BIBLIOTHÈQUE MAJOR

Premières leçons sur

l'Œil et l'esprit

de M. Merleau-Ponty

par François Cavallier

Presses Universitaires de France

puf

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/premieresleconss0000cava

Premières leçons sur l'Œil et l'Esprit de Maurice Merleau-Ponty

PAR

François Cavallier

Agrégé de philosophie,
Professeur au lycée Amiral de Grasse

Presses Universitaires de France

BIBLIOTHÈQUE MAJOR

DIRIGÉE PAR PASCAL GAUCHON

CODIRIGÉE PAR FRÉDÉRIC LAUPIES

ISBN 2 13 048344 5

Dépôt légal — 1re édition : 1998, mai

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

Avant-propos 1

1. Le dernier été – L'histoire d'une œuvre 3

I. Le dernier texte clos d'une œuvre ouverte 3

II. Les reproductions 5

III. Un texte-charnière : le contexte philosophique 10

2. L'Œil et l'Esprit – L'œuvre à l'œuvre 15

I. La problématique : au-delà de l'esthétique 15

II. Le plan et la structure argumentative du texte 20

1. Premier chapitre : Science et art 20

2. Deuxième chapitre : Les conditions de la visibilité 28

3. Troisième chapitre : Le démembrement cartésien 37

4. Quatrième chapitre : La déhiscence de l'Être 46

5. Cinquième chapitre : Art et temporalité 53

Remarque préalable à l'analyse thématique 57

3. La chair et le corps – Les thèmes à l'œuvre (I) 59

4. Art et dévoilement – Les thèmes à l'œuvre (II) 73

5. Le monde – Les thèmes à l'œuvre (III) 83

6. Le regard éloigné – L'œuvre à l'épreuve du temps 93

I. L'inachèvement 93

II. La pensée sauvage 97

III. Merleau-Ponty postmoderne ? 106

Lexique 111

Glossaire des noms propres 113

Approfondir 115

Avant-propos

...et puis il y a l'*Œil et l'Esprit,*
qui dit tout pourvu qu'on sache le déchiffrer[1]

Il y a quelque gageure à vouloir expliquer ou commenter *L'Œil et l'Esprit* sans en même temps le trahir et sans le déflorer. *L'Œil et l'Esprit* demande avant tout à être lu, et la lecture qu'on en fait doit accepter un certain démunissement : si peu de commentaires en existent, et le présent ouvrage lui-même voudrait si peu l'être... Aussi s'agit-il ici de prendre au mot l'objectif de la collection au sein de laquelle cet ouvrage vient s'inscrire : accompagner et informer la lecture plutôt que la remplacer. L'orthodoxie pédagogique le recommande : mais ici, c'est surtout le livre qui le veut et qui le mérite.

Il faut, certainement, déchiffrer *L'Œil et l'Esprit,* et telle est fatalement la vocation des pages qui suivent. Mais il faut le faire en égyptologue plutôt qu'en radiologue, parce que l'égyptologue se souvient, avec Hegel, que les secrets des Égyptiens étaient des secrets pour les Égyptiens eux-mêmes. Commenter un texte qui dit à quel point découvrir est plus fécond qu'inventer peut avoir quelque chose de sacrilège : aussi l'auteur de ces lignes forme-t-il la prière qu'il n'aura éloigné personne d'un texte radieux, richissime, et qui fut écrit pour être habité plutôt que pour être manipulé.

1. Sartre, *Merleau-Ponty vivant,* Les Temps modernes, 184-185 (octobre 1961), p. 372.

1

Le dernier été

L'HISTOIRE D'UNE ŒUVRE

I. Le dernier texte clos d'une œuvre ouverte

▸ **L'été 1960.**
Ce que nous appelons son œuvre n'était pour lui que l'essai et l'approche de sa peinture[1] : ainsi parlait Merleau-Ponty de Cézanne, et cette parole peut à bon droit lui être retournée, tant ce qu'elle dit est vrai aussi (et peut-être surtout) de lui. **Il n'y a pas en effet à proprement parler une philosophie de Merleau-Ponty,** ni non plus d'œuvre si l'on entend par là une totalité pérenne et close. Mieux : *L'Œil et l'Esprit,* qui est le dernier texte qui fut achevé et publié du vivant de son auteur, marquait sans doute un tournant dans ce qu'il est donc si difficile d'appeler une « œuvre » au sens consacré du terme.

Pour comprendre ce contexte et son incidence, il faut revenir, avec Merleau-Ponty, en Provence. A l'été 1960, Merleau-Ponty s'installe près d'Aix, au Tholonet, là même où Cézanne disposait d'un petit atelier lors des dernières années de sa vie, dans une maison qui domine le petit bassin flanqué de cyprès qu'il pouvait voir de la fenêtre de la

1. Le doute de Cézanne, *Sens et Non-Sens*, NRF, Gallimard, 1996, p. 13.

pièce où il écrivait et d'où il voyait le reflet des eaux venir visiter le rang de cyprès en y renvoyant « son essence active et vivante » (IV, 71)[1].

Il ne devait jamais revoir l'été, ni cette bienheureuse lumière provençale : le 3 mai 1961, un brutal arrêt cardiaque l'emportait précocement, à l'âge de cinquante-trois ans. Merleau-Ponty consacra ces vacances, dont il était loin de se douter qu'elles étaient les dernières, à une contribution au premier numéro de la revue *Art de France,* où *L'Œil et l'Esprit* a donc d'abord paru : ce n'est qu'un peu plus tard, en 1964, que Gallimard consacra au texte un volume séparé.

▸ **Un travail devenu tremplin.**

Outre cet article qui n'était finalement jamais qu'un travail de commande, Merleau-Ponty avait à cette époque deux autres chantiers ouverts. En février de la même année, il avait terminé une première préface du recueil *Signes,* préface qu'il remania en Octobre et qui porte la trace de l'état d'esprit qui guida la rédaction de *L'Œil et l'Esprit.* On y lit ainsi : « Toute la description de notre paysage et de nos lignes d'univers seraient à refaire. Les couleurs, les sons, les choses comme les étoiles de Van Gogh, sont des foyers, des rayonnements d'être » (*Signes,* préface, p. 22). Et si précisément *L'Œil et l'Esprit* avait commencé à tout refaire ?

Tout refaire, c'est **se replonger « dans un *il y a* préalable »**[2] **dont tout nous éloigne** et que la philosophie a perdu depuis Descartes. C'est encore la préface de *Signes* qui le dit : la philosophie peint « sans couleurs, en noir et blanc, comme les taille-douces » (*Signes,* préface, p. 31). L'invi-

1. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1964, IV, p. 71. C'est à cette édition que renverront les notes abrégées qui suivent, sous la forme d'un chiffre romain indiquant le chapitre suivi d'un chiffre arabe indiquant la page.

2. I, 12.

sible profondeur du visible, sa richesse et ses couleurs ne sont-elles pas plus sensibles au peintre qu'au philosophe ? La demande de contribution qui est faite, en cet été 1960, par la revue *Art de France* va donner à Merleau-Ponty l'occasion de dire enfin un peu plus ce que la préface de *Signes* se contente de désigner comme un horizon.

La préface en question n'est pas le seul texte dont *L'Œil et l'Esprit* fractionna la rédaction. Depuis janvier 1959, Merleau-Ponty travaillait sur *Le Visible et l'Invisible,* dont il avait achevé en juin les trois premiers chapitres. Le quatrième chapitre ne fut entamé qu'en novembre 1960, soit trois mois après la fin de la rédaction de *L'Œil et l'Esprit.* Ce chapitre, qui est titré : *L'Entrelacs-Le Chiasme,* frappe par la tonalité nouvelle de l'ontologie dont il dresse la perspective. Pour *Signes* comme pour *Le Visible et L'Invisible,* la rédaction de *L'Œil et l'Esprit,* véritable niche textuelle, a fonctionné à la fois comme une interruption et comme un tremplin : elle incarne **une rénovation cruciale des réflexions qui ont nourri, pour ne pas dire enfanté, la dernière ontologie de Merleau-Ponty.**

En ce dernier été, au pied de la montagne Sainte-Victoire, dans l'euphorie de la lumière provençale, Merleau-Ponty vient donc puiser à cette « nappe de sens brut » (I, 13) qu'est l'art la source d'un élan ontologique radicalement nouveau : les œuvres qu'il a choisies pour accompagner son texte tiennent à cet égard une place dont il ne faut pas négliger l'importance.

II. Les reproductions

Huit reproductions accompagnaient le texte tel qu'il fut publié dans *Art de France :* l'édition Gallimard (autant celle de 1964 que le volume « Folio-Essais » auquel nos notes renvoient) n'en contient plus que sept, au détriment

d'une qui a donc disparu, une toile d'Alain de la Bourdonnaye nommée *Composition*. Sur *L'Œil et l'Esprit*, ces huit œuvres ont beaucoup à nous dire : en elles s'alimentent les affluents du texte. Loin qu'elles se contentent d'accompagner le texte, ou de lui fournir une caution, on serait tenté de dire qu'elles font partie intégrante de ce texte.

On en veut pour preuve que, de façon sans doute remarquable, aucune d'elles pratiquement n'est explicitement visée autrement que de façon allusive par Merleau-Ponty (une allusion sera réservée à la montagne Sainte-Victoire dans le deuxième chapitre, p. 35, à Rodin et Richier dans le cinquième chapitre, p. 89), qui préfère en convoquer d'autres. Les huit œuvres reproduites, loin de former simplement un décor, font alors figure d'autant de tuteurs silencieux : leur choix ne doit rien au hasard. Regardons-y de plus près.

▸ **Les peintures.**

L'Œil et l'Esprit est traditionnellement catalogué comme un essai sur la peinture. Pourtant, sur nos huit œuvres, trois seulement sont des peintures, et parmi ce nombre figure la *Composition* qui a disparu de l'édition Gallimard. Restent en scène *Park bei Lu* (parc près de Lucerne), une huile sur papier journal de Paul Klee, et *Atelier vert,* de Nicolas de Staël. Il s'agit là de deux œuvres certes abstraites, mais en lesquelles, surtout pour cette dernière, toute allusion figurative n'a pas disparu. Leur répond, dans le texte, ce passage dans lequel Merleau-Ponty dénonce dans l'alternative « de la figuration et de la non-figuration » un dilemme « mal posé » (IV, 87). Le vrai problème est celui que ce faux dilemme ne tranche pas : la présence de l'Être, *que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder (ibidem),* ajoute Merleau-Ponty qui, pour en convaincre chacun, en appelle au raisin du Caravage.

En dépit du cliché tenace qui voudrait réduire *L'Œil et l'Esprit* à un essai sur la peinture moderne, il faut donc

dire ici que **l'objet du texte n'est ni spécifiquement la peinture moderne, ni non plus la peinture tout court** ; son objet a en revanche quelque chose à voir avec un retour au « il y a », avec les racines de l'Être : les cinq autres œuvres en désignent la direction.

▸ **Les aquarelles et les dessins.**

Il y a encore de la couleur chez Cézanne, dont une *Montagne Sainte-Victoire* en aquarelle, présence indissociable du séjour aixois, comme si nous avions nous-mêmes à présent du mal à regarder cette montagne sans la voir par les yeux de Cézanne : c'est que la couleur *a le mérite d'amener un peu plus près du « cœur des choses »* (IV, 67) dit Merleau-Ponty en citant Klee. Mais ce qui est vrai de Cézanne l'est encore, sans couleurs, de Matisse et de Giacometti, qui offrent au livre respectivement une *Baigneuse aux cheveux longs* et un *Portrait d'Aimé Maeght :* dans ces deux dessins, ce sont les lignes qui disent l'Être autrement que les couleurs, par leur sensuelle simplicité chez Matisse, et par leur multitude enchevêtrée chez Giacometti. La ligne, disait une note de travail de mai 1960, transforme la vision pour *lui donner valeur d'indice de courbure de l'espace* (*Le Visible et l'Invisible,* p. 301). La ligne nous apprend à voir, en ce qu'elle met au jour une richesse insoupçonnée de la vision : **il y a un invisible dans le visible, quelque chose qui n'est pas vu d'abord, tant *voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit*** (idem, p. 300). On comprend alors en quoi *L'Œil et l'Esprit* n'est pas réductible à un essai sur la peinture, ni non plus à l'esquisse d'une ontologie nouvelle : revenir au « il y a @187 suppose d'abord en effet une méditation de la vision, et suppose aussi d'abord d'apprendre à voir ce qui se donne à voir.

▸ **Les œuvres plastiques.**

Enfin, Merleau-Ponty a choisi deux dernières œuvres, la *Femme accroupie* de Rodin, et la *Sauterelle,* de Ger-

maine Richier, qui marquent les premières lignes qu'on lui connaisse sur la sculpture. A vrai dire, tout porte à croire que le regard que porte Merleau-Ponty sur la sculpture doit beaucoup à celui qu'il porte sur la peinture, et que finalement à ses yeux la variété des media, des moyens d'expression recouvre un même Logos muet, une même présence.

Pourtant la *Femme accroupie* et la *Sauterelle* font plus que contribuer à dire ce que c'est que voir. L'impression de torture frappe communément dans les deux cas : ces deux œuvres présentent des corps dans une attitude qui n'est jamais celle de nos corps en aucun instant, capturant justement par là l'invisible du visible, et nous donnant le moyen *d'assister du dedans à la fission de l'Être* (IV, 81).

▸ **De l'absence d'autres arts...**

Les familiers de Merleau-Ponty savaient son amour de la musique. Pourtant, la musique sera, dans *L'Œil et l'Esprit,* écartée au profit de la peinture, du dessin et de la sculpture. Le texte en indique brièvement les raisons au détour de sa première partie : *la musique [...] est trop en-deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons* (I, 14). La musique n'est donc mentionnée qu'en tant qu'elle est exclue, et d'une façon que la métaphore de l' « épure » oriente de façon significative. Le registre mathématique de cette métaphore trouve son écho dans l'analyse platonicienne de la musique, qui en fait, à l'égal de la gymnastique ou de la géométrie (*République* VII, 521-523), une véritable propédeutique philosophique, pendant que les arts graphiques, eux, font l'objet, par exemple dans la *République*[1], d'un procès pour imitation trompeuse. La peinture, telle

1. Voir en particulier le chapitre X, 598-602.

qu'elle est considérée par Platon, ne satisfait pas les exigences de la raison dans la mesure où elle néglige les outils mathématiques qui lui donneraient véritablement le contrôle de son objet.

La perspective de Merleau-Ponty est naturellement toute différente : l'idéal mathématique ne peut à coup sûr lui apparaître que comme le plus pur symptôme d'une logique qui entendait réduire l'art à une imitation (*on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose dans la deuxième partie,* p. 23), ce qui permet par là même de le reléguer au plus bas degré d'une échelle de la connaissance[1] dont Merleau-Ponty entend précisément l'extraire, lui qui, dans le troisième chapitre, démystifiera la mythologie du *louche rapport de ressemblance* (III, 38). Il ne s'agit donc plus de ne faire échapper à la critique que les arts qui se mâtinent de mathématique (comme l'*eurythmie* qu'est la musique chez Platon), mais, bien au contraire, de les exclure du propos, parce que **le propos de *L'Œil et l'Esprit* consiste justement à montrer ce que l'art nous apprend à voir alors même que la science nous l'avait désappris.**

L'absence toute relative de la littérature s'explique d'une autre manière, tant rien ne la distingue en vérité de l'entreprise elle-même du texte[2]. Du reste, philosophie et littérature convergent comme philosophie et art convergent : *l'art et la philosophie ensemble sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du « spirituel » (de la « culture »), mais contact avec l'Être justement en tant que créations* (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 251). Ici, c'est tout de même le registre de l'art pictural, de l'art muet en quelque sorte, qui doit donc renouer avec le sens des choses en deçà de toute culture : *Si la peinture a une place privilégiée dans la recherche de Merleau-Ponty, c'est parce*

1. Voir l'analogie de la ligne, *République* VII, 533-534.
2. Voir à ce sujet le chapitre 4, II.

que son travail opère chaque fois une perception en train de naître[1].

Aussi bien donc dans leurs absences que dans leurs présences, les œuvres viennent illustrer le propos du texte : inscrire et assigner ce que la science nous avait désappris à voir, l'Être.

III. Un texte-charnière : le contexte philosophique

En écrivant *L'Œil et l'esprit,* Merleau-Ponty n'en est à son coup d'essai ni avec la peinture, ni avec Cézanne. Deux autres essais l'avaient précédé : *Le Doute de Cézanne* (recueilli dans *Sens et Non-Sens*), en 1945, et *Le Langage indirect et les voix du silence* (recueilli dans *Signes*), en 1952. Comme autant de jalons, **ces trois textes ponctuent le déploiement d'une philosophie de l'expérience esthétique qui recouvre et dévoile progressivement une ontologie.** C'est ce parcours, cette naissance, qu'il nous faut ici brièvement brosser.

L'esthétique, si tant est que le propos de *L'Œil et l'Esprit* y soit réductible, aura en effet joué dans le parcours de Merleau-Ponty un rôle spécifique tout autant que majeur. Tout se passe en effet comme si la parution, en 1945, de l'ouvrage généralement considéré comme l'ouvrage-maître de Merleau-Ponty, la *Phénoménologie de la Perception,* était venue clore une première phase de son travail destinée à poser les fondations de sa philosophie : il s'agissait, à partir de l'immédiat héritage husserlien, d'interroger l'univers de la perception. Toutefois, cette prise en compte s'est faite trop en faveur du sujet percevant, et pas assez, estimera Merleau-Ponty plus tard, de l'épaisseur du sens : *Les*

1. Yves Thierry, *Du Corps Parlant, Le Langage chez Merleau-Ponty,* Bruxelles, Ousia, 1987, p. 111.

problèmes posés dans la « Phénoménologie de la Perception » sont insolubles parce que j'y pars de la distinction « conscience » – « objet » (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 253). Ainsi, la persistance de la distinction abstraite entre la conscience et l'objet fait-elle figure d'un glacis dont la démarche entreprise à partir du *Doute de Cézanne,* et qui ouvre une seconde phase du parcours de Merleau-Ponty, vise à saper petit à petit les fondements.

▸ ***Le Doute de Cézanne* et la phénoménologie existentielle.**

Le Doute de Cézanne est encore marqué par une phénoménologie existentielle directement inspirée de Husserl. Certes, le primat husserlien de la conscience a été infléchi dans le sens d'un primat de la perception : cela ne signifie évidemment pas qu'il faille retomber dans le relativisme, ni qu'il s'agisse de réduire la connaissance humaine à la perception : cela signifie en revanche que c'est par la perception que nous investissons le monde de notre subjectivité vivante.

De ce point de vue, *Le Doute de Cézanne* met Merleau-Ponty aux prises avec une problématique pour le moins analogue à la sienne : *La problématique de l'art de Cézanne redoublait celle de Merleau-Ponty dans la « Phénoménologie de la Perception », à savoir : trouver une voie philosophique d'articulation entre le naturalisme (l'empirisme) et l'intellectualisme (le rationalisme). Le philosophe et le peintre partagent le même problème*[1]. Au-delà, donc, du dualisme traditionnel de l'esprit et de la matière, Merleau-Ponty est en quête de notre incarnation dans le monde, incarnation que Cézanne, autant dans ses œuvres que dans ses paroles, va à la fois illustrer et orienter.

Dès ses premières pages, l'article prend en effet appui sur lui pour aller au-delà de la distinction entre esprit et

1. Galen A. Johnson, Phenomenology and Painting, in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, p. 9.

matière (ou, comme Merleau-Ponty le dira plus tard, entre conscience et objet) : « Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre » (*Sens et Non-Sens,* p. 19). Ainsi, le dialogue qui commence ici à s'établir avec Cézanne vient confirmer et expliciter une première intuition que la *Phénoménologie de la Perception* avait laissée dans l'ombre de l'implicite. Cézanne est celui qui, en échappant « aux alternatives toutes faites qu'on lui propose – celle des sens et de l'intelligence [...] » (*ibid.,* p. 18), permet finalement aussi à Merleau-Ponty de se défaire progressivement de leur orbite.

Le refus de ces alternatives toutes faites débouche sur le primat de la vision, comme métaphore de la perception tout entière : *nous voyons la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait même : leur odeur* (p. 20), et ici déjà le registre de la vision est dépositaire de la valeur qu'on lui retrouve dans l'œil du titre *L'Œil et l'Esprit.* Ce primat se comprend davantage comme une synthèse que comme une polarisation, tant *Cézanne revient justement à l'expérience primordiale d'où ces notions sont tirées et qui nous les donne inséparables* (p. 21). Dans *L'Œil et l'Esprit*, pareille formule renverrait déjà à une ontologie sous-jacente, alors que *Le Doute de Cézanne* n'en est pas encore là : il s'agit d'abord de se détacher de l'orbite husserlienne, de lever l'ancre en somme.

Aussi les futures thématiques maîtresses de *L'Œil et l'Esprit* demeurent-elles, en 1945, largement inabouties : là où le texte de 1961 évoquera la réversibilité des rôles entre l'artiste et le monde visible, *Le Doute de Cézanne* se contente, si l'on peut dire, de mettre l'artiste au centre et d'analyser la création en termes de fusion : *Le paysage, disait-il, se pense en moi et je suis sa conscience* (p. 23 : c'est bien sûr Cézanne qui est cité).

Beaucoup d'indices donnent ainsi à penser que *Le Doute de Cézanne* reste directement tributaire d'une phénoménologie de type husserlien. Par exemple, l'analyse que

Merleau-Ponty y fait de la couleur renvoie au débat entre qualités premières et qualités secondes que la phénoménologie n'a pas su disqualifier de façon suffisamment radicale. La couleur est aussi bien et en même temps un élément du monde qu'un élément de perception : en faisant de la seule couleur la matière première de son œuvre, en dépassant l'alternative apparente de la matière et de la forme *(Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude*[1]*)*, Cézanne nous conduit à dépasser les alternatives classiques, alternatives dont la phénoménologie a plutôt pris acte qu'elle ne les a surmontées. **Là où celle-ci se demande encore si l'objet est quelque chose de donné ou de construit, Merleau-Ponty visera à terme ce qu'il y a de commun entre l'objet et nous :** une co-appartenance à un monde, que seule une ontologie du visible pourra célébrer.

▸ ***Le Langage indirect et les voix du silence*** **et le structuralisme.**

Le contexte a changé lorsque, sept ans plus tard, Merleau-Ponty se livre, dans *Le Langage indirect et les voix du silence,* à une réponse critique à l'esthétique de Malraux (dans *Les Voix du silence*) et de Sartre (dans *Qu'est-ce que la littérature ?*). **L'influence phénoménologique reste présente, mais elle se tempère d'une autre, qui est d'ordre structuraliste.** Cette influence structuraliste, venue de Saussure, de Lévi-Strauss, va éloigner encore un peu plus Merleau-Ponty des théories de l'expression (une « conception » qui précéderait une « exécution », ce que *Le Doute de Cézanne* récusait déjà[2]) et contribuer, par différenciations progressives, à le mener vers une ontologie de la visibilité. Du reste, la question du sort de l'artiste est sans doute la thématique la plus commune à ces trois articles : elle est à ce titre le témoin de l'évolution de la pensée de Merleau-Ponty. *Le Langage indi-*

1. *SNS,* p. 20. Merleau-Ponty cite Cézanne.
2. Voir en particulier *Sens et Non-Sens,* p. 24, et *Signes*, p. 59 et s.

rect et les voix du silence marque donc, entre le primat de la perception et l'apparition du thème de l'invisibilité, un moyen terme. D'ailleurs, Merleau-Ponty, qui avait fait de cette question du langage indirect l'un des chapitres d'un livre qu'il avait en chantier, *La Prose du Monde*[1], l'a ensuite exclu de ce projet, comme si l'évolution de sa pensée l'avait mené vers plus d'ontologie que de critique.

▸ ***L'Œil et l'Esprit* : vers une ontologie originale.**

C'est enfin en 1960 que *L'Œil et l'Esprit* voit l'éclosion aboutie et explicite d'une ontologie originale, dont le temps et l'été provençal ont comme achevé de dissoudre la gangue qui la dissimulait encore dans les textes précédents. Les thématiques des articles précédents sont certes encore présentes : les questions du sens de l'art, du statut de l'artiste, de la condition humaine demeurent, ainsi que celles de l'intentionnalité, de l'histoire et de la pensée scientifique. Mais leur position a cessé d'être centrale, puisqu'elles sont à présent mises au service de **trois notions originales qui forment la texture même du propos de Merleau-Ponty : la chair, l'invisible et le chiasme :** ces trois thèmes se retrouvent dans *Le Visible et l'Invisible,* dont la rédaction a été fractionnée par celle de *L'Œil et l'Esprit,* ce qui naturellement explique la consanguinité de ces deux livres.

La troisième partie du présent ouvrage sera donc consacrée à l'exploration et à l'explicitation de ces trois thèmes, dont nous verrons aussi ce qu'ils permettent de penser ou de repenser : d'ici là, il nous faut d'abord, en un second temps, clarifier la problématique centrale de *L'Œil et l'Esprit* et l'organisation de son argumentation.

1. Cet ouvrage restera inabouti : le travail de Claude Lefort a permis de rassembler en un volume (aux Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1969) les éléments de ce projet.

2

L'Œil et l'Esprit

L'ŒUVRE A L'ŒUVRE

I La problématique : au-delà de l'esthétique

▸ **Le titre.**

Le titre de *L'Œil et l'Esprit* est de ceux auxquels il ne faut pas se fier. Certes, la première apparence nous fait subodorer, derrière la métaphore de l'œil, la présence de la perception, et, derrière la métaphore de l'esprit, la présence de la raison ou de l'activité scientifique. Tout semblerait alors indiquer qu'il va s'agir d'opposer, en quelque empirisme rénové, l'immédiateté de la perception à la néfaste activité rationaliste de la science. La célébrité des premières lignes de l'ouvrage, lesquelles critiquent la pensée opératoire, est une célébrité qui contribue le plus souvent au malentendu, car en réalité le propos de Merleau-Ponty est tout autre. Il faut donc commencer par analyser de plus près ce redoutable titre. Deux questions immédiates se posent : de quoi les mots « œil » et « esprit » sont-ils les métaphores ? Quelle est la signification de la conjonction de coordination « et » ?

Intéressons-nous d'abord au premier mot du titre, qui est un commencement de réponse : l'œil est premier, dans le titre comme dans l'ouvrage. Nous sommes conduits d'au-

tant plus volontiers à y soupçonner une métaphore qu'il existe dans l'histoire de la philosophie une longue tradition de métaphorisation de la vision comme connaissance. Après tout, que voyons-nous quand nous répondons en hochant la tête à celui qui nous explique quelque chose : « Oui, je vois » ? Si connaître, c'est voir avec les yeux de l'âme, alors le titre de Merleau-Ponty en devient d'autant plus insaisissable. La présence du mot « esprit » dans le titre disqualifie cette première piste : **il va être question de la vision en tant justement qu'elle ne saurait se confondre avec la pensée.**

Seconde fausse piste : celle de la vision comme métaphore de la perception en général. Il s'agit là aussi d'une métaphorisation fort répandue : Platon par exemple nommait τα ορατα (littéralement : les choses visibles, le visible) l'ensemble formé par la section inférieure de l'analogie de la ligne, celle qui est si souvent (et improprement) désignée par l'expression de monde sensible, opposé au monde intelligible. Il ne faut pas pour autant en déduire qu'ici aussi cette métaphore a cours : dans *L'Œil et l'Esprit,* l'œil ne renvoie qu'à la vision, et non à la perception. Au bout du compte, la première surprise du titre consiste en ce que finalement les métaphores habituelles ne s'y rencontrent pas toutes.

L'esprit renvoie certes à la pensée : mais la pensée est presque absente de *L'Œil et l'Esprit*, ou plutôt elle y est reléguée au second plan, comme une sorte de butoir. Il s'agit en effet de savoir si la vision peut être réductible à la pensée. La thèse du texte de Merleau-Ponty consiste à répondre à cette question par la négative. Aussi pouvons-nous déterminer le sort de la conjonction de coordination « et », entre l'œil et l'esprit : il s'agit d'une relation d'opposition. Le « et » n'a donc rien de dialectique, il ne renvoie pas à une sorte d'élaboration réciproque de la vision par la pensée, ce que quelques commentateurs ultérieurs regretteront[1].

1. Voir à ce sujet le chapitre 4 du présent ouvrage, deuxième partie.

▸ **L'origine de la question.**

S'il faut réhabiliter la vision, dire que voir ce n'est pas penser, c'est que la tradition philosophique s'est accommodée depuis Descartes du préjugé inverse. La troisième partie de *L'Œil et l'Esprit* est ainsi largement consacrée à un dialogue avec la *Dioptrique* de Descartes, qui est l'occasion de poser le problème de départ du texte et aussi de réinterroger le postulat premier qui a littéralement enterré cette question. La vision est-elle réductible à la pensée ? **Merleau-Ponty va reconnaître avec Descartes qu'*il n'y a pas de vision sans pensée*** (III, 51). **Pour autant, cette condition nécessaire n'est pas une condition suffisante : *il ne suffit pas de penser pour voir*** *(ibid.)*. Ainsi la pensée ne saurait-elle épuiser la vision : il reste quelque chose dans la vision qui n'est pas réductible à la pensée et qui disqualifie l'entreprise cartésienne, laquelle voulait, pour cesser de *hanter le visible, le reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne,* III, 36

Deux corollaires découlent immédiatement de ce point de départ logique. Le premier corollaire, c'est la disqualification, au-delà de l'entreprise cartésienne (laquelle, comme on le verra, n'avait pas tous les défauts), de toutes les habitudes et pratiques de pensée qui ont fait fond sur le postulat cartésien en le parachevant : c'est le cas de la pensée opératoire, visée dans les chapitres 1 et 5. Second corollaire : une décision résolue, qui constitue toute la difficulté du livre : **faire ce que Descartes a voulu éviter de faire, « hanter le visible »**. C'est de cette décision que naîtra une perspective ontologique nouvelle explicitée essentiellement dans les deuxième et quatrième chapitres de *L'Œil et l'Esprit*.

Ainsi il s'agit de hanter le visible, de retrouver la « promiscuité » du voyant et du visible. Comment le faire mieux qu'avec Cézanne ? La présence de la peinture s'explique donc directement par l'objet même de l'œuvre et elle en fait tout le sens. On voit donc bien que *L'Œil et l'Esprit,* loin d'être un écart bucolique dans le parcours de

Merleau-Ponty, en est peut-être au contraire le point où elle rencontre son objet au plus près. La présence de l'art, l'omniprésence de la peinture n'annoncent aucune esthétique, et le propos de *L'Œil et l'Esprit* n'est aucunement réductible à cette étiquette : il s'agit de retrouver ce qui se donne à voir. **Le propos du texte n'est pas esthétique, il est ontologique.**

▸ **La nature de l'argumentation.**

L'objet du texte justifié davantage en troisième partie qu'en première, la thèse affirmée et soutenue en seconde et quatrième partie, *L'Œil et l'Esprit* n'offre pas, il faut en convenir, l'ordre discursif d'une méditation cartésienne. L'écriture de Merleau-Ponty n'est pas de celles qui édifient un système. Les paragraphes convergent qui émettent des signaux s'amplifiant, et la rigueur de ce texte, même si elle n'est pas linéaire, même si elle a quelque chose de sinueux, n'en est pas moins bien réelle. Comme il le dit lui-même, **Merleau-Ponty se livre à un « cheminement en cercle »** (V, 92). Mais penser en dehors d'un système n'empêche heureusement pas de penser avec rigueur.

Le lecteur a ici affaire à une pensée qui veut épouser son objet et qui veut donc éviter les systèmes qui l'ont fait manquer à ceux qu'elle critique. Merleau-Ponty s'en explique :

> La métaphysique à laquelle nous pensons n'est pas un corps d'idées séparées pour lesquelles on chercherait des justifications inductives dans l'empirie (IV, 61).

Il serait donc vain de chercher dans *L'Œil et l'Esprit* cet ordre (l'ordre de la « reconstruction » cartésienne) qu'il s'agit justement d'écarter. L'art n'est pas ici un exemple, un exemple-alibi auquel on voudrait extorquer, comme dans un protocole expérimental au laboratoire, la vérification de telle ou telle théorie construite. Tout à l'opposé, il s'agit de retrouver ce qui se donne à voir, en une nouvelle métaphysique, si tant est que ce terme convienne.

Cette métaphysique nouvelle (qui renvoie à ce que nous appelions jusqu'ici une ontologie) n'en est pas une, mais il fallait que Merleau-Ponty l'appelle ainsi, pour marquer la différence entre deux attitudes qui s'opposent comme l'œil et l'esprit peuvent s'opposer dans le titre. Le même dessein aboutira à une reprise analogue du mot « science » pour dire cette même ontologie, une science picturale qui s'oppose en tout, terme à terme, à la pensée opératoire dénoncée en première et cinquième partie :

> Vinci invoquait une « science picturale » qui ne parle pas par mots (et encore bien moins par nombres), mais par des œuvres qui existent dans le visible à la manière des choses naturelles[1].

Métaphysique alternative opposée à celle que la tradition a issue de Descartes, science concurrente de la pensée opératoire, voilà les termes par lesquels Merleau-Ponty veut provoquer son lecteur à réapprendre ce que c'est que voir.

Il y a une langue pour ce nouvel apprentissage. Célébrer le visible ne se fait pas sans une langue radieuse, euphorique comme l'est celle de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*. L'abondance des métaphores, le caractère aphoristique du style, doivent quelque chose à l'objet même du texte. Vinci, Cézanne ou Klee sont en effet cités dans leurs mots autant (sinon plus[2]) que dans leurs œuvres, et il y a là un trait caractéristique de la langue de Merleau-Ponty. Lorsque Klee est cité, par exemple, le texte saluera son « admirable langage d'artisan de l'Être » (IV, 67) : comment ne pas penser à Merleau-Ponty lui-même, dont on peut dire qu'il parle aussi bien que Klee, et de qui tout ce qui est dit sur les peintres cités dans *L'Œil et l'Esprit* peut aussi être dit ? En la matière, l'occurrence la plus troublante se situe juste

1. *Œ*, IV, 81-82. Voir aussi, dans le même registre, la « science secrète » évoquée par le texte à la fin du premier chapitre, p. 15.
2. Voir à ce sujet la lettre de Magritte à Alphonse de Waehlens, citée en 4-2.

avant le début du texte proprement dit, dans cette citation de Cézanne mise en exergue :

> Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines même de l'être, à la source impalpable des sensations.

Le référent du « je », malgré la paternité sans mystère de la citation, ne manque finalement pas d'ambiguïté. L'ensemble de *L'Œil et l'Esprit* est marqué par cette contagion : il s'agit, pour retrouver l'Être dans le visible, d'écrire comme un peintre peint.

II. Le plan et la structure argumentative du texte

1. Premier chapitre : Science et art

Dès ces premières pages, l'opposition de l'œil et de l'esprit s'incarne en une alternative entre la science et l'art. Dans un premier temps, Merleau-Ponty se livre à une critique de la science opératoire ; dans un second temps, il y oppose l'Art comme voie d'accès privilégié à ce « il y a » préalable que la science contemporaine ignore.

▸ **Premier moment : la décadence de la science contemporaine**[1].

Les premières pages de *l'Œil et l'Esprit* sont certainement les plus célèbres. Elles doivent donc être lues avec un soin d'autant plus grand, tant le propos de Merleau-Ponty ne consiste pas en une simple dénonciation, sans discernement, de la science en général. C'est une certaine science,

1. *Œ*, 1, de la page 9 à la page 12 (jusqu'à : *rien ne saurait le réveiller*).

ou plutôt une certaine habitude scientifique de la pensée, que Merleau-Ponty vise.

Une thèse claire, d'abord : *la science manipule les choses et renonce à les habiter* (I, 9).

Qu'est-ce à dire ? Les connotations des deux verbes employés sont éloquentes : du côté de l'habitation[1], la familiarité, la proximité, le sens, et du côté de la manipulation, l'efficacité impersonnelle et expéditive, la désacralisation. Le reproche de Merleau-Ponty, c'est le parti pris de l'objet : ce qu'il vise, c'est l'attitude scientifique qui consiste à réduire le monde à un objet, c'est-à-dire à quelque chose de déterminable dans les épures desséchées de l'espace et du temps. Oublieuse du donné, la science reconstruit le monde, comme Descartes voulait reconstruire la vision, comme aussi Aristote substituant à la chair d'un réel trop changeant l'admirable stabilité du principe d'identité.

Pourtant **on ne saurait réduire ce qui est aux « constructa »** (III, 57) **de la pensée opératoire.** De l'être à l'objet[2], quelque chose s'est perdu : le monde est devenu un diagramme, un squelette physico-mathématique débarrassé de ce qui paraissait contingent (la chair) alors que la chair est peut-être l'essentiel. Deux fois, Merleau-Ponty dénoncera la légèreté de cette attitude, sa « désinvolture » (I, 9 et III, 57) : en manquant le sens, la pensée opératoire qui se laisse griser par la surabondance et l'apparent progrès des moyens ne se soucie plus des fins. Cette ouverture possible sur la notion de technique et sur ses enjeux n'est pas qu'une notation de passage pour Merleau-Ponty en ces premières pages : la pratique qui *se donne pour autonome* (I, 10) est bien la technique coupée des règles, de la détermination des fins. Or déterminer des fins engage autre

1. Le terme reviendra dans le deuxième chapitre, p. 27 : *une texture de l'Être... que l'œil habite, comme l'homme sa maison.*

2. *Œ*, I, 9 : traiter tout être comme « objet en général ».

chose en nous qu'un simple calcul. Si c'est l'expression de pensée opératoire qui vise la science contemporaine, c'est que celle-ci se caractérise tout simplement par sa réduction à la technique :

> La pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente *(ibid.)*.

▸ Deux conséquences découlent de cette première position.

• D'abord, le paradoxe de la soumission des sciences aux modes intellectuelles : l'autonomie se mue ici en un aveuglement désorienté qui soumet la pensée opératoire aux premiers repères venus. Ainsi Merleau-Ponty épingle-t-il au passage la notion de « gradient » (terme qui indique le taux de variation d'une grandeur en fonction de la distance) pour souligner la profusion des modèles d'intelligibilité. Céder à cette surabondance, ce n'est pas simplement risquer de céder à la contingence d'un nominalisme élitiste : c'est aussi et surtout **prendre le risque de l'inversion du modèle, c'est-à-dire de faire du construit le modèle du donné, et de la machine le modèle de l'homme** :

> Ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information (I, 13).

• Les automates de Vaucanson ne se sont-ils pas, en un temps où on ne disséquait pas sans risques de toutes natures, mués de curiosités de cours royales en objets d'étude pour les anatomistes ? Avec une lucidité remarquable, Merleau-Ponty pose ici un problème qui se retrouve dans la thématique contemporaine de l'intelligence artificielle. L'enjeu réel, quasiment idéologique, de la recherche dans le domaine de l'intelligence artificielle, apparaît bien être en effet de légitimer l'analogie entre le réseau numérique et la structure neuronale et de faire de cette dernière l'élément comparé plutôt que l'élément comparant.

C'est le sens du « cauchemar » (I, 12) qu'évoque Merleau-Ponty : l'homme réduit au *manipulandum,* objet

reconstructible, pensé à partir du modèle du construit. De ce point de vue, les analyses qui sont faites, dans *L'Œil et l'Esprit,* de l' « idéologie cybernétique » (I, 12 et V, 91), analyses écrites plus de trente ans avant l'avènement réel de la civilisation des jeux informatiques, des mondes virtuels et d'Internet, ne peuvent que forcer l'admiration et établissent en tout cas la grande actualité[1] de ce texte. Ainsi le cauchemar prend forme qui oublie le monde :

> La technique et la science nous mettent en présence d'énergies qui ne sont plus dans le cadre du monde, qui pourraient peut-être le détruire, et en possession de moyens d'exploration qui, avant même d'avoir été employés, réveillent le vieux désir et la vieille crainte de rencontrer l'Autre absolu[2].

En dénonçant l' « artificialisme absolu » dans lequel culmine la pensée opératoire, Merleau-Ponty veut en tout cas conjurer les effets de la transformation de la construction technique en valeur : si c'est le fait technique qui fonde la valeur, alors tout droit disparaît, il n'y a plus de *ni vrai ni faux touchant l'homme et l'histoire* (I, 12) ni non plus de fins pour nos moyens, et enfin ni bien ni mal. Nous savons depuis Aristote que le jugement technique et le jugement moral sont hétérogènes : ériger le premier en valeur absolue, c'est en effet ensabler le second dans une relativité qui ne peut guère manquer de le faire disparaître.

Une étrange perversion semble guetter ici la culture humaine, la perversion du tout-culturel : pour reconstruire la nature au lieu d'en accepter la présence et d'aller au contact, il faut avoir oublié que l'homme est aussi irréductible à la seule culture qu'à la seule nature :

> Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens qu'il n'est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l'être simplement biolo-

1. Et aussi sans doute l' « urgence » qu'évoquera Merleau-Ponty à la fin du premier chapitre, p. 15.
2. Merleau-Ponty, *Résumés de cour*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 145.

gique, et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leur sens les conduites vitales, par une sorte d'échappement et par un génie de l'équivoque qui pourrait servir à définir l'homme[1].

▸ L'idée de l'homme et l'idée de la science qui sont ici mises en jeu trouvent un certain nombre d'échos. Depuis la perfectibilité rousseauiste, nous savons que ce qui rend l'homme inhumain, ce qui pervertit sa condition n'est jamais qu'issu de lui, issu de cette faculté même qui le rend humain. Mais la tentation la plus grande consiste à faire ici un rapprochement avec l'analyse heidegerienne de la notion de technique : comme Heidegger[2], Merleau-Ponty fait de l'attitude techniciste le trait dominant de la science contemporaine. Comme lui, il veut dénoncer dans cette mutation l'avènement d'une idéologie (le mot fera chorus chez Habermas[3]) oublieuse de l'être. La conception de Heidegger fait de la technique moderne l'ultime acception d'un destin de la nature, arraisonnée, mise à la raison. L'oubli de l'Être, expression absente de *L'Œil et l'Esprit,* pourrait valablement y figurer.

• Il existe du reste entre les deux analyses des confluents déterminants. Heidegger faisait remonter aux Grecs le projet de domination de la nature, alors que Merleau-Ponty voit entre science classique et science contemporaine une différence de nature plutôt qu'une différence de degré. Mais en même temps, même si la technique est pour lui l'un des lieux où se saisit l'oubli de l'Être qu'endosse la métaphysique depuis ses origines grecques, Heidegger lui aussi situe autour du tournant cartésien le projet d'une domination technique de la nature. Descartes lui-même

1. *Phénoménologie de la Perception,* Gallimard, « Tel », p. 220-221.
2. Voir La question de la Technique, in *Essais et Conférences*, Gallimard, « Tel », 1958.
3. Voir Habermas, *La technique et la science comme « idéologie »,* Gallimard, « Tel », 1973.

parle en effet de remplacer la « philosophie spéculative » par une « philosophie pratique »,

> par laquelle connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature (*Discours de la méthode*, VIe partie).

• D'un côté donc *la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde,* (I, 9) ce qui veut dire que la pensée scientifique n'était pas autonome (et chez Descartes, médecine et mécanique ne sont que deux des branches d'un arbre dont les racines sont métaphysiques) ; mais la démarche de la science contemporaine, qui au contraire se dispense du *détour par la métaphysique, que Descartes avait tout de même fait une fois dans sa vie,* (III, 57) est elle aussi en quelque manière issue du projet cartésien. Le détour métaphysique dont il est ici question n'est autre, chez Descartes, que le recours à la garantie divine. La science classique avait besoin de cette caution dont la science moderne se détache, et il faut se souvenir à ce sujet de la réponse de Laplace à Napoléon qui l'interrogeait sur la place de Dieu dans son système de physique : *Sire, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse.* La certitude de l'existence du monde extérieur étant acceptée comme une évidence, comme dans l' « attitude naturelle » telle que Husserl la définit, la question de la relation du sujet connaissant à lui-même et au monde se voit négligemment reléguée dans la province de la psychologie, c'est-à-dire d'une science qui la détermine.

Or les deux métaphores que Merleau-Ponty veut opposer à cette évolution sont deux métaphores qui font sens. S'il s'agit d'habiter un monde opaque, c'est que l'Être n'est pas aussi clair que l'idéologie technicienne voudrait nous le faire croire : le second temps de la première partie promeut et promet ce mystère ontologique.

▸ **Second moment : le « il y a » préalable**[1].

Au registre métaphorique cartésien de la clarté, de la maîtrise et de la possession, Merleau-Ponty oppose le sien, celui de l'obscurité et le mystère du sensible. La pensée de survol, qui qualifie la science, est une pensée totalisante et intégriste : elle repose sur la distance vis-à-vis de son objet, sur le refus du contact et de la promiscuité : c'est une pensée qui prend de haut au lieu de prendre de près, qui survole au lieu d'habiter.

Aussi manque-t-elle ce « il y a » préalable auquel la philosophie, elle, n'entend pas renoncer : *entre la science et la philosophie, entre nos modèles et l'obscurité du « il y a »,* (III, 56).

Merleau-Ponty en appelle à un rééquilibrage : il faut que la pensée scientifique redevienne « allègre et improvisatrice » (I, 13), c'est-à-dire philosophique. **C'est bien entre science et philosophie que passe la ligne de partage, entre une pensée qui traite (la science), et une pensée qui s'étonne (la philosophie).** En renonçant à notre capacité d'étonnement, la science contemporaine nous projette en plein cauchemar ; et, du reste, la profusion des modèles d'intelligibilité que Merleau-Ponty vient de dénoncer n'a d'autre ambition, en fondant le caractère totalisant de la pensée scientifique, que de vider la philosophie de son objet.

Mais la vider de son objet, ce serait précipiter dans l'impensé quelque chose qui demeure obstinément : le corps, les autres, l'Être, quelque chose qu'il faut hanter puisque ce quelque chose nous hante. Merleau-Ponty a explicité, dans *Signes,* ce qu'il en est de cette hantise d'autrui :

> Si [l'homme] reconnaît ce qu'il y a d'unique dans l'incarnation vécue du dedans, autrui lui apparaît nécessairement sous la forme du tourment, de l'envie ou, du moins, de l'inquiétude (p. 293).

1. De *il faut que la pensée de science...* (p. 12) jusqu'à la fin du premier chapitre.

Deux traits de l'analyse doivent ici retenir notre attention : c'est d'abord le primat, la primauté de ce point de vue, son *urgence qui passe toute autre urgence* (I, 35) : c'est que le monde est toujours déjà là, *avant toute analyse que je puisse en faire* (*Phénoménologie de la Perception*, avant-propos, p. 4).

On peut reconnaître ici le prolongement de l'inflexion qu'avait donnée Husserl, par son εποχη phénoménologique (*époché*, suspension), au doute méthodique de Descartes : il ne s'agissait déjà plus de révoquer le monde extérieur mais de le suspendre, tant le moi ne saurait être le résidu d'un anéantissement du monde qui reste impensable pour nous.

Le second trait tient au corps, ce corps dont Merleau-Ponty repartira au début de la seconde partie avec Valéry, ce corps dont l'expérience est primordiale. Le corps n'est pas ici réductible à l'être simplement biologique, ce n'est pas le corps que « j'ai » comme nous le disons dans le langage courant, mais le corps que je suis : l'énigme du corps, ce sentant sensible, est aussi l'énigme des autres, énigme qui disqualifie les alternatives classiques et la solitude de l'ego transcendant de Descartes. Plus près du monde, il s'agit donc de revenir au sensible et d'aboutir à une « **réhabilitation ontologique du sensible** »[1] : cette formule de l'*Éloge de la philosophie* n'est pas loin de constituer la ligne de force de *L'Œil et l'Esprit*. C'est une formule qui veut postuler que, contre le sens élaboré du Logos organisé, il y a du sens dans l'expérience antéprédicative du monde, dans une expérience du monde qui précède tout jugement, et qui nous confronte à la présence encore muette et silencieuse d'un sens brut.

Puisqu'il faut tempérer une pensée qui devient barbare parce qu'elle fait passer l'efficacité avant le sens, parce qu'elle tue la culture en la poussant à son comble, il faut en revenir à ce « sens brut » (I, 13), à la nappe duquel l'art

1. Merleau-Ponty, *Éloge de la Philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1989, p. 257, à partir d'une réflexion sur le Husserl des *Ideen II*.

vient puiser. on peut noter l'accent presque bergsonien de cette analyse : l'art est retour à la vraie réalité en tant qu'il n'est pas prisonnier des habitudes utiles à la vie et à l'action. Moins d'activisme, c'est bien ce que Merleau-Ponty réclame, et c'est dans cette exacte mesure qu'il faut s'adresser au peintre plutôt qu'à l'écrivain ou au philosophe, que le siècle trouve engagé dans le monde, et qu'il a affublé d'un « devoir d'appréciation » (I, 14) qui fait particulièrement penser à Sartre.

Placé dans une position apparemment contingente et secondaire – personne ne lui demande rien –, le peintre est paradoxalement celui dont la tâche est la plus urgente, parce qu'elle nous rapproche du réel. Souverain dans la « rumination » (I, 15) plutôt que dans l'activisme, le peintre nous apprend à voir. Sur ses traces, Merleau-Ponty part en quête de ce que c'est que voir.

2. Deuxième chapitre : Les conditions de la visibilité

▸ Premier moment : l'entrelacement du voyant et du visible[1].

• Le corps n'est pas réductible à un être biologique, il n'a rien de simplement zoologique : il faut un corps pour peindre. Il y a fort à faire avec la notion de corps, parce que la tradition classique a voulu mettre le sensible de côté, le discréditer, le reléguer au rang de pure matière. Kant le soulignait :

> A l'entendement, chacun témoigne toute considération, ainsi que l'indique déjà sa dénomination de faculté supérieure de connaissance [...] La sensibilité, elle, a mauvaise réputation[2].

1. *Œ*, II, du début à la page 21 (jusqu'à : *ce que nul accident n'aurait suffi à faire...*).

2. Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, 1re partie, 1, § 8 : *Apologie en faveur de la sensibilité*, *OC*, La Pléiade, t. 3, p. 961.

La philosophie grecque, de la caverne platonicienne à la logique aristotélicienne, repose sur une dénonciation du sensible. Paul Valéry, convoqué par Merleau-Ponty dès l'ouverture du second chapitre, a justement écrit, avec *Eupalinos,* un pastiche de dialogue platonicien à la gloire du sensible. Socrate y dit à Phèdre :

> Je te dirai cette chose étrange *qu'il me semble que mon corps est de la partie...* Laisse-moi dire. Ce corps est un instrument admirable, dont je m'assure que les vivants, qui l'ont tous à leur service, n'usent pas dans sa plénitude. Ils n'en tirent que du plaisir, de la douleur, et des actes indispensables, comme de vivre. Tantôt ils se confondent avec lui ; tantôt ils oublient quelque temps son existence ; et tantôt brutes, tantôt purs esprits, ils ignorent quelles liaisons universelles ils contiennent, et de quelle substance prodigieuse ils sont faits. Par elle cependant, ils participent de ce qu'ils voient et de ce qu'ils touchent : ils sont pierres, ils sont arbres ; ils échangent des contacts et des souffles avec la matière qui les englobe. Ils touchent, ils sont touchés[1].

La parenté, l'apparente consanguinité de ce très beau texte avec l'analyse de Merleau-Ponty sont déconcertantes. Le corps est de la partie en tant qu'il *compte au monde* (II, 16), en tant qu'il fait partie de l'Être. Admettre le corps au monde, c'est déjà passer d'un morceau d'espace à un corps opérant, actuel et mobile. Le corps est donc au monde autrement que comme une épure, il transforme le monde. Il faudrait, professait déjà Merleau-Ponty au Collège de France, et en pensant cette fois-ci explicitement à Paul Valéry,

> décrire l'animation du corps humain, non comme descente en lui d'une conscience ou d'une réflexion pures, mais comme métamorphose de la vie, et le corps comme « corps *de* l'esprit » (Valéry), (*Résumés de Cours,* p. 177).

1. Valéry, *Eupalinos, OC*, La Pléiade, t. 2, p. 98-99.

• L'insistance que met Merleau-Ponty à souligner que le mouvement conditionne la vision se comprend dans ce cadre : indépendamment de l'explication que la science peut donner de ma vision, et sans préjudice de la validité et de l'exactitude de cette explication, la mobilité du corps n'est pas qu'une affaire de neurones. S'il est vrai qu'

> il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse *(ibid.)*,

c'est que la vision se fonde sur une intention de voir, qu'une visée accompagne la vision, et que, comme le dit Merleau-Ponty, on ne peut voir sans regarder. C'est ici l'héritage de la *Phénoménologie de la Perception* qui vient asseoir la thèse de *L'Œil et l'Esprit :* la vision n'est pas plus réductible à la pensée que la pensée elle-même n'est réductible à une opération physico-chimique déterminable.

• Mais il y a plus : non seulement, comme disait Valéry, mon corps touche, mais il est aussi touché. **C'est que mon corps est au monde, touchable par le corps de l'autre, et même aussi par moi : le touchant devient le touché, le voyant est visible.** Aussi

> le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être (II, 17).

Ce qui s'appelle échange dans le texte d'*Eupalinos* s'appelle « empiétement » dans *L'Œil et l'Esprit,* et cet empiétement nous fait accéder à la perspective ontologique la plus radicale de l'œuvre, et par la même occasion à des pages qui comptent parmi les plus difficiles qu'elle recèle.

Merleau-Ponty nous décrit un « étrange système d'échanges » (II, 21) et commence pour l'expliquer par réfuter l'idée selon laquelle la vision est extérieure à ce qu'elle voit : la vision n'est pas appropriation d'un extérieur par un intérieur (le travail de sape dirigé contre les alternatives classiques se poursuit et porte ses premiers effets), parce que ce qui voit est aussi visible. Cet entrelacement est la clé

de l' « énigme » (II, 18) : il y a une intériorité de la vision, comme si la vision se faisait en nous. Quelle relation à soi-même cette perspective induit-elle ? Nous ne voyons pas en nous par transparence (n'en déplaise au critère cartésien de l'évidence, la clarté et la distinction), mais au contraire le soi se fait par confusion, par l'indistinction grandissante de ce qui en nous vient de nous et d'ailleurs, par l'échange et la réciprocité de la vision, qui culmine en « **l'indivision du sentant et du senti** » (II, 20). On ne saurait rendre raison de l'intériorité par des considérations scientifiques, la réduire à des dispositions physico-chimiques : l'intériorité se définit par un recroisement :

> Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler... (II, 21).

Cette définition du corps se veut d'abord irréductible à la biologie : il s'agit de poser un critère d'humanité à ce corps, critère qui sera une disposition, celle que n'aurait pas l'être qui ne pourrait se voir, se toucher ou se sentir (le corps « adamantin » (II, 20) qui symbolise l'inhumanité). Le registre métaphorique de la flamme, décliné de l'étincelle au feu, prend ensuite le relais : ce registre veut exprimer l'Être même, qu'allume en nous cette simultanéité de l'actif et du passif, du donné et du construit : l'Être advient lorsqu'advient cette rencontre. Dans le *Visible et l'Invisible,* Merleau-Ponty donnera un nom à cette disposition hautement ontologique en laquelle son œuvre inachevée culmine : c'est l'idée du chiasme[1], terme qui désigne en anatomie comme en rhétorique une structure se présentant sous la forme d'un entrecroisement.

1. Voir l'analyse spécifique consacrée à cette thématique en III, 3.

▸ **Second moment : le statut de l'image**[1].

L'idée du chiasme, non encore aboutie, va jouer à présent le rôle d'un postulat de départ à partir duquel Merleau-Ponty va revenir, avec la peinture, au problème de l'image.

• C'est d'abord sur le mythe de l'extériorité de l'image que le texte revient, pour montrer à partir de la thématique de l'entrelacement que *la nature est à l'intérieur*[2]. Ainsi, explique Michel Haar, *l'artiste au travail retrouve la merveille de la « nature naturante » en deçà des oppositions produites par la réflexion*[3] : l'allusion spinoziste recoupe ici la tonalité cartésienne de la « naissance continuée » (II, 32), tant l'artiste laisse la nature agir en lui.

Il ne s'agit donc pas de postuler on se sait quel innéisme : si ce qu'il y a à voir n'est pas à l'extérieur, il y aussi un visible intérieur, un visible au carré qui s'est incarné, qui s'est fait chair comme le verbe de la Bible : *alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier.* Aucune régression à l'infini ne guette ici l'analyse : **c'est que le référent de la vision est proprement inassignable, qu'il est sans lieu,** comme les animaux de Lascaux, qui ne sont pas plus sur la paroi de la grotte qu'ils n'y sont pas. Ainsi, dit Merleau-Ponty,

> je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde (II, 23)

parce que le tableau excède le champ définissable de la réalité extérieure, parce qu'il est irréductible à l'ordre des objets. C'est ce que le poète Jacques Garelli appelle l' « Ubiquité d'Être » de l'œuvre d'art, qui, tout en étant « ici », projette le regard qui contemple, « ailleurs », sans qu'on puisse localiser le champ ouvert de cet éloignement[4].

1. De la p. 21 *(or, dès que cet étrange système d'échanges est donné...)* à la p. 27 (jusqu'à : *l'œil habite, comme l'homme sa maison*).
2. *Œ*, II, 22. Merleau-Ponty cite Cézanne.
3. Michel Haar, *L'œuvre d'art*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994, p. 66.
4. Jacques Garelli, Le Lieu d'un Questionnement, *Les Cahiers de Philosophie*, 1989, n° 7, *Actualités de Merleau-Ponty*, p. 127.

• Le mythe de l'extériorité de l'image étant ainsi déniaisé, Merleau-Ponty peut s'attaquer à son corollaire : le mythe de l'imitation. La théorie de la ressemblance repose sur l'existence de deux termes, un original (le référent du tableau) et une copie, un « décalque » (II, 23). Mais si cette dualité disparaît, s'il n'y a pas d'extériorité de l'image, alors l'orthodoxie imitative s'étiole, ou plutôt elle se renverse, avec Giacometti, que Merleau-Ponty cite : *Ce qui est pour moi la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur* (II, 24). Finissant d'épuiser le sens de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, le texte fait de l'image *le dedans du dehors et le dehors du dedans* (II, 23). Sous-jacente à l'image, il y a la question de l'imaginaire, de la « visibilité imminente » *(ibid.)* : imaginer n'est ni reproduire ni créer si on entend par là la construction ou la reconstruction d'un objet. Imaginer, c'est célébrer la « duplicité » du sentir, c'est mettre au jour la « texture imaginaire du réel ». C'est la notion de chair[1] qui éclaire cette indistinction : l'image n'est jamais que l'incarnation d'un sens.

• C'est là **l'absolu de la vision,** qui n'a besoin de rien d'autre qu'elle-même, qui ne souffre de n'être relative à rien (et surtout pas à ses conditions matérielles de possibilité) : il n'y a donc rien de tel qu'un « troisième œil » (II, 24). Simplement, **les yeux sont doués pour le monde** comme on peut être doué pour les langues ou la musique. Aussi l'œil voit-il peut-être plus que ce qu'il y a à voir, et le champ du visible dépasse les « données visuelles » (II, 27). Bientôt Merleau-Ponty distinguera deux visibles : un visible « au sens étroit et prosaïque » *(ibid.)*, celui des données visuelles, celui des « ondes lumineuses et des influx nerveux » qu'invoquait Heidegger dans *Qu'est-ce qu'une chose ?* à propos de Van Gogh ; et, d'un autre

1. Cette notion fera elle aussi l'objet d'une analyse spécifique, en III, 1.

côté, l'invisible du visible, la texture même de l'Être, sa chair.

C'est parce que le tableau n'exhibe pas une visibilité prévisible qu'il ne saurait ressembler à son référent au sens de l'imitation, comme l'explique Jean-Luc Marion :

> Produire le tableau n'équivaut donc jamais à rendre effective une visibilité prévue, préconçue et déjà vue avant même que de surgir sensiblement dans la lumière. Dans cette acception, toute production se ravalerait au rang d'une reproduction, ou l'effectivement visible se borne à imiter le visible en puissance. L'académisme ne consiste qu'en ceci : prétendre prévoir un tableau [...][1].

Le peintre nous donne à voir un inédit du visible, un visible non encore vu : c'est en cela que consiste la magie de sa théorie de la vision.

▸ Troisième moment : la folie de la vision[2].

De quelle folie s'agit-il ? D'une folie que le peintre exalte et porte à son extrémité, d'une folie qui fait de la peinture le modèle de ce que c'est que voir. C'est qu'il y a, outre le visible au sens profane et prosaïque du terme, un autre visible qui nous est d'abord imperceptible et dont le tableau permet de manifester l'existence. La magie et la folie dont il est question dans ce dernier temps du deuxième chapitre de *L'Œil et l'Esprit* se comprennent d'abord comme une manifestation supplémentaire de ce que la vision n'est pas réductible à la pensée et aux lois de la nature : au-delà de ce qui est en apparence naturellement visible, se tient quelque chose à quoi le peintre nous fait accéder.

• Ce quelque chose, c'est l'invisible du visible. **La peinture se fait dévoilement initiatique pour « nous faire voir le**

1. J.-L. Marion, *La Croisée du Visible*, Paris, PUF, 1996, p. 54-55.
2. De la p. 27, à partir de : *Restons dans le visible...* jusqu'à la fin du chapitre, p. 35.

visible » (II, 29), **un visible qui sans elle ne le serait pas.** L'expérience esthétique ainsi comprise est de l'ordre du miracle ou d'une surnature, elle échappe aux lois de la nature comme la vision échappe aux lois matérielles de la pensée : en les excédant. C'est ce qui explique le réseau de métaphores par lesquelles Merleau-ponty célèbre cette présence d'abord insoupçonnable : à la vision « profane » (p. 26, 29, 30) s'oppose le « délire » (p. 26) d'une pratique « magique » (p. 27) qui nous livre le « talisman » (p. 29) du monde. Ne prenons pas ce délire en un sens trop dionysiaque : déchiffrer le visible exige une immense rigueur, mais une rigueur qui n'est pas celle du laborantin parce qu'elle est celle du peintre. La « folie de la vision »[1] n'est donc pas une folie qui perd le sens, mais une folie qui fête l'irréductibilité de la vision aux catégories intellectuelles :

> Il y a une sorte de folie de la vision qui fait que, à la fois, je vais par elle au monde même, et que, cependant, de toute évidence, les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi : la table en soi n'a rien à voir avec le lit à un mètre d'elle, – le monde est vision du monde et ne saurait être autre chose.[2]

• **La vision se fait donc en nous,** et c'est le peintre qui nous montre le mieux qu'il s'agit de donner à voir, de projeter « ce qui se voit en lui » (II, 30-31 : Merleau-Ponty cite Max Ernst). La vision ne s'effectue pas de l'extérieur du tableau, mais presque de l'intérieur : le spectateur fait partie d'un monde que l'œuvre accomplit en l'incarnant. C'est tout le sens de l'inversion des rôles entre le peintre et le visible (*entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent,* II, 31). C'est la réflexivité du sensible – le chiasme – qui induit cette interversion. Aussi Merleau-Ponty dresse-t-il l'iconographie de la fin de ce chapitre en la composant

1. Cette expression, issue du texte ci-dessous, fait aussi le titre d'un article de Michel de Certeau qu'on lira avec profit, dans la revue *Esprit*, n° 6, juin 1982, p. 89 et s.

2. *Le Visible et l'Invisible,* p. 106.

d'images spéculaires, de miroirs hollandais qui *ébauchent dans les choses le travail de vision* (II, 32). Ajoutons en écho à cette petite galerie l'analyse que fait Roland Barthes de la peinture hollandaise, qui enduit littéralement ses objets de ce travail :

> La seule issue logique d'une telle peinture, c'est de revêtir la matière d'une sorte de glacis le long de quoi l'homme puisse se mouvoir sans briser la valeur d'usage de l'objet. Des peintres de nature morte comme Van de Velde ou Heda n'ont eu de cesse d'approcher la qualité la plus superficielle de la matière : la luisance. Huîtres, pulpes de citron, verres épais contenant un vin sombre, longues pipes en terre blanche, marrons brillants, faïences, coupes en métal bruni, trois grains de raisin, quelle peut être la justification d'un tel assemblage, sinon de lubrifier le regard de l'homme au milieu de son domaine ?[1]

L'énigme de la théorie magique de la vision s'incarne peut-être alors de la façon la plus décisive dans l'autoportrait, qui est le lieu de la métamorphose du voyant en visible : le miroir rend visible l'invisible, même si un autoportrait n'exhibe finalement rien de plus qu'un portait, si ce n'est qu'il exhibe les conditions même du dévoilement.

• Restaurant les conditions d'une visibilité qui dépasse la visibilité profane, Merleau-Ponty a donc substitué aux catégories traditionnelles, aux alternatives qu'il voulait dépasser, l'incarnation du visible et le sens brut que nous offre la peinture :

> Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes (II, 35).

Enfin le premier regret de Merleau-Ponty (être resté tributaire, dans la *Phénoménologie de la Perception,* de la

1. Roland Barthes, *Le Monde-Objet*, in *Essais critiques,* « Points-Seuil », 1964.

dichotomie du sujet et de l'objet) trouve sa rédemption dans les tableaux de Cézanne : la peinture brouille les catégories habituelles et vient vider ce regret.

3. Troisième chapitre : Le démembrement cartésien

Le deuxième chapitre offre au lecteur une certaine densité ontologique : les perspectives originales et difficiles y fourmillent. Pour mieux les étayer par différence d'avec le modèle auquel elles refusent de rester soumises, Merleau-Ponty revient, dans les deux premiers tiers de ce troisième chapitre, vers celui par lequel tout a commencé : Descartes.

▸ **Premier moment : la conception cartésienne de la vision**[1].

Le premier volet de ce retour est donc consacré au rappel et à l'explicitation des lignes de force de la *Dioptrique* de Descartes.

• **La pensée cartésienne reste celle qui a voulu congédier le monde extérieur en tant qu'il est sensible :** le rationalisme cartésien s'exerce à l'encontre des sens, depuis la démonstration originaire du morceau de cire. C'est à ce titre qu'autrui fut à son tour révoqué en doute :

> ...Je voudrais presque conclure, que l'on connaît la cire par la vision des yeux, et non par la seule inspection de l'esprit, si par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes, tout de même que je dis que je vois de la cire ; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints ne se déplaçant que par ressorts ?[2]

1. Du début du chapitre à la p. 4 jusqu'à : *une troisième dimension dérivée des deux autres.*

2. Descartes, *Méditations Secondes, OC*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988, t. II, p. 426-427.

Les « simulacres errants » (III, 40), le « spectre » qu'il s'agit d' « exorciser »[1], c'est l'autre, dont Merleau-Ponty dès le premier chapitre regrettait déjà l'écrasement :

> Il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres », [...] qui me hantent, que je hante (I, 13).

Descartes a voulu exorciser ce que Merleau-Ponty entend au contraire exalter. La pensée cartésienne fuit l'équivocité, l'ambiguïté et l'ubiquité, en lesquelles Merleau-Ponty voit au contraire autant de manifestations originaires.

• Cette opposition radicale se retrouve dans le compte rendu que *L'Œil et l'Esprit* fait de la *Dioptrique :* celle-ci entend considérer la vision à partir d'un modèle, bref : faire de la vision quelque chose de relatif qui soit soumis à autre chose qu'à elle-même, alors que Merleau-Ponty lui confère au contraire un caractère absolu :

> [La] vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même (II, 25).

Tout découle de cette première différence : en visitant les modèles successifs que la *Dioptrique* adopte pour la vision, du toucher à la pensée, Merleau-Ponty dégage le présupposé de l'analyse cartésienne.

La notion de ressemblance recèle déjà ce présupposé : elle se comprend en termes d'analogie, puisque si

> le reflet ressemble à la chose même, c'est qu'il agit à peu près sur les yeux comme ferait une chose (II, 38),

c'est-à-dire en excitant à concevoir. C'est ce qui explique que la conception cartésienne de la ressemblance ne se fonde pas sur un idéal imitatif, au contraire : dans la *Dioptrique,* la ressemblance s'étire vers le signe :

> Il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction

1. *Œ,* III, 36. Merleau-Ponty ajoutera qu'un cartésien ne peut voir dans le miroir que ce qu'il voit à sa fenêtre : un fantôme, un « mannequin » : voir p. 38.

entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire [...] Or il faut que nous pensions tout le même des images qui se forment en notre cerveau, et que nous remarquions qu'il est seulement question de savoir comment elles peuvent donner moyen à l'âme de sentir toutes les diverses qualités des objets auxquels elles se rapportent, et non point comment elles ont en soi leur ressemblance[1].

• Le présupposé cartésien est on ne peut plus explicite : il faut former une image mentale, il faut penser : les sens, ici les yeux, peuvent nous donner les signes qui feront la matière des images mentales. Descartes, en réduisant l'image à un auxiliaire pour l'âme, entend réduire la vision à la pensée, et on sait que la thèse de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* est exactement inverse. L'exemple que nous avons enjambé est l'exemple des tailles-douces (c'est-à-dire des gravures en creux, sur cuivre ou sur planche par exemple) : Descartes s'en sert pour souligner qu'elles nous donnent l'idée de la figure, argument que Merleau-Ponty démasque prestement :

> Ce qui plaît à Descartes dans les tailles-douces, c'est qu'elles gardent la forme des objets (II, 42-43).

La pensée cartésienne reconstruit le monde *partes extra partes,* objet par objet, en en évacuant l'essentiel (la chair) et en préparant la décadence de la pensée scientifique contemporaine : c'est cette pensée qui veut se soumettre la vision.

Les qualités secondes, dont le visible, sont ainsi réduites à la portion congrue : le sensible est récusé au profit des épures. Ce qui est connaissable et connu, ce n'est finalement pas le sensible, mais la matière en tant qu'elle est

1. Descartes, *La Dioptrique, OC*, Paris, « Classiques Garnier », Bordas, 1988, t. I, p. 685.

étendue, c'est-à-dire quantifiable. La vision n'est plus qu'un auxiliaire de cette opération de réduction :

> C'est pour Descartes une évidence qu'on ne peut peindre que des choses existantes, que leur existence est d'être étendues, et que le dessin rend possible la peinture en rendant possible la représentation de l'étendue (III, 44).

• **Ainsi l'analyse cartésienne a manqué la vision parce qu'elle n'a pas consenti à la prendre en tant que telle,** parce qu'elle a voulu l'indexer à autre chose qu'à elle-même. C'est à se demander si Descartes parle à proprement parler de vision, ou s'il ne vise pas précisément toujours, à travers la vision, une pensée : c'est un texte des *Réponses aux Cinquièmes Objections* qui, en renvoyant l'objecteur, le malheureux Gassendi, dans les cordes, dissipe toute équivoque à ce sujet :

> Enfin, vous m'arguez ici en passant de ce que, n'ayant rien admis en moi que l'esprit, je parle néanmoins de la cire que je vois et que je touche, ce qui toutefois ne se peut faire sans yeux ni mains ; mais vous avez dû remarquer que j'ai expressément averti qu'il ne s'agissait pas ici de la vue ou du toucher, qui se font par l'entremise des organes corporels, mais de la seule pensée de voir et de toucher, qui n'a pas besoin de ces organes, comme nous expérimentons toutes les nuits dans nos songes[1].

Descartes réduit donc ainsi à ce point la vision à la pensée que la seule vision dont il parle est une pensée de vision : c'est là précisément le point qui la lui fait manquer. C'est déjà la thèse que formule Merleau-Ponty à propos de la *Dioptrique* dix-neuf ans plus tôt, dans *La Structure du comportement,* armé de la seule physiologie moderne et pas encore des tableaux de Cézanne : la vision

1. Descartes, *Réponses aux Cinquièmes objections, OC*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988, t. II, p. 802-803.

n'est pas réductible à la pensée comme la pensée le serait à un mécanisme :

Si l'on entend par nature un ensemble d'événements liés par des lois, la perception serait une partie de la nature, le monde perçu une fonction du monde réel des qualités premières. Le problème est alors d'assigner dans le corps des conditions adéquates de la perception [...] *C'est l'âme qui voit et non pas l'Œil,* disait Descartes pour se débarrasser des *petites images voltigeantes par l'air.* L'évolution de la physiologie moderne montre que ce mot doit être pris à la lettre et retourné contre Descartes lui-même. C'est l'âme qui voit et non pas le cerveau, c'est par le monde perçu et ses structures propres qu'on peut expliquer la valeur spatiale assignée dans chaque cas particulier à un point du champ visuel. Les axes de coordonnées du champ phénoménal, les directions qui à chaque moment reçoivent la valeur de « verticale » et d' « horizontale », « direction frontale » ou « direction latérale », les ensembles qui sont affectés de l'indice « immobile » et par rapport auxquels le reste du champ apparaît « en mouvement », les stimuli colorés qui sont vus comme « neutres » et déterminent la distribution des couleurs apparentes dans le reste du champ, les cadres de notre perception spatiale et chromatique ne résultent pas à titre d'effets d'un entrecroisement d'actions mécaniques, ne sont pas une fonction de certaines variables physiques[1].

▸ **Second moment : profondeur et perspective**[2].

Merleau-Ponty n'en a pas fini avec l*a Dioptrique,* et il opère à présent un coup de loupe sur **la question de la profondeur.** L'intérêt de cette notion réside en ce qu'elle est vue sans être visible, comme si le tableau, « chose plate »

1. Merleau-Ponty, *La Structure du comportement,* p. 207-208.
2. De la p. 45 à partir de : *Arrêtons-nous sur elle...* à la p. 51 (jusqu'à : *qui continue après elle*).

(II, 44) suggérait cette troisième dimension à partir des deux premières, condamnant ainsi en quelque sorte la vision à receler plus que Descartes ne voulait lui en laisser. Contemporain des révolutions graphiques de la Renaissance, et en particulier de l'invention des règles de la perspective, Descartes s'en est inspiré d'une façon qui lui vaudra un relatif satisfecit final.

Ainsi Descartes a-t-il eu raison, explique Merleau-Ponty, de *s'inspirer des techniques perspectives de la Renaissance* (II, 48-49). Aucune théorie perspective n'est exacte, mais leur apparition démultiplie le champ du pictural et enrichit le sensible. Les intuitions de l'architecte sculpteur Filippo Bruneschelli ont débouché, vers 1480, sur la première codification esthétique de la perspective, dans le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, en un processus complexe puisque aux confluents de la recherche optique et des pratiques d'architecture. Léonard de Vinci infléchira la projection centrale et mathématique dans le sens d'une projection curviligne, pour tenir compte de la courbure rétinienne. Il ouvre ainsi un premier débat d'importance, dont on retrouve l'écho dans *L'Œil et l'Esprit.* Faut-il en effet identifier telle ou telle technique perspective comme orthodoxe et atemporelle (c'est un peu la perspective de Panofski dans *La Perspective comme forme symbolique*) ou au contraire relativiser chacune de ces techniques et discerner en elle la part transitoire de représentation du monde dont elle est porteuse, comme Francastel dans *Peinture et Société ?*

Même s'il ne cite que le premier, Merleau-Ponty n'en épouse pas complètement les vues. S'il le cite, c'est pour mettre en valeur l'atemporalité des théories sur la perspective, mais cette atemporalité est mise au service d'une thèse différente : aucune théorie perspective ne peut clore l'histoire de la perspective, et la perspective de la Renaissance n'est donc pas « un *truc* infaillible » (II, 51). Aucune théorie de la perspective ne clôt l'histoire de la perspective, mais le renouvellement de ces théories, et particulièrement

celui qui s'est opéré à la Renaissance, dans la mesure où ce renouvellement, en manifestant la pluralité des points de vue sur le monde, manifeste le monde. Un commentateur américain de *L'Œil et l'Esprit* fait ainsi de ce passage l'analyse suivante :

> Le sens du détail dans la peinture de la Renaissance, une fois élevé à cette hauteur qui caractérise la grande peinture hollandaise, dans laquelle toute chose qui se trouve à portée de la vue du spectateur définie à partir de sa position peut être peinte et intégrée dans la scène avec un détail qui se veut exhaustif, quelles que soient les dimensions de la toile, ce sens du détail exhibe un monde appréhendé comme image par laquelle l'ordre et l'organisation des entités qui la composent est un ordre qui engage, de façon essentielle, la possibilité d'un déploiement totalisant et systématique du monde[1].

• Retrouver un ordre qui se donne n'est possible qu'en construisant une perspective rigoureuse : mais tenir telle ou telle théorie de la perspective pour définitive, c'est se résoudre à ne plus croiser le monde autrement qu'en le conduisant. Il fallait alors, comme Descartes, « libérer l'espace », c'est-à-dire refuser l'empirisme qui abordait l'espace comme une abstraction effectuée à partir des contenus sensibles, et prendre acte des révolutions de la perspective ; mais il ne fallait pas figer cette révolution en un système qui rendait possible l'élimination pure et simple du monde. C'est là l'équilibre perdu de la démarche cartésienne, qui, sans éliminer l'énigme du monde, a rendu possible l'ensablement de cette énigme, et Barthes en écho retrouve l'intuition du recroisement, de l'entrelacs :

> ...tout art qui n'a que deux dimensions, celle de l'œuvre et du spectateur, ne peut créer qu'une *platitude,* puisqu'il n'est que la saisie d'un spectacle-vitrine par un peintre-voyeur. La

1. Wayne J. Froman, Action Painting and the World-as-Picture, in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, p. 341.

profondeur ne naît qu'au moment où le spectacle lui-même tourne lentement son ombre vers l'homme et commence à le regarder[1].

La profondeur n'est donc jamais réductible à une perspective rigoureuse qui n'a d'autre effet que d'aplatir les choses et donc d'éloigner leur réalité concrète :

> La projection plane n'excite pas toujours notre pensée à retrouver la forme vraie des choses, comme le pensait Descartes : passé un certain degré de déformation, c'est au contraire à notre point de vue qu'elle renvoie (III, 50).

Dans le texte de Merleau-Ponty comme dans celui de Barthes, la troisième dimension n'est pas celle que la perspective, aussi rigoureuse soit-elle ne vient apporter, mais celle que le spectateur, ce sentant sensible, trouve en lui. La vision ne peut qu'être détachée de la perspective géométrique, et ainsi Cézanne a organisé la fuite de l'apparence en faisant du contour le résultat des couleurs.

▸ **Troisième moment : l'équilibre perdu**[2].

• Merleau-Ponty accompagne sa conclusion d'un bilan sur la tentative de Descartes, parce que c'est en se trompant sur la vision que la théorie cartésienne a pu donner naissance indirectement à deux « monstres » (III, 58). Le bilan est en effet nuancé : Descartes n'a pas fauté lui-même, mais il a mis en œuvre les moyens de ces fautes futures.

La démarche cartésienne ne consistait pas tant *à affirmer une essence de l'étendue qu'à exhiber les conditions auxquelles elle peut être pensée clairement*[3]. C'est pour cette raison que Descartes n'a pas éliminé l'énigme, même s'il l'a

1. Barthes, *op. cit.*, p. 28.
2. De la p. 51, à partir de *Descartes cependant ne serait pas Descartes...*, à la p. 58, jusqu'à : *deux monstres nés de son démembrement.*
3. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène, Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, coll. « Krisis », 1991.

éloignée du regard philosophique. Vouloir réduire la pensée à la vision, c'était en effet confondre une condition nécessaire avec une condition suffisante (« Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir » : III, 51). C'était aussi reporter le problème plutôt que le résoudre : « L'énigme de la vision n'est pas éliminée : elle est renvoyée de la "pensée de voir" à la vision en acte » (III, 54), et cette dernière est prisonnière du rejet, méthodologiquement nécessaire, de sa corporéité. Or, **à l'encontre de la philosophie cartésienne, Merleau-Ponty affirme la possibilité d'une pensée de l'espace, d'une philosophie de la vision qui suppose le dépassement des alternatives classiques**.

D'où aussi la paradoxale valeur, négative ou nostalgique, qui est conférée à Descartes, penseur de l'évidence qui a réduit l'évidence, dernier penseur métaphysique qui clôt le rapport au « il y a », qui en rejette l'obscurité au lieu de l'explorer. L'appel à l'être ne sera bientôt plus qu'un détour passé de mode : la science contemporaine « s'en dispense » (III, 57), en partant du point d'arrivée de Descartes. Le rééquilibrage que Merleau-Ponty appelle de ses vœux se comprend à partir de l'équilibre encore perceptible chez Descartes entre la science et le « il y a », entre les modèles d'intelligibilité et la philosophie.

• La science n'est pas seule en cause : le second monstre (littéralement, un être dévié de sa nature) né du démembrement cartésien n'est autre que la philosophie contemporaine, qui ne joue plus son rôle : c'est au nom de cette idée de la philosophie, la même que celle qui guidait son remords (avoir, jusque dans la *Phénoménologie de la Perception,* fait la part trop belle à la distinction du sujet et de l'objet) que Merleau-Ponty va définir, dans un dernier temps de la troisième partie, les nécessités immanentes à la pensée quand elle veut mériter d'être dite philosophique.

▸ **Quatrième moment : l'impératif philosophique.**

• Revenir au « il y a », aller jusqu'au bout du retour « aux choses mêmes » et de l'exploration du *Lebenswelt* (le monde-de-la-vie), voilà le leitmotiv souterrain de *L'Œil et l'Esprit.* Il y a une philosophie *qui est à faire* (III, 60), et à laquelle Merleau-Ponty assigne un point de départ : prendre réellement acte de l'union intime de l'âme et du corps, et non en rester à une doctrine de l'articulation : on comprend de mieux en mieux l'insistance que met le texte à remettre en question les fameuses alternatives traditionnelles.

Je suis mon corps, avait clamé *La Phénoménologie de la Perception :* cette célèbre formule n'était qu'un point de départ, sa valeur était programmatique. C'est que

> le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant (III, 54).

Accepter la corporéité, ce serait à la fois renoncer à la terminologie qui incarnait le mépris, le malentendu sur le sensible (le corps comme « moyen » : III, 58), et à la fois accéder au chiasme, à ce caractère qu'a le sujet sentant d'être un sujet sensible. Ainsi se dessine la révolution qu'opérera Merleau-Ponty sur la notion de corps, point de départ de sa dernière ontologie : c'est l'enjeu de la notion de chair.

Enfin, cette philosophie à venir, que *L'Œil et l'Esprit* dessine, marque ce qu'elle doit à Cézanne et à la peinture, puisqu'elle se définit comme son analogue : il faut penser en peinture.

4. Quatrième chapitre : La déhiscence de l'Être

Le mot « déhiscence » renvoie, en botanique, à l'ouverture d'organes qui s'ouvrent d'eux-mêmes pour livrer passage à leur contenu. La déhiscence (ce terme est cité p. 85) de l'Être forme l'horizon même de l'impératif philosophi-

que assigné par le texte à la fin de la troisième partie : entrelaçant trois analyses sur la profondeur, le mouvement et la vision, Merleau-Ponty détermine ce qu'il appelle sa « métaphysique ».

▸ **Premier moment : le programme philosophique**[1].

Cette métaphysique est évidemment à prendre en un autre sens qu'au sens classique du terme. **Cette métaphysique-là, très loin des systèmes totalisants et déterministes, veut au contraire s'ouvrir à la contingence.** En d'autres termes, il faut comprendre le mot « métaphysique » comme une métaphore qui renvoie à la dimension philosophique et ontologique du terme, et nullement à sa dimension systématique.

C'est à l'histoire que Merleau-Ponty fait appel pour donner l'idée de ce que serait cette métaphysique, et d'abord pour revendiquer un « statut philosophique » (IV, 62) pour la contingence, principe de l'analogie entre l'art et l'histoire, entre l'événement et l'œuvre, qui marque les premières pages. Quoi de commun à l'événement et à l'œuvre ? L'ouverture d'un champ de sens, de significations, dont l'exploration est par excellence philosophique :

> C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui se métamorphose et devient la suite, les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique (IV, 62-63).

Les dimensions artistique et historique s'entremêlent ici au service de la même déhiscence, du même avènement

1. Du début du chapitre au bas de la p. 63.

ontologique. La tonalité historique a beau être plus prononcée dans *Signes,* et la tonalité artistique l'être davantage dans *L'Œil et l'Esprit,* les deux textes relèvent finalement de la même capacité d'étonnement devant le sens, bref, de la même philosophie. Or la philosophie est défense scrupuleuse de la contingence comme figure de la liberté. Qu'il s'agisse du corps, de la vision, de la profondeur, **Merleau-Ponty veut à chaque fois marquer une irréductibilité,** irréductibilité du corps à la machine, de la vision à la pensée, de la profondeur à la perspective géométrique, et de l'œuvre (aussi bien que de l'événement) au déterminisme :

> La puissance ou la générativité des œuvres excède tout rapport positif de causalité ou de filiation (IV, 63).

Ainsi le philosophe doit agir par confrontations, comme celle que Merleau-Ponty convoque, dans *L'Œil et l'Esprit*, entre Descartes et Cézanne, pour mieux retrouver l'équilibre perdu et mieux le refaire.

▸ **Second moment : les trois confrontations**[1].

• La première confrontation est l'occasion d'un retour à l'idée de profondeur, en une analyse difficile, et dont le maître mot est d'arracher la notion de profondeur de l'orbite de la notion d'objectivité.

Prenant d'abord acte des résultats de son analyse de la perspective (second moment du deuxième chapitre), Merleau-Ponty vise à débarrasser la profondeur de son étiquette de « troisième dimension », tant cette expression laisse supposer une déductibilité mathématique à partir des deux premières (et en écho on pourrait dire que la géométrie non euclidienne, loin de marquer une rupture avec Euclide, en est au contraire une continuation qui la présuppose). Si la profondeur n'est pas une troisième dimension, c'est qu'elle serait « plutôt la première »

1. Du haut de la p. 64 à la p. 77 (jusqu'à : *modulation d'une spatialité préalable*).

(IV, 65), parce que l'expérience de la profondeur est justement celle qui brouille les dimensions, parce qu'elle est l'expérience de leur « réversibilité » *(ibid.)*. Comment comprendre la possibilité de cette inversion ? Comme Cézanne a fait de la forme le résultat de la couleur, et comme le cubisme a fait de la forme externe une *enveloppe, seconde, dérivée* (IV, 66). Comme lieu global, comme totalité, la profondeur échappe donc à la conception traditionnelle de l'objectivité, elle n'est plus réglée par la distance comme celle de la perspective pouvait l'être, elle échappe à la quantification.

• La seconde confrontation se fait sur la notion de couleur[1] : la couleur apparaît comme une « dimension » (IV, 67 : Merleau-Ponty cite Klee), c'est-à-dire délivrée elle aussi de la réduction possible à la quantification de la longueur d'onde : *la faiblesse de l'empirisme comme de l'intellectualisme est de ne reconnaître d'autres couleurs que les qualités figées qui apparaissent dans une attitude réfléchie, alors que la couleur dans la perception vivante est une introduction à la chose,* indiquait la *Phénoménologie de la Perception* (p. 352), qui ne manquait déjà pas de saper, de façon souterraine, les fondements des vieilles alternatives. Il n'y a donc pas d'être en soi de la couleur, comme l'explique *le Visible et l'Invisible :*

> Claudel dit à peu près qu'un certain bleu de la mer est si bleu qu'il n'y a que le sang qui soit plus rouge. La couleur est d'ailleurs variante dans une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage : ce rouge n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, ou à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominent, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. Bref, c'est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif (p. 174).

1. Sur cette question on lira avec profit l'article de Véronique M. Fóti, The Dimension of Color, dans *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, p. 293 et s.

La couleur est donc au contraire une concrétion de visibilité, qui amène *un peu plus près du cœur des choses* (IV, 67). La couleur n'est pas plus seconde (elle l'était lorsqu'elle n'était que « qualité seconde ») que la profondeur n'est troisième : insuffisantes l'une et l'autre à énumérer le visible (il n'y a pas de recette unique, de « truc infaillible »), elles en rémunèrent l'immanence et la réversibilité, comme deux figures de l'immanence de l'espace qu'ouvre l'œuvre.

• Troisième confrontation : celle qui s'organise autour de la ligne. Elle non plus ne restera pas figée longtemps dans l'académisme, irréductible qu'elle est pour Merleau-Ponty à la rigidité rectiligne de l'en-soi géométrique ; loin de dessiner par construction euclidienne la forme des choses, elle est au contraire l'épure (en un sens aussi détourné que pouvait l'être celui des mots « déchiffrage », « monogramme » et « métaphysique ») d'une naissance, de ce qui se donne à voir dans le mouvement d'une « genèse » (IV, 74 et 75). Aussi Merleau-Ponty, prolongeant ce qu'il considère comme une intuition encore intimidée et inaboutie chez Ravaisson et Bergson, libère la ligne de l'apparent paradoxe de sa visibilité non géométrique et de son évidente présence, en la rendant « flexueuse » (IV, 72), en lui donnant vie, en la jetant à l'aventure[1] et dans le rêve : il ne s'agit pas de nier la ligne, relève le texte en traçant la limite de l'impressionnisme (le pointillisme était-il cet extrémisme qui perd le réel en voulant exclure la ligne ?), mais de la laisser advenir.

A chaque fois, les analyses de la profondeur, de la couleur et de la ligne remettent en cause quelque chose de notre regard habituel sur l'art : la représentation, comme rapport imitatif entre un sujet et un objet qui lui est extérieur. Merleau-Ponty s'empresse de renverser ces catégories : le peintre « naît dans les choses » (IV, 69), et en même temps les choses naissent dans le peintre, la nature

1. Merleau-Ponty cite à deux reprises le très beau *Aventures de lignes* de Michaux.

est à l'intérieur. Ces trois confrontations sont donc porteuses de révélations communes et permettent à Merleau-Ponty de définir l'activité artistique dans des termes de plus en plus explicitement ontologiques : réveillant *dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de pré-existence* (IV, 70), l'art pratique *un certain forage [...] dans l'en-soi* (IV, 76). Un troisième temps consacré au mouvement vient prolonger cette direction.

▸ **Troisième moment : le mouvement**[1].

Le mouvement de la peinture est « sans déplacement » (IV, 77), et n'en a nul besoin. Comment cela se peut-il ? Revenons à Zénon, dont les célèbres arguments (la flèche n'atteint jamais la cible, Achille ne rattrape jamais la tortue, etc.) fonctionnent comme autant de réfutations par l'absurde qui visent à discréditer l'idée pythagoricienne d'un temps divisible à l'infini. Plus on subdivise la durée, et plus le mouvement devient impensable. Ainsi, Merleau-Ponty s'appuie-t-il sur une distinction entre la peinture et la sculpture d'un côté et la photographie de l'autre pour doter l'art de mouvement vrai.

L'instantané du cheval au galop, explique *L'Œil et l'Esprit*, donne l'impression que le cheval saute sur place : c'est l'artificialité absolue, zénonienne, du mouvement fractionné. La peinture et la sculpture conjurent cette impasse en se faisant ouverture et ubiquité, en faisant adopter à ses êtres en mouvement des postures composites, des postures qu'aucun corps n'a jamais, comme c'est le cas pour la *Femme accroupie* et la *Sauterelle,* qui figurent parmi les reproductions accompagnant le texte :

> Rodin a ici un mot profond : « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas. » La photographie maintient

1. De la p. 77 (à partir de : *comme elle a créé la ligne latente...*) à la p. 81 (jusqu'à : *parce qu'elle est toujours dans le charnel*).

> ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la métamorphose du temps, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux [...] ont un pied dans chaque instant (IV, 80-81)

Le temps et le mouvement sont définitivement sortis du carcan des représentations mathématiques et physiques : c'est dans l'art qu'ils se font chair.

▸ **Quatrième moment : voir.**

Dans cette première conclusion, avant l'heure, de *L'Œil et l'Esprit,* Merleau-Ponty revient une dernière fois sur la notion centrale du texte : la vision, ou plutôt le voir. Ce dernier terme succède à l'autre enfin, pour matérialiser la levée de l'encombrant héritage lié au démembrement cartésien :

> On sent peut-être mieux maintenant ce que porte ce petit mot : voir (IV, 81).

Il y a ce que la vision n'est pas, ce qu'elle ne peut plus être : une pensée, l'observation ou la traduction d'un dehors, normée par l'idéal figuratif *nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être :* IV, 87. Et il y a ce qu'elle est : l'accès à une réversibilité constitutive de notre expérience même du monde. Rivant le clou, Merleau-Ponty donne dans ces dernières pages à ce « petit » verbe toute sa portée ontologique : *assister du dedans à la fission de l'Être (ibid.)* et en même temps sortir de moi pour accéder à ce qui n'est pas moi tout en étant fait de la texture même de mon corps.

Voir, c'est réfuter les alternatives : le quatrième chapitre se clôt ainsi sur leur disqualification définitive, appliquée à une dernière distinction décisive, celle du donné et du construit :

> Dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression (IV, 80-81).

Tout est construit et tout est donné dans la vision, le voir réside dans ce va-et-vient réversible : cette dernière clé est la pierre de touche de ce qu'il faut appeler l'ontologie de Merleau-Ponty.

5. Cinquième chapitre : Art et temporalité

L'ultime chapitre, fort bref et comme en forme de post-scriptum, recèle pourtant plus qu'il n'y paraît : la temporalité de l'art, et plus spécialement de la peinture, déborde en fait son objet premier et caractérise aussi l'objet sous-jacent de ce dernier chapitre : la philosophie.

Éclairant le statut exact de la peinture dans *L'Œil et l'Esprit,* Merleau-Ponty la désigne comme étant porteuse d'un faisceau de problèmes : *il n'y a pas en peinture de « problèmes » séparés* (V, 88), au sens d'abord où aucune des notions évoquées par le texte (comme la profondeur, la ligne ou la couleur) ne donne la solution des autres, et aussi au sens où aucune solution ne se présente qui permette de déterminer chacune (d'où l'insistance que met Merleau-Ponty à réfuter l'idée, en peinture comme en philosophie, d'un « truc infaillible » (III, 51), d'une solution toute faite). La peinture, et c'est sa première vertu, manifeste donc une irréductibilité, et par là elle manifeste l'Être : on ne peut donc en distinguer les problèmes que par « rameaux » (V, 88) qui, pour filer la métaphore, n'ont de sens que ramenés à l'arbre ; *même quand sa recherche a l'air d'être partielle, elle est toujours totale* (V, 89).

Cette première remarque **donne évidemment à la peinture un statut qui excède le statut d'exemple,** et bientôt le discours de Merleau-Ponty envisage à la fois la peinture pour elle-même et à la fois comme métaphore de la philosophie. C'est ainsi que se comprend l'idée d'une indétermination (fille de l'irréductibilité) de la peinture, l'idée de son caractère indéfini parce qu'elle n'est jamais définitive et qu'elle

est toujours à faire : *l'idée d'une peinture universelle [...] est dépourvue de sens* (V, 90). Ceci s'entend à la fois, en un sens propre, de la peinture, au sens où la *montagne Sainte-Victoire se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde* (II, 35), mais aussi et en même temps de la pensée, qui n'est pas enchaînée à la *Philosophia perennis,* monstre post-cartésien qui est l'objet du désir de la science contemporaine : de l'être on ne saurait traiter « exhaustivement » ni dresser un « bilan objectif », comme le voudraient *l'« information esthétique » des cybernéticiens* ou les *groupes d'opération mathématico-physiques* (V, 91). La peinture exhibe obstinément le monde comme énigme. Il faut donc apprendre à voir avec la peinture, *se faire voyant*[1], *disait Rimbaud, qui figure la poésie en un « en-avant »*[2] que Merleau-Ponty ne renierait sans doute pas pour la peinture.

Assez vite d'ailleurs, la métaphore s'avoue pour ce qu'elle est, et, dans la continuité du propos, c'est la pensée qui vient relayer la peinture : celle-ci figure en effet une « pensée muette » (V, 92), un Logos primitif ou premier qui n'est pas sans posséder quelque air de famille avec ce que Lévi-Strauss allait appeler un an plus tard la « pensée sauvage »[3]. Cette pensée que la peinture nous donne en modèle sans l'être tout-à-fait renvoie bien à cette « philosophie à faire » qu'évoquait le début du quatrième chapitre.

Aussi Merleau-Ponty recourt-il, pour exprimer cette philosophie, à un procédé auquel les chapitres précédents ont familiarisé le lecteur de *L'Œil et l'Esprit :* **le détournement subversif des catégories habituelles,** que nous avons déjà vu à l'œuvre sur des termes comme « métaphysique », « science » ou « chiffre ». **Ici, c'est au tour de la notion de raison d'être retournée par Merleau-Ponty, mise au service**

1. Rimbaud, Lettre dite du Voyant, à Paul Demeny (15 mai 1871), in *Poésies*, coll. « Poésie-Gallimard », p. 202.

2. *Ibid.,* p. 204.

3. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962. Voir aussi, sur ce rapprochement, notre quatrième partie, 2.

de la pensée muette par laquelle elle acquiert un sens plus haut : *le plus haut point de la raison est-il de constater ce glissement sous nos pas [...] ?* (V, 92) demande le texte, qui se fait ici provocateur, tant la réponse à cette question est positive. Merleau-Ponty entend jouer ici de la déception prévisible du lecteur habitué au positivisme technologique : la gloire de la raison, comme métaphore de la pensée, est de cheminer sans bilan, de s'étonner toujours et encore, de hanter le sensible.

De même que *nulle peinture n'achève la peinture (ibid.)*, de même que les *créations ne sont pas un acquis,* de même la pensée et la philosophie doivent revenir à l'incertitude chatoyante du sens, à son inachevable mystère.

Remarque préalable à l'analyse thématique

Merleau-Ponty nous l'a assez dit : son propos n'a rien de commun avec le déroulement discursif d'un système, parce que l'interrogation philosophique revêt à ses yeux un sens qui est tout autre. Il faut évidemment garder cela à l'esprit au moment de partir à l'assaut des thématiques les plus originales (et difficiles) qui sous-tendent *L'Œil et l'Esprit*. Pas plus en philosophie qu'en peinture, il n'y a de

> problèmes séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de solutions partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour (V, 88).

Ainsi faut-il comprendre que les thèmes qu'il faut bien feindre, par souci de lisibilité, de distinguer les uns des autres, ne pourraient en réalité l'être en toute rigueur : **chacune des notions (la chair, l'invisible, le chiasme) que nous allons étudier est de ces rameaux qu'évoque Merleau-Ponty, l'un de ces rameaux qui peut « ramener toute la touffe »** (V, 88). Le parcours de Merleau-Ponty consiste, de son propre aveu, en un « cheminement en cercle » (V, 92) : il s'agit donc de cheminer avec lui, de suivre cette pensée, qui, par répétition mais sans cumulation, par tournoiement mais sans confusion, obéit à une double exigence.

La première exigence consiste dans la réaffirmation vigilante d'une irréductibilité : la chair déborde le corps, l'invi-

sible n'est pas le co-donné, et le chiasme n'a de sens qu'une fois dépassées les alternatives traditionnelles, puisqu'il est le lieu de ce dépassement. Pour être irréductibles, ces notions n'en doivent pas moins être exprimées, explicitées en quelque manière, et c'est là la seconde exigence constitutive de ce qu'on peut appeler l'ontologie de Merleau-Ponty. Ce n'est donc pas parce que des notions comme la chair, l'invisible et le chiasme sont irréductibles qu'elles sont pour autant inexprimables : c'est précisément dans cette porte étroite, entre la difficulté et la nécessité de dire, que ces notions disent ce que Merleau-Ponty nous permet de penser autrement ou de repenser : le corps, l'art, le monde.

Il conviendra enfin, pour cheminer avec Merleau-Ponty, de prendre un compagnon de route : le dernier chapitre achevé du *Visible et l'Invisible,* rédigé à partir de novembre 1960, juste après *L'Œil et l'Esprit.* Ce chapitre d'automne, intitulé « l'Entrelacs-le Chiasme », consiste en un travail d'approfondissement et de précision des notions qui innervent le texte de l'été : il sera donc logique de recourir à ce chapitre, qui est comme un compagnon naturel à la lecture de *L'Œil et l'Esprit.*

3

La chair et le corps

LES THÈMES A L'ŒUVRE (I)

▸ **Une « réhabilitation ontologique du sensible ».**

• Axe majeur de la réflexion de Merleau-Ponty, **la chair est une notion qui trouve son origine chez Husserl.** Cette origine va nous permettre de commencer à éclairer ce que *L'Œil et l'Esprit* peut bien entendre par « essences charnelles » (II, 22 et II, 35). Commençons par la fin, c'est-à-dire par le dernier Husserl, celui qui, dans la *Krisis,* plaçait la chair au centre de l'expérience que nous faisons du monde :

> La chair est d'une façon tout à fait unique toujours présente dans le champ de la perception, avec une immédiateté entière, dans un sens d'être tout à fait unique, précisément ce sens d'être qui est désigné par le mot « organe » (pris ici dans son acception originaire). Un ego, c'est ce dans quoi je suis en tant qu'ego de l'affection et des actions d'une façon tout à fait unique et tout à fait immédiate[1]...

Même si Husserl ne va pas jusqu'au bout de son intuition, même si la chair ne se conçoit chez lui que dans le prolongement d'un ego qui garde son primat, sa position

1. Husserl, *La Crise des Sciences européennes et la phénoménologie transcendantale,* Gallimard, « Tel », 1976, p. 121, § 28.

première, il désigne déjà **la chair à la croisée du sensible et de l'être :** la notion de chair est donc déjà dépositaire d'une valeur ontologique particulière. C'est un texte antérieur des *Ideen II,* cité par Merleau-Ponty, qui précisait cette valeur ontologique :

> ...en touchant ma main gauche, je trouve aussi en elle des séries de sensations du toucher, elles sont « localisées » en elle, mais ne constituent pas des propriétés (comme le sont le rugueux ou le lisse de la main en tant que chose physique). Parler de la chose *physique* « main gauche », c'est faire abstraction de telles sensations (une boule de plomb n'a rien de tel, ni non plus toute chose simplement physique, toute chose qui n'est pas mon corps). Si je les y ajoute, il n'est alors nullement question de dire que la chose physique s'enrichit, mais bien qu'elle *devient chair, qu'elle sent*[1].

• **La notion de chair permet de remettre en cause la choséité de la chose,** ou plutôt de la penser plus profondément, de voir en elle l'élément même du sensible et de l'Être. Le statut ontologique décisif de cette notion se comprend alors : **la chair est la notion par laquelle est appréhendé le fait même du sensible, la texture du monde.** C'est à partir de ce dernier texte de Husserl que Merleau-Ponty évoquait une « réhabilitation ontologique du sensible » (*Éloge de la Philosophie,* p. 258) : c'est de cette réhabilitation que la notion de chair est porteuse. Les « essences charnelles » qu'évoque *L'Œil et l'Esprit* se mesurent à cette aune : parler d'essence charnelle, c'est finalement quasiment commettre un pléonasme, puisque la chair est ce qui est :

> Quand on dit que la chose perçue est saisie « en personne » ou « dans sa chair », cela est à prendre à la lettre : la chair du sensible, ce grain serré qui arrête l'exploration, cet

1. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique II :* « Recherches phénoménologiques pour la constitution », PUF, 1982, p. 210.

optimum qui la termine reflètent ma propre incarnation et en sont la contrepartie. Il y a là un genre de l'être, un univers avec son « sujet » et son « objet » sans pareils, l'articulation de l'un sur l'autre et la définition une fois pour toutes d'un « irrelatif » de toutes les « relativités » de l'expérience sensible, qui est « fondement de droit » pour toutes les constructions de la connaissance[1].

Genre de l'être, la chair renvoie à la généralité du sensible :

> par la notion de « chair », est pensé le fait du sensible en général qui est la possibilité de tout fait[2].

C'est encore *Le Visible et l'Invisible* qui l'exprime : la chair est

> cette visibilité, cette généralité du Sensible en soi.

- Il ne faut pas mésestimer ces deux termes : **la chair est la notion qui articule visibilité et généralité,** en tant qu'elle signifie ce que le visible a d'universel, ou ce que l'Être a de visible, ce qui revient au même. Renaud Barbaras résume ici parfaitement les choses en indiquant que *la notion de chair répond ainsi à la décision de penser la visibilité comme être ou bien l'Être comme visibilité*[3]. Cette décision est exactement celle de *L'Œil et l'Esprit,* prolongée et explicitée par *Le Visible et l'Invisible.*

C'est en ce sens que la chair est une notion première, « irrelative », pour ne pas dire absolue, et sans équivalent : Merleau-Ponty a pu dire par ailleurs que

> ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n'a de nom dans aucune philosophie,

1. *Éloge de la Philosophie,* p. 258.
2. Yves Thierry, *Du Corps parlant, Le Langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 1987, p. 146.
3. R. Barbaras, *op. cit.,* p. 197-198.

ou encore qu'

> il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela (*Le Visible et l'Invisible,* p. 183 et 193).

En cela, la chair n'est pas seulement une notion première, elle porte aussi en elle l'effort d'une dénomination inédite, comme si elle était le résultat d'un

> effort de rupture et de renouveau conceptuel [...] qui tente de nommer ce qui ne naît en aucun lieu et ne se laisse circonscrire par aucune limite[1] :

cette métaphore, comme en quelque sorte tout discours de Merleau-Ponty, engage la pensée vers ce qu'elle n'a jamais su nommer.

Ni proprement atome, ni proprement élément, ni non plus en-soi, la chair n'est pourtant pas loin de tous ces termes, mais elle ne s'y laisse pas réduire : on ne saurait la remplacer par un autre terme sans trahir son sens, ni non plus s'en tenir à l'emploi que d'autres (dont Husserl) ont fait de cette notion.

▸ **L'irréductibilité.**

• L'insistance que met Merleau-Ponty à le souligner est significative : **la notion de chair est irréductible. Elle l'est en plusieurs sens.** D'abord, parler d'une chair du visible n'engage en aucune manière un relativisme qui réduirait le monde à une construction humaine. Il ne s'agit donc pas de recouvrir le donné sous le construit, mais au contraire de s'ouvrir au donné en le construisant :

> Quand nous parlons de la chair du visible, nous n'entendons pas faire de l'anthropologie, décrire un monde recouvert de toutes nos projections, réserve faite de ce qu'il peut être sous le masque humain. Nous voulons dire, au contraire, que

1. J.-M. Tréguier, *Le corps selon la chair,* Éd. Kimé, 1996, p. 140-141.

> l'être charnel, comme être des profondeurs [...] est un prototype de l'Être, dont notre corps, le sentant sensible, est une variante très remarquable[1].

L'imaginaire comme accès à la chair nous le fait mieux comprendre, à condition d'accepter l'idée que l'imagination ne copie pas, ne décalque rien, mais nous présente au contraire la « pulpe » et l' « envers charnel » de l'actuel :

> Le tableau [...] n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel (II, 24).

La chair est donc le nom de cette texture par laquelle le réel nous est donné, cette texture même aussi dont le tableau est fait. Et ainsi la peinture dans *L'Œil et l'Esprit* pratique dans l'en-soi « un certain forage » (IV, 76) pour gagner les essences charnelles, parce que la chair n'est pas la superficie, ni le corps : elle est ce dont sont faits les corps, sans pour autant être la matière *(la chair dont nous parlons n'est pas la matière)* (*Le Visible et l'Invisible,* p. 196).

Par là, deux dilemmes fondamentaux qui encombrent, sous forme d'alternatives, notre rapport au monde, se trouvent résolus et levés : celui du donné et du construit, d'abord, et celui de la matière et de la forme, ensuite. Tout concourt alors à donner l'impression d'une reformulation de l'intentionnalité, débarrassée des hypothèques que la phénoménologie husserlienne laissait peser sur elle, d'une reformulation qui résoudrait vraiment les alternatives dont les impasses avaient donné à l'entreprise phénoménologique sa première naissance. Aucun regard, aucune présence au monde ne se comprend sans intention : « on ne voit que ce qu'on regarde », dit Merleau-Ponty (II, 17), qui finalement restitue l'intentionnalité comme être.

1. *Le Visible et l'Invisible,* p. 179.

La fragilité de cette décisive notion de chair explique que les textes de Merleau-Ponty la définissent souvent de façon négative et disent plus volontiers ce qu'elle n'est pas que ce qu'elle est. Il s'agit, comme le dit Merleau-Ponty en citant Husserl, d' « une de ces synthèses qui sont en deçà de toute thèse » (*Éloge de la Philosophie,* p. 250).

▸ **Repenser le corps.**

• D'un côté la chair n'est pas le corps, mais d'un autre côté tout se passe comme si elle permettait de le penser en un sens plus authentique, de le repenser.

Il s'agit là d'un retour que le corps mérite bien, et **la réhabilitation ontologique du sensible** qui sous-tend les analyses du dernier Merleau-Ponty n'aurait pas eu de sens sans une reconnaissance de plein droit du corps. Or, dans l'histoire de la pensée, le corps a eu longtemps mauvaise réputation.

C'est un faisceau de facteurs qui explique ce discrédit : on en trouve l'origine à la fois du côté de considérations philosophiques (le corps change, et tout ce qui change ne peut être connu s'il n'est de science que de ce qui est stable et fixe) et du côté de considérations religieuses (l'énigme de la mort rend confortable le dénigrement du corps si la mort nous en libère et si l'essentiel de ce que nous sommes est dans l' « âme »). Le sensible, la sexualité, sont des domaines où le corps est à l'œuvre et qui en tant que tels ont subi avec lui les tabous et les approximations théoriques qui font, par exemple, les méandres de l'histoire de la civilisation judéo-chrétienne. Merleau-Ponty aura été de ceux, après le coup de clairon de l'*Eupalinos* de Paul Valéry, qui auront cherché cette réhabilitation du corps. Ainsi, les analyses de la *Phénoménologie de la Perception* réfutaient-elles le statut du corps comme objet (ce corps que je feins d'avoir, alors que je le suis) pour lui substituer la notion de « corps propre ». **Le corps propre est celui que je ne me contente pas d'avoir : je suis mon corps.** Le corps

propre est ce corps qui est là sans être un objet. Ainsi, la chair n'est pas le corps, mais elle est ce qui permet de reconsidérer le statut du corps : la notion essentielle pour une telle philosophie est celle de la chair, qui n'est pas le corps objectif, qui n'est pas non plus le corps pensé par l'âme (Descartes) comme sien, qui est le sensible au double sens de ce qu'on sent et de ce qui sent[1].

Si l'on prend le corps non pas comme un objet repérable dans un temps et dans un espace, ni non plus comme un être réductible à la zoologie ou la biologie, on s'approche de cette corporéité fondamentale qui est entrelacement de sensations réversibles. La chair n'exprime donc rien d'autre que la corporéité du corps, que son statut qui est d'être là sans être réductible pour autant à l'objectivité.

La thématique de la chair permet alors de renverser le rapport habituel de sage subordination, rapport peut-être trop simple, entre la forme et la matière, le dehors et le dedans, la superficie et la profondeur. Valéry disait que la peau est ce que nous avons de plus profond : et en effet la caresse est bien cet acte par lequel je caresse l'autre alors que techniquement si l'on peut dire, je ne touche qu'une superficie extérieure. Aussi la notion de chair peut-elle permettre par ailleurs, comme Merleau-Ponty le faisait au Collège de France, de repenser la sphère du désir :

> Si je suis capable de sentir par une sorte d'entrelacs du corps propre et du sensible, je suis aussi capable de voir et de reconnaître d'autres corps et d'autres hommes. Le schéma du corps propre, puisque je me vois, est participable par tous les autres corps que je vois, c'est un lexique de la corporéité en général, un système d'équivalences entre le dedans et le dehors, qui prescrit à l'un de s'accomplir dans l'autre. Le corps qui a des sens est aussi un corps qui désire, et l'esthésiologie se prolonge en une théorie du corps libidinal. Les concepts théoriques du freudisme sont rectifiés et affermis quand

1. *Le Visible et l'Invisible,* p. 313.

on les comprend, comme le suggère l'œuvre de Melanie Klein, à partir de la corporéité devenue elle-même recherche du dehors dans le dedans et du dedans dans le dehors, pouvoir global et universel d'incorporation (*Résumés de Cours,* p. 178).

• La sexualité, domaine absent de *L'Œil et l'Esprit*, manifeste pourtant bien le sens de cette analyse de la notion de chair, tant il est manifeste dans l'étreinte que la peau n'est pas une extériorité radicale, et que l'intériorité n'est pas organique : l'acte sexuel célèbre cette native indivision de l'extérieur et de l'intérieur, même si le champ de la sexualité et du rapport à autrui n'est décidément pas aux yeux de Merleau-Ponty un champ préférentiel :

> Pour la première fois, le voyant que je suis m'est vraiment visible ; pour la première fois, je m'apparais retourné jusqu'au fond sous mes propres yeux. Pour la première fois aussi, mes mouvements ne vont plus vers les choses à voir, à toucher, ou vers mon corps, en train de les voir et de les toucher, mais ils s'adressent au corps en général et pour lui-même (que ce soit le mien ou celui d'autrui), parce que, pour la première fois, par l'autre corps, je vois que, dans son accouplement avec la chair du monde, le corps apporte plus qu'il ne reçoit, ajoutant au monde que je vois le trésor nécessaire de ce qu'il voit, lui. [...] Or, cette chair que l'on voit et que l'on touche n'est pas toute la chair, ni cette corporéité massive, tout le corps (*Le Visible et l'Invisible,* p. 189).

Pour être corporéité, la chair n'en est pas le corps pour autant. A preuve, lorsque Merleau-Ponty, citant Michaux, dit vouloir crever *la peau des choses* (IV, 69), ce n'est plus de chair mais d'écorce qu'il s'agit, d'un durillon sédimenté, d'un corps mort. Alors qu'à l'opposé, la chair exalte la corporéité du monde : la chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d' « élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe

incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle[1].

Retrouvant en quelque sorte les premières intuitions présocratiques, **Merleau-Ponty vise, en désignant la chair par la métaphore de l'élément, un grain de l'être,** une forme de présence qui reste en deçà de toute détermination et de toute thèse.

▸ **La philosophie comme incarnation.**

Merleau-Ponty doit à des notions comme celle de chair certaines mauvaises réputations de sa philosophie : mal lues, elles ont parfois entretenu un cliché condescendant qui voulait réduire son propos à une efflorescence d'intuitions poétiques peu rigoureuses : Sartre ainsi parlait perfidement des « coquetteries » de Merleau-Ponty. Pourtant, les métaphores, la « fluence » des concepts, telle que l'évoque par exemple, non sans un certain accent bergsonien, la *Phénoménologie de la Perception*[2], sont autant de traits caractéristiques qui font tout le prix et toute l'exigence de la pensée de Merleau-Ponty.

La métaphore de la chair paraît justement devoir poser une difficulté de ce genre : notion première et en deçà de toute thèse, elle n'est pourtant pas un absolu premier qui n'aurait pas de nom, comme pouvait l'être l'Idée du Bien que Socrate renonce à expliquer à Glaucon dans la *République.* Outre sa portée ontologique, cette notion de chair est aussi porteuse d'un aspect symbolique qui éclaire l'ensemble de l'effort de *l'Œil et l'Esprit.*

▸ **Le registre métaphorique : chair et squelette.**

Comme beaucoup de métaphores dans l'œuvre de Merleau-Ponty, la notion de chair vient en effet s'opposer terme à terme à une autre métaphore : ce n'est pas pour

1. *Le Visible et l'Invisible,* p. 184.
2. Voir en particulier la note du bas de la p. 419.

rien, comme nous l'avons maintes fois souligné, que la pensée de Merleau-Ponty se construit sur les décombres des alternatives classiques, lignes de partage trop rigides qui laissent l'Être dans l'ombre. En ce qui concerne la chair, il suffit de filer le registre métaphorique pour découvrir l'autre pôle : il s'agit bien sûr du squelette.

La pensée opératoire que dénonce le premier chapitre de *L'Œil et l'Esprit* vise à réduire l'ensemble de ce qui est au statut d'objet, à des positions dans l'espace et dans le temps, *comme si tout ce qui est ou fut n'avait jamais été que pour entrer au laboratoire* (I, 11). Bref, cette science décadente vise le squelette mathématique du réel, et c'est bien ce squelette que nous retrouvons dans le monde cybernétique, à présent avéré, que prophétisait Merleau-Ponty. Toute occupée à décharner ce squelette, la pensée opératoire rejette dédaigneusement tout ce qui ne s'y réduit pas. A l'encontre de cette conception, Merleau-Ponty veut montrer que le squelette géométrique n'a par soi seul aucun sens :

> Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique[1].

Équilibrer la pensée opératoire, contester l'impérialisme de la pensée techniciste, ce serait retrouver la chair : et tel est, ni plus ni moins, le sens de la philosophie. **La philosophie se présente alors littéralement comme une incarnation,** c'est-à-dire comme cette aire dans laquelle les essences charnelles se déposent et se déploient. Il n'y a alors plus rien d'étonnant à ce que, toujours autour du registre de la

1. *Œ*, IV, 70.

chair, les métaphores abondent, dans *L'Œil et l'Esprit,* qui ne désignent finalement rien d'autre que l'être lui-même. Ainsi, à propos de l'imagination, nous rencontrons une première variation avec la pulpe :

> L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards[1].

De même que *le miroir traîne dehors ma chair,* de même la métaphore de la pulpe exprime un « dehors du dedans », une intériorité essentielle, parce que la pulpe est l'intérieur et le cœur sans être une structure. Le diagramme qu'évoque Merleau-Ponty n'est donc pas une épure ou un squelette, mais au contraire ici une métaphore de la chair. **Ainsi, l'opposition entre l'œil et l'esprit dont le livre a fait son objet se comprend aussi comme une opposition entre la chair et le squelette, ou encore entre une pensée de contact et une pensée de survol.** Là où la *pensée opérationnelle revendique sous le nom de psychologie le domaine du contact avec soi-même* (III, 57), Merleau-Ponty dit au contraire que cette pensée opératoire a oublié ce contact et cet étonnement :

> Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un « il y a » préalable (I, 12).

▸ **Philosophie et contingence.**

Comme philosophie, la pensée au contact voudrait reprendre en compte tout ce que la pensée de survol, ou science, s'est mise à dédaigner après Descartes. Or la pensée de survol ne se préoccupe que de relations nécessaires : obsédée par la causalité naturelle, elle entend réduire le savoir à un déterminisme dans lequel il n'y a plus de place pour la contingence.

1. II, 24.

On comprend alors d'autant mieux l'attention particulière que Merleau-Ponty porte à la notion de contingence. La philosophie, la pensée au contact, est garante des limites du déterminisme, c'est-à-dire de l'impossibilité qu'il y a à tout réduire à un sens unique, à une vue de surplomb qui soulagerait le savant de toute inquiétude tout en privant la conscience d'étonnement. L'art est le domaine par lequel *L'Œil et l'Esprit* affirme cette exigence ; mais, au début de la quatrième partie, le texte opère un détour significatif par la notion d'histoire et d'événement.

Il y a, dit Merleau-Ponty,

> dans la chair de la contingence une structure de l'événement, une vertu propre du scénario qui n'empêchent pas la pluralité des interprétations, qui en sont même la raison profonde (IV, 61-62).

Les articles recueillis dans *Signes,* et que l'actualité des années cinquante a nourris, témoignaient déjà de ce refus égal du déterminisme comme de l'idéalisme historique : l'événement est compris comme contingent, c'est-à-dire comme ce qui, en tant qu'il aurait pu être autrement, nous soumet au défi de lui donner sens. L'analogie sous-jacente entre art et histoire trouve ici tout son sens, tant l'art comme l'histoire nous jettent au milieu d'une énigme, et nous confrontent tout autant à la nécessité de l'interprétation qu'à l'impossibilité de toute solution unique. **Ainsi la pensée de Merleau-Ponty est-elle une pensée résolue à affronter les solutions uniques et à disputer les monopoles.**

▸ **La philosophie contre la menace technique.**

C'est à la lumière de ce résultat qu'on peut reconsidérer l'opposition entre science et philosophie, ou entre pensée de survol et pensée au contact. Cette opposition ne se suffit pas à elle-même et elle n'est pas une fin en soi : ce serait d'ailleurs bien surprenant au sein d'une œuvre qui entend réfuter et dépasser les alternatives sclérosantes. S'il faut

que la pensée de science retrouve, en réaffrontant le « il y a » préalable, sa capacité d'étonnement, c'est pour éviter que sa situation soit portée à l'absolu, érigée en monopole. Le cauchemar qu'évoque Merleau-Ponty quand il parle de cybernétique (I, 12) renvoie justement à cette hypothèse dans laquelle nous n'admettrions que la science comme seule relation possible au monde.

L'*Œil et l'Esprit* se propose donc de souligner, de célébrer, la nécessité et l'urgence d'une relation au monde dont on n'aurait pas laissé le monopole à la seule pensée technique. L'écho de cette analyse se retrouve du reste dans toute l'analyse contemporaine de la place de la technique, comme dans celle-ci, issue de *La Barbarie* de Michel Henry :

> La science qui se croit seule au monde et qui se comporte comme telle devient la technique, soit un ensemble d'opérations et de transformations puisant leur possibilité dans la science et dans son savoir théorique, à l'exclusion de toute autre forme de savoir, à l'exclusion de toute référence au monde-de-la-vie et à la vie elle-même (coll. « Biblio-Essais », p. 64).

Il ne s'agit évidemment pas, ni chez l'un ni chez l'autre, de diaboliser la technique en tant que telle. Mais il s'agit en revanche, de lutter pied à pied contre une fausse évidence : cette idée insidieusement omniprésente selon laquelle la science aurait seule une compétence positive pour nous dire ce qu'est le monde. Il s'agit aussi de révéler et de conjurer une véritable menace technique, qui consiste à mélanger le moyen et la fin : dans la technique moderne, la mise en œuvre des moyens n'apparaît plus comme le résultat de la détermination des fins, au point que la relation paraît même s'être inversée : ce sont au contraire les finalités qui font figure de résultat de la mise en œuvre des moyens : autant dire que le moyen est devenu une fin en soi. C'est cet aveuglement du moyen pour le moyen que Merleau-Ponty vise à épingler, comme c'est le cas avec l'exemple du

gradient, ce *filet qu'on jette à la mer sans savoir ce qu'il ramènera* (I, 11). Ainsi aussi Herbert Marcuse, cité par Habermas dans *La Technique et la Science comme « Idéologie »,* explique que

> ce n'est pas après coup seulement, et de l'extérieur, que sont imposés à la technique certaines finalités et certains intérêts appartenant en propre à la domination – ces finalités et ces intérêts entrent déjà dans la constitution de l'appareil technique lui-même.

Les moyens techniques sont devenus des finalités par eux-mêmes, et c'est cette évolution insidieuse qui fausse notre rapport au monde : l'activité par laquelle les fins de l'activité humaine sont déterminées doit rester humaine.

Le monde ne saurait se réduire à ce que la science nous en dit : en nous obligeant à réapprendre à voir, l'art nous le dévoile.

4

Art et dévoilement

LES THÈMES A L'ŒUVRE (II)

A la fin de la quatrième partie de *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty forme le vœu que son lecteur arrive à sentir

> peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir (IV, 81).

Peut-être est-ce justement parce que nous mésestimons ce « petit » verbe, parce que nous avons cru que la vision se réduisait à ce que la science nous en disait, que nous ne savons plus voir : et tout se passe ici comme s'il y avait un lien entre notre incapacité à voir et le risque du dogmatisme scientifique. Dans ces conditions, lever cette incapacité, c'est peut-être conjurer ce dogmatisme : c'est dans cette mesure que *L'Œil et l'Esprit* veut nous réapprendre à voir.

▸ Apprendre à voir.

• Dès ses premières pages, *Le Visible et l'Invisible* nous éclaire en effet sur l'enjeu proprement philosophique de cet apprentissage :

> Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut réapprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est que *nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme

si nous avions là-dessus tout à apprendre. Mais la philosophie n'est pas un lexique, elle ne s'intéresse pas aux « significations des mots », elle ne cherche pas un substitut verbal du monde que nous voyons, elle ne le transforme pas en chose dite, elle ne s'installe pas dans l'ordre du dit ou de l'écrit, comme le logicien dans l'énoncé, le poète dans la parole ou le musicien dans la musique. Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle veut conduire à l'expression. Si le philosophe interroge et donc feint d'ignorer le monde et la vision du monde qui sont opérants et se font continuellement en lui, c'est précisément pour les faire parler, parce qu'il y croit et qu'il attend d'eux toute sa future science. L'interrogation ici n'est pas un commencement de négation, un peut-être mis à la place de l'être. C'est pour la philosophie la seule manière de s'accorder à notre vision des faits, de correspondre à ce qui, en elle, nous donne à penser, au paradoxe dont elle est faite ; de s'ajuster à ces énigmes figurées, la chose et le monde, dont l'être et la vérité massifs fourmillent de détails incompossibles (p. 18-19).

C'est qu'il y a plus à voir que nous ne voyons, et l'art, en l'espèce surtout la peinture, nous le donne à voir, nous en fait soupçonner l'existence. C'est en ce sens que l'art nous apprend à voir, en nous faisant franchir un certain seuil. C'est qu'il y a finalement deux visions : une première vision, réductible aux « données visuelles » et au « sens musculaire » (II, 27), que Merleau-Ponty appellera la « vision profane » :

> Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus (II, 29).

• Seule une seconde vision, **une vision plus volontaire (parce qu'on ne voit que ce qu'on regarde) franchit ce seuil, vision initiée, vision dévorante** par laquelle la peinture *donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible* (II, 27). Il s'agit donc en un mot de nous « faire voir le

visible » (II, 29), en révélant à nos regards la part d'invisible qu'ils n'avaient pas décelée. La vision n'est donc pas simplement la prise en compte du visible mais aussi et surtout la recherche de l'invisible. C'est sans doute pour cela que, comme le soulignait déjà l'analyse heideggerienne, on ne saurait réduire la sensation à ses données organiques, comme, dans *L'Œil et l'Esprit,* le corps à la zoologie :

> Aujourd'hui le donné n'est pour la physique expérimentale de l'atome qu'une multiplicité de taches lumineuses et de traces sur des plaques photographiques. L'interprétation de ce donné ne requiert pas moins de présupposés que l'interprétation d'un poème. Seule la solidité palpable des appareils de mesure suscite l'illusion que cette interprétation se tient sur un sol plus ferme que les interprétations des poètes dans les sciences de l'esprit, interprétations dont on prétend qu'elles reposent seulement sur des lubies subjectives. Mais en attendant il y a par bonheur encore des choses, en dehors des ondes lumineuses et des influx nerveux, il y a la coloration et la brillance des choses elles-mêmes, le vert de la feuille et le jaune du champ de blé, le noir du corbeau et le gris du ciel[1].

• Certes, la terminologie et la perspective de Heidegger diffèrent de celles de Merleau-Ponty, mais les socles d'une analogie possible abondent visiblement : même si Merleau-Ponty ne dira pas (ou pas en ces termes) de l'œuvre d'art qu'elle dévoile l'être, même s'il ne dira pas, comme Heidegger, que *l'essence de l'art, c'est la vérité se mettant elle-même en œuvre*[2], les deux penseurs partagent un certain nombre d'intuitions profondes. Il est par exemple question, ici aussi, de la vision considérée comme un phénomène scientifique mesurable et de l'illusion dans laquelle s'enfermerait le point de vue qui croirait que la science est le seul discours sérieux sur la vision. C'est cette croyance qui fait de nous les *aveugles quotidiennement voyants* dont parle Jean-Luc

1. Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose*, Gallimard, coll. « Tel », p. 217-218.
2. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. « Tel », p. 81.

Marion. En nous en libérant, en nous affranchissant de cette croyance, la vision initiée est celle qui nous fait voir les choses mêmes. **Apprendre à voir, c'est donc aussi et surtout revenir de nos fausses certitudes sur la vision, désapprendre ce que la technique moderne est capable de nous dire de si exact mais de si peu fécond sur ce c'est que voir :**

> Les modernes [...] ont ajouté bien des notes sourdes à la gamme officielle de nos moyens de voir (II, 30).

Pour rencontrer cette vision qui nous mène au « talisman du monde » (II, 29), cette vision qui est un peu magique sans pour autant reposer sur une sorcellerie transcendante, il ne faut pas tant sortir de nous, aller au-delà de nous-mêmes, qu'au contraire revenir à nous, en nous :

> Ce n'est donc pas la question de celui qui sait à celui qui ignore, la question du maître d'école. C'est la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous (II, 30).

• **Voir, c'est surtout voir en nous,** puisque depuis Cézanne la nature est à l'intérieur. Il ne s'agit pas, pour le peintre, de construire un analogue au monde, pas plus que l'art ne consiste en une imitation de la nature : il faut continuer le monde, le parachever, comme la τεχνὴ aristotélicienne parachève la nature ; c'est ainsi que *la vision du peintre est une naissance continuée* (II, 32). Ainsi, comme en écho, l'analyse de Marion :

> Nous ne regardons ce que propose le peintre que pour y voir un visible jusqu'alors resté inaccessible à notre vision. Car s'il peint ce qu'il voit, lui, le peintre ne peint pourtant pas ce que nous, à première vue (la nôtre), voyons de coutume. Le peintre voit et donne ainsi à voir ce qui sans lui fut resté pour toujours banni du visible. Le tableau ne gère pas l'organisation du visible en comblant autrement le déjà vu : il ajoute à la masse des phénomènes déjà vus ou éventuellement prévisibles un phénomène absolument nouveau, non encore vu (*La Croisée du visible,* p. 50).

L'art nous apprend à voir en prolongeant le visible, jusqu'à faire apparaître, en pleine visibilité, ce qui était d'abord invisible. Il ménage un accès au visible.

▸ **Si loin, si proche.**

• Ce dévoilement, cette accession au visible ne vont tout de même pas sans détours et sans paradoxe. C'est le statut de l'image qui dit ces difficultés : l'imaginaire, explique Merleau-Ponty, s'analyse en termes de « quasi-présence » et de « visibilité imminente » (II, 23). La nuance à laquelle ce quasi et cette imminence renvoient est ici décisive. **Entre immanence et transcendance, le monde s'incarne à même le tableau,** mais le tableau en indique la direction en même temps qu'il la cache. S'il faut *prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision,* à savoir que nous sommes *aussi près des lointains que des choses proches* (V, 83), c'est que le visible est aussi lointain qu'il est proche.

Le visible n'est donc pas immédiatement disponible, parce que l'invisible qu'il comporte n'en est pas moins sensible, comme si l'absence de toute une frange du visible signalait d'emblée ce caractère incomplet. S'il y a de l'invisible, ce ne sera donc tout au moins un invisible qui signale son existence, et qui, par ce signal, explique en même temps la distance qui nous sépare du visible :

> L'invisible : ce qui échappe à la vue. Pourtant, si l'on en parle jusqu'à pouvoir le nommer, ne serait-ce que négativement, c'est que cet invisible ne l'est pas tout à fait, c'est qu'il n'échappe pas absolument à toute saisie ou appréhension. Est invisible alors ce que la vue ne peut encore appréhender mais qui se donne pourtant à elle sur le mode de l'horizon dont la forme générale a pu être dessinée par une vision antérieure ou peut l'être actuellement par une autre modalité du sentir : cet objet que je touche dans une pièce obscure est certes invisible, mais il l'est comme visible futur, comme le possible objet d'une vision ultérieure bénéficiant de cette lumière qui fait présentement défaut (Tréguier, *Le corps selon la chair,* p. 135).

• Le visible semble donc demeurer à distance, et cette distance introduit une sorte de transcendance, comme si « ce qu'il y a à voir » devait structurellement nous échapper et ne pouvoir être reconstruit qu'abstraitement. Mais en même temps, ce visible distant recèle secrètement un sens invisible, et qui devient immanent au moment même où le tableau le rend visible. Aussi, **visible et invisible ne s'opposent pas :** c'est dans la lignée du visible, « en filigrane », dit Merleau-Ponty dans le *Visible et l'Invisible,* que s'inscrit le sens dans son immanence, dans sa disponibilité intime et immédiate. Que l'invisible soit du visible virtuel ne manque pas de poser un certain paradoxe, une épreuve pour la pensée, parce que *l'invisible n'est pas un autre visible (« possible » au sens logique), un positif seulement absent* (*Le Visible et l'Invisible,* p. 306). Il y a une négativité structurelle qui habite la vision, et c'est justement cette négativité qui donne à la vision (l'analyse serait la même pour le toucher) une valeur plus ontologique qu'empirique. C'est ainsi que la vision

> reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même (III, 59).

Ce n'est donc pas pour rien que Merleau-Ponty emploie si volontiers, à propos de la vision, le registre métaphorique de l'aliénation mentale : il y a comme une folie de la vision, parce que

> la peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est *avoir à distance,* et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle (II, 27).

• Partiel et complet, donné et construit, le tableau est alors ce monde paradoxal, où la transcendance du monde est comme parcourue de l'imminence d'une immanence invisible. Dans le tableau, l'absence de l'invisible compte déjà au nombre de ce qui se manifeste. Dans le tableau,

l'invisible est prêt à advenir, à devenir visible, au bout du visible, comme en un surgissement :

> Comme un aveugle tâte le relief du sol avec son bâton, le peintre tâte le non encore visible de son pinceau [...] Le peintre ne trace rien. Il repère seulement, comme un sourcier, ce qui peut (et donc doit) jaillir. Il devine, mieux que les aveugles quotidiennement voyants, ce qui prétend accéder au visible en vertu de la pression de l'invu (Marion, *op. cit.*, p. 67).

Ici la fameuse nappe de sens brut qu'invoquait Merleau-Ponty se fait source prête à jaillir, contenue dans cet envers du visible que le tableau retourne. Un flux imminent s'y presse, imminent mais invisible, en un point d'équilibre introuvable mais bien réel, peut-être le plus fin que Merleau-Ponty ait visé :

> On touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache (*Le Visible et l'Invisible,* p. 195).

• **Montrant et cachant, montrant qu'elle cache, la peinture recèle et célèbre l'Être.**

Devant ce qui se montre en se cachant, devant ce qui s'offre en se refusant, comment éviter les impatiences du désir ? Comment ne pas comprendre la tentation de comprendre la relation entre vision profane et vision initiée comme une alternative plutôt que comme un prolongement ? C'est ainsi que Jean Starobinski analyse, dans le domaine de la critique littéraire, les tentations scientistes, tentations qui sont issues d'une impatience compréhensible mais vaine :

> L'espace visible atteste à la fois ma puissance de découvrir et mon impuissance d'atteindre [...] Ainsi commence l'étrange révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ils ne laissent guère de chances à la seconde vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision. Il faut sans doute en passer par là (*L'Œil vivant,* préface, Gallimard, p. 15).

De façon analogue, il faut comprendre que Merleau-Ponty ne préconise en aucune manière la substitution d'une vision à une autre, puisqu'il faut hanter le visible au lieu de le reconstruire géométriquement : le fragile miracle de la présence est réservé au contraire à ceux qui vont jusqu'au bout du visible, en investissant leur fièvre dévorante dans le visible plutôt que dans un repère orthonormé. La réhabilitation ontologique du sensible est bien ici à l'œuvre, et cette difficulté est son prix.

▸ **Vers une ontologie du pli.**

L'invisible du visible est ainsi comparable à un pli dans le tissu des choses, dans la texture du monde : *le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible* (V, 85). Autant dire que l'invisible est coextensible au visible, qu'il ne s'agit décidément pas d'un deuxième degré, d'un décalage transcendant vers un arrière-monde. **Si l'on peut parler chez Merleau-Ponty d'une ontologie, d'une appréhension de l'être, c'est d'une ontologie incarnée, d'une ontologie de l'immanence.** C'est la vision qui mène à cette ontologie,

> ce rapport magique, ce pacte entre [les choses] et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision (*Le Visible et l'Invisible,* p. 192).

C'est ainsi que l'ontologie de Merleau-Ponty se présente d'abord par le réseau métaphorique du pli et de la doublure, comme si, selon le titre de Michaux, la vie était dans les plis, dans les anfractuosités. Cette thématique marque nettement une rupture d'avec un schéma de pensée plus traditionnel, dans lequel la conscience subjective était autonome, dans lequel il y avait un voyant et une chose vue, bref, peu ou prou un sujet et un objet. Être resté (à ses yeux) prisonnier de cette alternative classique héritée du premier Husserl constituait, pour Merleau-Ponty, un regret. De ce point de vue, une large distance sépare les

analyses de la *Phénoménologie de la Perception* de celles de *L'Œil et l'Esprit ;* dans ces dernières, le monde est devenu nappe, tissu mobile, il est la dimension de la réciprocité entre le voyant et le vu. C'est aux sources de cette ontologie difficile qu'il faut maintenant puiser, pour tenter de dire le monde.

5

Le monde

LES THÈMES A L'ŒUVRE (III)

Nous touchons ici aux considérations ontologiques de *L'Œil et l'Esprit,* dans ce qu'elles ont de plus difficile et de plus fragile. Cette ontologie, cette expérience du monde s'organisent autour d'une notion centrale, la notion de chiasme, qui est le nom que Merleau-Ponty donne au rapport à l'Être. Sur l'élan des intuitions les plus novatrices du second Husserl, et d'une façon qui porte aussi en elle, d'une certaine manière, l'acquis de la lecture de Heidegger, Merleau-Ponty rouvre la question de notre rapport au monde. C'est par la difficile notion de chiasme, qui en constitue la clé, que cette question prend son sens.

▸ **Le chiasme.**

La métaphore du chiasme trouve sa double origine dans des domaines comme ceux de la rhétorique ou de l'anatomie. Elle renvoie à un croisement, à un entrecroisement de termes ou d'organes, bref : d'éléments. Ces métaphores doivent (elles aussi) quelque chose à Paul Valéry (dans *Tel Quel* plus précisément), que Merleau-Ponty prend à témoin, lors d'un cours de la saison 1952-1953 sur l'usage littéraire du langage :

> Il est incompréhensible que, moi qui suis irréductiblement étranger à tous mes personnages, je me sente affecté par l'apparence de moi-même que je lis dans le regard des autres,

qu'en retour je leur dérobe une image d'eux-mêmes par laquelle ils se sentent concernés, et qu'ainsi se noue entre l'autre et moi un « échange », un « chiasma » de deux « destinées » où l'on n'est jamais tout à fait deux, et où pourtant on cesse d'être seul (*Résumés de Cours,* p. 25).

L'analogie est ici facile : l'expérience du monde que vise *L'Œil et l'Esprit* est cette expérience du regard d'autrui dont veut parler Valéry. C'est donc en termes d'entrecroisement, d'entrelacs, que Merleau-Ponty va qualifier notre expérience du monde. Qu'est-ce à dire que de dire que dans notre expérience du monde quelque chose s'entrecroise ?

L'expérience du monde est expérience d'une certaine réciprocité d'abord insoupçonnée, et qui s'en révèle donc d'autant plus déconcertante : c'est ce que *L'Œil et l'Esprit* appelle un « étrange système d'échanges » (II, 21). Plus loin dans le texte, Merleau-Ponty parlera de ce « système d'équivalences » comme d'une *présentation sans concept de l'Être universel* (IV, 71). Cette réciprocité ontologique, cette présence par recroisement sont celles du voyant visible, du sentant senti : quand je touche ma main, **je suis à la fois celui qui touche et celui qui est touché, l'Être est là, dans ce recroisement, dans cette coïncidence :**

> ...l'idée du *chiasme,* c'est-à-dire : tout rapport à l'être est *simultanément* prendre et être pris, la prise est prise, elle est *inscrite* et inscrite au même être qu'elle prend.
>
> A partir de là, élaborer une idée de la philosophie : elle ne peut être prise totale et active, possession intellectuelle, puisque ce qu'il y a à saisir est une dépossession – Elle n'est pas *au-dessus* de la vie, en surplomb. Elle est au-dessous. Elle est l'épreuve simultanée du prenant et du pris dans tous les ordres. Ce qu'elle dit, ses *significations,* ne sont pas de l'invisible absolu : elle fait voir par des mots. Comme toute la littérature. Elle ne s'installe pas dans l'envers du visible : elle est des deux côtés (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 319).

Le chiasme définit donc une certaine expérience du monde, expérience qui est le fondement même de l'étonne-

ment philosophique. Ce chiasme, ce recroisement définissent la texture même du monde, c'est-à-dire la chair, dont la réversibilité est la clé. Le redoublement qui nous donne accès à la chair, au grain du monde, peut alors s'analyser en deux temps : d'abord comme activité, et ensuite comme résultat.

▸ **Mettre le feu.**

L'expérience du corps est de celles qui mettent le feu au monde, qui embrasent la perception, quand

> entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler (II, 21).

Rimbaud disait bien, en écrivant à Paul Demeny, que le poète, voyant, est « vraiment voleur de feu ». On est donc bien loin de l'âpre abstraction des rapports du sujet et de l'objet ; c'est au contraire l'inversion, l'indistinction de ces rapports, qui donne souffle au monde et qui du même coup réhabilite ontologiquement le sensible :

> Donc je me touche touchant, mon corps accomplit une « sorte de réflexion ». En lui, par lui, il n'y a pas seulement rapport à sens unique de celui qui sent à ce qu'il sent : le rapport se renverse, la main touchée devient touchante, et je suis obligé de dire que le toucher est ici répandu dans le corps, que le corps est « chose sentante », « sujet-objet » (*Éloge de la Philosophie,* p. 257).

C'est tout notre rapport philosophique traditionnel avec l'idée de monde et avec l'idée de corps qui s'en trouve chamboulé. Ni le corps, ni le monde ne sont plus des réalités déployées dans l'extériorité, connaissables *partes extra partes* à la mode cartésienne : ils sont au contraire l'esquisse d'une intériorité, le champ d'un étonnement qui naît d'une étincelle. C'est que les rôles tendent à s'intervertir entre ce qui n'est plus l'objet et ce qui n'est plus le sujet, et qu'à

présent c'est le visible qui se met à nous regarder. *J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient,* dit André Marchand, cité par Merleau-Ponty (II, 31). Parce que l'inversion des rôles est inévitable, le corps n'est plus du côté de l'objet, ni non plus du côté du sujet, il est un sentir incarné, le lieu d'un recroisement.

Est-ce à croire que ce recroisement, l'étincelle du sentant-sensible, serait la clé d'un accès définitif et immanent à l'Être même ? La coïncidence ne saurait être absolue :

> Toucher et se toucher (se toucher = touchant-touché). Ils ne coïncident pas dans le corps : le touchant n'est jamais exactement le touché. Cela ne veut pas dire qu'ils coïncident « dans l'esprit » ou au niveau de la « conscience ». Il faut quelque chose d'autre que le corps pour que la jonction se fasse : elle se fait dans l'intouchable. Cela d'autrui que je ne toucherai jamais (*Le Visible et l'Invisible,* p. 307).

Si le bonheur consiste à savoir repérer la transcendance dans l'immanence (l'invisible dans le visible, l'intouchable dans le touché), ce bonheur n'est jamais l'équilibre tranquille d'une conscience qui dominerait le monde, mais l'élan fugitif, impromptu, que réveille l'accessibilité, dans l'immanence, de ce qui se présente d'abord comme transcendant.

▸ Le monde comme rencontre.

Si nous analysons à présent le recroisement en termes de résultat, c'est à un dépassement radical de l'alternative sujet-objet que nous avons affaire. Par voie de conséquence, la vision est bien *la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être* (V, 86) : l'Être s'appréhende comme rencontre, comme indistinction du sujet et de l'objet, comme contact. En touchant à ce point, *L'Œil et l'Esprit* concrétise définitivement un dépassement que Merleau-Ponty s'était assigné comme un horizon depuis qu'il avait pris quelque recul sur ses premiers écrits, et notamment la *Phénoménologie de la Perception :*

Il semble clair que la réflexion ne nous installe pas dans un milieu fermé et transparent, qu'elle ne nous fait pas passer, au moins immédiatement, de l' « objectif » au « subjectif », qu'elle a plutôt pour fonction de dévoiler une troisième dimension où cette distinction devient problématique (*Éloge de la Philosophie,* p. 248).

Plus encore peut-être qu'une troisième dimension, qu'au au-delà, *L'Œil et l'Esprit* est le livre d'une inhérence, d'une intimité immédiate. Il s'agit d'un *extraordinaire empiétement* (II, 17) qui disqualifie l'alternative du sujet et de l'objet, parce que *le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être (ibid.)*. Pour qui serait encore sceptique devant la célébration de cette immanence, Merleau-Ponty rive le clou à bien des reprises : ainsi *L'Œil et l'Esprit* célèbre-t-il *l'indivision du sentant et du senti* (II, 20), tant *les choses et mon corps sont faits de la même étoffe* (II, 21). **Le monde est fait de l'étoffe même du corps, et inversement le corps est fait de l'étoffe même du monde : l'ontologie de Merleau-Ponty est une ontologie de l'immanence radicale.** C'est l'en-soi du sensible, la réhabilitation ontologique pleinement aboutie, telle que l'expose *Le Visible et l'Invisible :*

> Il nous faut rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte. Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que « des ténèbres bourrées d'organes », c'est-à-dire du visible encore ? Le monde vu n'est pas « dans » mon corps, et mon corps n'est pas « dans » le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l'entoure ni n'est entouré par elle (p. 182).

La consubstantialité du corps et du monde (ils sont chair tous les deux) disqualifie aussi bien le réalisme (qui dirait que le corps est dans le monde) que l'idéalisme (qui dirait que le monde est dans le voyant). L'osmose du

corps et du monde, leur participation au même Être, consacre le monde comme Être de rencontre, de recroisement. Pour inhabituelle qu'elle soit, cette terminologie n'en est pas pour autant absolument singulière, et Merleau-Ponty n'est pas le seul penseur à avoir fait de la révision de la distinction du sujet et de l'objet la condition de toute expérience authentique du monde en tant que tel : le premier Heidegger, dans *Être et Temps,* tient un langage qui ne peut pas ne pas paraître quelque peu familier au lecteur de *L'Œil et l'Esprit :* en substituant aux pôles du sujet et de l'objet des termes qui ne les recouvrent plus (le Dasein et le monde), Heidegger se dirige déjà vers une appréhension du monde comme rencontre, comme dimension d'intersection :

> La dimension dans laquelle l'entendre se renvoie, pour autant qu'elle est ce en vue de quoi se ménage la rencontre de l'étant ayant la cojointure pour genre d'être, est le phénomène du monde (*Être et Temps,* Gallimard, p. 124).

Tout ce qui peut être appelé objet ou être objectivé n'épuise pas la notion de monde. Comme intersection de représentations, l'idée heideggerienne du monde rejoint en quelque manière ce que Merleau-Ponty tente de célébrer dans *L'Œil et l'Esprit,* un monde qui ne s'objective pas, mais qui est un tissu d'intersections, une dimension de rencontres.

▸ Le monde en son miroir.

• Pour qui comprend le monde ainsi, l'expérience du miroir est particulière entre toutes : elle induit cette réflexivité particulière, cette confrontation presque directe de celui qui voit (moi), et de celui qui est vu (c'est-à-dire aussi moi) : c'est cette « universelle magie » qui change « moi en autrui et autrui en moi » (II, 34). Merleau-Ponty en prend d'ailleurs l'exemple pour illustrer la fondamentale réflexivité du sensible :

> Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et il la redouble (II, 33).

Si le miroir traîne dehors ma chair, c'est qu'il est le lieu et l'instant d'une confrontation qui a, pour Merleau-Ponty, une valeur ontologique particulière :

> La chair est phénomène de miroir et le miroir est extension de mon rapport à mon corps [...] Se toucher, se voir, c'est obtenir de soi un tel extrait spéculaire [c'est-à-dire la] fission de l'apparence et de l'Être – fission qui a lieu déjà dans le toucher (dualité du touchant et du touché) et qui, avec le miroir (Narcisse) n'est que plus profonde adhérence à soi (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 309).

L'image du miroir, image spéculaire, représente donc un seuil, comme un seuil de visibilité :

> Le miroir introduit la possibilité pour celui qui se peint de dévoiler la chair du peintre. Le miroir fonctionne comme un instrument de dévoilement. Il découvre en peinture l'incarnation du peintre. Puisque, selon Merleau-Ponty, toute technique est technique du corps, le miroir opère aussi de cette façon. Dans le cas de l'autoportrait, au lieu de déguiser sa fonction en technique, le miroir se dévoile en opérant comme un dispositif. Il se dévoile à cause de l'orientation des yeux et du sujet et du fait du mouvement du bras tourné vers la toile. Mais en même temps, le miroir dissimule son existence dans tous les autoportraits de Cézanne. Comme il fonctionne comme un dispositif, la visibilité à laquelle l'autoportrait donne naissance est de celles qui à la fois dévoilent et dissimulent, qui rendent visible et invisible. Le miroir marque l'ambiguïté de l'expérience picturale tout en structurant cette expérience selon la profondeur, la couleur, la forme, les lignes, le mouvement, le contour et la physionomie – les rameaux de l'Être[1].

1. Hugh J. Silverman dans son article, Cézanne au miroir, article recueilli dans le *Merleau-Ponty Aesthetics Reader, op. cit.*, p. 274.

• Peut-être alors le lecteur de *L'Œil et l'Esprit* pouvait-il s'attendre à ce que davantage d'autoportraits, comme ceux de Cézanne, qui sont plutôt nombreux, en peuplent les pages ? L'autoportrait, à l'intersection du miroir et de la peinture, fait figure de prototype pour l'ontologie de Merleau-Ponty. Il n'en parle pourtant guère, si ce n'est pour signaler, au détour d'une page, l'existence de cet amour des peintres :

> Ils ont souvent aimé (ils aiment encore : qu'on voie les dessins de Matisse) à se figurer eux-mêmes en train de peindre, ajoutant à ce qu'ils voyaient alors ce que les choses voyaient d'eux (II, 34).

Mais il reste que l'autoportrait, « dossier secret »[1] de *L'Œil et l'Esprit,* aurait par exemple pu orienter l'analyse de Merleau-Ponty vers un tournant qui n'a pas été le sien, celui qui mène à la découverte et à la construction de l'identité, dans ce choc, cette confrontation du soi voyant et du soi visible. Et sur cet élan, se serait profilée la solution d'une difficulté à laquelle l'expérience du miroir nous confronte, telle que Bernard Sichère l'expose :

> ...le miroir n'est-il que la révélation de l'invisible de mon corps, ou une autre dimension ? Qu'est-ce que cette « complétion » qu'il permettrait ? N'y a-t-il pas là comme une dénégation au bout du compte de cette béance qui paraissait première et installait le sujet comme un vide au centre des opérations perceptives ? Peut-on dire que ce « fantôme » se contente de « redoubler » la réflexivité charnelle ou bien, sur elle, nous apprend-il un autre secret, qui la divise profondément, encore plus profondément ? N'y a-t-il pas en somme dans toutes ces descriptions – et ce serait la limite de toute phénoménologie – une tension profonde entre le postulat de la plénitude d'un accès originaire aux choses, à la « chair » maternelle et sécurisante du monde, et l'aveu de cette négati-

1. C'est la perspective que défend Hugh J. Silverman dans son article, Cézanne au miroir, qui analyse *L'Œil et l'Esprit* à partir de l'absence d'autoportraits.

vité *interne* qui travaille toute opération de vision et dont le statut reste aussi indéterminé que celui du sujet qui en elle, par elle, se profile et se profère[1] ?

Le fantôme qui « traîne dehors ma chair » est-il l'indice d'une négativité structurelle de la vision ou au contraire le signe de la plénitude à laquelle elle accède ? Même le recroisement, même cette étincelle que le miroir allume peut être le comble nauséeux de la béance : mais il n'en reste pas moins l'expérience originaire de l'Être.

1. B. Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie,* Grasset, 1982, p. 207-208.

6

Le regard éloigné

L'ŒUVRE A L'ÉPREUVE DU TEMPS

Peu de temps nous sépare encore de l'écriture de *L'Œil et l'Esprit,* qui ne remonte jamais qu'à l'été 1960. La distance est donc faible, en tout cas s'il s'agit d'une distance dans le temps. On ne peut mettre *L'Œil et l'Esprit* à l'épreuve du temps ; s'il faut à cette œuvre une épreuve de distance, ce serait une distance qu'elle ménage elle-même, en travaillant sur notre regard. Tâchons de pratiquer ce regard éloigné.

L'inachèvement

▸ **L'œuvre ouverte.**

• L'œuvre de Merleau-Ponty est ouverte de bien des manières et en bien des sens. Même si le texte de *L'Œil et l'Esprit* est le dernier qui ait pu être achevé du vivant de son auteur, il s'inscrit dans une période qui concrétisait un virage, une refonte du parcours de Merleau-Ponty, qu'un texte inachevé comme *Le Visible et l'Invisible* devait codifier. Enfin, **ce dont la mort a interrompu le geste se présentait de toute façon comme ouvert,** tant l'idée que Merleau-

Ponty se fait de l'interrogation philosophique supposait qu'il en soit ainsi :

> Mon point de vue : une philosophie, comme une œuvre d'art, c'est un objet d'art qui peut susciter plus de pensées que celles qui y sont « contenues » [...] qui garde un sens hors de son contexte historique, qui n'a même de sens que hors de ce contexte [...] Ceci conduit-il à des conclusions toujours relativistes ? - savoir, qui seront bouleversées par un autre temps ? Non, si les philosophies dans leur intégralité sont question, la pensée interrogative qui les fait parler n'est pas dépassée par ce qui viendra ensuite (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 253).

Une philosophie en effet ne mériterait guère ce nom si elle était réductible à un contexte historique, ou si elle était réductible à des conclusions elle-même datées et prisonnières d'un contexte déterminable. Ce que Merleau-Ponty appelle philosophie se décline donc comme un questionnement, comme un étonnement fiévreux, comme une pensée toujours interrogative. Il en va alors finalement des philosophies comme des techniques perspectivistes, qui

> n'étaient fausses que si elles prétendaient clore la recherche et l'histoire de la peinture, fonder une peinture exacte et infaillible (III, 49).

• **Pour autant, tout ce qui est irréductible à des systèmes passés ne renonce pas à une véritable légitimité philosophique,** comme nous l'explique ce passage d'un cours de la saison 1958-1959 au Collège de France, où Merleau-Ponty évoque ceux dont la lecture aura nourri *L'Œil et l'Esprit,* du dernier Husserl au premier Heidegger :

> Nous avons essayé de retracer le chemin par lequel Husserl est passé de « la philosophie comme science stricte » à la philosophie comme interrogation pure – et celui qui a conduit Heidegger des thèmes négativistes et anthropologiques auxquels le public réduisait ses premiers écrits à une pensée de l'Être qu'il n'appelle plus philosophie – mais qui, comme on l'a bien dit (J. Beaufret), n'est certainement pas extra-philoso-

phique. On voit bien, chez Husserl, que l'interrogation pure n'est pas un résidu de la métaphysique, son dernier soupir, ou la nostalgie de son royaume perdu, mais le juste moyen de nous ouvrir au monde, au temps, à la Nature et à l'histoire présents et vivants et d'accomplir les ambitions perpétuelles de la philosophie (*Résumés de Cours,* p. 148).

Il ne s'agit donc à aucun prix de vouloir clore l'histoire de la philosophie, puisque la philosophie est ouverture. Il ne s'agit pas non plus de prendre le risque d'en donner le sentiment : mais **il ne s'agit pas non plus pour autant de renoncer à l'exigence d'un « invariant » que l'interrogation philosophique vise en pleine légitimité** ; et pour autant, enfin, cette légitimité n'est en rien invalidée ou restreinte par le renouvellement des formes de l'interrogation.

Le souci de Merleau-Ponty consiste alors en une volonté de renouveler le questionnement, d'en élargir et d'en renouveler les sources (que la pensée techniciste menace de tarir), et donc de lever pour lui les obstacles, comme ces alternatives classiques (en particulier celle du sujet et de l'objet) qui l'encombrent. Un commentateur comme Bernard Sichère montre bien quel est, dans sa finesse, le positionnement dans le temps de la lecture que nous pouvons faire des œuvres de Merleau-Ponty :

> Nous disons seulement qu'il est possible de lire les textes de Merleau-Ponty sans les enfermer dans un passé révolu, qu'ils font encore partie de nous-mêmes, qu'ils nous offrent de nous cette étrange image distante que le temps a brouillée comme une buée : en un mot, qu'ils nous parlent. Nous ne nions pas, comme on verra, qu'il est possible aujourd'hui de reconstituer les conditions de possibilité historiques, déterminées, d'une telle philosophie, mais nous disons d'abord de ces textes ce que nous dirions aussi bien de l'œuvre d'un romancier ou d'un poète, qu'ils ne sont pas des objets disposés devant nous et sur lesquels notre savoir pourrait travailler, mais une parole qui ne s'est pas arrêtée et qui continue de nous atteindre, qui continue de produire ses effets. Ni une pensée intemporelle à révérer pour l'éternité (il « y a eu » un philosophe nommé Mer-

leau-Ponty), ni un texte sans auteur déposé sous notre regard comme la matière d'une analyse infinie, mais un certain échange obscur, indéterminé, entre un désir et un autre, entre une parole et une autre, entre une manière et une autre de se comprendre soi-même dans un monde et face au monde[1].

• **Pour *L'Œil et l'Esprit*, le temps est finalement moins une épreuve qu'une chance :** l'originalité du ton de l'œuvre en a, en effet, plutôt brouillé la réception immédiate, qu'on peut caractériser grossièrement comme fascinée et embarrassée à la fois. Ce langage philosophique (cette « prose féline » dit Lyotard) qui ne cherche décidément plus à énoncer des solutions mais à soulever des voiles a quelque peu interdit le lecteur. Nous citions en exergue une remarque de Sartre qui disait que *L'Œil et l'Esprit* dit tout, pourvu qu'on sache le déchiffrer. L'ambiguïté de cette fascination apparaît tout autant dans cette remarque de Michel de Certeau :

> Je ne suis pas sûr d'adhérer à toutes les séductions de cette pensée qui « ôte à la puissance » de son langage pour mieux dire ce qui la captive. Peut-être est-ce parce que j'y éprouve d'excessives complicités avec ce que j'ai envie de croire[2].

Tout se passe parfois avec *L'Œil et l'Esprit* **comme si la beauté du texte paralysait quelque peu l'adhésion du lecteur,** en la tenant en respect, en l'effarouchant peut-être par sa simplicité parfois fulgurante. La pensée de Merleau-Ponty aurait-elle quelque chose de trop séduisant pour être honnête ? Romprait-elle à ce point les habitudes du lecteur de philosophie pour passer pour sauvage, pour échouer à nous apparaître aussi familière qu'elle l'est en réalité ?

1. Bernard Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*, Grasset, coll. « Figures », 1982.

2. Michel de Certeau, La Folie de la Vision, article paru dans la revue *Esprit* en juin 1982.

II. *La pensée sauvage*

▸ Parler ou voir ?

• René Magritte a fait partie de ces admirateurs embarrassés. Tout en reconnaissant à l'œuvre sa séduction, tout en la qualifiant de brillante, il évoque, dans une lettre envoyée à Alphonse de Waelhens[1], la difficulté qu'il éprouve : tout cela ne lui fait pas penser le moins du monde à la peinture, alors même que c'est de cela que Merleau-Ponty semble parler. On peut comprendre ce reproche implicite si l'on tient compte de ce que, à part les œuvres reproduites qui accompagnent *L'Œil et l'Esprit* et sur lesquelles le texte revient si peu, il est finalement presque davantage question du discours des peintres, abondamment cités, que de leur peinture. Or, comme nous avons tenté de le dire, Merleau-Ponty cherche à parler et à penser comme peint le peintre. **Cherchant le langage de la peinture, Merleau-Ponty lui aurait-il substitué en route la parole des peintres ?**

Défendant la vision contre la médiation de la pensée, Merleau-Ponty n'entend pas non plus soumettre la vision à celle du discours. La vision n'apparaît donc jamais, dans *L'Œil et l'Esprit,* réductible au langage, et c'est peut-être justement ce qui fait que Merleau-Ponty parle aussi peu des œuvres, et aussi ce qui fait que les œuvres et artistes auxquels il fait allusion sont si peu souvent figuratifs. On peut alors peut-être au contraire aller jusqu'à comprendre le langage et la parole comme un certain type de vision : *cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre,* non pas quand[2] il exprime des opinions sur le monde,

1. Lettre à Alphonse de Waelhens du 28 avril 1962.
2. Le texte original intervertit ces deux derniers termes : nous avons gagé qu'il s'agissait d'une coquille.

mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture » (III, 60).

Le postulat de la pluralité des langages était déjà un postulat familier pour les auditeurs de Merleau-Ponty : celui-ci, finissant au printemps 1960 un cours intitulé *Nature et Logos : le corps humain,* leur dit en effet :

> Les rapports du logos explicite et du logos du monde sensible feront l'objet d'une autre série de cours (*Résumés de Cours,* p. 180).

On sait que cette autre série n'eut jamais lieu, mais il est difficile de ne pas sentir dans ce Logos esthétique qui parcourt le texte de l'été 1960 un prolongement de cet élan, de cette recherche.

• Aboutissant à une solution à ce dilemme du printemps 1960, le discours vers lequel tendent les analyses de *L'Œil et l'Esprit* se veut un analogue de la peinture, comme s'il fallait contribuer à un langage universel, à ce que Merleau-Ponty appelle ailleurs un *Logos du monde esthétique* (*Éloge de la Philosophie,* p. 270), ou encore *un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses* (IV, 71). A la rencontre du langage et de la peinture, ce Logos se justifie, et se comprend par la légitimité de l'analogie entre ces deux media, telle que l'expose la *Prose du Monde :*

> Même si, finalement, nous devons renoncer à traiter la peinture comme un langage – ce qui est un des lieux communs de notre temps –, et justement pour mettre à l'épreuve ce lieu commun, il faut commencer par reconnaître que le parallèle est un principe légitime [...] Des deux côtés, la même transmutation, la même migration d'un sens épars dans l'expérience, qui quitte la chair où il n'arrivait pas à se rassembler, mobilise à son profit des instruments déjà investis, et les emploie de telle façon qu'enfin ils deviennent pour lui le corps même dont il avait besoin pendant qu'il passe à la dignité de signification exprimée. Puisque la même opération expressive fonctionne ici et là, il est possible de considérer la peinture sur le fond du

langage et le langage sur le fond de la peinture, et c'est nécessaire si on veut les soustraire à notre accoutumance, à la fausse évidence de ce qui va de soi[1].

Fondant la légitimité du rapprochement des media, ce texte éclaire la tentative de *L'Œil et l'Esprit* comme une tentative de penser en peinture, de concrétiser, d'incarner l'analogie du langage et de la peinture en un Logos qui les fait se rejoindre. **Ce Logos est l'ontologie même, et il nous faut renoncer à le penser en à la pensée ou même au seul langage,** puisque son modèle, dans *L'Œil et l'Esprit,* est du côté de la peinture, tant il faut considérer le langage sur le fond de la peinture et la peinture sur le fond du langage :

> Nous sommes tellement fascinés par l'idée classique d'adéquation intellectuelle que cette « pensée muette » de la peinture nous laisse quelquefois l'impression d'un vain remous de significations, d'une parole paralysée ou avortée (V, 91).

C'est ce quasi-langage de la peinture qu'invoquait déjà Merleau-Ponty dans *Le Langage indirect et les voix du silence :*

> Il ne faut pas ici que les écrivains sous-estiment le travail, l'étude du peintre, cet effort si semblable à un effort de pensée et qui permet de parler d'un langage de la peinture. [...] Le sens du tableau reste *captif* pour nous qui ne communiquons pas avec le monde par la peinture. Mais pour le peintre, et même pour nous si nous nous mettons à vivre dans la peinture, il est beaucoup plus qu'une « brume de chaleur » à la surface de la toile, puisqu'il est capable d'exiger cette couleur ou cet objet de préférence à tout autre et qu'il commande l'arrangement du tableau aussi impérieusement qu'une syntaxe ou qu'une logique (*Signes,* p. 69).

• **Il faut donc inverser le modèle, et, à l'encontre de la suffisance du langage explicite, cesser de penser la peinture comme une parole avortée, pour faire au contraire du silence**

1. *La Prose du Monde,* Gallimard, coll. « Tel », p. 66-67.

de la peinture sa dimension exemplaire, comme si ce Logos puisait sa source dans la relation, jamais acquise et toujours à refaire, que peuvent tisser la parole et la vision. Quoique ce soit dans une perspective bien différente, et presque opposée à celle de Merleau-Ponty, Michel Foucault dira aussi que le langage qui veut dire ce qu'il y a à voir ne saurait être un langage ordinaire :

> ... le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est donc qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si l'on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche[1].

Foucault dit ici l'échec, ou en tout cas la difficulté, de ce Logos vers lequel *L'Œil et l'Esprit* tend : comme si la médiation du langage était inévitable et qu'on ne pouvait tout au plus qu'en tempérer les méfaits. Cette médiation, Merleau-Ponty ne l'invoque pas : son langage d'artisan de l'Être ne se demande pas s'il y a quelque chose avant l'entrée dans le langage. On n'y peut déceler nul culte de l'ineffable, mais seulement une célébration d'un Logos auquel sa parole contribue, d'un Logos qui est encore et toujours

1. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses,* Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 25.

à faire. L'infini de la tâche est bien asymptotique, mais cette infinité n'en réduit pas l'urgence.

▸ **Contre la pensée barbare.**

• L'urgence trouve son origine dans l'évolution de la pensée techniciste contemporaine. A deux reprises dans *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty pourfend le cauchemar de l'artificialisme absolu, et on sait qu'il veut conjurer ce péril en en appelant à une réhabilitation ontologique du sensible. Il faut proposer un sens neuf de la relation au monde, ou tout au moins en ménager la possibilité : et s'il y a une menace qui pèse sur cet objectif, c'est bien parce que l'esprit techniciste les fait peser sur lui.

Ce faisceau de facteurs trouve son écho, vingt-cinq ans plus tard, dans la réflexion de Michel Henry, *La Barbarie*. Cette pensée barbare telle qu'elle est pensée par Henry trouve un signe précurseur, et, peut-être, une silencieuse ascendance dans ce monstre issu de Descartes que Merleau-Ponty nous a décrit : il est à chaque fois question du même objet, d'une certaine décadence de l'héritage cartésien. Cet écho mérite qu'on s'y arrête, tant le socle des deux œuvres est à bien des égards communs : Michel Henry reprochera lui aussi à Descartes (ou plutôt à une certaine tradition issue de lui) d'avoir diabolisé la vision :

> Descartes met en cause le voir en général comme source et fondement de toute connaissance quelle qu'elle soit en général : qu'il s'agisse de l'intuition sensible du monde sensible ou de l'intuition intellectuelle des vérités rationnelles. Si en effet le monde sensible n'existe peut-être pas (n'étant qu'un rêve), si le tout des vérités rationnelles est faux (le malin me trompant lorsque je crois que deux plus trois égalent cinq ou que « pour que je pense, il faut bien que je sois »), c'est seulement parce que la vision, toute vision concevable, est fallacieuse, la plus claire aussi bien que celle qui demeure confuse [...] mais si la vision est elle-même fallacieuse, si le milieu de visibilité dans lequel toute chose devient visible n'en n'est pas un, n'est pas un faire apparaître ou un faire voir mais un induire en

erreur, un dissimuler et un tromper, si la condition transcendantale de toute connaissance possible est en soi, en réalité, un principe de fausseté et d'errance, comment un discours théorique quelconque est-il susceptible de se poursuivre, et comment d'abord la vie des hommes peut-elle tout simplement continuer ?[1]

Le point de départ est donc le même : à chaque fois, il s'agit de prendre acte de la dissolution de l'alternative du sujet et de l'objet, et de passer ainsi en quelque sorte du premier au dernier Husserl, celui-là même dont la relecture avait fourni à Merleau-Ponty (notamment dans l'article Le Philosophe et son ombre, in *L'Éloge de la philosophie*) la matière de ses intuitions les plus novatrices :

> ...la visibilité n'est en laquelle toute chose devient visible n'est rien d'autre que l'objectivité comme telle, soit l'avant-plan de lumière où se montre tout ce qui se montre à nous – réalité sensible ou idéalité scientifique. La conscience est comprise traditionnellement comme le « sujet », mais le sujet est la condition de l'objet, ce qui fait que les choses deviennent des objets pour nous et ainsi se montrent à nous, en sorte que nous pouvons les connaître[2].

Sur les décombres du sujet et de l'objet, se dresse un autre horizon de l'apparaître. Pour Henry comme pour Merleau-Ponty, la visibilité est le nom de cette dimension. Le sujet participe de l'objet, et réciproquement l'objet aussi du sujet, comme dans le chiasme. Or cet apparaître est menacé par ce que Michel Henry, comme en écho au « cauchemar » qu'évoque Merleau-Ponty, appelle une civilisation barbare, à savoir celle qui a promu l'objectivisme galiléen au rang de relation normative au monde :

> Sous ce titre : « idéologies de la barbarie », il convient donc d'entendre toutes les pensées qui se vivent et s'éprouvent comme savoir de l'être « réel » et « vrai » dans le temps

1. Michel Henry, *La Barbarie*, p. 21-22.
2. *Ibid.*, p. 15-16.

même où, se préoccupant exclusivement de l'être objectif, c'est-à-dire de ce qui peut et doit être apporté devant elles par le biais de leurs procédures, elles font abstraction de la vie qui constitue cependant, en tant que subjectivité absolue, le seul être réel et vrai de l'individu transcendantal que nous sommes[1].

• **La barbarie n'est pas l'absence de culture, mais un certain monde d'accomplissement dégénérescent d'une certaine culture :** Michel Henry la décrit comme une *régression des modes d'accomplissement de la vie*[2], soit comme une maladie de la vie elle-même. La barbarie inhérente à la technique contemporaine peut ainsi se comprendre comme une dégénérescence de l'héritage cartésien, comme une perversion de son ambition. Les thèses et les terminologies de Merleau-Ponty et de Henry diffèrent sensiblement, mais il en ressort une aspiration commune : retrouver un rapport authentique à ce que l'un appelle plutôt « vie » (Henry) et l'autre résolument « monde » (Merleau-Ponty) :

> La technique et la science nous mettent en présence d'énergies qui ne sont plus *dans* le cadre du monde, qui pourraient peut-être le détruire, et en possession de moyens d'exploration qui, avant même d'avoir été employés, réveillent le vieux désir et la vieille crainte de rencontrer l'Autre absolu. Ce qui, pour des siècles, avait eu aux yeux des hommes la solidité d'un sol s'avère fragile ; ce qui était notre horizon prédestiné est devenu perspective provisoire. Le monde prend ou retrouve une figure préhumaine (Merleau-Ponty, *Résumés de Cours*, p. 145-146).

Cela dit, il faut se garder de réduire pour autant *L'Œil et l'Esprit,* et la réflexion de Merleau-Ponty en général, à une diabolisation de la science, et d'autres textes apportent à ce sujet des nuances instructives qui montrent que,

1. *Ibid.*, p. 109.
2. *Ibid.*, p. 31.

comme toutes les bonnes analogies, l'analogie entre la pensée sauvage et le Logos des lignes a ses limites :

> La recherche de la vue « sauvage » du monde ne se limite nullement à un retour à la « précompréhension » ou à la préscience [...] Un retour à la préscience n'est pas le but. La reconquête du *Lebenswelt,* c'est la reconquête d'une *dimension,* dans laquelle les objectivations de la science gardent elles-mêmes un sens et sont à comprendre comme vraies [...] le préscientifique n'est qu'invitation à comprendre le méta-scientifique et celui-ci n'est pas non-science. Il est même dévoilé par les démarches constitutives de la science, à condition qu'on les réactive... (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 236).

• **Il faut donc qu'il puisse exister un discours extérieur à la science (ici appelé « méta-scientifique ») sans que pour autant ce discours soit tenu au mépris et à l'ignorance :** et ce n'est pas autrement qu'il faut comprendre le double statut, dans *L'Œil et l'Esprit*, de la référence à Descartes, dont le rapport à l'être s'est nourri de son savoir scientifique, autant que son héritage s'en est appauvri. L'attitude authentiquement philosophique se comprend donc dans la nuance :

> Entre la suffisance et la capitulation, reste à trouver pour les philosophes l'attitude juste. Elle consisterait à demander à la science, non ce que c'est que l'être (la science calcule *dans l'être,* son procédé constant est de supposer connu l'inconnu), mais ce qu'assurément il n'est pas, à entrer dans la critique scientifique des notions communes, en-deçà de laquelle la philosophie, en toute hypothèse, ne saurait s'établir (*Résumés de Cours,* p. 118-119).

▸ **Une logique du sensible.**

A la barbarie comme résultat monstrueux et menaçant d'une certaine idéologie philosophique, Merleau-Ponty oppose ici le besoin d'une autre expérience du monde, préhumaine, qui puisse faire retour à ce « il y a préalable » qui est avant tout préalable aux représentations, aux déterminations :

> Ce que je veux faire, c'est restituer le monde comme sens d'Être absolument différent du « représenté », à savoir comme l'Être vertical qu'aucune des « représentations » n'épuise et que toutes atteignent, l'Être sauvage (*Le Visible et l'Invisible,* notes de travail, p. 306).

C'est donc une pensée sauvage qui doit conjurer le péril de la pensée barbare. Autant la barbarie suppose la culture et la civilisation, dont elle est une dégénérescence, autant au contraire la sauvagerie s'entend dans une certaine antériorité vis-à-vis de la culture. Ainsi, c'est bien dans la direction d'une réhabilitation ontologique du sensible, d'une logique du sensible que Claude Lévi-Strauss a défini sa *Pensée sauvage,* dont il veut défendre l'irréductibilité :

> Nous ne revenons pas [...] à la thèse vulgaire (et d'ailleurs admissible, dans la perspective étroite où elle se place) selon laquelle la magie serait une forme timide et balbutiante de la science : car on se priverait de tout moyen de comprendre la pensée magique, si l'on prétendait la réduire à un moment, ou à une étape, de l'évolution technique et scientifique. Ombre plutôt anticipant son corps, elle est, en un sens, complète comme lui, aussi achevée et cohérente, dans son immatérialité, que l'être solide par elle seulement devancé. La pensée magique n'est pas un début, un commencement, une ébauche, la partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé ; indépendant, sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science, sauf l'analogie formelle qui les rapproche et qui fait du premier une sorte d'expression métaphorique du second[1].

La pensée sauvage n'est donc en rien ignorante sous prétexte qu'elle est primitive, et elle ne serait pas réductible à la science sous prétexte qu'elle deviendrait savante. Opérant par le moyen de qualités secondes organisées en taxinomies, la pensée sauvage établit une logique du sensi-

1. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Presses-Pocket, « Agora », 1962, p. 26.

ble. Lévi-Strauss met en lumière la façon dont les systèmes de différence et d'opposition entre les propriétés sensibles servent à organiser la perception du monde d'une communauté. Ce sont précisément ces qualités sensibles, dédaigneusement reléguées au rang de qualités secondes, que les sciences ont contournées pour privilégier les structures formelles.

Merleau-Ponty voulait montrer qu'un autre rapport au monde est possible et nécessaire qui réhabiliterait le sensible : Lévi-Strauss, dans un ouvrage qui lui est dédicacé, ce qui n'est pas un hasard, montre que **les pensées existent qui célèbrent le sensible au lieu de le mépriser.**

III. Merleau-Ponty postmoderne ?

Notion récente, le postmodernisme se veut irréductible au modernisme. Il faut bien comprendre ce dernier terme : le moderne, qui n'est pas le contemporain, s'applique à l'après Moyen Age. Le postmodernisme se veut donc irréductible à ce que l'ère moderne a produit, à un projet moderne. Quel est ce projet ?

On peut donner le nom de moderne au projet issu de Descartes : se rendre maître et possesseur de la nature, projet que la techno-science contemporaine accomplit. Ainsi, le discours de la modernité se justifie-t-il en faisant appel à des critères positivistes (c'est-à-dire des critères qui se fondent sur la seule garantie scientifique) qui ont vocation à la légitimer : ces critères reposent sur les notions de cohérence, d'efficacité et de rentabilité. En même temps, ce discours de la modernité rejette comme passéiste ou irréaliste ceux qui pourraient ou voudraient s'élever contre lui.

A l'encontre de ce discours moderne, existent des démarches qui se caractérisent par la mise en lumière des

dangers qui lui sont inhérents : ces périls consistent en une déshumanisation, en une perte de l'authenticité du rapport au monde, à la vie, à l'être sans pour autant critiquer l'efficacité technicienne en tant que telle et sans demander pour autant la mise à l'index de la technique : à des degrés divers, des analyses que nous avons croisées en cours de route, comme celle de Heidegger, celle de Henry, celle d'Habermas et bien sûr celle de Merleau-Ponty, peuvent trouver place dans ce panorama.

De tels discours, qui s'opposent au discours moderne, particulièrement dans le champ de l'esthétique, Lyotard les définit comme des discours postmodernes, qui se caractérisent par le scepticisme et le refus des critères positivistes du discours moderne. Il n'en fallait pas plus pour que la question puisse être adressée à *L'Œil et l'Esprit* : doit-on considérer ce texte comme le pionnier d'une esthétique ou, plus largement, d'une attitude postmoderne ? Le pas est allégrement franchi par l'Américain Johnson : *L'évolution de sa philosophie fait de Merleau-Ponty une figure cruciale de transition entre une philosophie moderne de l'art et une philosophie postmoderne de l'art*[1]. C'est *L'Œil et l'Esprit* qui est ici visé comme terme du développement de la philosophie de Merleau-Ponty : s'agit-il alors d'un texte postmoderne, et en quoi ?

▸ **Postmodernisme, technique et langage.**

Si l'on entend par postmodernisme toute dénonciation, toute remise en cause du positivisme scientifique régnant, alors il n'est pas abusif de dire que Merleau-Ponty y contribue ; mais le sens de cette dénomination, le postmodernisme, est plus précisément connoté dans le sens d'un discours : ainsi, dans le postmodernisme tel que Lyotard le conçoit, quelque chose doit manifester dans le discours

1. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader,* introduction, p. 13-14.

lui-même la subversion du postulat moderne. C'est ce qui l'a conduit à voir dans les analyses que *L'Œil et l'Esprit* ou *Le Visible et l'Invisible* consacrent au chiasme, à l'entrelacs, à la réversibilité, le signe du discours satirique, d'une satire qui n'oserait s'avouer pour ce qu'elle est du fait d'un vernis « monothéiste » (c'est-à-dire son souci ontologique ?) du style de Merleau-Ponty. On trouvera peut-être moins acrobatique, et aussi plus proche du texte qui nous occupe, la définition suivante du postmodernisme :

> Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre, de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait[1].

Le refus des alternatives consolantes, comme celles du sujet et de l'objet, caractérise bien en effet le discours de *L'Œil et l'Esprit*. Mais cela ne fait pas moins de Merleau-Ponty un herméneute qu'un postmoderne.

▸ Merleau-Ponty herméneute.

Mieux que dans un postmodernisme, *L'Œil et l'Esprit* semble donc s'inscrire au sein d'une perspective herméneutique. De quoi s'agit-il ? Une fois de plus, le danger que veut conjurer Merleau-Ponty se trouve également visé, en

1. J.-F. Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, « Biblio-Essais », 1988, p. 26-27.

d'autres termes, par Gadamer, dont le célèbre *Vérité et Méthode* date exactement de la même année. Le souci de Gadamer consiste à repérer, dans le déploiement de l'art, de l'histoire, autant que de la philosophie, tout ce qui manifeste une valeur de vérité irréductible aux critères et à la méthodologie scientifiques. Le monopole scientifique de la méthode et le monopole auquel cette méthode prétend sur la vérité sont ce sur quoi tout repose à ses yeux.

Ce souci conduira donc Gadamer à proposer des analyses aiguës de la représentation d'une œuvre, qu'elle soit théâtrale, scénique, comme oubli de soi et sortie de soi : **coupant court à la distinction du sujet et de l'objet, parce qu'elle s'adresse à un en-deçà de cette distinction, la représentation (et, plus largement, l'expérience de l'œuvre) me destitue de cette confortable maîtrise d'un sujet sur un objet.** Là où l'esthétique de la modernité s'incarnait dans des objets qui entretiennent l'illusion qu'un sujet les maîtrise, l'esthétique que vise Gadamer est plutôt processus et relation (ce qu'on peut rapprocher du culte de la performance tel qu'il est à l'œuvre dans le « happening »), et, comme telle, elle mine tout ce qui, en perpétuant la position du sujet, lui interdit l'accès à ce qui se donne à voir.

Bien que les œuvres (essentiellement des tableaux) dont il est question chez Merleau-Ponty puissent toutes être cataloguées comme des objets, comme ces fameux « objets d'art », ce n'est jamais en tant qu'objets que *L'Œil et l'Esprit* les regarde et nous invite à les voir : ce faux sujet que nous sommes est joué dans l'œuvre, qui nous regarde, qui nous confronte à ce « il y a » originaire dont nous aussi, nous sommes.

Lexique

Absolu : se dit de ce qui ne dépend que de soi pour être et pour être conçu. S'oppose à relatif.

Temporalité : se dit de ce qui échappe à toute dimension chronologique, à toute inscription dans le temps.

Chair : notion par laquelle Merleau-Ponty appréhende la texture même du sensible et du monde.

Chiasme : se dit, en rhétorique ou en anatomie, d'un recroisement d'éléments. Merleau-Ponty donne ce nom à notre expérience fondatrice du monde.

Déhiscence : se dit, en botanique, des organes clos qui s'ouvrent d'eux-mêmes pour livrer passage à leur contenu.

Entrelacs : dans la continuité métaphorique de la notion de chiasme, désigne un ornement composé de motifs entrelacés.

Esthétique : du grec *aisthésis* (la sensation) : qui concerne toute théorie du beau sensible ou de l'art.

Herméneutique : terme qui renvoie à toute réflexion philosophique interprétative.

Idéalisme : doctrine qui consiste à soutenir que la vraie réalité est dans les idées plutôt que dans les choses. S'oppose au réalisme.

Immanence : s'applique à un être du même ordre que de celui qui le désigne, à un être appréhendé comme intérieur et accessible. S'oppose à transcendance.

Lebenswelt : expression issue de la phénoménologie allemande (littéralement : le monde-de-la-vie) et qui incarne le souci phénoménologique d'un retour « aux choses mêmes ».

Logos : ce mot grec renvoie à la fois à la notion de langage et à celle de raison.

Médiation : processus par lequel un élément intermédiaire s'interpose dans la relation entre deux termes.

Modèle : ensemble d'éléments constituant un analogue d'une réalité donnée, construit pour en être la norme et pour aider à le penser.

Nominalisme : se dit de toute doctrine selon laquelle les idées n'ont de réalité ni dans l'esprit (ce qui serait un idéalisme), ni dans les choses (ce qui serait un réalisme), mais seulement dans les mots.

Ontologie : qui concerne l'Être en général.

Poétique (substantif) : renvoie à toute théorie générale portant sur la nature de la poésie.

Phénoménologie : au sens husserlien, mouvement philosophique qui veut se fonder comme science primordiale en revenant aux choses mêmes telles qu'elles apparaissent, aux phénomènes.

Positivisme : toute doctrine qui se réclame de la seule expérience des faits validée par l'expérience scientifique.

Réalisme : doctrine qui consiste à soutenir que la vraie réalité est dans les choses plutôt que dans les idées. S'oppose à l'idéalisme.

Relatif : se dit de ce qui dépend d'autre chose que de soi-même pour être et pour être conçu. S'oppose à absolu.

Structuralisme : méthode d'investigation appliquée à des disciplines diverses et qui consiste à postuler une prédominance du système sur les éléments.

Transcendance : s'applique à un être d'un autre ordre, appréhendé comme étant extérieur et supérieur. S'oppose à immanence.

Glossaire des noms propres

Aristote : philosophe grec de l'Antiquité (384-324 avant J.-C.) qui fut le premier à systématiser la logique formelle de la pensée.

Barthes, Roland : critique littéraire français (1915-1980), qui réforma en profondeur la critique française pendant les années soixante. Célèbre notamment pour ses *Mythologies.*

Brunelleschi, Filippo : architecte, sculpteur et ingénieur florentin (1377-1446), pionnier de la perspective.

Cézanne, Paul : peintre français postimpressionniste (1839-1906), célèbre notamment pour ses différentes versions de la *Montagne Sainte-Victoire.*

Della Francesca, Piero : peintre italien (entre 1410 et 1420-1492), figure maîtresse du quattrocento.

Descartes, René : philosophe français (1596-1650), rationaliste qui a fait du doute méthodique la base de sa démarche. Auteur de la *Dioptrique,* sur laquelle revient *L'Œil et l'Esprit.*

De Staël, Nicolas : peintre franco-russe (1914-1955), figure majeure de l'art abstrait.

Foucault, Michel : philosophe et historien français (1926-1984), explorateur de l'histoire des idées et des sciences.

Gadamer, Hans Georg : philosophe allemand (1900) dont l'herméneutique s'émancipe de la tradition métaphysique. Son œuvre majeure, *Vérité et Méthode,* est parue en 1960.

Giacometti, Alberto : peintre et sculpteur suisse (1914-1955), dont les sculptures émaciées ont nourri l'existentialisme.

Habermas, Jürgen : philosophe allemand (1929), refondateur de la théorie critique héritée de l'École de Francfort.

Heidegger, Martin : philosophe allemand (1889-1976), penseur de l'oubli de l'Être et de la tradition de la raison.

Husserl, Edmund : philosophe allemand (1859-1938), fondateur de la phénoménologie. C'est d'abord sous son influence que Merleau-Ponty entama son itinéraire philosophique.

Kant, Emmanuel : philosophe allemand (1724-1804), auteur de trois célèbres Critiques, dont la *Critique de la raison pure.*

Klee, Paul : peintre et artiste graphique suisse (1879-1940), à la trajectoire inclassable, entre figuration et abstraction.

Lévi-Strauss, Claude : ethnologue structuraliste français (1908), auteur de la *Pensée Sauvage.*

Lyotard, Jean-François : philosophe français né en 1924, penseur de la post-modernité.

Magritte, René : peintre et artiste belge (1898-1967) qui se caractérise par son art surréaliste et conceptuel.

Malraux, André : homme de lettres français (1901-1976), qui fut ministre du gaullisme, et qui, outre les romans et les mémoires, écrivit sur l'art, comme dans *Les Voix du Silence.*

Marcuse, Herbert : philosophe allemand (1898-1979) ayant fui l'Allemagne nazie, continuateur de la théorie critique de l'École de Francfort.

Matisse, Henri : peintre et artiste graphique français (1869-1954), d'abord chef de file du fauvisme, qui s'est ensuite imposé par son style linéaire.

Panofski, Erwin : historien allemand de l'art (1892-1978), théoricien du symbolisme.

Platon : philosophe grec (427-347 avant J.-C.), notamment auteur, entre autres dialogues mettant en scène son maître Socrate, de *La République.*

Richier, Germaine : sculptrice française (1904-1959), influencée par Giacometti.

Rodin, Auguste : sculpteur français (1840-1917), célèbre notamment pour son *Penseur.*

Sartre, Jean-Paul : philosophe et écrivain français (1905-1980), penseur de l'existentialisme, et qui fut l'ami de Merleau-Ponty.

Saussure, Ferdinand de : linguiste français (1857-1913) dont la linguistique structurelle a joué un grand rôle dans la constitution du structuralisme.

Valéry, Paul : écrivain et critique littéraire français (1871-1945).

Vaucanson, Jacques de : mécanicien grenoblois (1709-1782), constructeur des premiers automates.

Waehlens, Alphonse de : phénoménologiste belge (1911-1981) qui enseigna avec Jean Wahl et interpréta Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty.

Approfondir

▸ **Œuvres de Merleau-Ponty**

• *Phénoménologie de la Perception,* Gallimard, « Tel », 1945.

• *Signes,* Gallimard, 1960.

• *Éloge de la Philosophie,* Idées-Gallimard, 1960.

• *Résumés de Cours,* Gallimard, « Tel », 1968.

• *La Structure du Comportement,* PUF, « Quadrige », 1942.

• *Le Visible et l'Invisible,* Gallimard, « Tel », 1964.

• *La Prose du Monde,* Gallimard, « Tel », 1969.

• *Sens et Non-Sens,* Gallimard, 1996.

• *Parcours 1935-1951,* Verdier, 1997.

▸ **Études critiques consacrées à Merleau-Ponty**

• Yves Thierry, *Du Corps parlant, Le Langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 1987.

• Renaud Barbaras, *De l'Être du Phénomène*, Grenoble, Millon, 1991.

• Galen A. Johnson, *The Merleau-Ponty Aethetics Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993.

• Bernard Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie,* Grasset, 1982.

• A. de Waelhens, *Une Philosophie de l'Ambiguïté, l'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Louvain, Nauwelaerts, 1978.

• Xavier Tilliette, *Merleau-Ponty,* PUF, 1970.

• Jean-Marie Tréguier, *Le Corps selon la Chair*, Paris, Kimé, 1996.
• Claude Lefort, *Sur une colonne absente, Écrits autour de Merleau-Ponty,* Gallimard, 1978.

▸ **Trois revues consacrées à Merleau-Ponty**

• *Esprit,* n° 6, juin 1982.
• *Les Temps modernes,* n° 184-185 (octobre 1961).
• *Les Cahiers de Philosophie,* n° 7, printemps 1989.

▸ ***Alii***

• Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture,* coll. « Champs-Flammarion », 1978.
• Jean-Luc Marion, *La Croisée du Visible,* PUF, 1996.
• Michel Foucault, *Les Mots et les Choses,* Gallimard, « Tel », 1966.
• Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode,* Seuil, 1976.
• Michel Henry, *La Barbarie,* « Biblio-Essais », 1987.
• Martin Heidegger, *Essais et Conférences,* Gallimard, « Tel », 1958.
• Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Gallimard, « Tel », 1962.
• Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose,* Gallimard, « Tel », 1971.
• Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage,* Presses-Pocket, « Agora », 1962.
• Jean-François Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants,* coll. « Biblio-Essais », 1988.
• Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne,* Minuit, 1979.
• Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace,* L'Age d'Homme, 1973.
• Paul Ricœur, *Le Conflit des Interprétations, Essais d'herméneutique,* Seuil, 1969.

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1998 — N° 45 038

Premières Bac

BLOCKER Deborah – Premières leçons sur les *Fables* de La Fontaine (Première L)

BONNEWITZ Patrice – Premières leçons sur la sociologie de Bourdieu (Première ES et Terminale ES)

COBAST Éric – Premières leçons sur *Candide,* un conte voltairien (Premières toutes sections)

COULEAU Christelle – Premières leçons sur *Illusions perdues,* un roman d'apprentissage (Premières ES, L, S)

DEMORAND Nicolas – Premières leçons sur le roman d'apprentissage (Premières ES, L, S)

DEMORAND Nicolas – Premières leçons sur *Ruy Blas* de Victor Hugo (Premières toutes sections)

GENGEMBRE Gérard – Premières leçons sur le drame romantique (Premières toutes sections)

LAIZÉ Hubert – Premières leçons sur *Électre* de Jean Giraudoux (Premières ES, L, S)

LARRAT Jean-Claude – Premières leçons sur les romans d'André Malraux (Premières ES, L, S)

MARCANDIER-COLARD Christine – Premières leçons sur le conte voltairien (Premières toutes sections)

MARCANDIER-COLARD Christine – Premières leçons sur *Le Père Goriot,* un roman d'apprentissage (Premières ES, L, S)

MARCANDIER-COLARD Christine – Premières leçons sur *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (Premières toutes sections)

MERCOYROL Yannick, ROBERT Richard – Premières leçons sur *La Condition humaine* d'André Malraux (Premières ES, L, S)

QUESNEL Alain – Premières leçons sur la tragédie racinienne (Première L)

QUESNEL Alain – Premières leçons sur *Le Rouge et le Noir,* un roman d'apprentissage (Premières ES, L)

VALTAT Jean-Christophe – Premières leçons sur *L'Éducation sentimentale,* un roman d'apprentissage (Premières ES, L, S)

VALTAT Jean-Christophe – Premières leçons sur *L'Espoir* d'André Malraux (Premières ES, L, S)

Terminales Bac

BACHOFEN Blaise – Premières leçons sur le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau (Terminales toutes sections)

BONAN Ronald – Premières leçons sur *L'Esthétique* de Merleau-Ponty (Terminales toutes sections)

BONNEWITZ Patrice – Premières leçons sur la sociologie de Bourdieu (Première ES et Terminale ES)

CAVALLIER François – Premières leçons sur *l'Œil et l'Esprit* de M. Merleau-Ponty

CLAVIER Paul – Premières leçons sur *La Critique de la raison pure* de Kant (Terminales toutes sections)

COLARD Jean-Max – Premières leçons sur *La Vie est un songe* de Calderón (Terminale S)

COUDREUSE Anne – Premières leçons sur *La Chute* d'Albert Camus (Terminales L, ES)

DECOSSAS Béatrice – Travail, échange, technique, *thèmes et sujets* (Terminales toutes sections)

DELAVEAU Philippe – Premières leçons sur *Éthiopiques* de Léopold Sédar Senghor (Terminales L, ES)

DERON Daphné – Premières leçons sur *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes (Terminale L)

DUMONT Jean-Noël – Premières leçons sur *Les Pensées* de Blaise Pascal (Terminales toutes sections)

GODRINAT Jean-Baptiste, Premières leçons sur le *Manuel* d'Épictète (Terminales toutes sections)

GUIGUE Arnaud – Premières leçons sur l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote (Terminales toutes sections)

LAUPIES Frédéric – Premières leçons de philosophie (Terminales toutes sections)

LELIÈPVRE-BOTTON Sylvie – Premières leçons sur *Gorgias* de Platon (Terminales toutes sections)

LHOSTE-NAVARRE Martine – Premières leçons sur *Banquet* de Platon (Terminales toutes sections)

MAIGNÉ Carole – Premières leçons sur la *Monadologie* de Leibniz (Terminales toutes sections)

MERCOYROL Yannick – Premières leçons sur *Les Yeux d'Elsa* d'Aragon (Terminale L)

MILLET Louis – Premières leçons sur l'*Éthique* de Spinoza (Terminales toutes sections)

MOURRAL Isabelle – Premières leçons sur *La Conscience et la vie* de Bergson (Terminales toutes sections)

OTTAVIANI Didier – Premières leçons sur les trois lettres d'Épicure (Terminales toutes sections)

POUSSARD Alain – Premières leçons sur *Méditations métaphysiques* de Descartes (Terminales toutes sections)

ROCHE Bruno – Premières leçons sur *Crépuscule des idoles* de Nietzsche (Terminales toutes sections)

VILLANI Jacqueline – Premières leçons sur *Une Partie de campagne* de Maupassant (Terminale L)

Depuis les Grecs la philosophie est étonnement... mais depuis Descartes tout concourt à nous faire oublier notre étonnement devant le monde. L'invisible profondeur du visible, sa richesse et ses couleurs ne sont-elles pas du coup devenues plus sensibles au peintre qu'au philosophe ?

Pour ce qui devait être son dernier été, face à la Montagne Sainte-Victoire, Merleau-Ponty réinterroge le visible, le corps et le monde.

Le style des Premières leçons, *clair, explicatif, ne veut céder en rien à celui des résumés succédanés. Accompagnant la lecture sans la remplacer, les* Premières leçons *fournissent les outils nécessaires à une compréhension intime et à une exploration modulable.*

François Cavallier est agrégé de philosophie et vit en Provence.

ISB-N-2-13-04834
2 212 $12
PREMIERES LECONS
Schoenhof's 10/5/98
PDDJ-634
9 782130 48344

SCHOENHOF'S FOREIGN BOOKS
76A MOUNT AUBURN STREET
CAMBRIDGE, MA 02138
BOOKSELLERS SINCE 1856