

**Maryvonne Saison**  
***De la nostalgie à l'art: voir de tout son corps***

«... *Regarder*, s'enfoncer dans les choses sans en rien attendre que la vérité»<sup>1</sup>: telle serait l'intention de Cézanne, et ce propos décelé dissuade Merleau-Ponty de chercher le sens de l'œuvre dans la vie du peintre ou dans sa «constitution nerveuse». La réflexion du philosophe appelle de multiples commentaires: je propose tout d'abord de souligner la constance des thèmes développés par Merleau-Ponty; s'il est certes possible de chercher le dernier état de la réflexion du philosophe dans les textes inachevés et de dresser à partir de leur silence les ultimes voies d'une pensée en évolution, il est souhaitable également de dégager dans les premières œuvres les germes ultérieurement développés. Or la philosophie de la perception élaborée par Merleau-Ponty dès 1945 permet de déceler l'importance de l'expérience vécue avant même la constitution du sujet comme tel.

Si l'on est capable de regarder comme l'a fait Cézanne, c'est parce que l'on a d'emblée été un corps enfoncé dans les choses avant de s'en différencier comme sujet conscient et connaissant. C'est un originaire vécu par chacun dans son histoire individuelle, qui scelle à jamais l'entente avec le monde et la proximité avec autrui. Je le désignerai comme le moment de l'anonymat; il est vécu par le corps et décrit par Merleau-Ponty sous des couleurs paradisiaques ses traces persistantes témoignent d'une nostalgie profonde. Or la nostalgie, figure de la mélancolie, ne cesse que par le retour au pays natal<sup>2</sup>.

Seul l'art peut répondre à un tel désir, après l'avoir réélaboré, et, en retour, il s'en trouvera profondément et durablement transformé dans son propos. L'artiste ne se soucie plus de promouvoir une représentation ni de viser une ressemblance: «peindre le monde» selon Cézanne, c'est «faire *voir* comment il nous *touche*.» Un tel «voir» renvoie à une expérience primordiale qui ne concerne pas l'opération de l'organe des sens dans son usage coutumier:

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, «Le doute de Cézanne», in *Sens et Non-sens*, Nagel, Paris 1948, p. 28.

<sup>2</sup> Cf. le travail de doctorat, à ce jour inédit, soutenu par le metteur en scène Olivier Besson en décembre 1993: «Histoires d'instant passés: le travail théâtral».

il appartient à un corps défini par la motricité et la multisensorialité; un corps cosmique en quelque sorte, participant fusionnellement d'un monde dans lequel aucune conscience n'a introduit de différenciation. La tâche assignée à cet art issu de la nostalgie est ontologique. Merleau-Ponty indique la voie pour toute la réflexion phénoménologique ultérieure sur l'art.

### *Le pays natal*

Dès 1945, dans la *Phénoménologie de la perception*<sup>3</sup>, Merleau-Ponty montre que la production individualisée de pensées et d'œuvres réalisée par un sujet au faîte de ses moyens, repose sur une relation au monde dont la description reste à faire. Il évoque alors un étrange sujet non cartésien qui par son corps individué et concret s'accorde au murmure du monde.

### *Le premier anonymat*

L'analyse et la description de la perception permettent à Merleau-Ponty de rectifier la doxa cartésienne sur laquelle nous reposons, de mettre à jour un niveau primitif et primordial d'expérience dans lequel on découvre une «subjectivité finie», la subjectivité vouée à la «sensorialité» (278). Un «autre moi» apparaît (250), le «sujet sentant» de la sensation (249), qui constitue avec le sensible deux faces d'une opération unique (248); la sensation n'est pas le propre d'un sujet qui naît et meurt avec elle, «elle relève d'une *sensibilité* qui l'a précédée et qui lui survivra» (250). Avec la sensibilité surgissent donc des «horizons prépersonnels» (250); («toute sensation, dit encore Merleau-Ponty, p. 249, comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation», ou encore, p. 251, «la vision est prépersonnelle.»). La sensorialité immerge l'individu dans la généralité et l'anonymat: «toute perception a lieu dans une atmosphère de généralité et se donne à nous comme anonyme», commente Merleau-Ponty, p. 249. Un peu plus loin, il écrit encore: «la sensation s'apparaît nécessairement à elle-même dans un milieu de généralité, elle vient d'en-deçà de moi-même, elle relève d'une *sensibilité* qui l'a précédée et qui lui survivra, comme ma naissance et ma mort appartiennent à une natalité et à une mortalité anonymes» (250).

Loin que la perception installe un sujet cartésien dans le monde, elle est

---

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

La pagination indiquée entre parenthèses dans les pages qui suivent renvoie au même texte.

le lieu où disparaît le sujet dans l'anonymat: «toute perception a quelque chose d'anonyme» (275). Il faudrait même que la grammaire prenne acte de cette évidence peu à peu oblitérée en substituant au «je» du sujet le «on» de l'anonymat: «si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'*on* perçoit en moi et non pas que je perçois» (249). Parce que le sujet n'est pas constituant, la sensation le renvoie à l'anonymat et à une existence qui n'est plus individuée: «j'éprouve la sensation comme modalité d'une existence générale, déjà vouée à un monde physique et qui fuse à travers moi sans que j'en sois l'auteur.» (250). Par rapport à la généralité de l'existence et à la profondeur du monde, le sujet sentant est spécialisé et la sensation partielle et limitée.

L'examen phénoménologique de la perception signe donc l'acte de décès du sujet autonome: «la perception est toujours dans le mode du «on». Ce n'est pas un acte personnel par lequel je donnerais moi-même un sens neuf à ma vie. Celui qui, dans l'exploration sensorielle, donne un passé au présent et l'oriente vers un avenir, ce n'est pas moi comme sujet autonome, c'est moi en tant que j'ai un corps et que je sais «regarder». Plutôt qu'elle n'est une histoire véritable, la perception atteste et renouvelle en nous une 'préhistoire'» (277). Lorsqu'il perçoit sur le mode du on, le sujet sentant a élargi son existence au-delà de ses limites corporelles propres, la synthèse qu'il effectue n'est pas intellectuelle, elle est «effectuée par le corps phénoménal» (269). On voit se préfigurer le concept de «chair» qui dissout le sujet: «mon corps, écrit Merleau-Ponty (272), est la texture commune de tous les objets.» Certes, cette expérience pré-réflexive sera transformée par l'attitude critique: «l'analyse parviendra à l'objet de science, à la sensation comme phénomène privé, et au sujet pur qui pose l'un et l'autre. Ces trois termes sont à l'horizon de l'expérience primordiale» (279), mais le sujet autonome ne pourra plus jamais feindre de croire qu'il est constituant et premier. «L'autre moi», synchrone avec le monde constitue pour toujours la part obscure et anonyme de «l'être propre» que Merleau-Ponty définit, à l'opposé, comme «celui dont je suis responsable et dont je décide» (250).

Plus avant, dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe retrouve les mêmes accents: il ne faut pas concevoir la conscience comme «conscience constituante», comme «un pur-être-pour-soi», «mais comme une conscience perceptive, comme le sujet d'un comportement, comme être au monde ou existence» (404). L'individu est individu-dans-la nature avant de devenir sujet conscient séparé, autonome, responsable: la «vie anonyme première» pose ensemble nature et individu: «la conscience découvre en elle-même avec les champs sensoriels et avec le monde comme champ de tous les champs, l'opacité d'un passé originaire» (403).

L'être-dans-le-monde ainsi découvert, sol préréflexif de mon existence subjective future, inscrit l'individu et son corps dans la continuité d'un monde avec lequel il ne fait qu'un et auquel il est adapté: dans la foulée, Merleau-Ponty poursuit «le sujet percevant apparaît pourvu d'un montage primordial à l'égard du monde»(404). Ceci correspond aux remarques émises préalablement: «je suis, comme sujet sentant, tout plein de pouvoirs naturels» (249). La foi originaire contemporaine de la perception témoigne pour une harmonie vécue par le corps (278). Lorsque, dans l'expérience de la perception rendue à sa vérité, on renonce à une conception de la subjectivité comme non être absolu de toute inhérence corporelle, on fait surgir un niveau de coexistence et de communion qui signe la remise en cause radicale de l'alternative du pour soi et de l'en soi (247): «ni l'objet ni le sujet ne sont posés» (279).

### *Subjectivité et temporalité*

Une fois mise en évidence la perception, et à ce seul niveau, Merleau-Ponty fait intervenir la subjectivité sans trop d'artifice par l'intermédiaire du temps. La seule véritable caractéristique et prérogative du sujet, c'est la temporalité: «la subjectivité, au niveau de la perception n'est rien d'autre que la temporalité» (276). L'histoire et le sujet ont la même naissance, l'anonymat ne renvoie qu'à une préhistoire. Temporalité et subjectivité désignent le même événement: «le temps n'est que pour une subjectivité» et cette subjectivité est le temps lui-même» (278). Les trois figures du temps présent passé et avenir n'existent que pour un sujet ou sont les modalités d'existence du sujet. Sur un fond adamique se profile une rupture et le sujet naît dans un désir de connaître et une attitude critique, qui font surgir sujet et objet, en soi et pour soi: «je pose une matière de la connaissance lorsque, rompant avec la foi originaire de la perception, j'adopte à son égard une attitude critique et que je me demande 'ce que je vois vraiment'» (278).

### *Le second anonymat*

Peut-on désormais ouvrir l'examen de l'existence subjective? Ce serait aller trop vite: non seulement le sujet est lesté d'une conscience perceptive qui lui donne à tout jamais le poids d'une existence phénoménale, non seulement donc, nous avons définitivement perdu le sujet cartésien, mais tout se passe comme si ce qui avait été établi au niveau du corps et de la chair se

devait aussi d'être dit au niveau de ce qui n'est pas matériel: au niveau de la pensée. Je ne suis pas un sujet autonome et libre de la liberté absolue et radicale exigée par Sartre, ma liberté est inscrite dans un contexte et je l'infléchis de mes parcours antérieurs; mais ma pensée elle-même n'indique pas une direction dans laquelle il faudrait inscrire la subjectivité; deux anonymats se superposent dans la *Phénoménologie* qui contestent l'hégémonie du sujet; le premier subordonne le «je» à un «on», dans le contexte d'un monde «matériel» dont font partie les corps; à ce niveau le corps d'autrui rentre dans le même anonymat que mon corps, les corps et les choses font en quelque sorte le tissu du monde: «le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois» (406).

Mais Merleau-Ponty ne met pas vraiment sur le même plan les choses et les corps ni les choses et les objets nés d'une volonté humaine. Un monde humain se profile qui prolonge et complète le monde naturel tout en s'en distinguant. Tout se passe comme si un second anonymat subordonnait le «je» à un monde «social», formant avec le monde naturel un «champ permanent», «une dimension d'existence» (406). Le «je» est subordonné dans cette dimension sociale à un «je en général». Le pronom indéfini «on» peut encore désigner l'anonymat, mais il ne recouvre que des caractéristiques humaines et sociales: «dans l'objet culturel, écrit Merleau-Ponty, j'éprouve la présence prochaine d'autrui sous un voile d'anonymat. On se sert de la pipe. Comment une action ou une pensée humaine peut-elle être saisie dans le mode du «on», puisque, par principe, elle est une opération en première personne, inséparable d'un Je? Le pronom indéfini n'est ici qu'une formule vague pour désigner une multiplicité de Je ou encore un Je en général» (400).

### *L'harmonie primordiale*

Une harmonie fondamentale caractérise le monde social, comme elle caractérisait le monde naturel: le corps absorbe le culturel «à travers un comportement adéquat adopté par mimétisme et manipulandum» (407). Si l'on fait intervenir la césure que représente «l'irruption du langage» (407), rien ne semble vraiment transformé en ce qui concerne les deux caractéristiques qui nous intéressent: une existence anonyme préexiste à une conscience subjective et cette existence anonyme semble harmonieuse.

Les pages dans lesquelles Merleau-Ponty décrit le dialogue font écho à celles qui décrivent le corps sentant: «dans l'expérience du dialogue, il se

constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur» (407). De même que mon corps est fait de l'étoffe des choses, mes propos sont faits de l'étoffe de la pensée. La symbiose et l'harmonie sont égales à celles qui scellent mon accord avec le monde matériel ou naturel: «il y a là un être à deux (...) nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde» (407).

Alors que le corps limite le point de vue, la pensée ouvre même un monde plus large qui ne pâtit plus de telles astreintes: «dans le dialogue présent, je suis libéré de moi-même, les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme, bien que je les saisisse aussitôt nées ou que je les devance, et même, l'objection que me fait l'interlocuteur m'arrache des pensées que je ne savais pas posséder, de sorte que si je lui prête des pensées, il me fait penser en retour» (407). Le «je en général» formule donc de la pensée et construit un monde humain sans qu'aucune assignation ne rompe l'anonymat. De fait, nous sommes toujours, pour emprunter des termes auxquels Michel Foucault donnera de l'éclat, dans un monde sans auteur<sup>4</sup>. Merleau-Ponty décrit ce monde comme un monde harmonieux au fonctionnement adéquat.

### *L'exil*

A ce double anonymat correspond une double cassure, vécue à chaque fois comme un drame aussi bref qu'intense. Le sujet individuel conscient naît de ces ruptures.

### *L'inhumanité du réel*

Considérons d'abord la cassure qui sépare le corps et les choses. Elle intervient après des pages lyriques dans lesquelles Merleau-Ponty a célébré les épousailles du sujet-sentant et du monde, retrouvant des accents proches de ceux de Camus<sup>5</sup>. C'est p. 372, lorsque la «pensée objective» et ses préjugés

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, conférence du 22-XI-1969: «Qu'est-ce qu'un auteur?» in *Dits et Ecrits*, Gallimard, Paris 1994, t. 1, p. 811.

<sup>5</sup> Albert Camus, *Noces*, Gallimard, Paris 1950, pp. 19, 23, 25, 35, 78, 80, 90.

rompent l'harmonie: «elle a pour fonction constante de réduire tous les phénomènes qui attestent l'union du sujet et du monde et de leur substituer l'idée claire de l'objet comme en soi et du sujet comme pure conscience. Elle coupe donc les liens qui réunissent la chose et le sujet incarné » (370). A feindre de n'être plus corps, la conscience crée les conditions du malheur et la possibilité de l'altérité: «on ne peut, disions-nous, concevoir de chose perçue sans quelqu'un qui la perçoive. Mais encore est-il que la chose se présente à celui-là même qui la perçoit comme chose en soi et qu'elle pose le problème d'un véritable en-soi-pour-nous. Nous ne nous en avisons pas d'ordinaire parce que notre perception, dans le contexte de nos occupations, se pose sur les choses juste assez pour retrouver leur présence familière et pas assez pour redécouvrir ce qui s'y cache d'inhumain. Mais la chose nous ignore, elle repose en soi. Nous le verrons si nous mettons en suspens nos occupations et portons sur elle une attention métaphysique et désintéressée. Elle est alors hostile et étrangère, elle n'est plus pour nous un interlocuteur, mais un Autre résolument silencieux, un soi qui nous échappe autant que l'intimité d'une conscience étrangère» (372). Alors que la perception quotidienne finalisée et superficielle nous préserve de sentir l'altérité du réel (375), la perception objectivante et réflexive constitue le réel en son altérité et en son inhumanité, et celle-ci, rétrospectivement, se donne comme hostilité. Le travail de la rupture produit la perte d'une harmonie; l'autonomie se découvre dans la séparation et se paie de la constitution de l'en soi comme altérité. La dichotomie sujet/objet fait lever le spectre de l'inimitié des choses et de leur résistance.

### *L'hostilité d'autrui*

Si le corps, devenu conscient a perdu son entente avec le monde et trouvé l'absence de statut qui le caractérise dans la philosophie classique, une mésaventure parallèle advient à la pensée. Après l'harmonie et le bonheur du dialogue producteur de pensée anonyme, la subjectivité dans sa dimension temporelle est capable de réflexion; le scénario de la rupture donnant naissance à l'altérité et à l'hostilité se renouvelle; «c'est seulement après coup, quand je me suis retiré du dialogue et m'en ressouviens, que je puis le réintégrer à ma vie, en faire l'épisode de mon histoire privée et qu'autrui rentre dans son absence, ou, dans la mesure où il reste présent, est senti comme une menace pour moi» (407).

Le cogito sous la forme d'un «je me souviens» n'est pas originaire; il génère une appropriation de la pensée solidaire de la représentation d'un autrui hostile et menaçant. Autrui devient hostile en premier lieu en son ab-

sence, alors que, dans l'anonymat des présences, on connaissait une coexistence paisible. La conscience comme conscience privée, désincarnée et revendiquant la propriété de la pensée est à l'origine des luttes et des rivalités.

On peut sans doute se demander si une telle appropriation de la pensée par un sujet qui se veut progressivement indépendant du monde et d'autrui est inévitable. La rupture du second anonymat n'est pas le prix à payer de la pensée mais du désir de s'approprier la pensée. Merleau-Ponty, à sa manière, prépare la possibilité, pour Foucault, Barthes et Lacan d'affirmer qu'une pensée libre de toute assignation peut circuler sans auteur et que délivrée de la subjectivité une telle pensée ne saurait que proliférer.

### *La résistance*

La subjectivation désignerait-elle alors un processus qui mène au malheur et contre lequel il serait judicieux de faire acte de résistance?

Les réflexions précédentes nous fondent à coup sûr à faire l'hypothèse d'un rousseauisme de Merleau-Ponty. Comment n'y pas penser en évoquant après l'harmonie et le bonheur de l'existence originaire dénuée des notions de subjectivité et de propriété (même au regard de la pensée), la solitude, le malheur et les effets nocifs de l'appropriation? Ce qui est particulièrement intéressant chez Merleau-Ponty, c'est la place faite à une appropriation fondamentale qui est celle du nom. L'anonymat prépersonnel est plus riche que l'existence nominale, plus heureux aussi. L'assignation et la revendication d'un nom «propre» signent l'apparition d'une personne séparée, soumise avec la conscience du temps qui la caractérise, à la réflexivité, tout à la fois menacée et menaçante dans son isolement artificiel. L'autonomie du sujet, établie au terme d'un long processus de subjectivation, passe par la rupture de l'anonymat et la perte du bonheur dans l'expérience de la solitude. Le langage est au centre de la chaîne des ruptures successives et dans le cadre du monde social, on passe du «je en général», d'une «conscience silencieuse», à une conscience explicite (463): c'est la distinction introduite par Merleau-Ponty entre un cogito tacite et un cogito parlé (462). Tout laisse pourtant à penser que Merleau-Ponty ne renonce pas à trouver une forme de pensée qui échappe aux errances du cogito parlé, qui résiste à l'appropriation et à la rupture de l'anonymat.

Ce reste d'utopie est possible grâce aux effets de l'entente originaire: le bonheur laisse des traces silencieuses qui rendent sensible son absence ultérieure, lorsque la rupture est consommée. La marque négative prend alors la tonalité du remords: «l'objectivation de chacun par le regard de l'autre,

écrit Merleau-Ponty, n'est ressentie comme pénible que parce qu'elle prend la place d'une communication possible» (414).

### *La dimension nostalgique*

C'est sous le signe de la nostalgie que se profile la résistance aux méfaits de la subjectivation. L'art y a sa place comme manifestation nostalgique. La nostalgie marque sans doute l'impulsion même qui donne naissance à la *Phénoménologie*: dégager le moment perceptif et substituer le sujet sentant au sujet «propre», c'est faire retour aux origines du sujet et au fond dont elles surgissent. Alors que notre naissance et notre mort nous échappent («ni ma naissance ni ma mort ne peuvent m'apparaître comme des expériences miennes» (249)), la question du commencement garde son acuité: «pour faire apparaître la réflexion comme une possibilité de mon être», il faut partir de «l'expérience irréfléchie du monde» et placer le processus de subjectivation en regard de la généralité et de l'anonymat premiers: «Qu'avons-nous donc au commencement?» demande le philosophe (279). Si la réponse oriente le sujet vers ses origines prépersonnelles et vers sa préhistoire, comme nous l'avons vu, elle met à jour un passé qualifié d'«originel» (280) ou d'«originaire» (403). La curiosité et la quête des origines ne peut néanmoins générer qu'un échec: ce fond qui se profile lors du retour réflexif n'a jamais été présent au sens où il n'a jamais fait l'objet d'une conscience réflexive. Ce qui se découvre n'a jamais été pleinement vécu puisque la réflexivité et le langage faisaient défaut. L'expérience primitive est ainsi en tant que telle inaccessible à jamais. Cela redouble la nostalgie, puisque retrouver le passé permettrait cette fois de le vivre pleinement.

### *Le paradis perdu*

Un autre passé semble pourtant plus proche et plus accessible, c'est mon propre passé individuel, tel qu'il est évoqué dans la deuxième partie de la *Phénoménologie*. Les mondes naturels (381) et sociaux (407) sont effectivement vécus comme tels par l'enfant avant qu'il n'occupe de plein droit sa position de sujet. La perception originaire est sans doute proche de celle de l'enfant: du moins de celle effectivement vécue par l'enfant avant qu'il ne se découvre comme conscience sensible et conscience intellectuelle, dans le drame d'une rupture qui se présente alors comme un sevrage (408). Jusque là, «l'enfant vit dans un monde qu'il croit d'emblée accessible à tous ceux qui l'entourent, il

n'a aucune conscience de lui-même ni d'ailleurs des autres, comme subjectivités privées, il ne soupçonne pas que nous soyons tous et qu'il soit lui-même limité à un certain point de vue sur le monde» (407).

Si Merleau-Ponty est un psychologue trop compétent pour prétendre que la perception primitive renvoie à la perception de l'enfant, il la réfère néanmoins sans doute à une enfance de la perception qui n'est pas sans lien avec mon enfance réelle. L'intérêt du retour à l'enfance est double: non seulement on y retrouve un climat protégé et chaleureux, mais on y décèle une moindre influence des schèmes culturels qui aveuglent l'adulte. La proximité de l'enfance par rapport à l'originaire (et non au primitif, comme le précise Merleau-Ponty dans ses cours<sup>6</sup>), est telle que «l'enfant laisse mieux voir un certain fond commun à toute l'humanité». Ce qui caractérise le sujet-sentant qui a remplacé le sujet désincarné, c'est que ce «sujet se sent coextensif à l'être» et que cette croyance très forte chez l'enfant «subsiste chez l'adulte» (202). Ainsi un acquis restera à l'adulte d'avoir été enfant: «la certitude primordiale de toucher l'être même», de participer à un monde intersubjectif de coexistence paisible (408).

C'est parce que Merleau-Ponty retrouve la trace de l'originaire dans notre histoire personnelle, dans notre enfance réelle, qu'il peut faire apparaître sa persistance affective et son inscription dans notre corps: c'est ce qui génère et autorise la dimension nostalgique. Il ne s'agit pas d'un mythe des origines mais d'une enfance perdue que le philosophe revêt de couleurs paradisiaques.<sup>7</sup> La structure unique de la présence est renvoyée au passé (492). Seule la nostalgie la garde vivante en moi. Le philosophe, pris d'une veine autobiographique laisse même paraître l'individu dans un «je» qui ne vaut plus que pour lui: «c'est à présent que je comprends mes vingt-cinq premières années comme une enfance prolongée qui devait être suivie d'un sevrage difficile pour aboutir enfin à l'autonomie» (398).

Certaines analyses interprètent la position de Merleau-Ponty à partir d'éléments biographiques livrés par le philosophe lui-même; dans un article des *Temps Modernes*<sup>8</sup>, Sartre brosse le portrait d'un «jeune Œdipe retourné sur ses origines»: «la Nature qui l'enveloppa tout d'abord, ce fut la Déesse Mère, sa mère, dont les yeux lui donnaient à voir ce qu'il voyait; elle fut l'*alter ego*.». Je ne crois pas que l'on puisse réduire la pensée de Merleau-Ponty à cet

<sup>6</sup> M. Merleau-Ponty, *Bulletin de psychologie*, novembre 1964, p. 173.

<sup>7</sup> On pourrait ici ouvrir une parenthèse et montrer comment la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne réfère ces bonheurs premiers non à un paradis perdu, mais à un âge d'or (p. 426-427).

<sup>8</sup> Jean-Paul Sartre, «Merleau-Ponty vivant» in *Les Temps Modernes*, n° 184/185, 1961, p. 309/310.

attachement: l'ontologie était présente dès *La Phénoménologie de la Perception*, au niveau du premier anonymat. Le retour nostalgique dont nous avons parlé englobe la mère, mais ne s'y résout pas. Par ailleurs, l'art répond à la nostalgie en infirmant l'idée naïve selon laquelle un simple retour à l'enfance aurait été souhaité par Merleau-Ponty.

J'espère avoir fait apparaître la motivation qui donne impulsion à la recherche du paradis perdu et des valeurs qui lui étaient attachées: la non personnalisation, la non rivalité, l'absence de propriété, le bonheur fusionnel dans un monde et dans une culture encore intacts de toute subjectivation. Pour cette quête là, le concept ne sera d'aucun recours (408); la place structurelle de l'intervention du langage dans le processus de maturation et de subjectivation est telle que seuls des recours très particuliers au langage pourront répondre à la motivation nostalgique du philosophe: retrouver un état qui n'a jamais été vécu comme tel et le réinscrire dans mon histoire, faire acte de résistance contre la subjectivation dans l'impossible désir de vivre en sujet ce contre quoi le sujet s'est défini. On se rend compte ici que la proximité avec le projet proustien est extrêmement importante et que les nombreuses références à Proust dans la *Phénoménologie* n'ont rien d'arbitraire

### *L'art comme ressourcement*

Le langage particulier qui répond à ce désir irréalisable, c'est celui de l'art. L'art ne recourt pas au concept et prend d'emblée la voix (terme que l'on pourrait indifféremment écrire avec x ou avec e) de la poésie. Dans «Le langage indirect et les voix du silence»<sup>9</sup>, Merleau-Ponty oppose au parler quotidien le «langage authentique» ou la «parole vraie» qui correspond à «l'usage créateur» du langage (LS 56). Il invoque Mallarmé et ajoute: «la parole vraie, celle qui signifie, qui rend enfin présente l'absente de tous bouquets» et délivre le sens captif de la chose, elle n'est, au regard de l'usage empirique, que silence, puisqu'elle ne va pas jusqu'au nom commun.» C'est encore une fois autant que le concept, le nom qui est responsable de la déchirure dans le tissu du monde. Et l'écrivain qui sait trouver au-delà du «langage empirique» «un langage à la seconde puissance» retrouve une opération analogue à celle du peintre: «les signes mènent la vie vague des couleurs, et (...) les significations ne se libèrent pas tout à fait du commerce des signes» (LS 56-57).

---

<sup>9</sup> M. Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voix du silence» in *Signes*, Gallimard, Paris 1960. Dans le texte, les références à cet article seront précédées de LS.

*La modestie*

L'art capable de répondre au besoin de régénération que nous avons fait apparaître a dû opérer certains renoncements et se priver de recours installés par la tradition. Il a été amené, en particulier, à refuser toute figuration d'une perception factice liée à la représentation d'une perspective unique: «en précipitant sur le papier l'étroit secteur d'une perspective, je cesse aussi de voir comme un homme, qui est ouvert au monde parce qu'il y est situé.(...) Tout le tableau est dans le mode du révolu ou de l'éternité; tout prend un air de décence et de discrétion; les choses ne m'interpellent plus et je ne suis plus compromis par elles» (LS 62-63). L'artiste qui peint «d'un certain point de station», «l'œil immobile fixé sur un certain 'point de fuite' d'une certaine 'ligne d'horizon', perd, en sacrifiant à la convenance, l'ubiquité qui lui est naturelle: le regard non entravé artificiellement parcourt 'librement la profondeur, la hauteur et la largeur' sans être 'assujéti à un point de vue' parce qu'il les adopte et les rejette tour à tour.

La perspective classique apparaît ainsi comme «l'invention d'un monde dominé». Par bonheur, l'histoire de la peinture montre que le grand artiste échappe à la logique unitaire qu'il croit instaurer: «les visages du portrait classique, toujours au service d'un caractère, d'une passion ou d'une humeur, – toujours signifiants, – les bébés et les animaux de la peinture classique, si désireux d'entrer dans le monde humain, si peu soucieux de le récuser, manifestent le même rapport «adulte» de l'homme au monde, si ce n'est quand, cédant à son bienheureux démon, le grand peintre ajoute une nouvelle dimension à ce monde trop sûr de soi en y faisant vibrer la contingence...» (LS 63).

Le peintre d'aujourd'hui, conscient de la véritable tâche de l'art, vise à provoquer grâce au tableau une expérience perceptive pure, dégagée de la doxa et des concepts qui dénaturent la perception; il ne cherche plus «la présentation objective et convaincante pour *les sens*», «parce que l'expression désormais va de l'homme à l'homme à travers le monde commun qu'ils *vivent*, sans passer par le domaine anonyme des *sens* ou de la Nature» (LS 64). Ainsi l'œuvre, qui n'existe pas en soi comme une chose, invite-t-elle le spectateur «à reprendre le geste qui l'a créée» «sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée» (LS 64): «Pourquoi, poursuit Merleau-Ponty un peu plus loin, l'expression du monde serait-elle assujétiée à la prose des *sens* ou du concept? Il faut qu'elle soit poésie, c'est-à-dire qu'elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou vues» (LS 65). Nous devons donc faire disparaître, pour penser l'art, tout rapport à un individu (contrairement à la théorie de l'expression développée par Malraux): «la

peinture moderne pose un tout autre problème que celui du retour à l'individu: le problème de savoir comment on peut communiquer sans le secours d'une Nature préétablie et sur laquelle nos sens à tous ouvriraient, comment nous sommes entés sur l'universel par ce que nous avons de plus propre.»

### *Le témoin instituant*

Ce que l'artiste possède en propre, «ce n'est pas le soi immédiat, la nuance même du sentir» (LS 65), c'est ce que Merleau-Ponty nomme son «style», et qu'il lui faut conquérir; le style ramène au sujet concret, puisqu'il correspond à un schéma intérieur» (LS 66) et que, comme le suggère une remarque de Malraux, que cette fois Merleau-Ponty reprend à son compte, tel tableau, par exemple *La Chaise* pour Van Gogh, devient «un brutal idéogramme du nom même de Van Gogh». Le style nous ramène à une existence originaire qui chercherait à se saisir et se communiquer par le langage artistique: le schéma intérieur, précise encore Merleau-Ponty, «est cette vie même en tant qu'elle sort de son inhérence, cesse de jouir d'elle-même, et devient moyen universel de comprendre et de faire comprendre, de voir et de donner à voir, –non pas donc renfermé aux tréfonds de l'individu muet, mais diffus dans tout ce qu'il voit» (LS 66).

Le style, et là Merleau-Ponty se sépare de nouveau de Malraux, n'est pas recherché par l'artiste, il est découvert par l'analyste: «le peintre au travail» «est bien trop occupé d'exprimer son commerce avec le monde pour s'enorgueillir d'un style qui naît comme à son insu.» Et un peu plus loin, du style: «il faut le voir apparaître au creux de la perception du peintre comme peintre: c'est une exigence issue d'elle» (LS 67). Le style s'ébauche donc pour l'artiste dès qu'il perçoit, il est ensuite «le système d'équivalences que (le peintre) se constitue pour cette œuvre de manifestation, l'indice universel de la «déformation cohérente» par laquelle il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément» (LS 68).

L'artiste est donc toujours ramené à ce commerce initial qui le fascine et le retient: «comment le peintre, demande Merleau-Ponty, ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde?» (LS 70). De fait, pas plus que le peintre classique ne se contente de représenter le monde, le peintre moderne ne cherche à s'exprimer à travers les choses: «quand une zébrure du pinceau remplace la reconstitution en principe complète des apparences pour nous introduire à la laine ou à la chair, ce qui remplace l'objet, ce n'est pas le sujet, c'est la logique allusive du monde perçu» (LS 71). C'est le rapport du sujet au monde qui est l'enjeu du tableau: «la rencontre du regard avec les

choses qui le sollicitent, de celui qui a à être avec ce qui est» (LS 71). Le peintre ne se dit pas: il faut le remettre «au contact de son monde» (LS 72). Il poursuit un travail jamais clos, sans que lui-même «puisse jamais dire, parce que la distinction n'a pas de sens, ce qui est de lui et ce qui est des choses, ce que le nouvel ouvrage ajoute aux anciens, ce qu'il a pris aux autres et ce qui est sien» (LS 73). Le peintre n'est pas devenu le sujet que d'autres sont devenus, il reste toujours soumis à cette «triple reprise»; son attachement aux origines l'incite à opérer une transmutation telle que l'expérience en soit donnée: «c'est ainsi que le monde dès qu'il l'a vu, ses premières tentatives de peindre et tout le passé de la peinture livrent au peintre une *tradition, c'est-à-dire* commente Husserl, *le pouvoir d'oublier les origines* et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais une nouvelle vie, qui est la forme noble de la mémoire» (LS 74).

L'art occupe une place très particulière puisqu'il est une réponse nostalgique au bonheur des origines alors qu'il ne tombe jamais dans le propos naïf de simple retour aux origines. Il ne s'agit pas de retrouver ce qui a été vraiment présent (280), mais de vivre avec conscience, après avoir reconnu l'illusion qui nous a amenés à méconnaître le sujet concret que nous sommes, ce qui nous rattache à un monde naturel et culturel, à un être et à une tradition. L'artiste fait donc fondamentalement œuvre de mémoire en thématissant un passé qui, sans lui, n'appartiendrait pas au sujet qu'il est devenu. Le noyau fondamental d'une subjectivité non constituante est bien le temps. L'artiste reste toujours le témoin des origines perdues et oubliées (232). Ce témoin est instituant: «si le sujet était instituant, non constituant, on comprendrait (...) qu'il ne soit pas instantané, et qu'autrui ne soit pas seulement le négatif de moi-même. Ce que j'ai commencé à certains moments décisifs ne serait ni au loin, ni dans le passé, comme souvenir objectif, ni actuel comme souvenir assumé, mais vraiment dans l'entre-deux, comme champ de mon devenir pendant cette période. (...) On entendait donc ici par institution ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire, – ou encore les événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir.»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, Gallimard, Paris 1968, p. 60/61.

### Le style

L'individualité de l'artiste ne peut donc pas être pensée à travers la subjectivation mais contre elle, et telle est la finalité du concept de style: «c'est que le nom de Vermeer et celui de chaque grand peintre en vient à désigner quelque chose comme une institution (...) Une vraie histoire de la peinture devrait rechercher, à travers l'aspect immédiat des toiles dites de Vermeer, une structure, un style, un sens contre lesquels ne peuvent prévaloir, s'il en est, les détails discordants arrachés à son pinceau par la fatigue, la circonstance ou l'imitation de soi-même» (LS 76-77). Certes, il faut s'insurger contre toute idée de peinture objective: ne pas feindre de croire, comme Descartes<sup>11</sup>, que nous pourrions produire «méthodiquement de parfaites images du monde, une peinture universelle délivrée de l'art personnel, comme la langue universelle nous délivrerait de tous les rapports confus qui traînent dans les langues existantes « Mais il faut également éviter de réduire l'œuvre à une interprétation en termes de personne. Le style vit en chaque peintre comme «la pulsation de son cœur» (LS 78), les œuvres «sont nées de la chaleur d'une vie», elles constituent une réponse à des données très singulières (LS 80), mais si l'artiste met «sa marque» sur les choses, ce n'est pas en tant que sujet, c'est en tant qu'être de perception et de langage. On vit dans «le langage», «le premier dessin aux murs des cavernes ne fondait une tradition que parce qu'il en recueillait une autre: celle de la perception» (LS 87). Un peu plus loin, on lit: «les mots, même dans l'art de la prose, transportent celui qui parle et celui qui les entend dans un univers commun. (...) Cette spontanéité du langage qui nous unit (...) est nous-mêmes avec nos racines, notre poussée et, comme on dit, les fruits de notre travail» (LS 94). Le style permet de passer de l'individuel à l'universel en faisant l'économie du sujet: «l'intimité de toute expression à toute expression, leur appartenance commune à un seul ordre que le premier acte d'expression a institué, réalisent par le fait la jonction de l'individuel et de l'universel, et l'expression, le langage, par exemple, est bien ce que nous avons de plus individuel, en même temps que s'adressant aux autres, il le fait valoir comme universel.»<sup>12</sup>

Nous œuvrons sur un double fond unitaire, celui de la nature et celui de la culture: Merleau-Ponty décèle une «unité du style humain qui rassemble les gestes de tous les peintres en une seule tentative, leurs productions en une seule histoire cumulative, en un seul art. L'unité de la culture étend au-delà

---

<sup>11</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1994, p. 44. Les références à cet ouvrage seront précédées de OE.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969, p. 120.

des limites d'une vie individuelle le même genre d'enveloppement qui réunit par avance tous les moments de celle-ci à l'instant de son institution ou de sa naissance» (LS 86).

Il faut affirmer que l'artiste rend sensible «l'étoffe commune» dont sont faits «les choses et mon corps» (OE 21), qu'il fait retour sur ce qui scelle notre entente commune: ainsi Cézanne s'intéresse-t-il à «la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée»; «nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de 'nature' que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à son origine»<sup>13</sup>. Il n'est pas contradictoire de penser qu'alors, réalisant une *epoche* qui met en suspens nos habitudes, l'artiste «révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe», ce que Merleau-Ponty désigne encore comme un «monde sans familiarité» (DC 28). Le paradoxe apparent ne tient qu'à des points de vue différents: la familiarité est donnée lorsque l'artiste renonce à la perspective cartésienne pour retrouver une «profondeur» ontologique, lorsqu'il remet le sujet en son corps et ce dernier au monde: «l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps» (OE 30), «la vision du peintre est une naissance continuée» (OE 32). L'inhumanité, elle, apparaît au sujet parlant qui fait la distinction entre l'humain et l'inhumain et découvre dans l'affinité qui le lie au «on» humain, l'étrangeté radicale du monde inanimé.

La peinture a donc au sein des arts une position privilégiée puisqu'elle nous situe au croisement de l'humain et de l'inanimé, entre les deux mondes naturel et social, entre les choses et les hommes. C'est sur ce terrain qu'éclôt peu à peu l'idée de la réversibilité: le paysage, disait Cézanne «se pense en moi et je suis sa conscience» (DC 30), ou encore: «l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible» (OE 18). Toute autre préoccupation pour la peinture lui apparaîtrait comme anecdotique: «la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité» (OE 26). Voir n'est donc pas un pouvoir à porter à l'actif d'un sujet: «la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi» (OE 81).

---

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, «Le doute de Cézanne», in *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1963, p. 23. Les références à ce texte seront précédées de (DC).

*L'art et la philosophie*

De la philosophie à l'art, les apports deviennent indissociables: dans une circularité infrangible, le renouvellement de la théorie de la perception par le philosophe a pour effet de «réinstaller le peintre dans le monde visible et retrouver le corps comme expression spontanée» (LS 81) et la peinture témoigne pour une «profondeur» définie comme «ma participation à un Être sans restriction» (OE 46); elle cherche la «déflagration de l'Être» (OE 65). La seule différence entre le philosophe et l'artiste reste la spontanéité de ce dernier, laquelle, à coup sûr, est étrangère au philosophe: «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» (OE 13).

Philosophe et artiste par contre se retrouvent à s'adresser au même interlocuteur: le sujet incarné que chacun recèle en soi. Ce qu'ils visent, c'est l'éveil chez l'interlocuteur d'une mémoire des origines: «un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe, doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore réveiller les expériences qui l'enracineront dans les autres consciences» (DC 33). Nostalgique en son impulsion, l'œuvre ne l'est pas dans sa réalisation et ne l'est plus dans son effet, lorsqu'elle opère comme medium d'accès à la mémoire: «alors l'œuvre d'art aura joint ces vies séparées, elle n'existera plus seulement en l'une d'elles comme un rêve tenace ou un délire persistant, ou dans l'espace comme une toile coloriée, elle habitera indivise dans plusieurs esprits, présomptivement dans tout esprit possible, comme une acquisition pour toujours» (DC 34). L'unité de la peinture repose sur l'unicité de la «tâche du peintre» à travers l'espace et le temps (LS 75) et renvoie à une origine commune: c'est à propos du romancier cette fois que Merleau-Ponty écrit: «le romancier tient à son lecteur, et tout homme à tout homme, un langage d'initiés: initiés au monde, à l'univers de possibles que détient un corps humain, une vie humaine» (LS 95).

Le poète peut écrire en son nom et au nom du philosophe «le je qui parle dans mes récits n'est pas une voix personnelle.»<sup>14</sup> Les difficultés éprouvées par Merleau-Ponty à échapper à une philosophie de la conscience, à penser un sujet instituant et une subjectivité réduite à un processus de subjectivation, ont été telles que sa plus grande lucidité se manifesta dans sa pensée de l'art comme espace alternatif de réponse à la nostalgie.

---

<sup>14</sup> Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, Paris 1985, p. 31-32.