défaillance, si pleinement, si parfaitement que l'œil s'y laisse prendre jusqu'à la croire vraie et réelle? A moins que cet excès même – le trompe-l'œil – ne fasse passer l'imitation et ses feintes, de l'univers réglé de la représentation et des apparences au monde plus inquiétant des doubles et des simulacres. En mimant sa propre capacité de représenter, loin d'en redoubler la puissance, la mimésis découvre ici la vérité ultime de sa vanité, non par confrontation à la réalité des choses, mais par conversion à celle des fictions où le néant apparaît comme tel dans une ontologie du rien. Et ce faisant, la mimésis entraîne dans ce néant, l'œil, le regard, le sujet, le moi enfin.

«Je ne sais qui je suis / Dans ce dédale obscur de peines et d'ennuis... Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore...» «Moi-même je m'oublie et ne me connais plus.» Du Ryer, Rotrou, Descartes même, à l'instant de la découverte du «point» archimédique du «je pense donc je suis»: «Je suis, j'existe: cela est certain; mais combien de temps? A savoir autant de temps que je pense; car peut-être se

pourrait-il faire, si je cessais de penser, que je cesserais en même temps d'être ou d'exister...» Tel serait le *cogito* de la vanité: telle serait la vanité même du *cogito* de la vanité. L'instabilité des choses mesure en quelque façon celle du Moi: «Notre esprit n'est que vent et comme un vent volage, / Ce qu'il nomme constance est un branle rétif. / Ce qu'il pense aujourd'hui n'est demain qu'un ombrage. / Le passé n'est plus rien, le futur, un nuage, / et ce qu'il tient présent, il le sent fugitif. / Je peindrais volontiers mes légères pensées. / Mais déjà le pensant, mon penser est changé. / Tant à ce changement mon esprit est rangé» (Etienne Durant, *Stances à l'Inconstance, Le livre d'Amour*, 1611). Cette instabilité, ce change, cette inconstance manifestent un moi entièrement traversé par le passage du temps, totalement animé par la succession rapide des états de l'âme, succession qui lui donne la brève consistance d'un présent que l'imminence de sa venue dans le désir comme celle de sa perte dans le regret ne sauraient soutenir. Un Moi poreux dont la substance et le contenu incessamment s'échappent de leur enveloppe.

Le cogito de la vanité est dès lors susceptible d'une double lecture, capable d'un double et contraire effet: lecture de sa vanité selon les apparences et leurs successives apparitions qui «multiplient le sujet en une suite impatiente d'identités de rechange», dans des chatolements de surface où le moi se disperse par les éclats d'un plaisir sans cesse renouvelé: «Le change seulement sert à régler ma vie. / L'objet le plus parfait ne me plaît qu'un moment. / Et ce qui plus encore à l'aimer me convie, / C'est le désir que j'ai de changer promptement» (Nicolas Frénicle, *Premières œuvres poétiques*, 1625). «Et me trouvant partout, je suis en nul lieu»: vertige léger, état d'apesanteur de la *res cogitans* de la vanité, a-topie d'un moi vaporisé dans les irisations d'un Etre dont l'arc-en-ciel de Laurent de Drelincourt donnerait une belle image: «Le bel astre du jour dans le sein de l'orage / Nous ferme tout à coup ce lumineux tableau; / Et tout à coup aussi, le couvrant d'un rideau, / Il dérobe à nos yeux son inconstant ouvrage. // De ce peintre brillant la toile est le nuage, / Ses rayons réfléchis lui servent de pinceau, / Il prend pour ses couleurs, l'or, l'azur, le feu, l'eau, / Et la vapeur commence et finit cette image.» Mais cette même vanité, cette même dispersion dans les apparences, ce même change des formes et des états peut se découvrir comme l'angoisse du vide. «C'est une chose horrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède» (Pascal, 152-912-757). La succession, l'inconstance, le passage sont sentis comme autant d'épreuves de perte, de manque, comme l'identique creusement d'une même trace, comme le constant retrait de l'être. Loin de se multiplier en s'identifiant à tout, loin d'être doté d'une expansion infinie dans les êtres et parmi les choses, le moi, en répétant sans cesse l'expérience de la fuite et de la métamorphose, découvre dans l'anéantissement, un espace qui ne lui est propre que d'en être constamment exilé. L'image sur laquelle Pascal ouvre la question: «Qu'est-ce que le moi?» est celle d'un «homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants», celle d'un regard anonyme (un homme) sur les figures mêmes du passage et le moi, ce moi-ci, le je, est par hasard une de ses figures, parmi les autres, indiscernée par l'anonyme regard «si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir? Non; car il ne pense pas à moi en particulier». Il suffit de généraliser le lieu sans lieu du Moi: «Mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il? Non; car la petite vérole qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus. Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on moi? *Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme?* Et comment aimer le corps ou l'âme sinon pour ces qualités, qui ne seront point ce qui fait le moi puisqu'elles sont périssables?...» (167-323-688) (C'est moi qui souligne). La conclusion de Pascal est qu'on n'aime jamais personne mais seulement des qualités. Mais cette situation même du moi en état permanent d'abandon et de dérélition, en état d'anéantissement découvre le paradoxe mystique de la vanité: que l'Etre ne se manifeste que dans son voilement, que Dieu ne se montre qu'en se retirant «dans un étrange secret, impénétrable à la vue des hommes»; que le moi enfin ne se

trouve dans sa vérité singulière qu'en s'anéantissant. Lecture ontologique du cogito de la vanité et de sa vanité, mais au registre d'une ontologie négative de l'amour dont la quête et le désir, et non le plaisir, seront les formes suprêmes d'accomplissement: ontologie négative de l'amour – jouissance.

Au fameux «Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé» du Christ du Mystère de Jésus répondrait tel sermon anonyme sur l'amour de Madeleine: «Telle est la condition de l'amour des voyageurs où Dieu ne se communique qu'en se cachant non pour assouvir mais pour irriter l'Amour. L'âme amante connaît alors que ses fuites (de Dieu) sont des attrait, ses délais, des impatiences, ses refus, des dons, ses dédains, des caresses... Elle voit que son chaste Epoux se donne durant cette vie en se fuyant, en se cachant, en se dérochant» (p. 10 et sq. Cité par Jean Rousset, *op. cit.*) ou tel poème d'Angelus Silesius (*Pastorales spirituelles, Hirtenlieder* III, 81 Breslau, 1657) «Fuis, mon bien-aimé, sur les collines, fuis au loin, ne m'attends pas. Fuis comme un jeune cerf... Plus vive est la fuite, plus fort est l'attrait... Fuis par-delà les montagnes. Fuis jusqu'au fond des déserts, fuis hors de toute créature.»

Ontologie négative de l'amour qui ne se réalise vraiment que dans la perte infinie de son objet et qui trouverait son signe et sa présentation dans le crâne funèbre du *Memento Mori* du Père de Saint-Louis dans sa *Madeleine au désert de la Sainte-Baume* (1668): «Au pied d'un crucifix, une teste de mort / ou de morte plutôt luy déclare son sort... / Dans les trous de mes yeux et sur ce crâne ras / Voir comme je suis morte, et comme tu mourras... / Sers toy doncques de moy comme de ton miroir», / comme du protestant J.B. Chassignet dans son *Mépris et consolation de la mort* (1594): «Je me présente ici comme une anatomie / Le cœur sans battement, la bouche sans souris / La tête sans cheveux, les os allangouris / L'œil cavé, le nez froit et la face blesme...»

Le *Memento Mori* attribué à Philippe de Champaigne (du Musée du Mans) exposerait au regard le *cogito* de la vanité spirituelle. Au centre, la tête de mort, un antique vestige qui a la brillance d'un bel objet d'ivoire. Avec elle, disparaissent les singularités éphémères du Moi qui se faisait le centre de tout. Le Moi ne se reconnaît en elle et pourtant c'est la tête de chacun et de tous, la tête du premier père Adam par lequel la mort est entrée dans le monde, et le monde en vanité. La tête de mort est un masque, mais un masque qui serait sous chaque visage et que chaque visage cacherait comme un masque de chair. La tête de mort est ici ce masque que chaque spectateur en contemplant le tableau où il figure met au jour de dessous son visage sur la toile: entre les deux objets qui incarnent la beauté et le temps tout en les emblématisant, la tulipe dans le vase de cristal transparent et le sablier à demi écoulé, la tête de mort est l'universel autoportrait qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l'œil de chacun. *Hoc est ego*, ceci est le Moi, puissante vacuité de l'os creux, vanité du *cogito* de la vanité: ce crâne au réalisme saisissant, monumental tombeau. Posé sur l'étroite table de pierre, dans une frontalité terrifiante, il tient, il se tient, il se présente debout sans le support qui l'empêcherait de basculer en arrière. La transparence de la représentation de la mort dans le «réalisme» de ce crâne s'opacifie dans la présentation d'un signe qui se dresse autonome et presque abstrait pour conduire le regard de son spectateur à la vérité de sa vanité.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Anthologie poétique française, t. 1, M. Allem, G. Flammarion, 1965.

C. BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris, 1986.

C. BUCI-GLUCKSMANN, *Tragique de l'ombre*, Galilée, Paris, 1990.

J.P. CAVAILLÉ, «Theatrum Mundi, Note sur la théâtralité du monde baroque», *European University Institute*, Florence, n° 87/318, 1987.

G. CONTE, *La metafore barocca*, Milan, 1972.

M. FARÉ, *La Nature morte en France*, Genève, 1962.

L. MARIN, «Masque et portrait sur la signification d'une image au XVII^e siècle», *Image et signification*, Paris, 1983.

- L. MARIN, «Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e siècle», *L'imitation*, Paris, 1984.
- L. MARIN, «Figurabilité du visuel», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* xxxv, Printemps 1987.
- B. PASCAL, *Oeuvres complètes*, L'intégrale, Le Seuil, 1963.
- J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954.
- J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, 1968.
- C. STERLING, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Nouvelle édition révisée, Paris, 1983.
- ID., *Trésor de la poésie baroque et précieuse, 1550-1650*, A. Blanchard, Seghers, Paris, 1969.
- A. VECA, *Vanitas, il simbolismo del tempo*, Lorenzelli, Bergamo, 1981.