

L'art nous révèle-t-il quelque chose du réel ?

Baccalauréat d'essai

Proposition de correction

« Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. Les régimes qui déclament contre la peinture « dégénérée » détruisent rarement les tableaux : ils les cachent, et il y a là un « on ne sait jamais » qui est presque une reconnaissance ; le reproche d'évasion, on l'adresse rarement au peintre. On n'en veut pas à Cézanne d'avoir vécu caché à l'Estaque pendant la guerre de 1870, tout le monde cite avec respect son « c'est effrayant, la vie », quand le moindre étudiant, depuis Nietzsche, répudierait rondement la philosophie s'il était dit qu'elle ne nous apprend pas à être de grands vivants. Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa ruminant du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des toiles qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure. Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche ? Cette dimension selon laquelle Van Gogh veut aller « plus loin » ? Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture ? »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*



L'œuvre d'art exprime un point de vue singulier sur le monde : celui de l'artiste. Le propre d'une œuvre est de ne pas être un constat de choses objectif, mais de manifester une subjectivité : ainsi la différence entre la cathédrale de Rouen et la série de tableaux qu'en a fait Monet. Quand on oppose les œuvres d'art, libres productions de l'imagination de l'artiste, aux choses concrètes, qui existent réellement, ou quand on affirme que l'art nous permet de nous évader du réel, on refuse à ce dernier tout rapport à la vérité : les œuvres sont peut-être belles, mais ne servent à rien, ne décrivent pas le monde tel qu'il est, ne nous sont d'aucune utilité pour nos préoccupations quotidiennes. On ne peut rien faire d'une œuvre, sinon la contempler ; seuls sont vrais les objets qui ont une fonction concrète et accomplissent un service. Le marteau est vrai, le tableau qui représente un marteau est une illusion, parce qu'on ne peut enfoncer un clou avec un marteau peint. « Ceci n'est pas une pipe. », dit Magritte. Cependant, si une œuvre d'art nous invite effectivement à nous défaire de notre rapport usuel aux objets, ne peut-on pas penser qu'elle permet alors d'accéder à ce que, sans

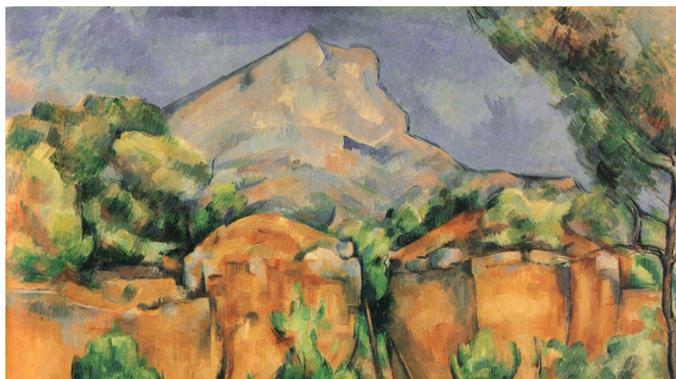
elle, nous n'aurions peut-être jamais contemplé, et qui pourtant ne laisse pas d'être essentiel ? La vérité est-elle réductible à ce que nous en montre l'affairement quotidien ? Ce qu'un arbre est en vérité se résume-t-il à la possibilité d'être débité en planches pour permettre la fabrication d'un lit où nous pourrions nous étendre ? Autant le vrai arbre, l'arbre réel et sensible, m'intéresse parce qu'il peut m'abriter de la pluie, me fournir du combustible ou offrir une matière première au menuisier, autant je n'ai que faire de la simple représentation d'un arbre. Mais peut-être alors l'arbre peut-il enfin m'apparaître pour ce qu'en vérité il est, et non plus seulement pour ce que je pourrais en faire : l'arbre le plus vrai des deux n'est sans doute pas alors celui qu'on croit, et il se pourrait bien que l'art soit effectivement non seulement un moyen, mais même le moyen, d'accéder à la vérité des choses. Ainsi, pour déterminer si l'art nous révèle quelque chose du réel, il convient de nous interroger sur la spécificité de l'attitude esthétique, à laquelle nous invite une œuvre d'art, de nous demander ce qui s'y montre à qui la contemple et d'élucider ce qui mérite réellement d'être considéré comme vrai.

Si l'art au sens large englobe tous les artefacts et toutes les techniques inventées par l'homme, au sens restreint, il désigne spécifiquement les œuvres des beaux-arts que sont en particulier la peinture, la sculpture ou la musique. Alors qu'un objet technique a une fonction déterminée, les œuvres d'art paraissent bien ne servir à rien. Une chaise est faite pour que l'on puisse s'asseoir dessus, un stylo est fait pour écrire : le sens de l'objet technique s'épuise dans son utilité. L'œuvre d'art, au contraire, n'est pas faite pour un usage quelconque, mais elle semble bien valoir en et par elle-même, indépendamment de toute destination ou de toute utilisation particulières. En ce sens, elle n'est pas tant un moyen en vue d'une fin, qu'une fin en soi : c'est une présence qui s'impose, qui s'offre comme telle à la contemplation, et non à l'utilisation.

Notre rapport quotidien aux objets est précisément un rapport d'utilisation : je ne me soucie du stylo posé sur le bureau que quand j'ai besoin d'écrire. A peine l'ai-je en main que mon attention se concentre sur ce que j'écris, si bien que le stylo est, comme tel, purement et simplement oublié. Tel est le propre d'un objet utilisé : il se fait oublier dans son utilisation même, il demeure dans l'ombre, inaperçu, au moment même où je m'en sers. Si nous passons notre temps à essayer de mener à bien nos projets, si donc nous nous mouvons dans un monde où les objets n'ont pour nous de signification que dans un usage possible, c'est-à-dire qu'en tant que moyens pour nos fins, cela signifierait que la plupart du temps, nous ne voyons pas le monde qui nous entoure. Plus précisément, nous nous mouvons, pour reprendre les mots de Bergson, dans un monde de « conventions » et de « généralités » : n'importe quel stylo en vaut un autre s'il remplit sa fonction d'usage. Comme le remarque Heidegger, voilà donc ce qu'est d'abord pour nous le vrai stylo : celui qui s'efface devant son usage, celui qui ne retient pas notre attention parce qu'il ne serait pas à sa place, ou parce qu'il ne fonctionnerait plus. Le



propre du vrai stylo, c'est donc justement de ne jamais se montrer comme tel, dans toute sa singularité – ce qui est, à tout prendre, paradoxal : si la vérité est ce qui apparaît en pleine lumière, si elle est ce qu'il y a de plus manifeste, il est curieux alors que ce que nous appelons le monde vrai, par opposition aux créations imaginaires de l'art, soit cet ensemble de significations préétablies, communes, et somme toute assez pauvres, où la singularité des objets tend à être négligée et où plus rien ne se manifeste comme tel, mais seulement comme exemplaire d'un concept abstrait.



La spécificité de l'œuvre d'art peut alors apparaître : parce qu'elle ne s'offre pas à l'utilisation, elle est ce par quoi une rupture peut venir s'instaurer dans notre affairément quotidien. Quoi qu'elle représente ou exprime, elle se contente de l'offrir à la contemplation du spectateur ; ce faisant, elle nous force à nous déprendre pour un temps de notre regard habituel. Elle nous libère des « mots d'ordre de la connaissance et de l'action », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, auxquels elle substitue un rapport de libre contemplation ; et ce rapport est libre parce qu'il est désintéressé, dans la mesure où l'œuvre ne nous est d'aucune utilité. Il faudra donc dire de l'art qu'il ne produit que des œuvres imaginaires sans vérité aucune, à condition de prendre ce terme au sens que nous lui donnons au sein de notre préoccupation quotidienne, qui ne retient des choses que leur utilité éventuelle. Si Magritte peut bien affirmer « Ceci n'est pas une pipe. », c'est-à-dire pas une vraie pipe, il l'affirme du seul point de vue de l'utilité, de ce

monde commun régi par l'usage et les conventions, qui est toujours d'abord pour nous le seul monde réel et le seul monde vrai, parce qu'il est celui où se déploie chaque jour notre vie et nos efforts. Mais affirmer cela ne saurait suffire, précisément parce que ce monde concret et quotidien dont nous détournent l'art n'épuise pas ce que sont les choses, bien au contraire : il semble bien n'en retenir que la signification la plus pauvre, et la plus commune. Il suffira, pour s'en rendre compte, de se demander ce que l'art manifeste d'elles. Dans une lettre du 8 août 1903 adressée à Lou Andreas-Salomé, le poète Rainer Maria Rilke dit ainsi : « O Lou, un poème, la chance d'un poème, enferme plus de réalité que n'importe lequel de mes sentiments ou de mes relations. Où je crée, je suis ; et je voudrais trouver la force de bâtir toute ma vie sur cette vérité, de l'enchaîner tout entière à cette joie élémentaire qui m'est parfois accordée. » : cet accord avec soi et ce bonheur que la création offre au poète, elle en permet également l'épanouissement chez le spectateur. « Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voiles. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude nous ne le voyons pas ; parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous ; ce que nous voyons ce sont des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de la distinguer pratiquement d'un autre, pour la commodité de la vie. Mais celui qui mettra le feu à toutes ces conventions, celui qui méprisera l'usage pratique et les commodités de la vie et s'efforcera de voir directement la réalité elle-même, sans rien interposer entre elle et lui, celui-là sera un artiste. », dit Bergson (*Conférences de Madrid sur l'âme humaine* (1916) dans *Mélanges*).



On pourrait considérer avec Bergson que nos usages et conventions sont comme un « voile » jeté sur le monde qui nous empêche de le voir dans « sa réalité nue », un voile qui ferait obstacle à la compréhension de ce qu'il est en vérité : ce qui n'apparaît pas comme tel dans le monde quotidien, c'est en effet la richesse et la singularité mêmes des choses. C'est que cette richesse et cette singularité, au sens strict, ne nous intéressent guère : eu égard aux impératifs de la survie et de l'action qui nous guident quotidiennement, tout ce qui compte, c'est par exemple que le stylo remplisse son usage et qu'il écrive, et non la singularité insubstituable de ce stylo-ci, à nul autre pareil quand on le regarde en soi, et avec attention. Or l'artiste est celui qui va réussir à s'affranchir de l'emprise des usages et des conventions, pour retrouver par-delà ou en deçà de cette réalité par trop quotidienne ce qui seul mérite à proprement parler d'être nommé les « choses mêmes », suivant l'expression de Husserl. L'art nous rend au monde, il adopte le « parti pris des choses » (comme l'affirmait Francis Ponge), il les manifeste dans la vérité de leur être, c'est-à-dire dans la plénitude de leur présence. Par l'intermédiaire de son œuvre, l'artiste permet donc à tous d'accéder à ce à quoi, ordinairement, nous demeurons aveugles : les chaussures peintes par Van Gogh manifestent ce que

sont vraiment des chaussures, et c'est cette vérité-là qu'habituellement je ne vois pas, parce que je ne porte mon attention à elles que le temps de les chausser.

Pourtant, ne devrait-on pas maintenir que ce qui est représenté dans cette peinture a moins de vérité que son modèle, et n'est au fond qu'une illusion sans intérêt ? Peut-être la vérité que l'art prétend manifester n'est-elle elle-même qu'une apparence : le peintre ne peint-il pas bien davantage ce qui lui paraît que ce qui est ? Telle semble bien être la position de Platon dans *La République* : si nous comparons le lit du menuisier et un lit peint sur une toile, le second semble dépourvu de toute réalité, parce qu'il n'est au fond qu'une apparence de lit, et non un lit réel, c'est-à-dire un lit dans lequel on peut se coucher et dormir. L'art alors ne produirait que des apparences trompeuses, des faux-semblants ; pour preuve, l'artiste sait peindre un lit qu'il serait bien en peine de fabriquer ; il fait donc croire qu'il a l'art du menuisier, alors qu'il n'en maîtrise qu'une imitation sans consistance. Davantage : plus vraie en un sens que le lit sensible du menuisier, est l'idée du lit elle-même. Purement intelligible, c'est-à-dire accessible au seul intellect, elle seule est immuable et stable, quand les lits sensibles s'usent et se détruisent. Si donc le lit sensible qu'est le lit du menuisier manifeste déjà une chute ontologique, alors que dire du lit peint ? Il est doublement inconsistant, parce que doublement éloigné de la vérité, qui est toujours vérité des essences. Non content donc de nous éloigner de la réalité sensible quotidienne, l'artiste nous détournerait aussi et de manière plus décisive encore (voire condamnable) de ce qui seul mérite d'être vraiment appelé vérité, à savoir l'essence même des choses.



Il n'en reste pas moins qu'aux yeux de Platon, le lit peint conserve un avantage non négligeable sur le lit du menuisier : il s'offre à la contemplation et non à l'utilisation, et cela change tout. Quand le second n'invite qu'à dormir, le premier donne à penser et s'offre ainsi à qui le contemple comme un chemin possible vers la vérité intelligible des idées. Telle est au fond l'ambiguïté propre à l'œuvre d'art : d'un côté, ce qu'elle montre semble dépourvu de toute vérité, mais de l'autre, les choses elles-mêmes peuvent s'y dévoiler enfin dans leur être. La montagne Sainte-Victoire telle que Cézanne l'a peinte, rend exemplairement visible le bleu du ciel et la lourdeur de la terre ; elle nous donne sans nul doute mieux à comprendre le paysage, que le paysage lui-même. Il y a donc bien une vérité des apparences : ces mille changements fugaces qui font la richesse du monde, et qui pour notre regard quotidien demeurent inconsistants et se perdent dans l'insignifiance, ces nuances sans fin de l'éphémère, sont précisément ce que l'artiste parvient à retenir, et à offrir pour la première fois au regard.

Si l'artiste possède un talent irréductible à un savoir-faire, on peut soutenir que ce génie particulier réside dans sa capacité à révéler ce qu'il est le seul à voir : la beauté et la singularité des choses. C'est la qualité et l'orientation du regard qui semblent ici importer. Contempler une œuvre d'art, c'est accepter de se laisser détourner de la vérité quotidienne de l'affairement pour se convertir à une vision sinon plus exacte, du moins plus dévoilante et plus riche des choses. Oscar Wilde, dans *Le Déclin du mensonge*, explique que c'est grâce au peintre Turner que nous voyons mieux le brouillard : « A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? A qui, sinon à eux encore et à leur maître, devons-nous les exquis brumes d'argent qui rêvent sur notre rivière et muent en frêles silhouettes de grâce évanescence ponts incurvés et barques tanguantes ? Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres est entièrement dû à cette école d'art. Vous souriez ? Considérez les faits du point de vue scientifique ou métaphysique, et vous conviendrez que j'ai raison. Qu'est-ce que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. Regarder et voir sont choses toutes différentes. On ne voit une chose que lorsqu'on en voit la beauté. C'est alors seulement qu'elle naît à l'existence. De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. »



maudit cette laideur ambiante, et honteux d'être resté un quart d'heure à en éprouver, non pas la honte, mais le dégoût et comme la fascination, il se lève et, s'il ne peut pas prendre le train pour la Hollande ou pour l'Italie, va chercher au Louvre des visions de palais à la Véronèse, de princes à la Van Dyck, de ports à la Claude Lorrain, que, ce soir, viendra de nouveau ternir et exaspérer le retour dans leur cadre familier des scènes journalières.

Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt ; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIIIe siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêteraï devant les Chardin. Et quand il serait ébloui de cette peinture opulente de ce qu'il appelait la médiocrité, de cette peinture savoureuse d'une vie qu'il trouvait insipide, de ce grand art d'une nature qu'il croyait mesquine, je lui dirais : Vous êtes heureux ? Pourtant qu'avez-vous vu là qu'une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu'elle a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*), une femme qui porte des pains (*La Pourvoyeuse*), un intérieur de cuisine où un chat vivant marche sur des huîtres, tandis qu'une raie morte pend aux murs, un buffet déjà à demi dégarni avec des couteaux qui traînent sur la nappe (*Fruits et Animaux*), moins encore, des objets de table ou de cuisine, non pas seulement ceux qui sont jolis, comme des chocolatières en porcelaine de Saxe (*Ustensiles variés*), mais ceux qui vous semblent le plus laids, un couvercle reluisant, les pots de toute forme et toute matière (la salière, l'écumoire), les spectacles qui vous répugnent, poissons morts qui traînent sur la table (dans le tableau de *La Raie*), et les spectacles qui vous écœurent, des verres à demi vidés et trop de verres pleins (*Fruits et Animaux*).



« Prenez un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes, assis dans la salle à manger au moment banal et triste où on vient de finir de déjeuner et où la table n'est pas encore complètement desservie. L'imagination pleine de la gloire des musées, des cathédrales, de la mer, des montagnes, c'est avec malaise et avec ennui, avec une sensation proche de l'écœurement, un sentiment voisin du spleen, qu'il voit un dernier couteau traîner sur la nappe à demi relevée qui pend jusqu'à terre, à côté d'un reste de côtelette saignante et fade. Sur le buffet, un peu de soleil, en touchant gaiement le verre d'eau que des lèvres désaltérées ont laissé presque plein, accentue cruellement, comme un rire ironique, la banalité traditionnelle de ce spectacle inesthétique. Au fond de la pièce, le jeune homme voit sa mère, déjà assise au travail, qui dévide lentement, avec sa tranquillité quotidienne, un écheveau de laine rouge. Et derrière elle, perché sur une armoire, à côté d'un biscuit qu'on tient en réserve pour une "grande occasion", un chat gros et court semble le génie mauvais et sans grandeur de cette médiocrité domestique.

Le jeune homme détourne les yeux et voilà qu'ils tombent sur l'argenterie luisante et nette, plus bas sur les chenets flambants. Plus irrité de l'ordre de la chambre que du désordre de la table, il envie les financiers de goût qui ne se meuvent qu'au milieu de belles choses, dans des chambres où tout, jusqu'à la pincette de la cheminée et au bouton de la porte, tout est une œuvre d'art. Il

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. Le plaisir que vous donne sa peinture d'une chambre où l'on coud, d'une office, d'une cuisine, d'un buffet, c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé, le plaisir que lui donnait la vue d'un buffet, d'une cuisine, d'une office, d'une chambre où l'on coud. Ils sont si inséparables l'un de l'autre que, s'il n'a pas pu s'en tenir au premier et qu'il a voulu se donner et donner aux autres le second, vous ne pouvez pas vous en tenir au second et vous reviendrez forcément au premier. Vous l'éprouviez déjà inconsciemment, ce plaisir que donne le spectacle de la vie humble et de la nature morte, sans cela il ne se serait pas levé dans votre cœur, quand Chardin avec son langage impératif et brillant est venu l'appeler. Votre conscience était trop inerte pour descendre jusqu'à lui. Il a dû attendre que Chardin vint le prendre en vous pour l'élever jusqu'à elle. Alors vous l'avez reconnu et pour la première fois vous l'avez goûté. Si en regardant un Chardin, vous pouvez vous dire : cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine, en vous promenant dans une cuisine, vous vous direz : cela est beau comme un Chardin. Chardin n'aura été qu'un homme qui se plaisait dans sa salle à manger, entre les fruits et les verres, mais un homme d'une conscience plus vive, dont le plaisir trop intense aura débordé en touches onctueuses, en couleurs éternelles. Vous serez un Chardin, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous redeviendrez lui-même, mais pour qui, comme pour lui, les métaux et le grès s'animeront et les fruits parleront.

Voyant qu'il vous confie les secrets qu'il tient d'eux, ils ne se cacheront plus de vous les confier à vous-même. La nature morte deviendra surtout la nature vivante. Comme la vie, elle aura toujours quelque chose de nouveau à vous dire, quelque prestige à faire luire, quelque mystère à révéler ; la vie de tous les jours vous charmera, si pendant quelques jours vous avez écouté sa peinture comme un enseignement ; et pour avoir compris la vie de sa peinture vous aurez conquis la beauté de la vie.

Dans ces chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée, avec la signification de sa forme si brillante pour le regard, si obscure pour l'esprit. Comme la Princesse réveillée, chacun est rendu à la vie, reprend

des couleurs, se met à causer avec vous, à vivre, à durer. Sur ce buffet où, depuis les plis raides de la nappe à demi relevée jusqu'au couteau posé de côté, dépassant de toute la lame, tout garde le souvenir de la hâte des domestiques, tout porte le témoignage de la gourmandise des invités. Le compotier aussi glorieux encore et dépouillé déjà qu'un verger d'automne se couronne au sommet de pêches jougflues et roses comme des chérubins, inaccessibles et souriantes comme des immortels. Un chien qui lève la tête ne peut arriver jusqu'à elles et les rend plus désirables d'être vainement désirées. Son œil les goûte et surprend sur le duvet de leur peau qu'elle humecte, la suavité de leur saveur. Transparents comme le jour et désirables comme des sources, des verres où quelques gorgées de vin doux se prélassent comme au fond d'un gosier, sont à côté de verres déjà presque vides, comme à côté des emblèmes de la soif ardente, les emblèmes de la soif apaisée. Incliné comme une corolle flétrie un verre est à demi renversé ; le bonheur de son attitude découvre le fuseau de son pied, la finesse de ses attaches, la transparence de son vitrage, la noblesse de son évatement. À demi fêlé, indépendant désormais des besoins des hommes qu'il ne servira plus, il trouve dans sa grâce inutile la noblesse d'une buire de Venise.

Légères comme des coupes nacrées et fraîches comme l'eau de la mer qu'elles nous tendent, des huîtres traînent sur la nappe, comme, sur l'autel de la gourmandise, ses symboles fragiles et charmants.

Dans un seau de l'eau fraîche traîne à terre, toute poussée encore par le pied rapide qui l'a vivement dérangée. Un couteau qu'on y a vivement caché et qui marque la précipitation de la jouissance, soulève les disques d'or des citrons qui semblent posés là par le geste de la gourmandise, complétant l'appareil de la volupté. Maintenant venez jusqu'à la cuisine dont l'entrée est sévèrement gardée par la tribu des vases de toute grandeur, serveurs capables et fidèles, race laborieuse et belle. Sur la table les couteaux actifs, qui vont droit au but, reposent dans une oisiveté menaçante et inoffensive. Mais au-dessus de vous un monstre étrange, frais encore comme la mer où il ondoya, une raie est suspendue, dont la vue mêle au désir de la gourmandise le

charme curieux du calme ou des tempêtes de la mer dont elle fut le formidable témoin, faisant passer comme un souvenir du Jardin des Plantes à travers un goût de restaurant. Elle est ouverte et vous pouvez admirer la beauté de son architecture délicate et vaste, teintée de sang rouge, de nerfs bleus et de muscles blancs, comme la nef d'une cathédrale polychrome. A côté, dans l'abandon de leur mort, des poissons sont tordus en une courbe raide et désespérée, à plat ventre, les yeux sortis. Puis un chat, superposant à cet aquarium la vie obscure de ses formes plus savantes et plus conscientes, l'éclat de ses yeux posés sur la raie, fait manœuvrer avec une hâte lente le velours de ses pattes sur les huîtres soulevées et décèle à la fois la prudence de son caractère, la convoitise de son palais et la témérité de son entreprise. L'œil qui aime à jouer avec les autres sens et à reconstituer à l'aide de quelques couleurs, plus que tout un passé, tout un avenir, sent déjà la fraîcheur des huîtres qui vont mouiller les pattes du chat et on entend déjà, au moment où l'entassement précaire de ces nacrés fragiles fléchira sous le poids du chat, le petit cri de leur fêlure et le tonnerre de leur chute. »

Marcel Proust, *Rembrandt et Chardin*, 1895

