

Merleau-Ponty
Cézanne chez Merleau-Ponty

Patrick Leconte

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde.
(*Phénoménologie de la Perception*, p. XVI)

Cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le
peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le
monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste,
quand, dira Cézanne, il "pense en peinture"
(*L'Œil et l'Esprit*, p. 60)

Décrivant la perception, parce que penser, c'est, selon l'exigence husserlienne, revenir par une question en retour sur l'évidence du monde, Merleau-Ponty la découvre, dès la *Phénoménologie de la Perception*, comme jeu du sujet et du monde où tous deux surgissent, co-naissent dans un rapport qu'il faut penser comme recouvrement de l'un par l'autre.

Aussi "la vision est déjà habitée d'un sens"¹, et ce sens, immanent au sensible, nous interdit aussi bien l'analyse psychologique réductrice que l'attitude réflexive qui prétend produire la perception comme synthèse ; " le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie" .

Reste à comprendre cette communication par laquelle j'habite un monde et un monde hante ma conscience. Comprendre c'est-à-dire revenir à l'expérience "de la chose même", "réveiller l'expérience perceptive" parce que "l'expérience anticipe une philosophie comme la philosophie n'est qu'une expérience élucidée"².

Mais comment revenir à la perception même dans sa vérité, dans son originalité, s'il est vrai, comme le voulait Merleau-Ponty, et comme l'enseignait Panofsky, que nous avons "désappris de voir"³ ?

Dans la *Phénoménologie de la Perception*, comme dans la *Structure du Comportement*, le détour par la description psychologique paraît encore nécessaire, elle ne suffit cependant jamais ; insuffisamment radicale, entachée d'objectivisme et d'empirisme, elle demande à être reconduite à sa vérité par une expérience plus pure et plus vivante - et plus irréfléchie-, celle du peintre.

Car si la peinture est création, elle est d'abord vision, "elle ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité "⁴, et il faut dire de la perception ce que le *Visible et l'Invisible* dira de l'Être : qu'elle "exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience"⁵. Le peintre qui "rend visible" selon le célèbre mot de Klee, rend visible la vision elle-même.

C'est en ce sens qu'il nous faut lire les nombreuses références à Cézanne dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Références à un voyant et non simples illustrations par lesquelles le penseur irait puiser cautions pour ses réflexions chez un peintre ; exemple si l'on veut, mais qui instruit d'une vérité qu'il manifeste incomparablement ; et, plus encore, vision qui donne à penser parce qu'en un sens elle se pense elle-même dans une réflexivité immanente qui fait d'elle une "sorte de philosophie", une "philosophie tout en acte"⁶. Car le philosophe se pose un problème de peintre, que le peintre déjà vit et travaille : celui "de comprendre ces relations singulières qui se tissent entre les parties du paysage ou de lui à moi"⁷. Problème de la perception et de l'expression picturale que la pensée ne vient pas dévoiler comme vérité ignorée de la peinture car il habite déjà la vision du peintre et le peintre déjà le formule en tableaux. Cézanne "pense en peinture" dira *L'Œil et l'Esprit*.

L'EXPÉRIENCE DE VOIR

Cézanne est cité une première fois dans la *Phénoménologie de la Perception* après la description que nous livre le psychologue d'une pathologie de l'articulation de la sensibilité et de la signification : chez le malade, la disjonction des deux interdit la reconnaissance des objets, la "familiarité", la "communication avec l'objet" sont interrompues⁷. Ce qui est perdu, c'est la prégnance de la signification dans la perception. Par opposition, le sujet normal habite un monde où sens et sensible sont un, pour lui le contact avec le monde est, d'un seul mouvement, contact sensible et signifiant, "dialogue du sujet avec l'objet,... reprise par le sujet

1 *Phénoménologie de la Perception*, p.64, notée : PP .

2 PP, p. 77.

3 PP, p. 265 ; E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, éd. de Minuit, par ex. p. 54

4 *L'Œil et l'Esprit*, p.26, noté : OE.

5 *Le Visible et l'Invisible*, p.251, noté : V I.

6 *Notes des cours au Collège de France*, p.58, notées : Notes; PP p.64.

7 PP, p.153.

d'un sens épars dans l'objet et par l'objet des intentions du sujet"⁸. Parler de dialogue, c'est indiquer que le sujet percevant ne reçoit pas simplement du visible des impressions sensibles, mais une configuration de l'être, un sens qui fait monde, c'est indiquer que le monde répond à l'investigation du voyant, qu'il s'est toujours déjà ouvert à son questionnement visuel ; c'est dire encore que monde et sujet, visible et voyant, surgissent l'un pour l'autre dans la vision à partir d'une coappartenance originaires. De ce dialogue atteste le peintre.

La non-perception statique, morte, du cas pathologique révèle que la perception vraie, *ce n'est pas* d'une part des impressions sensibles et d'autre part un acte d'entendement qui viendrait en produire la synthèse ainsi que le prétend la philosophie réflexive.

Si percevoir c'était juger, si la perception était "déjà une fonction d'entendement" comme le soutenait Alain⁹ à la suite de J. Lagneau, alors le travail du peintre serait de déconstruire la vision pour la reconstruire ensuite sur la toile par une transposition synthétique des éléments visuels et picturaux. Le peintre, défaisant son jugement en récupérerait les éléments ou matière des sensations et, transmuant celles-ci en touches colorées reconstruirait le jugement du spectateur selon la magie trompeuse de l'imitation picturale. Les peintres, nous dit Alain, "savent bien me donner cette perception... en imitant les apparences sur une toile"¹⁰.

Mais le peintre n'est pas ce maître des artifices qui nous fait juger de façon trompeuse, ce maître de l'illusion que condamnait Platon, et ce n'est pas à ce travail savant que Cézanne nous dit se livrer. Il regarde, et, voyant, tout lui est donné d'un coup, "tout tombait d'aplomb"¹² pourvu qu'il soit parvenu à cet état du regard qui est silence de l'entendement.

Le peintre nous apprend que voir, c'est être possédé par le "motif", que dans les longues contemplations du paysage qui préludent à l'acte de peindre, il s'agissait pour lui de se laisser pénétrer par le spectacle du monde, que cela devait d'abord "germiner" en lui selon le mot que rapporte Joachim Gasquet, s'organiser, s'apprêter à devenir peinture et le peintre à devenir instrument d'une vision.

Dialogue du peintre et de son motif, en lequel chacun accède à l'être en prenant possession de l'autre : " Le paysage se reflète, s'harmonise, se pense en moi"¹¹. Et Cézanne insiste sur la réceptivité pour laquelle le peintre doit se rendre disponible : "L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations", "toute sa volonté doit être de silence"¹².

On voit la première leçon que Merleau-Ponty retiendra du peintre : le volontarisme, la réflexion sont négations de la peinture, " si je pense en peignant, tout fout le camp". Nous ne comprendrons la perception qu'en revenant à ce rapport préréflexif avec le monde, à l'expérience muette à laquelle le peintre-voyant nous ramène.

On voit également ce qui oppose Cézanne à l'impressionnisme, cette "peinture de l'atmosphère"¹³: L'impressionnisme, jusque dans ses réussites les plus grandes, est, selon l'analyse de Maurice Denis, habité par l'opposition d'une tendance synthétique et d'une méthode analytique. Si son but était de traduire la vie même de la perception dans sa naissance et son mouvement, l'impressionnisme a abordé ce problème de peinture de façon analytique : la

8 PP, p.154.

9 *Eléments de Philosophie*, éd. Gall. folio, p.29.

10 Ibid., p.28. PP, p.154.

11 PP, p. 248, propos rapporté par J. Gasquet in *Cézanne, 1927*, cité in *Conversations avec Cézanne*, éd. Macula, p. 110 . On rappellera que c'est essentiellement dans l'ouvrage de Gasquet que Merleau-Ponty puise ses références à Cézanne ; sur les précautions à prendre avec cet ouvrage voir dans *Conversations avec Cézanne*, la présentation de P.M.Doran : Gasquet fait souvent dire à Cézanne ce qu'il aurait aimé entendre de ce maître trop silencieux, cela sans que l'on puisse facilement démêler l'invention de l'authentique. Notons que Merleau- Ponty ne témoigne jamais de soupçon quant à l'attribution à Cézanne des paroles que rapporte Gasquet. Les savait-il douteuses ? En tout état de cause cela doit rendre prudente notre lecture des "citations" de Cézanne par Merleau- Ponty.

12 *Conversations*, p.109.

13 *Sens et non-sens, le Doute de Cézanne*, p.16 , noté : Doute.

couleur n'est que composition et c'est par la décomposition du prisme d'abord, puis par sa recombinaison ensuite, par juxtaposition et contraste, que la lumière doit être restituée. Pour répondre alors au risque de dispersion des sensations, le peintre impressionniste exige l'activité synthétique du regard du spectateur, lui assignant une place d'où l'œil opérera le rassemblement des données éparses et sans lequel, vu de trop près par exemple, le tableau impressionniste se dissout en pure multiplicité.

Chez Cézanne au contraire l'unité devait être donnée d'emblée par une communication de toutes les parties du tableau, de chacune des touches avec les autres de telle sorte que c'est la perception vivante qui est, non pas reconstruite, mais donnée dans l'expérience du regard." Je mène toute ma toile à la fois d'ensemble, nous dit Cézanne selon J. Gasquet. Je rapproche dans le même élan, la même foi tout ce qui s'éparpille"¹⁴; "C'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres" écrira R.M.Rilke¹⁵ à propos du *Portrait de Madame Cézanne à la jupe rayée*.

Il y a une "logique des sensations organisées", une "loi d'harmonie" ¹⁶ immanente à l'œuvre, logique interne à l'expérience perceptive qui "nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses... nous rend un *logos* à l'état naissant"¹⁷.

Quelque chose se donne à voir, à cet appel répond l'acte perceptif. Percevoir n'est pas être touché dans la passivité, c'est être disposé à l'extase qui répond à l'écllosion du visible. Une attitude est prise, dit Merleau-Ponty, par laquelle "je m'abandonne" au visible, "je m'enfonce dans ce mystère"¹⁸. Un œil s'ouvre, une existence accomplit sa vocation, se faisant être au monde, pour le monde, voyant.

Dire que le peintre est un voyant n'est donc pas simplement dire, comme le voulait Bergson, qu'il a ce don du regard, ce discernement qui permet de voir ce qui s'expose partout, ce qui est disponible mais que notre œil voilé ne percevrait pas¹⁹. Être voyant, c'est accomplir la visibilité du visible, c'est dévoiler d'un voile qui n'est pas sur notre œil mais qui est la réserve du visible.

La perception est bien co-naissance du sujet et du monde. Aussi peut-on dire que le visible me hante, m'habite autant que je l'habite. Il s'est introduit en moi au moment où je me perdais en lui par la vision, il m'a pénétré pour m'éveiller à lui. L'expérience picturale est cette expérience originaire de la "réversibilité du voyant et du visible"²⁰. Dans la rumination qu'évoquait Cézanne, le motif venait, prenait possession, à la fois enveloppant et pénétrant, dans un appel à être vu auquel répond le tableau exhibant la visibilité pure. Le tableau manifeste de façon éminente ce "rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant"²¹.

Ainsi c'est tout le visible qui se fait voyant en moi dans une déhiscence du visible et du voyant qui est la perception même. "On ne sait plus qui voit et qui est vu" dira Merleau-Ponty²² et le tableau est "le double interne des choses descendant en elles, la vision retournée"²³.

Dans cette visibilité éminente une dimension d'être vient au paraître, et toute "configuration" de chose exprime l'être-chose dans son paraître, est dévoilement, *Unverborgenheit* dira *Le Visible et l'Invisible*.

14 *Conversations*, p.109.

15 Lettre à Clara Rilke, *Correspondance*, ed. Seuil 1976, p. 119.

16 Emile Bernard citant Cézanne, in L. Gowing, *La logique des sensations organisées*, éd. Macula, p.46 et 66.

17 *Primat de la perception*, p.67.

18 PP, p.248.

19 Cf. *Le Rire*, p.113.

20 V I, p.194.

21 V I, p.185.

22 Notes, p.171.

23 Ibid., p.174.

Cette "vérité en peinture" que Cézanne recherchait²⁴ tient en ceci que "sa peinture est un essai de rejoindre la physionomie des choses et des visages par la restitution intégrale de leur configuration sensible" :

On sait que cette restitution intégrale était pour Cézanne le sens même de son travail, allant jusqu'au souhait de peindre "l'odeur bleue des pins" et "le parfum de marbre lointain de la Sainte Victoire"²⁵. Recherche qui conduit Cézanne à dépasser l'opposition du dessin et de la couleur puisque "au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise... quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude"²⁶ afin que, dans cette synthèse, soit atteinte une peinture totale, peinture de la pure présence.

"Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce Tout indivisible"²⁷. Cette "expression de ce qui existe" est expression d'"un sens qu'aucune analyse verbale ne peut épuiser et qui se confond avec l'exhibition de la chose dans son évidence" : Expression de ce qui existe, non pas description ou inventaire des étants, mais leur venue à l'être : "c'est le monde primordial que Cézanne a voulu peindre"²⁸, ou cette "expérience primordiale"²⁹ qui nous est donnée par le présentation d'une "nature inhumaine", par un retour aux assises géologiques du paysage dépouillé de son habitation humaine, où les traces même de la vie humaine sont dépossédées de leur humanité pour mieux apparaître³⁰.

Retour "au fonds d'expérience muette et solitaire"³¹ qu'il s'agit de réveiller parce que toute perception, toute création, toute liberté s'enracine en ce fonds si elle est authentique. Ce monde sans homme que peint Cézanne, ce "pré-monde"³², ce *Lac d'Annecy* saisi dans l'immobilité³³ ou ce *Golfe de Marseille vu de l'Estaque*³⁴ se dressant debout, ce sont les images d'une peinture qui, rassemblant toute l'histoire de la peinture, cherche à se fonder à nouveau dans cette expérience muette où, "comme à l'origine de la terre" : peindre "en oubliant tout ce qui apparut avant nous"³⁵.

Mais "l'expression de ce qui existe est une tâche infinie"³⁶. Ce que Merleau-Ponty explicitera plus tard comme la dimension d'invisible en tout visible, comme la retenue sans laquelle le visible ne viendrait pas à la visibilité, lorsqu'il saisira que "s'il y a réversibilité voyant-visible", c'est "sans jamais coïncidence"³⁷, le *Doute de Cézanne* l'exprime encore simplement dans sa dimension existentielle, dans le tragique d'une expérience perceptive qui s'excède dans la création, qui voudrait s'y épuiser, dans une impuissance de l'expression à coïncider avec l'être. "Il s'est cru impuissant parce qu'il n'était pas omnipotent, parce qu'il n'était pas Dieu et qu'il voulait peindre le monde, le convertir entièrement en spectacle, faire voir comme il nous touche"³⁸. "Il se brisait, écrivait Zola, à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature dans une toile"³⁹.

24 Lettre à E. Bernard, *Correspondance*, éd. Grasset, p.315.

25 *Conversations*, p.110.

26 Cité dans PP, p.373.

27 *Doute*, p.20.

28 *Doute*, p.18.

29 *Ibid.* p.21.

30 Par exemple dans la première série des Sainte-Victoire, cat 89,92, 93, 95 ; V 452, 454, 455, 488.

31 *Doute*, p.25.

32 Novotny, PP, p.372.

33 *Doute*, p.22, cat.174, V 762.

34 Cat.114,V 493.

35 Lettre à E. Bernard, *Correspondance*, p.314.

36 PP, p.373.

37 Notes, p.173.

38 *Doute*, p.25.

39 *L'Œuvre*, éd. Le livre de poche, p.349.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr