

La perception

Cézanne chez Merleau-Ponty

Patrick Leconte

Philopsis : Revue numérique

<http://www.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 en mentionnant l'auteur et la provenance.

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

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

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*.

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.

⁷ PP, p.64.

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 interrompues⁸. 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 d'un sens épars dans l'objet et par l'objet des intentions du sujet"⁹. 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 originaire. 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 Alain¹⁰ 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"¹¹.

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

⁸ PP, p.153.

⁹ PP, p.154.

¹⁰ *Eléments de Philosophie*, éd. Gall. folio, p.29.

¹¹ Ibid., p.28.

¹² PP, p.154.

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"¹³. 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"¹⁴.

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"¹⁵: 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 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"¹⁶; "C'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres" écrira R.M.Rilke¹⁷ à propos du *Portrait de Madame Cézanne à la jupe rayée*.

¹³ 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.

¹⁴ *Conversations*, p.109.

¹⁵ *Sens et non-sens, le Doute de Cézanne*, p.16 , noté : Doute.

¹⁶ *Conversations*, p.109.

¹⁷ Lettre à Clara Rilke, *Correspondance*, ed. Seuil 1976, p. 119.

Il y a une "logique des sensations organisées", une "loi d'harmonie" ¹⁸ 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" ¹⁹.

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'éclosion du visible. Une attitude est prise, dit Merleau-Ponty, par laquelle "je m'abandonne" au visible, "je m'enfonce dans ce mystère" ²⁰. 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 pas ²¹. 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" ²². 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" ²³.

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-Ponty ²⁴ et le tableau est "le double interne des choses descendant en elles, la vision retournée" ²⁵.

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*.

Cette "vérité en peinture" que Cézanne recherchait ²⁶ 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" .

¹⁸ Emile Bernard citant Cézanne, in L. Gowing, *La logique des sensations organisées*, éd. Macula, p.46 et 66.

¹⁹ *Primat de la perception*, p.67.

²⁰ PP, p.248.

²¹ Cf. *Le Rire*, p.113.

²² V I, p.194.

²³ V I, p.185.

²⁴ Notes, p.171.

²⁵ Ibid., p.174.

²⁶ Lettre à E.Bernard, *Correspondance*, éd. Grasset, p.315.

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"²⁷. 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"²⁸ 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"²⁹. 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"³⁰, ou cette "expérience primordiale "³¹ qui nous est donnée par la 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 apparaître³².

Retour "au fonds d'expérience muette et solitaire"³³ 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"³⁴, ce *Lac d'Annecy* saisi dans l'immobilité³⁵ ou ce *Golfe de Marseille vu de l'Estaque* ³⁶ 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"³⁷.

Mais "l'expression de ce qui *existe* est une tâche infinie"³⁸. 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"³⁹, le *Doute de Cézanne* l'exprime encore simplement dans sa dimension existentielle, dans le tragique d'une

²⁷ *Conversations*, p.110.

²⁸ Cité dans PP, p.373.

²⁹ *Doute*, p.20.

³⁰ *Doute*, p.18.

³¹ *Ibid.* p.21.

³² Par exemple dans la première série des Sainte-Victoire, cat 89,92, 93, 95 ; V 452, 454, 455, 488.

³³ *Doute*, p.25.

³⁴ Novotny, PP, p.372.

³⁵ *Doute*, p.22, cat.174, V 762.

³⁶ Cat.114,V 493.

³⁷ Lettre à E. Bernard, *Correspondance*, p.314.

³⁸ PP, p.373.

³⁹ Notes, p.173.

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"⁴⁰. "Il se brisait, écrivait Zola, à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature dans une toile"⁴¹.

LE PEINTRE APPORTE SON CORPS⁴²

" Notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un
noeud de significations vivantes "⁴³

Merleau-Ponty remarque dans *Le Langage Indirect et les voix du silence* que s'il peut être légitime de traiter la peinture comme langage, c'est à condition de dissiper d'abord l'ambiguïté que déjà soulignait Malraux : s'il faut reconnaître dans la peinture, comme dans tout art, le mouvement d'une "expression créatrice"⁴⁴, l'expression ainsi entendue sera tout autre chose que le triomphe d'une subjectivité dans un geste arbitraire ; si le peintre "pense en peinture" selon le mot de Cézanne, ce n'est pas " quand il exprime des opinions sur le monde"⁴⁵. Malraux voyait dans l'art contemporain cette dérive qui conduit à ce qu'il n'y ait plus "qu'un sujet en peinture : le peintre lui-même"⁴⁶, et il est, certes, des peintres, nombreux, chez lesquels désormais le "pouvoir d'expression se confond (...) avec la différence individuelle"⁴⁷, c'est pourtant évidemment en un tout autre sens qu'il faudra comprendre le pouvoir d'expression d'un Cézanne ou d'un Klee, comme le fait remarquer Merleau-Ponty.

Si le peintre met de lui-même en son œuvre, c'est "son style", ce "*schéma intérieur* toujours plus impérieux à chaque nouveau tableau" qui ne se réduit pas à dire la singularité intime d'une vie, mais est "cette vie même en tant qu'elle sort de son inhérence"⁴⁸, en tant qu'elle échappe à son narcissisme, se fait œuvre pour autant qu'elle revienne en deçà de soi à ce rapport sauvage au monde d'où elle a surgi.

Cézanne, comme déjà nous le rappelait la *Phénoménologie de la Perception*, avait d'abord été lui aussi de ceux qui cherchaient "à peindre l'expression"⁴⁹ pour elle-même, il ne s'est trouvé qu'en dépassant cette

⁴⁰ Doute, p.25.

⁴¹ *L'Œuvre*, éd. Le livre de poche, p.349.

⁴² OE, p.8

⁴³ PP, p.147

⁴⁴ Signes, p.59.

⁴⁵ OE, p.60.

⁴⁶ Signes, p.63.

⁴⁷ Ibid., p.64.

⁴⁸ Ibid., p.66.

⁴⁹ PP, p.372.

période couillarde comme il disait, période d'expressivité narcissique, comprenant que c'est dans la fréquentation du monde, dans l'effort pour "rejoindre la physionomie des choses et des regards"⁵⁰ que l'expression se trouve, que le peintre lui-même ne se trouve que de s'être quitté et de s'être retrouvé dans cette révélation du monde au regard, du regard à soi-même au contact du monde.

À moins donc de s'enfermer dans cette complaisance pour soi que dénonce Malraux, ce que le peintre exprime ce n'est pas un soi, mais "ce commerce avec le monde"⁵¹ dont la vie intérieure n'est que la réfraction.

Et peut-être est-ce un privilège de la peinture, qu'elle aurait sur les arts du langage, de ne pouvoir se constituer comme expression dans un repli sur soi de la subjectivité, "le peintre au travail ne sait rien de l'antithèse de l'homme et du monde"⁵², car si le peintre est d'abord un voyant, son style ne naît pas dans le refuge d'une intimité mais dans la fréquentation primordiale avec les choses. C'est dans la perception même que le style apparaît, le peintre d'abord est un certain regard et son style "l'indice universel de la *déformation cohérente* par laquelle il concentre le sens encore épars dans la perception et le fait exister expressément"⁵³.

C'est dire qu'il n'y a pas un problème de l'expression à côté d'un problème de la perception puisque l'expression habite déjà la corporéité, puisque "tout usage humain du corps est déjà expression primordiale"⁵⁴. Comprendre un peintre et sa peinture, c'est rejoindre cette expression primordiale où le corps se met en jeu, où l'existence s'étant faite regard, se fait geste dans un seul et même rapport à soi et au monde, où "prêtant son corps au monde", "le peintre change le monde en peinture"⁵⁵.

Car il n'y a pas pour Merleau-Ponty d'écart entre le voir et le faire, pas de problème propre à la technique du geste pictural, créer en art c'est d'abord et essentiellement ouvrir un regard, et le style est tout entier dans le regard et se transposera tout entier sur une toile. Du regard au geste il y a entière continuité. Comme pour Bergson, le corps du peintre est essentiellement pour Merleau-Ponty corps voyant et non corps habile, non plus que corps éduqué aux gestes et aux techniques de la peinture ou aux conventions de son histoire. Voyant, le corps suscite un "équivalent interne" des choses en nous, et c'est de cette "formule charnelle" que va naître "un tracé"⁵⁶, une œuvre, "l'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main"⁵⁷.

L'expressivité du geste pictural n'est donc pas autre que l'expressivité du corps en général, ils sont l'un et l'autre "l'emblème d'une manière d'habiter

⁵⁰ Id.

⁵¹ *Signes*, p. 67.

⁵² Id.

⁵³ Ibid., p. 68.

⁵⁴ Ibid., p. 84.

⁵⁵ OE, p.16.

⁵⁶ OE, p.22.

⁵⁷ Ibid., p.26.

le monde"⁵⁸. Un monde est à peindre comme un monde est à habiter, et l'opération expressive est retour à cette fréquentation muette des choses et des êtres "en deçà de l'humanité constituée"⁵⁹, à un "fonds d'expérience muette et solitaire"⁶⁰, semblable en cela à la façon dont le corps se livre au monde avec cette familiarité, dans un rapport sauvage, que la réflexion suspendra. Corps d'homme, lourd de facticité et de préhistoire, corps léger cependant de la spontanéité du geste, lourd d'un sens et cependant léger par l'insouciance de ce sens, tels sont le corps et le geste du peintre - ainsi celui de Matisse que Merleau-Ponty évoque dans *Le langage indirect et les voix du silence*. Le peintre se confie à son corps, et celui-ci, tout à son dialogue avec "l'ensemble ouvert de sa toile"⁶¹, connaît le tracé qui l'appelle aussi librement, aussi spontanément que notre corps habite le monde et connaît le geste par lequel il l'occupe. La réflexion ici ne produit pas le sens, elle le découvre caché au cœur du silence.

Prenant en exemple Cézanne, la *Phénoménologie de la Perception*⁶² montrait déjà cette connivence du corps et de l'œuvre. Plus qu'à d'autres peut-être la peinture sera à Cézanne un second corps, redoublant le premier, tendant peut-être selon la volonté du peintre à se substituer à lui, présence plus présente qu'une identité et qu'une relation au monde inquiètes et incertaines dans les gestes de l'exister quotidien. Ainsi le nom de Cézanne est le nom d'un style dont l'œuvre est le corps, second corps de celui qui choisit dans la peinture sa "manière d'exister"⁶³.

Le Doute de Cézanne est autant un essai sur la liberté que sur la peinture et l'on ne saurait comprendre ce texte sans le rapporter d'abord à la troisième partie de la *Phénoménologie de la Perception* à laquelle il fait écho :

Si on peut dire que la philosophie de la liberté de Sartre est philosophie de l'instant, celle de Merleau-Ponty est philosophie du présent, au sens de champ de présence, c'est-à-dire de la reprise⁶⁴. Il n'y a de liberté que dans et par la possibilité et la nécessité toujours ouverte de donner sens à un passé, à une situation qui ont leur pesanteur propre. La *Phénoménologie de la Perception* refuse de penser la liberté dans la confrontation d'un pour-soi et d'un en-soi, dans le pouvoir de néantisation d'un sujet face au monde et à sa propre facticité ; elle la pense plutôt comme donation de sens ou reprise d'une histoire qui n'était pas écrite encore, mais qui déjà avait un sens, mais fragmentaire, dans un monde qui était déjà là et sur une

⁵⁸ *Signes*, p.68.

⁵⁹ *Doute*, p.22.

⁶⁰ *Ibid.*, p.25.

⁶¹ *Signes*, p.57.

⁶² *PP*, p.176.

⁶³ *Doute*, p.15.

⁶⁴ *PP*, p.515.

sédimentation qui fait que "notre liberté ne détruit pas notre situation, mais s'engrène sur elle"⁶⁵, qu'elle est toujours vécue "dans l'ambiguïté"⁶⁶.

De cette liberté témoigne l'artiste, en témoignant par exemple la vie et l'œuvre de Léonard de Vinci dont *Le Doute de Cézanne* montre la vanité d'une interprétation déterministe. Ce que Freud nous dit de Léonard serait à la fois totalement vrai peut-être, mais totalement injuste si on ne se souvenait que, de son aveu même, après l'explication qu'il en donne, tout Vinci est encore à inventer, si on ne se souvenait que " la psychanalyse ne rend pas impossible la liberté, elle nous apprend à la concevoir concrètement, comme une reprise créatrice de nous-mêmes"⁶⁷.

De cette liberté de l'artiste comme reprise et choix de soi-même dans l'œuvre qui est à faire, Cézanne aussi est un "exemple " parce qu'avec lui se donne à penser "dans quel risque s'accomplit l'expression et la communication"⁶⁸.

Tout concourt à débusquer chez Cézanne une "constitution morbide ", à dériver son œuvre d'une "schizoïdie", jusqu'à sa fidélité à la nature, ses paysages vides d'hommes, où les habitats même sont déshumanisés, et qui témoigneraient d'une impuissance vitale, " son extrême attention à la nature (...) sa dévotion au monde visible n'étaient qu'une fuite du monde humain, l'aliénation de son humanité "⁶⁹. Qu'il n'y ait là pourtant que des "rapports de motivations", cela ne signifie pas que le génie soit puissance de création inconditionnée, mais que, dans la lecture rétrospective que nous faisons, "cette œuvre à faire exigeait cette vie ", mais "une vie qui s'interprète elle-même librement "⁷⁰ comme projet de cette œuvre. Le peintre choisit ce destin d'être peintre, de mourir en peignant selon le souhait de Cézanne, puisque "c'est dans le monde encore, sur une toile, avec des couleurs, qu'il lui faut réaliser sa liberté"⁷¹.

Cézanne disait à 67 ans : "il me semble que je fais de lents progrès"⁷², plus qu'un autre il savait que "l'expression n'est jamais achevée", que l'œuvre aussi bien que la pensée sont toujours à reprendre, que ni l'homme ni l'artiste ne se possèdent ni n'en ont fini avec la parole ou avec le motif, mais y reviennent toujours pour accomplir sa liberté.

Il fut exemplaire en ce risque, s'il "a gagné contre le hasard"⁷³, c'est en ce sens qu'il fit œuvre de ce qui aurait pu être maladresse, grandeur de ce qui eut pu être faiblesse, art de son impuissance même. Mais a-t-on jamais vaincu le hasard, c'est-à-dire la facticité ? Cézanne, lui, Merleau-Ponty le rappelle, n'a jamais cessé d'en douter, de sentir l'impérieux besoin de

⁶⁵ Ibid, p.505.

⁶⁶ Ibid, p.508.

⁶⁷ Doute, p.32.

⁶⁸ Ibid., p.8.

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Ibid., p26.

⁷¹ Ibid.,p.32.

⁷² Ibid., p.13 ; "je crois en effet avoir encore réalisé quelques progrès bien lents", lettre à E. Bernard,1905, Corr., p.313.

⁷³ Ibid., p.9.

reprendre le choix de son existence comme peintre, se demandant jusqu'à la fin si toute son œuvre "ne venait pas d'un trouble de ses yeux, si toute sa vie n'a pas été un accident de son corps"⁷⁴, celui qui lui aurait fait voir le monde de manière fragmentaire et se disloquant.

Mais pas plus qu'on ne peut réduire la peinture à un fait du corps, il n'y a de destin inscrit dans la facticité, " le sens de son œuvre ne peut être déterminé par sa vie"⁷⁵. C'est que ni œuvre ni vie ne sont données, mais qu'elles se font en se tissant l'une l'autre, chacune selon le mode d'expressivité qui lui est propre.

"Les concepts théoriques du freudisme sont rectifiés et affermis quand on les comprend, comme le suggère l'œuvre de M. Klein, à partir de la corporéité devenue elle-même recherche du dehors dans le dedans et du dedans dans le dehors, pouvoir universel d'incorporation"⁷⁶.

Si le peintre "apporte son corps" selon le mot de Valéry que rappelle *L'Œil et l'Esprit*, ce corps n'est pas l'entre-deux du psychisme et du monde, du dedans et du dehors, mais leur recouvrement l'un par l'autre. Comprenant la peinture comme expression nous la comprenons comme geste d'un corps où se nouent dehors et dedans, où ils passent l'un dans l'autre, où ils "s'incorporent".

Rejetant le dualisme et l'opposition d'une intériorité et d'une extériorité, comme la confrontation du pour-soi et de l'en-soi, c'est à la leçon du peintre que revient Merleau-Ponty : le peintre sait cette vérité cartésienne⁷⁷ que l'âme et le corps sont si intimement unis qu'ils ne forment qu'un seul tout, que l'être par conséquent est tout entier dans son apparaître.

Et c'est encore une fois Cézanne qui nous enseigne ce que Merleau-Ponty analysera à deux reprises, dans la *Phénoménologie de la Perception*⁷⁸ et dans *Sens et Non-sens*⁷⁹ : Peindre le corps - et dans sa modalité la plus haute la peinture du corps, c'est le portrait - c'est peindre l'ajointement du dehors et du dedans, leur recouvrement et passage l'un dans l'autre, leur expressivité dans une spatialité propre et l'ouverture par le corps de l'espace de cet apparaître.

Le corps n'est pas chose, " il n'est pas où il est, il n'est pas ce qu'il est"⁸⁰, à lui également appartient la nature ek-statique de l'exister. Cela signifie que les expressions du corps sont *du* corps, sont le corps lui-même. Le visage n'a pas tel sourire ou telle ride, il est sourire, joie, ou vieillesse,

⁷⁴ Ibid., p.13.

⁷⁵ Ibid., p.15.

⁷⁶ Résumé de cours 59-60, p.178.

⁷⁷ "Descartes ne serait pas Descartes s'il avait pensé éliminer l'énigme de la vision"(OE, p.51). La vision en laquelle l'unité impensable de l'âme et du corps est cependant vécue en sa vérité comme elle l'est dans les gestes du corps (Dioptrique VI, citée dans OE, p. 53), "union que chacun éprouve toujours en soi-même sans philosopher" (Lettre à Elisabeth du 28 juin 1643).

⁷⁸ Op. cit., p.230.

⁷⁹ Op. cit., p.21.

⁸⁰ PP, p.230.

amertume. C'est ce que nous enseigne la remarque de Cézanne sur le portrait que rapporte Merleau-Ponty⁸¹: c'est dans le jeu des couleurs et de leur contraste, dans les "sensations colorantes" qu'est le visage dans sa physionomie vivante. La joue n'est pas rouge *parce que* le visage sourit mais le sourire est ce rouge qui se nuance. Un sourire illumine un visage moins d'une lumière intérieure que d'une expressivité radieuse que la couleur manifeste.

C'est, nous dit Merleau-Ponty, ce "miracle de l'expression", "cette révélation d'un sens immanent ou naissant dans le corps vivant" que Cézanne cherchait à peindre, et s'il y a une étrangeté des portraits - et plus encore des autoportraits - de Cézanne, c'est dans cette façon de ne pas "chercher l'expression d'abord" mais de nous ramener au "mystère renouvelé chaque fois que nous regardons quelqu'un, de son apparition dans la nature"⁸².

On a souligné ainsi à propos du *Portrait de Victor Choquet*⁸³, ou du *Portrait de Mme Cézanne au fauteuil jaune*, ou de celui d'Ambroise Vollard⁸⁴ entre autres, qu'ils ne nous laissent rien paraître d'une intériorité de leurs modèles parce que l'expression ne s'y manifeste pas de façon lisible dans des signes mais comme une présence muette. Ce que peint Cézanne en effet, ce n'est pas un visage qui parle, c'est l'immanence du sens à la présence, c'est un visible portant sa charge d'invisible. Qu'il ait atteint à cette expressivité par l'inexpressivité des visages n'est qu'apparemment paradoxal : l'expressivité est ailleurs, dans un certain basculement du corps, dans la fragilité d'un équilibre, d'un fauteuil, d'une table ; ou encore dans tel ajointement des couleurs, dans l'espace vibrant des blancs entre les touches, comme dans le *Portrait de Vallier*⁸⁵, tout cela retenu, chargé du secret que chaque être recèle.

Dans le portrait un voyant se donne à voir, le portrait, et plus encore l'autoportrait, manifestent la réversibilité du voyant et du visible. Et c'est pourquoi, "l'œil rond du miroir", "ce regard pré-humain est l'emblème de celui du peintre"⁸⁶. Car le miroir rappelle cette "réflexivité du visible" par laquelle il est visible - puisqu'il n'y a du visible que pour un voyant lui-même visible, puisque la vision doit naître au cœur même du visible. Par lui, pour nous regardant notre image, s'accomplit "la métamorphose du voyant et du visible" qui est "notre chair"⁸⁷.

On sait que peu de peintres après Rembrandt ont interrogé avec autant d'inquiétude leur image que Cézanne. Dans l'autoportrait, le regard du peintre scrute le mystère de sa propre présence, de sa visibilité inquiète. Je y est un autre qui se donne comme étrangeté radicale, à la fois celle que chaque existence est pour soi-même en tant que liberté qui ne se possède

⁸¹ Id.

⁸² Doute, p.21.

⁸³ Cat 46, V 373.

⁸⁴ Cat 177, V 696.

⁸⁵ Cat 226, V 640.

⁸⁶ OE, p.32.

⁸⁷ Ibid., p.34.

jamais et celle que le voyant est pour lui-même en tant qu'il est visible, visible qui ne devient voyant que pour n'être plus tout à fait un visible, que pour se retirer de cette visibilité qu'il est éminemment, révélant sa "doublure d'invisible"⁸⁸, visible qui "rend présent une certaine absence". Si le portrait figure une "vision totale" qui se referme sur soi, c'est en ouvrant l'énigme d'une intériorité, "Je suis insaisissable dans l'immanence" écrivait Paul Klee⁸⁹. Autrement dit la réversibilité dans l'autoportrait s'accomplit et se retient, s'achevant elle rendrait la peinture impossible, le voyant, passé tout entier dans sa peinture s'y perdrait, le moi, se reconnaissant dans cet autre qu'il est s'abolirait. Telle est l'inquiétude du peintre et qui n'est pas autre chose que l'exister se saisissant dans l'inaccomplissement essentiel d'une "réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait"⁹⁰.

Car toute peinture est inachevée, témoigne de l'inachèvement de la vision : le voyant ne se perd jamais dans le visible ni n'en épuise la visibilité. L'expérience de la vision qui est celle du peintre n'est pas celle de la fusion bergsonienne mais celle d'un aller à la chose qui ne s'est jamais accompli. Si voir c'est bien aller là-bas vers la chose, ce ne peut être s'y installer, et c'est ce retard, cette impuissance ou cette nostalgie dont témoignait Cézanne lorsque, à la fin de sa vie, il parlait de ses lents progrès et de son désespoir aussi de toucher au but : "je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature"⁹¹.

La défaillance qu'il imputait à un défaut de vision et qui l'empêchait de finir, se reprochant des "abstractions" "qui ne me permettent pas de couvrir ma toile... d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète"⁹², n'était peut-être pas autre chose en réalité que l'épreuve de cet écart du voyant et du visible, le blanc entre eux.

Ambiguïté de ces blancs : lacunes selon Cézanne ou espaces de vibration. On ne pourrait jamais remplir l'espace pictural qu'en atteignant une saturation du geste qui en serait la négation même, ainsi de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac en lequel Cézanne se reconnaissait⁹³. Le blanc laissé par le retrait du visible hors de la prise du voyant, par le retrait du voyant hors de sa perte dans le visible, est la distance, l'espace de l'invisible.

⁸⁸ Ibid., p. 85.

⁸⁹ Cité dans OE, p.87.

⁹⁰ V I, p.194.

⁹¹ Lettre à son fils, Septembre 1906, *Correspondance*, p.324.

⁹² Lettre à Emile Bernard, Octobre 1905, *Correspondance*, p.315.

⁹³ Mes confidences, Conv., p.103.

LA PROFONDEUR

" moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie "
nous dit Giacometti
(OE, p. 64).

Il semble qu'il y ait dans la profondeur tout le paradoxe de la vision : parce que la vision se fait depuis le monde, la profondeur est illusion, erreur inévitable du jugement. Elle naît de la succession des plans selon la seule direction de notre regard, depuis notre situation, et elle disparaîtrait pour un spectateur absolu qui, comme par une vue de surplomb, lui substituerait la distance objective ; spectateur que nous sommes dès que, quittant notre point de vue sur le monde, nous concevons l'isotropie de l'espace, cette "partie dans l'évidence d'un monde intersubjectif"⁹⁴, évidence que nous adoptons dans le partage d'un monde commun et la constitution d'une objectivité.

La profondeur n'est plus dès lors qu'un problème d'apparence et, pour le peintre, une simple question d'artifice qu'il tentera de résoudre entre autres par les moyens de la perspective afin de restituer distance forme et grandeur sur l'espace plat de la toile, nous faisant "voir de l'espace là où il n'y en a pas"⁹⁵.

C'est oublier que, d'abord, le monde se donne en profondeur, que celle-ci nous ramène à "l'expérience primordiale" d'où surgit le monde⁹⁶, au sol de toute objectivation auquel il faut revenir si nous voulons la fonder en sa vérité.

Il faut dès lors opposer à la géométrie euclidienne d'une intersubjectivité oublieuse de son origine, la profondeur appartenant à la spatialité du corps propre et de la perception individuelle, au "point de vue sur le monde", à sa "naissance pour nous"⁹⁷ dans une expérience solitaire. La *Phénoménologie de la Perception* accorde ainsi à la perception individuelle, "lorsque nous sommes encore seuls", une "originalité" qui se perd avec l'intersubjectivité. La profondeur s'y retrouve par la mise entre parenthèses du monde commun, dans une suspension qu'opère le regard du peintre lorsqu'il "cherche à rendre la perspective vécue"⁹⁸ en-deça de toute géométrisation⁹⁹.

Il est donc impossible de traiter la profondeur comme simple illusion et le travail du peintre comme la modeste soumission aux lois de cette

⁹⁴ PP, p.296.

⁹⁵ OE, p. 44.

⁹⁶ PP, p.296.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Ibid., p.301.

⁹⁹ A l'intersubjectivité constituant un espace géométrique isotrope s'oppose une intersubjectivité par recouvrement des expériences perceptives, naissant de leur confirmation l'une par l'autre et fondant un monde vrai de la profondeur - et de la peinture . La profondeur du visible, "c'est ce qui fait qu'il peut être ouvert à d'autres visions que la nôtre" (V I ., p. 188). C'est pourtant seulement par le recours à "l'unique trésor" de notre propre vision que l'autre vision peut jamais prendre pour nous le sens d'une expérience, que nous pouvons "y croire".

illusion. Lorsque Cézanne peint "une assiette à soupe de profil dont l'intérieur reste visible"¹⁰⁰, c'est pour avoir saisi la vérité de la perception, pour avoir refusé le compromis classique entre forme de l'objet et perspective géométrique, et parce qu'il a bien vu qu'une assiette est toujours vue ronde, fut-elle inclinée, parce que la forme est immanente à une présence de l'objet pour moi, quelle que soit sa position, que cette forme est perçue et non reconnue, et non jugée. L'assiette est vue ronde-inclinée et non ovale, et c'est pourquoi il est légitime de la peindre telle, dans "une forme qui oscille autour de l'ellipse sans être une ellipse"¹⁰¹, et, peut-être, en la déformant afin de mieux "saisir la forme dans sa naissance"¹⁰². Ce qui paraît contradictoire pour l'esprit soumis aux conventions de la représentation perspective, est en réalité fidélité du peintre à l'expérience perceptive.

Il y aurait soumission du peintre à l'esprit de géométrie s'il croyait devoir rendre la distance et la forme par l'unique moyen de la perspective telle qu'elle s'est fixée depuis la Renaissance, comme si celle-ci fondait une "peinture exacte et infaillible"¹⁰³ et épuisait ainsi le problème de l'espace pictural. Le problème de la perception et de la peinture n'est celui de la perspective que pour être d'abord celui de la profondeur, la perspective ne peut pas être simplement représentation plane d'un espace où les objets seraient juxtaposés et dispersés, "invention d'un monde dominé, possédé de part en part"¹⁰⁴, elle ne vaut que si elle permet que le dessin "cherche son équilibre en se creusant selon la profondeur" et trouve sa cohérence non dans sa géométrie mais dans l'unité d'une perception de l'espace, d'un "rapport original de motivation"¹⁰⁵ qui l'anime.

Il faut donner tout son sens à ce que Cézanne appelait un "motif"¹⁰⁶, Merleau-Ponty nous invite à relever ce que ce terme donne à penser analogiquement : Un motif est "un antécédent qui n'agit que par son sens", facticité de la situation, le motif appelle la décision qui lui donne son sens de motif. C'est l'orientation de l'acte qui élève, par la reprise, la facticité au rang de motif. Et de la même manière nous dit Merleau-Ponty, la profondeur ne peut se comprendre hors d'un rapport de motivation qui anime la perception, sans "une orientation vers l'objet à distance"¹⁰⁷ qui ne fait pas de la grandeur apparente une illusion que le jugement redresserait en évaluant une distance mais l'indice d'un parcours à accomplir, motif donc de l'"attitude motrice" du regard rassemblant en profondeur le spectacle du paysage, joignant "les mains errantes de la nature"¹⁰⁸.

¹⁰⁰ PP, p. 301.

¹⁰¹ Doute, p.19.

¹⁰² Notes, p.58.

¹⁰³ OE, p.49.

¹⁰⁴ *Signes*, p.63.

¹⁰⁵ PP, p.303.

¹⁰⁶ Ibid., p.154, Doute, p.23.

¹⁰⁷ Ibid., p.300.

¹⁰⁸ Ibid., p.303, Doute, p.23, Conversations p.109.

Le motif cézannien n'est donc pas un simple paysage reposant dans l'extériorité et éveillant la curiosité de l'œil, il est offert d'un sens épars dans le sensible, se donnant au regard depuis sa profondeur (sa verticalité dira *Le Visible et l'Invisible*)¹⁰⁹. "La profondeur naît sous mon regard parce qu'il cherche à voir quelque chose"¹¹⁰, et cela parce que le motif lui-même se donne à voir, est appel à une vision qui le pénètre, "on ne peut comprendre la perception de la distance que comme un *être au lointain* qui le rejoint là où il apparaît"¹¹¹. De la Sainte Victoire, Cézanne dit que son ombre n'est pas concave comme on le croit, mais convexe, "elle fuit de son centre"¹¹² et ce qu'il faut peindre c'est cette ombre se donnant depuis son retrait.

On a pu rapprocher la peinture de Cézanne de la peinture chinoise¹¹³, toutes deux nous invitent depuis un premier plan à pénétrer le paysage dans une profondeur qui est appel, initiation à une verticalité à travers une succession de plans multiples et de perspectives qui, s'articulant les uns aux autres, s'offrent au cheminement temporel du regard, chez toutes deux la profondeur est dimensionnalité.

Ce que la perspective albertienne propose, c'est la compossibilité des visibles sans concurrence. Mon regard, selon une expression de Merleau-Ponty, y renonce à l'ubiquité et "je conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile"¹¹⁴. Ainsi, "je cesse de voir comme un homme qui est ouvert au monde", c'est-à-dire selon un certain "parcours temporel". Aussi le tableau se présente-t-il sous le mode d'une "éternité rêveuse"¹¹⁵ qui n'est que la négation de la temporalité de la vision. Un calme s'instaure entre les objets peints, s'acceptant les uns les autres dans une indifférence réciproque que garantit leur distance infranchissable ; la perspective ne creuse pas le tableau, elle installe la distance en maintenant le regard à distance.

¹⁰⁹ John Rewald a montré comment la fidélité à la nature que professait Cézanne n'était pas imitation : les photographies des sites cézanniens révèlent des modifications de plans, des suppressions ou au contraire des élévations du premier plan, par exemple d'arbres ou de rochers dans le paysage, qui ouvrent l'espace, y précipitent le regard, accentuent la profondeur. cf. *Les sites cézanniens du pays d'Aix*, dir. D. Coutagne. éd. Réunion des Musées Nationaux, 1996.

¹¹⁰ Ibid., p.304.

¹¹¹ Ibid., p.307.

¹¹² *Conversations*, p.112.

¹¹³ Liliane Brion-Guerry, *Paysage cézannien et paysage chinois*, in *Cézanne ou la peinture en jeu*, Critérion 1982.

Voir également François Cheng : *Le temps dans la peinture chinoise* in *Souffle-Esprit* (ed. Seuil 1989 p.169) ; selon Kuo Hsi (1001-1090) "un paysage peint doit permettre à l'homme d'y effectuer des séjours durables ou des randonnées à l'infini" ; et *Vide et Plein*, ed. Seuil 1979, notamment p.65, les trois lointains ou trois distances que la tradition distingue dans les représentations perspectives du paysage.

F. Denès dans son article sur les Quatre Wang dans *L'Encyclopaedia Universalis* reprend, lui, la comparaison de Cézanne à Wang Yanqui.

¹¹⁴ *Signes*, p.62.

¹¹⁵ Ibid., p.100.

L'immobilité de l'œil gagne toute chose dans ce temps suspendu qu'est l'instant du tableau¹¹⁶.

Au contraire, c'est au bouleversement de l'ordre tranquille de la représentation géométrique que nous convie Cézanne. Ici les lointains ne se résignent pas "à n'être que des lointains" mais se dressent en avant, appelant le regard ou se précipitant sur lui, comme tombent vers lui les objets n'ayant pas renoncé à leur "agressivité"¹¹⁷ et bascule la table entière de certaines natures mortes¹¹⁸.

Cette verticalité - le présent, nous dit *Signes*¹¹⁹ - est précisément le contraire d'une ouverture absolue ou d'un étalement à plat du visible, le tableau n'est pas "une chose plate"¹²⁰. La profondeur se parcourt selon la temporalité du présent de la vision, elle est le creusement de cette temporalité même. "Le temps est sans perspective italienne" dira Merleau-Ponty à propos de Claude Simon, autrement dit, précise-t-il, "les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans une vue unique" et "la simultanéité du temps, c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles"¹²¹.

Si la profondeur est "dimension du simultané"¹²², c'est dans le sens d'un exact contraire de l'instantanéité que nous offrait la perspective albertienne. Revenant à l'expérience perceptive même, la profondeur que peint Cézanne, avec ses déformations et ses multiples plans s'articulant les uns aux autres¹²³, nous ramène à la synthèse perceptive qui est synthèse temporelle et "le présent, c'est-à-dire le sensible avec son épaisseur"¹²⁴ y est "présent vivant"¹²⁵ qui embrasse la temporalisation.

Voir à distance c'est voir encore là où mon œil n'est plus, c'est voir déjà là où il n'est pas encore, c'est donc rétention et protension par lesquelles naît l'espace de ma perception, espace de coexistence qui est simultanéité au sens d'un "champ de présence"¹²⁶, "l'instant du monde" que Cézanne voulait peindre¹²⁷ : "Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa

¹¹⁶ *Stilleben, Still Life*, vie silencieuse, immobile, mieux nommée ainsi que nature morte. Chardin, Cézanne sauront faire vibrer cette immobilité de l'instant et la faire, présent vivant, immobilité fiévreuse d'un champ de présence.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.63.

¹¹⁸ Verticalité du Golfe de Marseille vu de l'Estaque (cat.114, V.493), basculement de la Nature morte aux pommes (cat.160, V.598), des Pommes et oranges (cat.181, V.372).

¹¹⁹ *Op. cit.*, p.30.

¹²⁰ *OE*, p.44.

¹²¹ *Notes*, p.207.

¹²² *VI*, p.272.

¹²³ Ainsi dans *Le Bassin du Jas de Bouffan* (cat.53, V.164), *La mer à l'Estaque* (cat.72, V.425), *Le golfe de Marseille ou L'Amour en plâtre* (cat. 162, V.706).

¹²⁴ *VI*, p.277.

¹²⁵ *Ibid.*, p.307.

¹²⁶ *Id.*, cf. *PP*, p.484.

¹²⁷ *OE*, p.35.

réalité"¹²⁸. Peindre l'espace en tant qu'il " participe à la genèse du temps" dira Merleau-Ponty¹²⁹.

La profondeur est donc tout autre chose que distance vue en perspective, elle est ce "qui fait que les choses ont une chair"¹³⁰, c'est-à-dire, naissant du paradoxe de vues simultanées qui ne s'annulent pas, une épaisseur que l'être oppose à notre regard, et c'est peindre cette chair du visible qui est le problème central du peintre. Comme on peut reconnaître dans l'abstraction une "peinture sans choses identifiables, sans la peau des choses, mais donnant leur chair ", ainsi faudra-t-il reconnaître dans la peinture de Cézanne cette même recherche de la dimensionnalité propre de la profondeur.

"L'espace n'a pas trois dimensions" et la profondeur n'est pas la troisième, elle est plutôt "l'expérience de la réversibilité des dimensions" prises sur une "voluminosité" globale ou sur la "dimensionnalité" d'un "Etre polymorphe"¹³¹.

C'est cette "déflagration de l'être", cette spatialisation qui fait l'épaisseur du visible que Cézanne cherche à peindre selon Merleau-Ponty¹³², d'abord dans une déconstruction spatiale qui n'est pas le cubisme, note Merleau-Ponty, mais qui, comme lui, court le risque d'aboutir à une "solidité de l'Être"¹³³ dans une géométrie des "formes pures" statique, oublieuse du dynamisme coloré de la déhiscence temporelle.

Mais dans le même moment où il semble prôner cette géométrisation, dans la même lettre à Emile Bernard si souvent citée où il propose de traiter " la nature par le cylindre, la sphère, le cône le tout mis en perspective"¹³⁴, Cézanne nous rappelle que la nature est "plus en profondeur qu'en surface" et que c'est par la perspective aérienne, c'est-à-dire par la couleur, qu'il faut "faire sentir l'air" autrement dit l'espace¹³⁵. "Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie" dira-t-il selon J. Gasquet¹³⁶, car l'espace rigide des formes est bouleversé par la couleur, par elle "les choses se mettent à bouger"¹³⁷, "à moduler dans l'instabilité".

Il faudra alors parler de "dimension de couleur" en ce sens d'abord que la couleur permet de retrouver une "localité globale"¹³⁸ qui manifeste la présence de l'objet plus radicalement qu'une problématique de la forme

¹²⁸ Conv., p.113.

¹²⁹ Notes, p.208.

¹³⁰ V I, p.272.

¹³¹ Ibid., p.48, p.65.

¹³² Ibid., p.65.

¹³³ OE, p.66.

¹³⁴ Corr., p.300.

¹³⁵ Panofsky nous rappelle que, selon Proclus, "l'espace n'est rien d'autre que la plus subtile des lumières", *La perspective comme forme symbolique*, p.100.

¹³⁶ Conv., p.113.

¹³⁷ OE, p.66.

¹³⁸ Notes, p.169.

géométrique ne pouvait le faire. Dans les paysages, "la couleur avait à exprimer toutes les ruptures de la profondeur " disait Cézanne selon K. E. Osthaus¹³⁹. Si, dira Merleau-Ponty, les couleurs modulent dans l'instabilité selon le mot de Cézanne, c'est "pour obtenir spatialisation"¹⁴⁰.

Cette modulation suppose les blancs comme dans le *Portrait de Vallier* et dans les dernières aquarelles où l'espace "n'est plus fait de lieux, il rayonne autour de plans non localisés en soi". "Il y a, dit Cézanne, un point culminant, et ce point est toujours le plus rapproché de notre œil"¹⁴¹ et de ce point de l'objet, resté blanc, par exemple dans la *Nature morte au melon vert* ou dans le *Cruchon Vert*¹⁴² qu'analyse L. Gowing, la voluminosité va naître par une série de teintes donnant la profondeur de telle sorte que "c'est l'ordonnance raisonnée de la couleur qui suscite sa propre forme"¹⁴³. En présentant un ordre des couleurs que "nul pot ne présentera jamais", Cézanne parvient à produire "l'apparence du pot"¹⁴⁴. Ultime avancée du peintre à laquelle le philosophe veut donner toute sa portée ontologique : le tableau est "venue à soi du visible"¹⁴⁵. Les blancs ne sont pas des lacunes mais ce qui permet de faire apparaître un espace arraché à sa commune évidence d'étendue uniforme, espace qui naît "de plans de couleur qui se recouvrent" comme on peut le voir dans *Le Jardin des Lauves*¹⁴⁶. Autre solution que celle de la géométrisation et qui met en évidence une spatialisation polymorphe et instable, une spatio-temporalité qui est le sens même de la profondeur.

C'est ce même surgissement du visible que la ligne veut saisir, renonçant à être "ligne prosaïque", contour enfermant l'objet, "cerne qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force" selon Cézanne¹⁴⁷. Parce qu'"il n'y a pas de lignes visibles en soi"¹⁴⁸, le contour de la pomme nous dit Merleau-Ponty est par essence "contour naissant" et la ligne doit plutôt participer à ce surgissement, à la voluminosité de l'objet, "non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves"¹⁴⁹, ce qui sera rendu chez Cézanne par une pluralité de lignes non fermées, toujours à la fois en-deçà et au-delà du regard invité par là à reconnaître le mouvement de venue à soi du visible, l'apparaître depuis une profondeur qui est "non-dissimulation plutôt que présence positive"¹⁵⁰. En

¹³⁹ Conv., p.97.

¹⁴⁰ Notes, p.169.

¹⁴¹ Lettre à Emile Bernard, Corr., p.304.

¹⁴² Cat.108 et 199.

¹⁴³ L. Gowing, opus cité, p.24-26 et 109-112.

¹⁴⁴ Ibid., p.26. "Quand je regarde le vert brillant d'un vase de Cézanne, il ne me fait pas penser à la céramique, il me la présente" PP, p.380.

¹⁴⁵ OE, p.69.

¹⁴⁶ Cat.209, V.1610.

¹⁴⁷ Corr., p.315.

¹⁴⁸ OE, p.73.

¹⁴⁹ Doute, p.20.

¹⁵⁰ Notes, p.173.

termes husserliens, c'est la transcendance de la chose qui est ainsi donnée dans les *esquisses* de contours. La présence de l'objet émerge de la *synthèse de transition* de ces contours dans la perception du tableau, elle n'est pas donnée, elle vient à paraître.

Lignes et couleurs coopèrent donc pour exprimer la profondeur comme chair du visible. La vision est moyen "d'assister du dedans à la fission de l'Être"¹⁵¹, parce que la vision n'est jamais de surplomb, mais, depuis le visible même, réversibilité du dehors et du dedans, duplicité du sentir dont témoignent le dessin et le tableau¹⁵². Cézanne nous reconduit à ce mouvement originaire du dedans dans le dehors, de l'œil qui pénètre le visible parce qu'il en est, et du dehors dans le dedans, du visible qui accomplit sa visibilité en se faisant vision, "rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant"¹⁵³.

Cézanne "pensait en peinture", ou, comme il le dit, "le paysage se pense en moi"¹⁵⁴, de cette pensée qui est geste de "dévoilement du monde", pensée non séparée, "ontologie moderne"¹⁵⁵ que Merleau-Ponty veut reconnaître dans le Voir : "Voir c'est précisément n'avoir pas besoin de définir, de penser, de vor-stellen pour être-à ..." ¹⁵⁶.

Voir participe donc de cette pensée muette qui est "contact avec l'être brut"¹⁵⁷, hors des prises du langage. Ce qui pourrait être paradoxe d'une philosophie s'oubliant comme discours, le philosophe le découvre, dans la peinture, comme un rappel à l'enracinement de toute parole dans le silence d'un rapport à l'être d'où surgit tout sens.

Si la phénoménologie réside dans "la décision de demander à l'expérience elle-même son propre sens"¹⁵⁸, cette expérience "pure et pour ainsi dire muette encore qu'il s'agit d'amener à l'expression de son propre sens"¹⁵⁹, la peinture, et celle de Cézanne en particulier en est l'épreuve et un des témoignages les plus hauts.

Ce "contact muet avec les choses quand elles ne sont pas encore dites"¹⁶⁰ n'est pas sans accents bergsoniens, ici et là c'est la même recherche d'une pensée qui veut se fonder, comme parole, dans l'expérience, ici et là l'art paraît comme initiation à cette expérience, "l'Être est ce qui exige de

¹⁵¹ OE, p.81.

¹⁵² Ibid., p.23.

¹⁵³ VI, p.185.

¹⁵⁴ Conv., p.110.

¹⁵⁵ Notes, p.206.

¹⁵⁶ Ibid., p.173.

¹⁵⁷ Signes, p.31.

¹⁵⁸ PP, p.338.

¹⁵⁹ Husserl, *Méditations Cartésiennes*, éd. Vrin p.33, cité dans PP, p.253.

¹⁶⁰ VI, p.61.

nous création pour que nous en ayons l'expérience"¹⁶¹ . Mais ici, nulle promesse de fusion, le retrait est dimension du paraître, la peinture en témoigne : elle vit d'une distance au visible que le voyant ne cesse d'abolir et qui renaît sans cesse au cœur de la vision elle-même, la folie de Frenhofer est de l'oublier, *hubris* d'un geste créateur qui voudrait s'égaliser à l'Être. Si de cet écart Merleau-Ponty semble avoir été tenté de conclure que la peinture n'était qu'"un effort avorté pour dire quelque chose qui reste toujours à dire", que "les arts du langage vont beaucoup plus loin dans la vraie création"¹⁶², Cézanne lui apprend le sens vrai de cet échec du peintre à jamais rejoindre les choses, que la peinture ne *dit* rien, mais est précisément cette épreuve de l'écart, de la différence¹⁶³ dans le silence du Voir.

Le peintre avouait ces échecs, la lenteur de ses progrès dans une fidélité à la nature jamais accomplie. Fidélité et non imitation, "vérité en peinture"¹⁶⁴ dont il disait : "ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines même de l'être, à la source impalpable des sensations" selon une expression que lui attribue J. Gasquet et que reprend en épigraphe *L'Œil et l'Esprit*.

Parce qu'il voulut saisir l'énigme de la visibilité, il fit en elle l'expérience et l'épreuve de la déhiscence de l'Être, de la chair comme profondeur et comme pli, en elle il saisit que "le propre du visible... est d'être superficie d'une profondeur inépuisable"¹⁶⁵.

De cette nostalgie de l'Être, témoignent ses dernières lettres. Cézanne n'est pas un peintre de la présence plénière, de "l'éternité rêveuse" d'un art intemporel que repoussait *Signes*, il est peintre d'une présence hantée de retrait, d'une chair du visible "intérieurement travaillée"¹⁶⁶, qui n'est visible que de se dérober. Car si la peinture "ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité"¹⁶⁷, c'est en ce sens qu'elle ouvre le visible jusqu'à l'invisible.

Patrick LECONTE

¹⁶¹ Ibid., p.251.

¹⁶² *Signes*, p.99. Il est remarquable que Cézanne ne soit cité qu'une seule fois, et de façon allusive, dans ce texte.

¹⁶³ Cf. F. Dastur, La pensée du dedans in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, ed. Millon, p.46.

¹⁶⁴ Corr., p.315.

¹⁶⁵ VI, p.188.

¹⁶⁶ Ibid., p.193.

¹⁶⁷ OE, p. 26.