



Varia 3

- Olivier Leplatre

Admirables vanités

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » (Le Guern 37)¹. Cette notation de la liasse « Vanité » ne présente aucune ponctuation. Son interprétation hésite donc entre la relative déterminative (restrictive) et la relative appositive. La remarque peut ainsi définir certains tableaux : « quelle vanité que ces sortes de peintures qui attirent » ; ou bien, elle appréhende la peinture en général : « quelle vanité que la peinture, qui attire... ». Entre ces approches, il n'est pas nécessaire de trancher ; nous verrons plutôt qu'elles permettent dialectiquement à Pascal d'atteindre une idée de la peinture à partir des tableaux, pour lui emblématiques du geste pictural, qui peignent « les choses dont on n'admire point les originaux ».

Dans ses quelques mots, Pascal rend compte, presque de manière émotive, quoique sans aller jusqu'à parler en son nom propre, du sentiment singulier que provoquent certaines toiles, et peut-être même la peinture essentiellement. Il

¹ Les citations de Pascal sont tirées de l'édition des *Pensées* établie par Michel Le Guern (Paris, Gallimard, « Folio », 2004). Sur ce fragment, voir N. Heinich, « "Quelle vanité que la peinture" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, Volume 28, n°28, pp. 77-78 (consultable sur le site [Persée](#)) ; L. Marin, « Les traverses de la vanité », dans *La Vanité dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris, RNM, 1990, pp. 21-30 (lire le PDF sur le site de l'[Association Louis Marin](#)) ; J. Moutaux, « La vanité de la peinture », dans *Pascal et la géométrie, Cahiers pédagogiques de philosophie et d'histoire des mathématiques*, n°5, 1993, pp. 111-114 ; T. Shiokawa, « Pourquoi la peinture est-elle vaine ? » [novembre 1979], dans *Considérations sur Pascal. Recueil des articles choisis par auteur*, Tokyo, Librairie Iwanami, 2003.

relève l'effet des tableaux, et de son impression de spectateur, comme une réponse au pouvoir pragmatique de la peinture voire en guise de réaction contre elle, s'esquisse une pensée, embryonnaire mais vertigineuse, sur ce qu'accomplit le peintre.

Je voudrais me servir de la remarque de Pascal, à peine sortie des limbes de l'intuition et cependant déjà pensée fortement constituée, à la manière de ce que Gilles Deleuze a pu appeler un « point-pli » : un point de réflexion qui ici, plusieurs fois déplié, remis en mouvement et déplacé, aidera à appréhender les vanités, genre dont ne parle pas explicitement Pascal, au sujet de ce que la peinture nous fait *exactement* voir.

1. S'arrêtant sur la peinture qui sait se rendre si admirable aux yeux des hommes, Pascal témoigne de sa propre admiration (les mots « admirable », « admirablement », « admiration » reviennent quand il s'agit pour l'écrivain de parler de vanité²). « Admiration, sentiment par lequel on regarde avec étonnement quelque chose de grand et de surprenant. Admiration se dit aussi de la chose qui se fait admirer. *Ce prince est l'admiration de son siècle* » (Furetière, Dictionnaire). La peinture est admirable. Non que le regard de Pascal cède au ravissement suspect des spectateurs de tableaux ou à l'enthousiasme de leurs collectionneurs et de leurs acheteurs³ ; non qu'il se reconnaisse dans cette passion qui saisit et emporte les uns et les autres. Il transcrit une forme d'admiration toute différente où la sidération le dispute à la mélancolie, où le jugement accablé sur la folie des hommes rejoint l'hommage ironique à la puissance incommensurable de la peinture, à sa singulière efficace profane.

² Par exemple : « 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 » (Le Guern 14) ; ou encore : « L'admiration gâte tout dès l'enfance » (Le Guern 59).

³ Philippe Sellier voit dans la pensée de Pascal une note de lecture d'un passage du Père Senault. Dans *L'Homme criminel* en effet, ouvrage de 1644, l'oratorien dénonce les collectionneurs d'art (ces « hommes de condition qui font des cabinets de peinture ») : « On appelle cet exercice un honnête divertissement, on ne s'accuse jamais d'avoir donné tout son temps, son bien et son amour à cette occupation inutile, et on ne croit pas être coupable quand on a fait une idole de l'ouvrage d'un sculpteur ou d'un peintre » (pp. 686-687. Ces mots sont également voisins de ceux employés par La Bruyère dans son chapitre « De la Mode », *Les Caractères*). Voir Ph. Sellier, « Les tulipes et la peinture : "vanités" littéraires et humus augustinien », dans *La Morale des moralistes*, études réunies par J. Dagen, Paris, Champion, 1999, pp. 140-148.

Pascal constate avec quelque effarement la réussite inouïe de la peinture : il voit qu'elle parvient à transmuier la prose du monde au point de changer, de bouleverser même totalement notre regard. La peinture détient le secret de convertir en objets admirables des objets banals, voire triviaux, sur lesquels nous ne jetons peut-être qu'à peine les yeux ; ces objets sans doute nous en avons l'usage, ils nous donnent pourquoi pas du plaisir, et parfois beaucoup, mais ils ne sauraient nous mener à aucune contemplation particulière, suspendre notre temps et nous installer dans la durée d'une joie authentique que nous ne voudrions pas voir s'arrêter.

Il faut, on en conviendra, un étrange et parodique miracle pour qu'un ample fromage accapare le centre d'un tableau comme une hostie démesurée, s'épanouisse à la lumière, impose les aspérités bizarres de sa substance à la quasi-totalité de l'espace visible et comble finalement par un plaisir aberrant la faim de notre œil. Ailleurs, le peintre semble avoir employé tout son art pour couvrir de salades ou de carottes sa toile et la transformer en un éventaire ou une table de cuisine. Il a soigné les irisations des couleurs, restitué méticuleusement les détails des plis et des replis ; il a marqué les volutes et les ondoiements des matières avec la même concentration qu'il se serait imposée pour traduire le plus noble des drapés ou le plus spirituel des visages. Quelle folie de voir le peintre déclenche-t-il donc qui nous entraîne de la sorte à savourer des sujets pourtant indignes de notre intérêt ?

Encore cela ne dit-il pas assez jusqu'où peut aller la peinture. Car par quelle espèce d'illusion supérieure, par quel coup de force parvient-elle à attirer notre attention et notre désir en exhibant l'ignoble, en attirant notre regard sur ce qui d'habitude nous dégoûte ? Un bœuf écorché par exemple, ou plutôt une masse de chairs presque informe et obscène, pendant semblable à un large haillon aux couleurs de viscères.

Avec ce cadavre accroché au visible, Rembrandt provoque notre jugement de goût. On le comprend, dans la logique de la remarque de Pascal, comme une façon d'assumer radicalement l'étrange maléfice de la peinture, son opération d'alchimie aurifère qui transforme la boue et farde l'ordure. Malgré l'audace de

son geste, Rembrandt a simplement appliqué sans concession la valeur de la peinture hollandaise de son temps. Il a fait sienne la confiance en cette fonction sanctifiante du peintre appelé à déceler la beauté dans l'acte le plus humble, dans les états les plus modestes de l'existence et les surprises discrètes des substances : la confection d'un hachis d'oignons, la boursouffure d'une brioche, l'échancrure d'une tourte aux framboises ou le scintillement d'une lame de couteau. Le peintre s'arrête à l'inanité apparente des motifs, au grain des matières qui, grâce à lui, vibrent de l'absolu.

Avec le bœuf écorché de Rembrandt, la nature morte va jusqu'à assumer le défi de la nausée (elle lève le regard sur ce qui soulève le cœur⁴). Le tableau ne se contente pas de célébrer le travail savoureux de la cuisine hollandaise. Le peintre sort de table ou ne l'atteint pas encore, il ne s'arrête pas même à l'étalage où la richesse matérielle se sacralise. Il traîne à l'abattoir. Et il porte son attention sur l'essentiel : obtenir la transformation de la laideur en beauté ou en son simulacre, retourner le goût et donc défendre la peinture « qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». Rembrandt oblige le spectateur, s'il croit vraiment à la peinture, à se soumettre à cette opulence de couleurs et de formes arrachées au chaos de la chair et au malaise de notre impression sur lui. Son tableau délivre une leçon d'anatomie de la peinture qui se montre en sa vérité, rédimant l'épouvante de son objet par la virtuosité de son acte, par le faire ou la manière luxueuse de l'artiste. On ne regardera plus le bœuf ainsi peint comme le rebut insignifiant du réel ou sa concrétion de laideur insupportable ; Rembrandt étale une chair ouverte, colorée et modelée comme s'il avait choisi de peindre le relief de sa propre palette. Le bœuf du peintre est un autoportrait de la peinture.

Le champ pictural délimité par la remarque de Pascal recouvrerait donc avant tout les genres qui, en bas de la hiérarchie officielle, s'éloignent des représentations des sujets dont on admire les originaux : Dieu, l'Histoire... Seraient concernées à leur place : la nature morte, la peinture de genre... Les

⁴ Sur ce thème, voir l'étude de François Lecercle sur Chardin, dans laquelle il commente la pensée de Pascal : « Le regard dédoublé », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°44, automne 1991, pp. 101-128.

tableaux du réel et du quotidien sont sans doute, plus que les autres, touchés par l'exclamation de Pascal. A ses yeux, ils captivent notre désir quand ce dernier ferait mieux de rester muet. Ils s'attardent là où d'ordinaire la vraie peinture, dans toute sa noblesse, refuse d'aller. Pourtant au-delà de cet accord entre l'opinion de Pascal et l'échelle du goût officiel au XVII^e siècle, c'est bien de la peinture en général dont il s'agit, de sa faculté à produire des signes à partir des choses et de l'enjeu pour une interrogation sur la vanité dans son rapport à ce que signifie l'acte de peindre.

Car que se passe-t-il vraiment pour que la peinture obtienne de la sorte le surcroît d'admiration qui étonne Pascal quand, posé simplement sur le réel, notre œil ne ferait que voir sans s'attarder ou bien préférerait regarder ailleurs ?

2. « L'éloquence, écrit ailleurs Pascal, est une peinture de la pensée, et ainsi ceux qui après avoir peint ajoutent encore font un tableau au lieu d'un portrait » (Le Guern 495). Il est rare que le peintre fasse des portraits ; le plus souvent il façonne des tableaux. Le portrait fixerait la limite du peintre qui réussit, sans la dépasser, le rendu d'une réalité au travers de la diaphanéité des signes ; le portrait marquerait l'arrêt modeste de la peinture, soucieuse de demeurer en-deçà de l'artifice, sage de ne pas se préoccuper de la peinture et de son pouvoir. Le portrait serait analogue au face-à-face du miroir.

Le tableau est d'une autre sorte : il sort des mains du peintre qui retourne à sa peinture, qui ne se satisfait pas du miroir, qui s'inquiète de ce qu'il peint, qui essaie de voir ce que la toile rendra, qui traque l'effet et cherche la séduction. Des portraits aux tableaux, le peintre ajoute le supplément du plaisir : plaisir de peindre dépendant de celui d'obtenir de sa toile qu'elle soit admirable. Le renchérissement de la peinture sur elle-même met l'accent sur l'ambition du signifiant. Le tableau réclame la virtuosité, l'habileté, l'art de faire retentir la toile, de théâtraliser le volume du geste qui préside à son avènement. Ce surplus d'incarnation appelle pour Pascal le désir, la concupiscence augustinienne ; il arraisonne le sensible, entremêlant pour les égarer les corps du peintre, du tableau et du spectateur. L'illusion et ses mensonges autorisent l'agitation incontrôlable

des impressions. Le bœuf de Rembrandt est la plaie vive de notre corps ; il cherche à déclencher en nous la noise du sensible.

L'érotisation de la toile qui interpose un écran sensuel entre le regard et le réel conduit à distinguer dans la peinture une fonction de suppléance et une fonction de supplément. La peinture n'est pas admirable parce qu'elle reproduit les objets du monde, quels qu'ils soient ; du moins, cette question n'intéresse pas ici Pascal selon les termes habituels que l'on retrouve dans la critique de la peinture. Il n'entend pas condamner l'art pictural dans la mesure où il ferait réapparaître le réel en le dévaluant ainsi que le lui reproche toute l'exégèse platonicienne. A la limite, la simple copie, celle du portrait, dénoterait une certaine humilité de la représentation. Pascal ne dit donc pas que la peinture serait vaine à cause de sa nature mimétique. Ce n'est pas la substitution par identification qui menace nos sens en tentant de les abuser. La *mimésis* en soi n'est pas engagée dans la pensée pascalienne de la peinture ; ou disons qu'elle est engagée en ce que la manière de représenter modifie l'opinion que nous avons sur le représenté. C'est la substance, l'épaisseur charnelle des signes et leur emprise qui sont en jeu. Pour Pascal, la peinture est admirable, c'est-à-dire dangereusement stupéfiante, quand elle restitue les objets du monde en inversant notre première sensation, quand elle invente notre admiration et donc crée ou informe notre désir. Pascal s'intéresse au vertige du spectacle pictural qui vernit et embellit les objets du monde pour éblouir notre regard, pour le solliciter et l'impressionner, y compris lorsque le référent de la représentation pourrait nous faire baisser les yeux ou nous inciter à les détourner.

Pascal regarde donc la peinture pour bien la voir, la voir vraiment : il jette sur elle et contre elle une pensée, une pensée à proprement parler détachée, qui, par sa fulgurance et sa forme rompue, par son ton peut-être de discret mépris mêlé d'inquiétude, exprime sa volonté de désenvoûter l'œil avide, de le soustraire à l'influence des tableaux. Contre la force médusante de la peinture, le bouclier de Persée de la pensée.

Sans doute cette remarque est-elle attachée aussi à l'effort de convertir le libertin, tout disposé à s'abandonner à ces formes de sensualité venues du visible.

La pensée de Pascal puise dans l'écriture, dans son noir sobre et éclairant, l'antidote aux couleurs et aux formes de la toile. Son fil suit l'intention du dessin : tirer la vérité sous l'enveloppe des apparences, sous leur couche colorée. L'encre jetée sur le papier rencontre le trait que la logique de Port-Royal sauve dans la peinture et presque hors d'elle : « Ainsi, quoique ceux qui sont intelligents dans la peinture, estiment infiniment plus le dessein que le coloris ou la délicatesse du pinceau, néanmoins les ignorants sont plus touchés d'un tableau dont les couleurs sont vives et éclatantes que d'un autre plus sombre, qui serait admirable pour le dessein »⁵. Aussi l'écriture est-elle comparable au dessin pour la peinture. Elle note l'idée qui la sous-tend, la met au jour et dissipe l'illusion. Elle démonte le visible qu'elle laisse nu face au portrait de sa vanité, tracé par la plume.

3. Plus qu'avec la chasse ou le jeu de paume (Le Guern 37), Pascal a la certitude d'approcher avec la peinture, une fois percée sa magie illusionniste, l'une des plus vertigineuses manifestations de la vanité. Pour le moraliste qui module dans ses pensées les occurrences innombrables du vain, la peinture est d'une sorte bien particulière : elle livre à qui sait la regarder et non seulement l'admirer, à qui évite son hypnose, la preuve des ressources infinies de la vanité, de sa capacité intarissable d'invention et de surprise.

« Qu'une chose aussi visible qu'est la vanité du monde soit si peu connue (...) cela est admirable » écrit Pascal au début de la liasse « Vanité » (Le Guern 14). Or justement, la peinture rend visible la vanité en son essence ou plutôt en son phénomène, en son apparaître. Que les hommes ne le voient pas, il y a de quoi ne pas en revenir (Pascal trouve authentiquement « admirable » cet aveuglement face à la vanité). Car quand ils regardent des tableaux, les hommes ont la vanité littéralement sous les yeux. Mais, il est vrai, les tableaux favorisent le geste trompeur de la vanité ; ils opacifient notre œil, mettent en scène la tentation de la futilité en la rendant tout à fait agréable et ils nous aident à nous duper nous-mêmes. Il faut à rebours le dessillement de l'écriture pour y voir plus clair ; ni trop près ni trop loin, au point de perspective moral où la peinture, réécrite, fait

⁵ A. Arnaud et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Troisième partie, éd. L. Marin, Paris, Flammarion, « Science de l'homme », 1970, p. 339.

sens en ne faisant plus d'effet : « 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 dans la morale qui l'assignera ? » (Le Guern 19).

a. A ce point de perspective, la peinture prouve la force de notre inconstance : « La nature de l'homme n'est pas d'aller toujours. Elle a ses allées et venues » (Le Guern 25). Le goût pour les tableaux et ce qu'ils représentent l'atteste : nous sommes très facilement capables de nous trouver en désaccord avec nous-mêmes puisque nous jugeons d'une chose identique de manière inverse si nous la voyons dans la réalité et si nous la voyons figurée. Nous sommes prêts à nous déjuger, à trouver admirable ce que nous estimons par ailleurs sans intérêt, éventuellement méprisable ou répugnant. La vanité de la peinture est donc vanité de notre opinion changeante, encline à se contredire et devenir à ce point incompréhensible. La peinture met l'accent sur ce qui gît en nous d'instable, de désordonné, de discontinu ; pire, elle encourage notre inaptitude à nous en tenir à la fixité de la vérité. Elle accroît notre désir, s'en remet exclusivement à la supercherie de nos affects et à l'emprise de notre imagination qui « dispose de tout » et « fait la beauté » (Le Guern 41). Elle nous laisse sombrer dans l'envoûtement des signes et le danger des artefacts qui font vaciller ou effacent nos repères, et grâce auxquels la laideur comme l'insignifiance se griment de beauté. La peinture soumet le regard à la feinte mimétique : elle ne le rend pas dépendant du leurre de la transparence, comme on l'analyserait dans le trompe-l'œil ; elle le ravit par le leurre charmant de l'opacité.

Le peintre est vain qui nous entraîne dans cette admiration artificielle, « pour nous crever les yeux agréablement » (Le Guern 41), alors que nous devrions contempler la vérité. Selon Pascal, il perd son temps et nous faire perdre le nôtre par l'enjeu dérisoire et périlleux de son art radicalement éloigné de l'essentiel. Il détourne notre admiration en transférant son objet, puisque derrière la toile opaque de la mimésis, il oublie de nous faire admirer le monde tel qu'il est, alors qu'il fait signe de Dieu. Ne pas admirer les originaux peut signifier non pas que la réalité ou certains de ses éléments sont indignes de notre admiration

mais que nous ne savons plus y porter notre vrai regard. Depuis le péché originel, nous appréhendons mal la grâce de la nature. L'homme préfère avec orgueil jouir de sa propre création plutôt que de se soumettre modestement à celle de Dieu ; il contrefait le monde et perd sa valeur figurale où Dieu se cache et cependant paraît.

b. Vanité encore de notre regard face à la peinture qui refuse de voir les originaux pour ne pas se trouver assailli par l'effroi de notre misère, pour éviter de constater, avec trouble, que nous sommes en permanence au bord du précipice, que l'humanité est faiblesse et finitude. L'homme aveuglé en spectateur concentre son désir sur la vanité de la peinture parce qu'il s'assure grâce aux tableaux le moyen de s'oublier ; il se fond dans les couleurs et les formes. La peinture est un puissant divertissement qui couvre, par son écran diapré, l'abîme de l'existence : elle habille de ses chatoiements le fond noir de notre condition. Face au tableau, nous regardons ailleurs qu'en nous-mêmes et loin de Dieu, en nous faisant croire que nous touchons de près à la vérité. La stratégie du peintre est de maintenir notre erreur de ne pas savoir ou de ne pas vouloir prendre en considération ce que nous sommes authentiquement. Il nous aide à ne pas affronter l'admirable inadmirabilité de notre réalité mortelle, dérisoire, imbécile.

4. Toutefois, de ce point de vue, de ce lieu d'où Pascal regarde et d'où il écrit, la peinture ne ressort pas intégralement condamnée⁶. « La faiblesse de l'homme est la cause de tant de beauté que l'on établit » (Le Guern 86). L'homme a besoin de la chimère des beautés artificielles pour ne pas désespérer du monde et de lui-même. Le moraliste, qui considère la vérité de la peinture, ne saurait sans doute se satisfaire de ce mirage esthétique créé par la peinture à partir de son déficit métaphysique. Il écrit pour dénoncer le simulacre, réduire l'importance de la peinture, estomper ses couleurs et montrer sa trame. Les dévots plus encore ne peuvent éprouver que du dédain pour la peinture en raison « de la nouvelle lumière que la piété leur donne » (Le Guern 83). Mais les habiles, eux, continueront d'admirer ces beautés bien qu'en ayant conscience du fondement

⁶ Voir K. Lanini, *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxe d'un discours*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2006 (notamment le chapitre « Vanité dans les *Pensées* », pp. 85-108).

misérable sur lequel elles reposent. Ils en savent la raison mais ils la gardent dans l'antichambre de leur réflexion, ils en jugent par la pensée de derrière ; et ils respectent les tableaux comme ils admirent « un homme vêtu de brocatelle et suivi de sept ou huit laquais » parce qu'ils voient bien que « cet habit c'est une force » (Le Guern 82). De même la toile de la peinture est une force qu'il est impossible de ne pas honorer.

Restent les chrétiens parfaits : eux sont les mieux à même de comprendre une autre vérité de la peinture, celle qui, selon la logique radicale d'un renversement du pour au contre, réussit à voir, avec une admiration parfaitement éclairée, la folie de la peinture. Les chrétiens parfaits admirent la peinture et en elle sa capacité de divertissement non évidemment parce qu'elle sollicite leurs sens mais parce que la peinture, toute peinture manifeste une telle puissance de vanité qu'elle en devient, comme malgré elle, ironiquement, un admirable objet de méditation et de foi ; là se trouve toute la vérité admirable de la vanité du monde. « Quelle vanité que la peinture » s'exclame Pascal : entendons « quel haut et beau degré de vanité que la peinture » qui se montre vaine tout en cachant qu'elle l'est, en quoi elle nous regarde.

Mais de la peinture ainsi réévaluée, réécrite selon tous ses points de vue, selon la gradation des opinions et leur subtilité, ne faudrait-il pas précisément exclure la peinture de vanité ? Car ce genre de tableaux est, tout à fait consciemment, un miroir de la vanité ; il prétend être son plus parfait portrait et non son tableau ; ou il est son tableau se défaisant sous nos yeux et, au moment même de sa contemplation, se reconfigurant dans un portrait : une anti-peinture, la réplique pascalienne de la peinture à la peinture, une forme de réécriture de la peinture qui l'abolit, l'enlève au visible et la ramène au dernier mot de la vérité, voilà comment l'on pourrait comprendre les tableaux de vanité.

5. Car c'est effectivement au lieu focal du vain que se conçoit la peinture de vanité, où le tableau apparaît pour disparaître, où il resplendit et s'éteint en un unique mouvement à peine décomposé. La vanité définit ce genre de la peinture qui s'en prend à toute l'admiration pour les tableaux et ce qu'ils disent du monde ; la vanité sous-tend et rompt le charme de cette moire de peinture qui enchante la

toile et nous fait forte impression. Dans la peinture de vanité, fait retour l'inadmirabilité des choses qui signent notre misère.

Le peintre moral désire ainsi que son œuvre échappe à notre obsession du divertissement auquel au contraire s'adonne d'ordinaire la peinture. Mû par ce souci, il réussit une capture libératoire qui attire et conjointement détache notre regard de la jouissance narcissique des apparences ; il le recentre au point « indivisible » de la vérité, pour parler comme Pascal. La peinture de vanité ne refoule pas notre admiration, elle l'utilise comme le moyen salutaire pour nous faire approcher le message de vérité et nous retourner cette fois avec sagesse contre notre premier éblouissement. Ce qui rend alors une toile de vanité admirable, la façon qu'elle a de nous subjuguier avec une somptueuse tulipe, un citron étincelant et même un beau crâne est justement ce qu'elle attaque et ce qu'elle ruine. Le peintre ramène le butin qu'il attrape dans son filet, hommes et choses, à leur simple réalité, à leur existence éphémère, à leur état de misère essentielle et à leur devenir irréversible. Le monde revenu, comme d'un songe, à son insignifiance admirable est le monde splendide et déchu de la vanité : admirables fleurs piquetées, admirables fruits amollis de pourriture, admirables crânes décharnés et hideux où l'orgueil humain mesure au reflet la véritable étendue de son vide. La vanité exagère elle aussi notre admiration pour les biens dérisoires, mais elle aménage cette formidable erreur pour mieux abattre notre désir d'une aile de mouche ou d'un pétale fané.

Le peintre participe de la vanité, dans son processus de piège phénoménal, quand il suit dans ses moindres détails du monde et les magnifie, lorsqu'il restitue au plus près la peau lisse d'une poire, les volutes d'une fumée de pipe, le miroitement argenté d'un poisson et qu'il nous emporte par tant de merveilles émanées des choses ; son art se hisse à la perfection de la représentation mimétique au point de la dépasser et de sublimer le réel. Mais il procède ensuite de l'autre mouvement de la vanité, moral cette fois : il pratique la réduction ontologique, rabaisse la belle ambition du tableau, retranche ses éléments : il en assourdit finalement l'éclat et il ne nous met plus qu'en présence d'aspects ou de simulacres, devant les « vaines formes de la matière » selon les mots de Mallarmé,

que le tableau indique pour les nier, en une forme de deixis négative. Aussi le genre de la vanité frustré-t-il le désir en disposant par exemple, au bord de la table comme une invite muette, un couteau que nous sommes incapables d'attraper. Cette objectivation et même ce reflux de notre regard insatiable et fasciné libère alors l'appel de la mort qui nous fait fermer les yeux, pour ne plus voir que le néant et atteindre cet aveuglement salutaire « plus heureux » comme l'écrit Pierre Nicole, « que la vue malheureuse que le péché nous a procurée »⁷.

6. Que fait un peintre de vanité ? En somme, il nettoie sa toile. C'est là son opération de peinture : il passe la main sur le monde illusoire brillant et coloré qu'il a fait naître, il ôte au champ du visible cela même qu'il a ostensiblement suscité. Il ne gomme pas tout mais une partie, des bouts (c'est ce que fera plus tard systématiquement Francis Bacon pour obtenir localement ce qu'il appelle des « diagrammes » : une « zone de nettoyage » selon Deleuze⁸). Le peintre de vanité élimine ; il barre le regard comme le suggère spectaculairement ce tableau du protestant Sébastien Bonnecroy : on y remarquera la chute du couteau dont la verticale aide à interdire le tableau. Mieux peut-être : le peintre de vanité rature, il commence à passer au noir. La peinture fuit alors dans les interstices ténébreux d'une mâchoire ou les cavités d'un crâne, elle est piquetée d'encre aux points de moisissure des fruits, elle sombre dans l'écriture de la mort qui transpire par les tâches sombres des flétrissures et que des créatures scripturales (mouches, scarabées ou papillons) tracent de leurs présences funèbres. La peinture de vanité reprend la peinture au point de départ de l'écriture ; elle ramène l'ombre, elle replonge le monde dans son brouillon, elle absorbe la couleur dans la page noire de la toile. Ce n'est pas une écriture à proprement parler qui affleure puisque nous ne voyons rien sinon que commencent à s'écrire des germes de mots et que sourd le début d'une ponctuation ; mais nous est ainsi perceptible la zone de transformation de la couleur précipitée en encre. Prise dans un processus en cours

⁷ P. Nicole, *Les Visionnaires*, Liège, Beyers, 1667, p. 494.

⁸ G. Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, « L'ordre philosophique, 2002. Voir G. Bellon, « "La Lutte avec l'ombre". Naissance du tableau, genèse de la pensée chez Deleuze », dans *Revue Recto/Verso*, n°5, décembre 2009, consultable sur le site de la [revue Recto/Verso](#).

qu'on nous convie à observer, la peinture se défait littéralement dans la peinture de vanité. D'une certaine façon, Pascal récupère cette dissolution des formes et des couleurs et il en fait sa matière d'écriture : il accorde ses mots à la vanité qui lui a donné son encre, ce « beau noir » admirable évoqué avec perplexité par Valéry. Et dans ses mots, il fait parler la « Parole de Dieu [qui] subsiste à jamais » (Livre d'Isaïe, 40).

La peinture de vanité ramène l'ombre ou, comme s'y est consacré toute sa vie Georges de La Tour, la lumière dans l'ombre, celle qui mène les yeux au Ciel afin de voir au-delà. Dans l'une de ses célèbres Marie Madeleine, Georges La Tour supprime l'image humaine dans le miroir : il la remplace par le reflet de la lumière. Il épure le visage déjà lui-même restreint à la perspective néantisante du crâne. Mais le crâne à son tour tend à disparaître, ou il revit dans la flamme. Par cette leçon de ténèbres, comme le suggère Pascal Quignard, la flamme aménage le passage de l'ici et du là-bas : elle éclaire le tableau mais elle appelle le regard, dont celui de Marie-Madeleine est le relai, plus loin que lui, par la porte du miroir. Au cœur de la lumière intense, gît le noir et c'est encore la nuit qui l'entoure et l'aspire. « Plus on s'approche du feu », écrit Pascal Quignard, « plus on contemple qu'il se résume à la quantité de matière qui vient à manquer dans la flamme »⁹. Cette brèche de lumière dans la lumière habite le tableau et guide la piété. La légère agitation de la flamme à sa pointe révèle un souffle, un mouvement, une aspiration.

Le tableau de vanité déporte notre admiration vers ce qui détruit la peinture, la nuit et l'invisible, ou ce qui en rend possible la présence : la lumière. La vanité cherche dans les images ce qui n'a pas d'image : le noir qui mange le visible, comme dans le tableau Georges de La Tour le noir mange la jupe de Madeleine ; la lumière qui vient au visible mais se retire tout aussitôt, la lumière qui fait signe. La Tour réunit le double message de la nuit et de la lumière : la flamme irradie l'ombre et rend les corps visibles tout en étant enlevée par cette même ombre qui se répand en elle : « un portrait porte présence et absence » écrit aussi Pascal (Le Guern 243).

⁹ P. Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Galilée, 2005, p. 71.

7. Toutefois même dans la peinture de vanité, la frontière peut très vite se brouiller entre l'adoration de l'image et l'adoration devant l'image plus haute qu'elle. Elle se trouble en raison précisément de la dialectique de la représentation qui la détermine. Certes la vanité livre son message en se dénonçant comme peinture : elle diffuse ainsi son discours sur les chimères du monde et elle peut laisser aller le regard, par translation, vers l'invisible divin. Mais elle oblige à s'arrêter d'abord sur des merveilles avant de les dissiper. La tentation est donc grande pour l'artiste d'attirer indûment l'attention sur ce premier stade du message où la peinture se reconnaît. La réticence des augustiniens (elle s'applique à tous les divertissements, de la peinture au théâtre) souligne ce danger de la représentation qui aspire toujours à prendre le pas sur son message, fût-il moral voire spirituel, et qui nécessairement le dénature.

La vanité hésite bien souvent entre ces deux sens de l'image, son apparaître charnel et son disparaître ascétique. Dans ce tableau de Pieter Gerrisz Roestraten, on ne saurait dire où se situe exactement la signification du tableau ; le peintre maintient sa création de manière indécidable entre discours et peinture. Il conserve les signes conventionnels de la vanité, il les insère dans une niche destinée à la dévotion, mais il se figure aussi dans une bulle suspendue au-dessus du crâne : est-il également une figure de vanité ou bien signe-t-il là son tableau en se désignant à l'admiration pour la réussite de son œuvre, pour la qualité du beau crâne qu'il a peint, pour la belle facture de sa composition ? Tenue en équilibre comme un fil à plomb, la bulle du peintre, cet œil qui le contient et referme l'espace, indique que le tableau refuse de choisir : il ne veut pas d'une certaine façon basculer tout à fait dans l'invisible et dans ce que cet invisible voudrait dire de la disparition, de la vanité de la peinture.

8. Mais autre chose a lieu encore pour l'histoire de la peinture. Quelque chose qui fait dire au peintre, dans un sens à la fois proche et inverse du moraliste : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». La vanité peut en effet être considérée comme l'un de ces espaces de la peinture où la question de la *mimésis* s'est totalement rejouée et où s'est déployée la perspective d'une autre histoire des

formes intéressée par les innombrables variations de la dissemblance. La rupture ou le retournement mimétique qui, pour Pascal, confèrent à la peinture son caractère admirable est le projet même de la vanité qui œuvre à la destruction de la représentation ; ce projet a pour conséquence une redéfinition complète du fait pictural, plastiquement rouvert à l'informe. La peinture de vanité le permet plus qu'aucun autre genre puisqu'elle décline l'agonie des choses et obtient leur reconfiguration visuelle. Elle jouit de l'altération qu'elle n'éprouve pas seulement comme dégradation mais aussi comme émergence, comme relance d'autres virtualités. Déformant les formes, elle rend ainsi visibles les forces qui les animent, et elle les fait travailler à une relève formelle et à la surprise de l'invu.

Si tout naît en peinture d'une catastrophe pour Gilles Deleuze, alors la peinture de vanité remplit ces prémisses de la représentation et elle en est directement le symptôme : « Nécessité de la catastrophe dans l'acte de peindre pour que quelque chose en sorte » explique Deleuze à propos de Cézanne dans son cours du 31 mars 1981¹⁰. La peinture de vanité enregistre la catastrophe anthropologique, morale et métaphysique qui résonne de la Chute, la toute première catastrophe ; mais elle œuvre au resurgissement par décomposition et recomposition de ce qui sort de là.

Dans un tableau de Laurensz van de Vinne, le pouvoir s'effondre, comme par l'effet d'un glissement de terrain, d'un ravinement ; les objets qui se rattachent à lui dégringolent de leur hauteur, de leur empilement déjà désordonné. « On va comprendre », pour parler comme Deleuze dans son cours de mars 1981, « pourquoi la peinture est nécessairement un déluge ». Chez de Vinne, les plans tombent, les formes s'agglomèrent et se massifient pendant que les couleurs s'embourbent. La matière devient « élastique, moelleuse et vibrante »¹¹. Le tableau recueille le chaos, il l'incorpore et rebrasse sa matière à partir de ce magma ou de cette pâte. La vanité fournit à la peinture ce que Deleuze désigne encore sous le nom de « catastrophe-germe » : elle développe dans l'acte de peindre un processus qui affecte la toile et la prépare à autre chose. De la vanité,

¹⁰ Consultable sur le site de l'[Université Paris 8](#)

¹¹ P. Claudel, *La Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Idées/arts », 1967, p. 67.

le peintre retient le message d'une lutte contre ce qui s'impose, les certitudes, ce que l'on croit immuable, impérissable : il adopte cette leçon pour expérimenter un renouvellement de la vision, de manière à ce qu'elle se détache de tout ce que l'on a déjà trop vu, y compris plus simplement de ce que l'on a déjà vu. Le peintre ne se préoccupe plus des originaux qu'il représente sinon pour les abîmer et réélaborer géologiquement à partir d'eux son territoire, pour remonter des formes et des couleurs. Le peintre « part à la reconquête » selon l'expression de Deleuze encore : il se lance le défi de ne pas tout gâcher tout en acceptant le risque d'en passer par là. Il commence par le chaos d'où apparaissent des plans nouveaux et ces plans nouveaux à leur tour sont emportés par la catastrophe d'où rejailit le bouillonnement de la couleur.

Ainsi des crânes entassés montreront bien autre chose que des crânes : la vanité qui décharne les visages les transforme en crânes mais cette forme nouvelle est encore trop nettement définie. Le peintre invente alors l'entassement des crânes et éventuellement leur coulée ; il fait ressortir leur démembrement, il les écrase, les fend, il accuse les accidents qui brisent leurs moules. Il en fait des tâches, il leur invente des correspondances aspectuelles avec des bulles éclatées, des fossiles ou des noix.

Plus généralement, les occurrences du corps des choses sont dans les vanités gagnées par un mouvement pathétique, par une exaspération, un bouleversement, un tumulte. La notion de vanité agit comme inflexion morphologique : elle est transférée du domaine moral pour sous-tendre le geste pictural et lui transmettre son entropie particulière. Elle aide le peintre à modeler sa matière dans sa différence en l'érodant, en la diluant, en l'allégeant pour la rendre inconsistante ou en l'amollissant : « *un arrangement en train de se désagréger* »¹². De la vanité, le peintre explore le pouvoir critique de ruiner la substance, de la mettre à l'agonie ; il exploite sous sa dictée la chute ou l'apesanteur, il décline le transitoire à rebours de la prétention des formes à la stabilité, à la solidité et à la plénitude.

¹² *Ibid.*, p. 97.

D'un petit désastre domestique, Pieter Claesz obtient un foyer de nouveaux motifs : il agglutine les éléments pour écraser la ressemblance et la défigurer. La contiguïté, métamorphose par contact, incline à l'entassement, métamorphose par incorporation. Ainsi transgressés, les contours se perdent et la table ne ressemble plus à rien, à rien sinon à tout ce que l'informe offre de virtualités. Claesz renverse un verre et paraît une fleur d'argent au cœur profond, il prélève un morceau d'un pain qui isole un sein, il épluche un citron rendu pareil à une muqueuse ; à côté, il ouvre les huîtres, émiette une noisette... Ces attaques répétées contre la matière recomposent un bloc d'image, mais un bloc innervé, marqueté, aux composants hybrides, aux frontières incertaines et extensibles, dont les reliefs sont infiniment variés. C'est tout ce travail de la « ressemblance informe » (G. Didi-Huberman), déjà évident dans le bœuf de Rembrandt, c'est ce travail lié à la défaite du visible et à l'avènement fécond de la dissemblance qui s'effectue dans la peinture de vanité et dont elle donne la leçon à toute la peinture.