

La profondeur au coeur de *L'oeil et l'esprit*

Guylaine Chevarie-Lessard

Volume 14, numéro 1, automne 2003

Au risque du bonheur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801255ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801255ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chevarie-Lessard, G. (2003). La profondeur au coeur de *L'oeil et l'esprit*. *Horizons philosophiques*, 14(1), 118–136. <https://doi.org/10.7202/801255ar>

LA PROFONDEUR AU CŒUR DE *L'ŒIL ET L'ESPRIT*

L'œil et l'esprit est le dernier écrit que Merleau-Ponty ait terminé de son vivant. Écrit dans un langage poétique tout en gardant la rigueur de la démonstration philosophique, ce texte dit tout sur la pensée de Merleau-Ponty, comme le disait Jean-Paul Sartre, à condition qu'on sache le déchiffrer. Dans ce petit texte, d'une centaine de pages, écrit à l'été 1964, le philosophe a su exprimer avec une économie de mots le cœur de sa réflexion sur la vision. Sans vouloir retracer ici le cheminement de sa pensée sur la question depuis *La structure du comportement*, je voudrais plutôt essayer de dissiper un peu l'obscurité dont on accuse ce petit texte et en faire voir si possible toute la richesse pour la compréhension du lien entre l'expérience du peintre et l'expérience de la vision.

Au centre de *L'œil et l'esprit*, une expérience semble fondamentale pour notre manière de voir le monde : nous ne voyons pas simplement la géométrie du carrelage au fond de la piscine; jamais nous n'accédons à la pure clarté des carreaux du motif. Nous ne les voyons qu'à travers des distorsions, des zébrures de soleil, qu'à travers l'épaisseur de l'eau. Dans l'acte de voir, il y a inévitablement l'expérience de la profondeur. Cette expérience est l'indice de notre inhérence au monde et elle nous serait rendue visible par l'expérience du peintre. Le sens commun, la science et la philosophie modernes, imprégnés d'une compréhension abstraite de la perception, dont l'initiateur prend ici pour figure Descartes, s'illusionnent sur le monde, alors que le peintre, lui, n'a jamais cherché autre chose que la véritable profondeur, de quelque époque qu'il soit. Si l'expérience du peintre prend une telle importance dans ce texte, et plus généralement dans la réflexion de Merleau-Ponty, c'est parce qu'à travers elle notre rapport originaire au monde est mis en scène. Je voudrais montrer quel projet poursuit Merleau-Ponty en prônant un retour à la peinture et, par elle, à l'expérience de la profondeur.

De la nécessité d'un retour à la peinture

Que ce soit dans la *Phénoménologie de la perception* ou dans ses deux autres textes consacrés à la peinture, *Le doute de Cézanne* et *Le langage indirect et les voix du silence*, Merleau-Ponty s'attaquait toujours à une vue abstraite de la perception et leur opposait

l'expérience véritable, qui se laisse voir par l'expérience de la profondeur. La vue abstraite prend la forme de l'empirisme ou de l'intellectualisme, soit qu'on considère la perception comme le résultat d'un rapport mécanique et immédiat du corps au monde, soit qu'on la considère comme le produit d'une conscience dite abstraite. Dans un cas comme dans l'autre, on n'essaie pas de comprendre le jeu possible entre le monde et le sujet de la perception. Merleau-Ponty montrait bien alors comment ces deux explications, en apparence opposées, passent l'une comme l'autre à côté de l'expérience véritable. Par ailleurs, certains lui ont reproché à ce stade de ne pas réussir de manière satisfaisante à élaborer une troisième voie qui dépasse ces deux conceptions. Avec *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty prend une certaine distance par rapport à ce combat, non qu'il le délaisse, mais plutôt qu'il devient un point de départ pour l'affirmation plus assurée d'une voie encore plus près de l'expérience, qui n'est pas sans lien avec l'expérience du peintre. Ici, le retour à la vision s'avère nécessaire pour échapper non seulement à une vue abstraite de la perception, mais surtout à la philosophie et à la science modernes qui la soutiennent. Celles-ci seraient en partie tributaires de la pensée de Descartes, d'où l'importance de la critique de la *Dioptrique* dans *L'œil et l'esprit*. L'explication de la *Dioptrique* serait une construction de la vision plutôt qu'une vision en acte. Pour Descartes, il y aurait la chose même et son rayon réfléchi qui frappe l'œil, entre les deux termes, on retrouverait une relation de causalité. C'est dire que le corps ne reçoit de la chose qu'une «image spéculaire» et qu'il est du ressort de la pensée de faire le lien de ressemblance avec la chose même. Ce qui est vrai des choses, l'est aussi du corps. Le sujet ne se sent pas quand il touche son corps, il ne voit là qu'une image qui «n'est rien de lui¹». Le sujet n'est pas d'abord de *chair* pour les cartésiens, il est plutôt de l'ordre d'une pensée et c'est lui qui serait à l'origine de la vision. On retrouve là une variante du préjugé intellectualiste.

Il n'est pas étonnant qu'avec une telle conception, Descartes ait trouvé dans la perspective géométrique un moyen efficace de nous faire voir le monde en son absence. La projection plane accorde une hauteur et une largeur aux choses dans le tableau qui deviennent des signes pour la pensée afin de retrouver la *troisième dimension*². Le dessin, plutôt que la peinture,³ en présentant assez d'indices à la pensée, lui permet de retrouver la vérité de l'espace. La profondeur est donc affaire de la pensée et d'une pensée qui ne s'octroie aucune limite. Elle n'en reste pas à un point de vue, elle demande à avoir une

vue sur tout. Elle doit être absolue pour Descartes. C'est là que le philosophe et la pensée intellectualiste en général sont allés trop loin pour Merleau-Ponty. Quand on veut penser la profondeur jusqu'au bout, on la fait disparaître complètement. On se dit qu'elle n'était en fait qu'une autre largeur mal placée et la profondeur dans le tableau «l'illusion d'une illusion⁴».

Descartes a eu raison de libérer l'espace en lui assignant un sujet. Le problème vient de ce qu'il n'a pas su s'arrêter à temps et en a fait «un être tout positif, au-delà de tout point de vue, de toute latence, de toute profondeur, sans aucune épaisseur vraie», c'est-à-dire un être sans corps⁵. Mais cette idée claire et distincte chez Descartes est soutenue par une ambiguïté. Si le sujet est une âme, «le corps est pour l'âme son espace natal⁶». La vision relève peut-être de la pensée, mais la pensée ne choisit pas ce qu'elle pense, «elle naît "à l'occasion" de ce qui arrive dans le corps, elle est "excitée" à penser par lui⁷». La pensée de la vision est donc soutenue par une certaine forme de passivité. Le corps en tant qu'assise pour l'âme est déjà un peu dans l'ordre de la pensée⁸. Il y a donc pour Descartes une vision qui a lieu dans le corps. Cependant, Descartes ne serait pas Descartes si cette corporéité de la vision avait bouleversé sa pensée. Tout ce qui est de l'ordre du composé de l'âme et du corps ne peut être pensé clairement et distinctement; en ce sens, la vision en acte n'est pas de l'ordre de la pensée et nous ne pouvons par conséquent rien en dire. Si Descartes reconnaît une pensée corporelle, qui est au centre de l'expérience de la vision pour Merleau-Ponty, c'est aussitôt pour la dépasser⁹. Il n'en pense rien. Nous connaissons la suite : si nous pouvons penser quelque chose du monde, malgré cette pesanteur de l'âme, c'est que par un autre côté, elle est liée à Dieu. Dieu est celui qui a fait le monde tel qu'il est, répondant à un ensemble de lois mathématiques et mécaniques. L'âme en dépassant le composé de l'âme et du corps peut à la fois connaître la Vérité du monde au moyen d'une méthode scientifique et le corps humain, qui n'est lui aussi qu'une mécanique.

Ce qui intéresse particulièrement Merleau-Ponty, parce que c'est ce qu'il combattra toute sa vie, c'est ce qui vient après Descartes, les «deux monstres» qu'il a engendrés : la science et la philosophie modernes. La science moderne se dispense du «détour par la métaphysique, que Descartes avait tout de même fait une fois dans sa vie» et «part de ce qui fut son point d'arrivée». Elle évite ce qui fait problème, le composé d'âme et de corps et, par-là, évacue à la fois

l'âme et Dieu¹⁰. Et avec la divinité, c'est «le sentiment de l'opacité du monde» qu'elle fait disparaître¹¹. Le sujet devient un corps mécanique et la pensée une technique; «penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la seule réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que des phénomènes hautement "travaillés" (...)»¹². Autrefois, Dieu garantissait l'adéquation des modèles ou des lois à la nature. En supprimant Dieu comme fondement de nos sciences, ces modèles apparaissent définitivement comme des constructions de l'homme. Le problème n'est pas tant que l'homme produise des constructions, mais plutôt le fait qu'il l'ignore encore, qu'il croit toucher la nature en soi avec ses instruments, alors qu'il découvre une nature qu'il a lui-même produite. Le savant s'ignore lui-même derrière sa science. C'est ce qui rend ses constructions si abstraites et qu'il en vient à se concevoir lui-même comme une machine, avec tous les dangers que cela occasionne¹³. Pour retrouver son sens, la science doit se voir «comme une construction sur la base d'un monde brut ou existant¹⁴». Cela implique que le savant se retrouve comme corps propre, qu'il prenne conscience de son inhérence dans le monde qu'il étudie. Merleau-Ponty ajoute que «dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie...»¹⁵. Cette philosophie n'est pas celle qui en reste au composé d'âme et de corps, l'autre monstre qu'a engendré Descartes. Si la science doit redevenir philosophie, c'est en retrouvant le «corps actuel» dont elle est issue sans le savoir, ce corps qui n'est jamais seulement mien ou sien, en même temps qu'il est tout ce que je suis et qui permet au monde d'être autour de moi¹⁶. Nous voilà au cœur du problème. Cette philosophie qui n'admet plus de séparation entre l'âme et le corps, parce qu'elle n'a pas de sens, n'est rien de moins que celle du peintre¹⁷. Merleau-Ponty ira même jusqu'à dire que «le peintre est le seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation¹⁸». C'est dans ce regard qui engendre le geste qu'on retrouve la philosophie véritable. Pour éclairer ici les propos assez brefs de *L'œil et l'esprit* sur ce corps actuel qui se cache derrière la science moderne et une compréhension abstraite de la vision et de la peinture, un retour à son texte *Le visible et l'invisible* s'avère nécessaire.

La vision du peintre ou la chair

«C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le

monde en peinture¹⁹». Cette phrase témoigne d'un rapport essentiel dans la vision : le corps n'est pas devant le monde, il passe en lui. Et la profondeur n'est pas tant un signe de distance, au sens d'une coupure entre celui qui perçoit et ce qu'il perçoit, comme le croyait Descartes. Elle est plutôt le signe d'une implication mutuelle entre les deux éléments. De même que le monde passe dans mon corps, moi et autrui communiquons l'un avec l'autre parce que nous passons l'un dans l'autre. Avant d'en arriver à cette conclusion dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty a d'abord opposé à l'empirisme la notion d'intentionnalité qu'il élabore dans sa *Phénoménologie*. Cela dit, pour éviter qu'elle ne soit confondue avec l'intentionnalité d'acte de Husserl, il a patiemment établi une argumentation qui l'a conduit au rapport de motivation. Il cherchait par-là à se défaire d'une notion d'intentionnalité comprise comme une production du sujet et à élaborer un concept axé sur le monde. Sans vouloir ici m'étendre sur le sujet, je voudrais simplement souligner que c'est l'expérience sensible de ces concepts qu'il poussera à bout dans ses derniers écrits.

Au lieu de parler de corps propre, Merleau-Ponty parle ici tout simplement d'un voyant qui est aussi visible, c'est-à-dire qui participe de l'intérieur à la visibilité du monde. Entre le voyant et le visible, il y aurait une relation de réversibilité. Le philosophe explique cette relation en la comparant au phénomène de la tactilité. La manière dont le corps est à la fois voyant et visible est analogue à la manière dont il peut être touchant et touché. Comment se fait-il que le mouvement de ma main va directement aux choses, qu'elle les saisit comme lisses ou rugueuses, sans qu'une conscience derrière lui dicte ce qu'elle doit trouver comme signification dans le monde? Entre le touchant et le touché, il doit exister un quelconque rapport de parenté. En effet, ma main est à la fois sentie du dedans et du dehors. On le constate aisément quand notre main droite touche notre main gauche. Parce que notre main est ces deux choses à la fois : touchant et tangible, «ses mouvements propres s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui²⁰». Ce qui est vrai du tangible, l'est aussi de la visibilité, parce que l'espace tactile est aussi l'espace de la vision. Tout ce qui est tangible peut tout aussi bien être vu : «il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui²¹». Si tout visible est aussi tangible, il n'y a qu'un pas à faire pour affirmer que le voyant est aussi visible. Toutefois, cet empiètement n'est rendu possible que si chacun des univers garde sa propre particularité.

Ce qui est vrai pour l'univers des choses l'est aussi pour le corps. Mon corps qui voit est aussi visible. Si je peux voir le monde, c'est que je suis aussi parmi ce visible²². C'est sur ce phénomène que repose toute la théorie de la vision. Le visible prend racine dans la propre «ontogenèse» du corps. Je vois le monde lui-même parce que ce monde n'a jamais été objet pour mon regard. Il a toujours été soutenu par mon corps voyant²³. Le voyant passe si bien dans le visible que le philosophe en vient même à parler d'un seul élément pour désigner les deux sphères de la vision : la *chair du visible*. Cette chair n'est pas une matière au sens biologique du terme. Les deux ordres forment ensemble un *chiasme* qui ne nous laisse plus distinguer ce qui est à proprement dit de l'ordre de l'un et de l'autre, même s'ils ne sauraient se fondre complètement l'un à l'autre. Je ne vois jamais *un* rouge, comme le dit Merleau-Ponty, une qualité pure n'existe pas. Je vois plutôt des rouges, des robes de femme, des drapeaux, de sorte qu'on ne sait finalement pas où est le rouge²⁴. De la même manière, tantôt je ne voyais pas le carrelage de la piscine malgré l'eau, mais à travers l'eau, à travers l'épaisseur de la chair²⁵. S'il en est ainsi, c'est parce qu'il n'y a pas un dehors qui ne soit en même temps un dedans.

Le corps et le monde sont comme deux miroirs l'un devant l'autre où naît une série d'images qui s'emboîtent à l'infini, où chacune occupe les deux surfaces à la fois, faisant «donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles²⁶». Le corps et le monde sont donc faits de la même étoffe. Le corps, «s'il touche et voit, ce n'est pas qu'il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains²⁷». Ceci précise la relation entre le voyant et le visible. Le corps n'est pas d'abord subjectif et ensuite objectif, il est chair, c'est-à-dire «l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire²⁸». Le voyant n'est pas seulement du côté du corps, il est aussi du côté du monde, même s'il ne saurait s'y confondre. Dit autrement : «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» Cela dit, «participation et apparemment au visible, la vision ne l'enveloppe ni n'en est enveloppée définitivement²⁹». Il y a un chiasme entre moi et le monde, un *ineinander*, qui fait que l'un participe à l'autre et qu'il n'y a pas une distinction claire entre les deux ordres. Il n'y a qu'un seul élément et non un composé

de deux substances³⁰. Par ailleurs, s'ils forment ensemble une unité, elle suppose aussi la multiplicité, l'ouverture, l'indétermination. Le chiasme de la visibilité n'est pas l'adéquation de moi et du monde. La chair présuppose une profondeur, sans quoi elle ne pourrait être. Cette profondeur ne me lie pas seulement au monde, mais aussi à autrui.

La réflexivité du sensible permet de saisir comment la chair est intercorporéité, garantissant par-là son universalité. Autrui ne peut être une «conscience» et le monde qu'il voit être devant lui. Tout comme pour moi, le monde prend naissance au cœur de sa corporéité. J'appréhende en autrui le même chiasme qui m'unit au monde; je peux ainsi être certain qu'il n'y a qu'un seul monde entre lui et moi. J'élargis ma connaissance du monde et je peux le voir définitivement, non pas comme le corrélatif de ma seule vision, mais de la vision en général. Il n'y a pas l'entrelacs que je forme avec le monde et celui que formerait autrui avec un autre monde : cette idée n'a pas de sens. Il n'y a qu'un seul chiasme. Je sais que le paysage que nous regardons n'est pas le mien, parce que ce n'est pas à proprement dit *mon* corps qui voit, mais un corps en général. Il y a une réversibilité tout autant entre les deux côtés de ma main, qu'entre ma main et celle d'autrui³¹. Le monde personnel, le monde que je forme avec autrui ou avec les choses sont un seul *élément* qui est tout entrelacement, vision ou expression, une chair qui n'est ni naturelle, ni culturelle, parce que cette distinction ne tient plus. Il n'y a pas une pluralité de «je», mais un seul «on» dans la vision, un «on» qui inclut aussi le monde³². Comment alors peut-on encore parler d'une profondeur quand moi, autrui et le monde forment une seule chair?

La profondeur ou l'épaisseur de la chair

S'il y a réversibilité entre voyant et visible, elle ne peut être complète. La chair suppose nécessairement une certaine épaisseur qui est constitutive de la visibilité de la chose et de la corporéité. En touchant ma main droite avec ma main gauche, je peux sentir ma main droite du dedans et du dehors, mais la coïncidence est toujours imparfaite. Quand ma main droite touche ma main gauche touchant les choses, soit je porte attention à la visibilité de ma main gauche et j'oublie qu'elle est touchante, soit je la vois touchante et c'est alors sa visibilité que je manque. Je ne peux, en un seul instant, sentir ma main gauche à la fois touchante et touchée. Une profondeur m'en

empêche. Paradoxalement, cet écart est la distance nécessaire pour que je puisse habiter les choses, pour que le voyant prenne naissance au cœur de la visibilité. Merleau-Ponty dira alors que «la profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions³³». Elle n'est pas malheureuse, au contraire, elle permet leur communication : «c'est le degré de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre³⁴». Le voyant est tout au visible et inversement; pour cela, ils ne doivent pas être identiques. Cette profondeur de la chair rend possible son caractère inépuisable³⁵. Une réversibilité jamais réalisée complètement engendre un mouvement circulaire du voyant et du visible et permet ainsi à la vision d'être multiple, sinon d'être tout simplement. Je vois le livre maintenant et dans une semaine autrement, parce que je ne m'épuise pas dans la chose, même si je l'habite de l'intérieur. De même, je ne vois pas le livre exactement comme le voit mon voisin, même si je partage la vision du même livre avec lui.

Ces considérations sur la profondeur nous conduisent à la distinction entre chose et corps. Nous sommes tous deux chair, mais le sommes-nous de la même manière? Merleau-Ponty, dans une note de travail pour *Le visible et l'invisible*, mentionne que « la chair du monde n'est pas se *sentir* comme ma chair — elle est sensible et non sentant (...)»³⁶. Doit-on remettre en cause ce qu'il a dit ailleurs de l'unité de la chair? Cette distinction est plutôt une précision qu'une remise en question. La chair du corps n'est pas d'une autre structure que la chair du monde, mais c'est la première qui sous-tend la deuxième³⁷. Le corps, par sa richesse de prises, par ses innombrables possibilités de mouvements permet les multiples perspectives d'une chose. Le fait que le corps soit voyant et visible permet au monde d'être aussi voyant et visible, c'est-à-dire vu et non «en soi». Mon corps est la possibilité de toutes les dimensions d'une chose, il est en quelque sorte l'«infinie profondeur du monde³⁸». Sans lui, le monde restait plat, sans dimension. Pour que la chair du monde apparaisse, la chair du corps doit advenir, elle inaugure la réversibilité, la *ineinander* de la vision. Il n'est pas seulement une chose parmi d'autres, il représente l'essence même de toutes choses, le point zéro d'une infinité de dimensions ou de profondeurs.

De la même façon qu'un écart m'éloigne de la chose, une épaisseur me différencie d'autrui. Je ne peux pas avoir une vision aussi complète de mon corps que celui de l'autre à côté de moi. Je ne peux jamais être partout à la fois, il reste que mon corps s'offre à moi

«sous une perspective invariable³⁹». Je ne peux jamais voir mon dos si ce n'est à l'aide de miroirs, alors que l'autre y a accès immédiatement. C'est cette réversibilité jamais réalisée complètement qui fait en sorte que je ne coïncide pas totalement avec moi-même ou avec l'autre. C'est cette épaisseur de la chair qui marque à la fois la limite de la vision et qui lui donne son caractère multiple. «Multiple» n'est pas à entendre ici au sens de «d'autres visions», parce que cela supposerait une subjectivité que nous voulons éviter. Nous dirons plutôt qu'il est un autre avènement de réversibilité, se distinguant de moi, mais en même temps de même chair. La profondeur est autant dans le corps que dans le monde, parce que le deuxième n'est pas un autre du premier. Ils sont tous deux de la même étoffe, ils sont une seule chair, mais qui a une épaisseur. La peinture ou l'expression, quant à elles, redoublent cette réversibilité du voyant et du visible faisant ainsi voir cette expérience de la vision que le sens commun, la science et la philosophie modernes semblent oublier.

La profondeur de la chair en peinture

Les choses trouvent une présence en nous, parce que nous sommes faits de la même étoffe. On peut maintenant s'imaginer que cette présence suscite un tracé de ma main sur un tableau. Cette peinture serait «un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier⁴⁰». La peinture n'est pas plus devant moi que ne le sont les choses. Mais elle n'est pas non plus une chose comme les autres. Déjà nous ne savions pas où se trouvait le rouge, pas directement sur la robe comme une qualité, mais pas non plus ailleurs. C'était un rouge sensuel ou révolté, une nuance de la chair. Dans le cas du tableau, cette impression est doublement renforcée. Je ne dirai plus que je vois *le* tableau, mais bien plutôt que je vois *avec* lui. La peinture est le dévoilement d'une vision, parce que la vision est déjà expression en étant réversibilité du voyant et du visible, c'est-à-dire expérience de profondeur⁴¹.

Prenant l'exemple de la peinture de Cézanne, on pourrait dire que les déformations de la perspective dont parle Merleau-Ponty dans *Le doute de Cézanne* correspondraient désormais à ce qui permet de révéler l'invisible du visible, c'est-à-dire la présence du dedans dans le dehors et du dehors dans le dedans⁴². Les assiettes jamais parfaitement ovales, les tables «trop» inclinées vers l'avant seraient la manière dont Cézanne aurait exprimé comment sa vision ne se fait pas à travers une grille mathématique, mais de l'intérieur de son corps

visible, qui n'a rien de mécanique. Mais il ne faudrait pas croire qu'il exprime par-là la pure subjectivité de sa vision. Le tableau n'est pas uniquement du côté du sujet ou du côté du monde. L'idée selon laquelle l'art moderne serait l'expression subjective du peintre, alors que la peinture de la Renaissance, une peinture tout objective, est une conception qui n'a pas de sens pour Merleau-Ponty. Ceci tout simplement parce qu'entre le peintre et le visible «les rôles inévitablement s'inversent⁴³» et il en a toujours été ainsi. Dans cette réversibilité, on ne sait plus qui peint, ni ce qui est représenté. Ce qui est certain, c'est que ce voyant-visible ou cette chair apparaît en étant peint, alors qu'on l'oublie dans la vision. «Je peins pour surgir», dit André Marchand⁴⁴. Ce *je* n'est pas un *moi* qui s'opposerait au monde. Le peintre n'est pas dans une position autoritaire ou de maîtrise par rapport au monde, il est plutôt dans un rapport de fascination. C'était littéralement la montagne qui regardait Cézanne, qui le transperçait, comme André Marchand a pu dire de la forêt qu'elle lui parlait⁴⁵. Et cette montagne, il ne pouvait la voir sans la voir en lui. La peinture de la *Montagne Sainte-Victoire* transperçait à travers la montagne que Cézanne a prise pour modèle, car avec la montagne, il formait déjà un seul élément : «dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression⁴⁶». La peinture rend visible ce qui reste invisible dans la vision profane : la profondeur entendue comme réversibilité des dimensions⁴⁷. La peinture plus que jamais révèle notre adhérence à la visibilité, mais en même temps notre impossible coïncidence avec elle. «Voir c'est avoir à distance⁴⁸», nous dit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*. C'est dire que Cézanne ne sera jamais la montagne Sainte-Victoire, même si on doit dire qu'il n'est pas autre chose. Cet écart rend possible d'autres visions que celle de Cézanne. Mais les autres visions ne seront pas pour autant complètement autres, car moi et autrui sommes de la même étoffe. La vision de Cézanne pourrait alors apparaître partielle et ce, même si elle me donne le visible⁴⁹. Cela tient au paradoxe de la profondeur qui est d'être proximité dans la distance.

Il reste cependant que la profondeur de la vision ne donne pas immédiatement une profondeur en peinture. De la vision à la peinture, il y a tout un exercice, un travail du peintre. Mais «la question n'est pas là (pour Merleau-Ponty) : précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même⁵⁰». Cézanne a eu contact avec les peintures de la Renaissance et de la tradition, mais ce contact s'est

toujours fait par la vision. C'était la vision qu'il cherchait chez les autres, non une simple technique. Mais qu'est-ce que cette vision? Qu'est-ce qu'il a découvert dans les autres tableaux qui, en étant «visibles à la deuxième puissance», lui en ont appris sur sa vision? Sa vision se sera découverte elle-même comme réversibilité du voyant et du visible. Et à travers cette réversibilité, c'est sa profondeur qui lui sera apparue. Du même coup, elle aura compris qu'elle est expression et, de ce fait, qu'elle ne peut pas se retrouver complètement dans la peinture des autres. La vision du peintre ouvre la voie à une autre peinture et il comprend que l'histoire de la peinture n'est pas autre que celle d'une visibilité qui n'aura jamais terminé de se chercher. La vision comme mouvement circulaire du voyant et du visible permet à chacune de ses manifestations de découvrir une nouvelle dimension du monde. Elle est déjà peinture et «la vision du peintre est une naissance continuée⁵¹». Chaque fois qu'il porte attention au monde, une nouvelle dimension lui apparaît, parce qu'il n'est pas exactement le même qu'hier et qu'autrui y a aussi laissé sa marque⁵². La peinture commence avec sa vision, qui est aussi celle de l'autre. En ce sens, Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, pousse jusqu'au bout l'expressivité de la vision et peut-être aussi son pouvoir de réflexion.

C'est dire que «dans quelle civilisation qu'elle naisse, de quelques croyances, et quelques motifs, de quelques pensées, de quelques cérémonies qu'elle s'entoure, et lors même qu'elle paraît vouée à autre chose, depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité⁵³». L'énigme est de pouvoir à la fois saisir les choses elles-mêmes, en leur lieu, en même temps que d'être éloigné d'elles par toute l'épaisseur de la chair. L'énigme de la visibilité, c'est la profondeur. Giacometti aurait dit : «Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie⁵⁴». Ce qu'il dit de Cézanne serait vrai pour tout peintre.

La profondeur de la chair à l'œuvre

La profondeur, non comme une troisième dimension, mais comme expérience de la réversibilité des dimensions, trouverait une forme privilégiée dans toute la peinture moderne, particulièrement chez Cézanne, mais aussi dans la peinture classique. Par ailleurs, c'est à la peinture moderne que reviendrait le privilège d'avoir révélé aux théoriciens la véritable recherche de la profondeur qu'on n'avait

tout simplement pas vue en réduisant la perception à un processus mécanique. L'effort de la peinture moderne «pour se dégager de l'illusionnisme et pour acquérir ses propres dimensions⁵⁵», comme le fait Cézanne avec ses déformations de la perspective, nous aura ouverts à ce qui n'a jamais cessé d'animer le peintre quand il fait son tableau. Cet effort se traduit non seulement par les déformations de la perspective, mais aussi par le mouvement inattendu donné à la ligne. Par exemple, en marquant de plusieurs contours une pomme, comme chez Cézanne, on enlève à la ligne son «adhérence à l'enveloppe des choses⁵⁶». Elle cesse d'être un simple indice, telle que la concevait Descartes, pour retrouver la *vraie* pomme derrière le tableau. Les lignes de Matisse ou de Klee redonnent un sens au dessin. Cette ligne qu'on retrouve dans la peinture ou dans la sculpture moderne ne s'oppose plus à la couleur. L'une comme l'autre permet de faire surgir l'espace. En libérant la ligne, on révèle l'invisible du visible, c'est-à-dire comment la ligne ne marque aucune limite entre une chose et une autre, entre une chose et nous qui l'observons, en somme, tout ce que n'a pas voulu voir Descartes. «Elle rend visible», comme disait Klee, elle ne l'imite plus⁵⁷. Tandis que la couleur n'est plus simplement de l'ordre du coloriage, elle nous amène au cœur des choses.

La ligne de la peinture classique n'était pas plus l'enveloppe des choses que la ligne du moderne. Pour Merleau-Ponty, la peinture a toujours contesté le contour d'une pomme qui jouerait le rôle d'un indice pour retrouver l'objet en soi. Léonard de Vinci est un bon exemple d'un peintre classique qui déjà cherchait la forme à dessiner à travers d'innombrables lignes⁵⁸. Mais si la peinture classique révélait déjà la profondeur, ce n'était pas tant par la ligne qu'au moyen de la perspective, aussi étrange que cela puisse paraître. On aurait pu croire le contraire, c'est d'ailleurs la position que soutient Merleau-Ponty dans les deux autres textes qu'il consacre à la peinture. Dans ces deux textes, il réservait le même sort à la peinture classique qu'à la pensée cartésienne. De la même manière que Descartes avait libéré le sujet derrière la perception, la perspective de la Renaissance aurait donné les moyens aux peintres de libérer le point de vue à l'origine de l'espace pictural, ce que n'étaient pas encore arrivés à faire les Anciens avec la *perspectiva naturalis*. Mais en réduisant ce point de vue au simple point de fuite, le peintre renaissant lui aurait donné une place absolue, comme chez Descartes, et de là lui aurait enlevé ce qui fait problème : sa chair. Or, Merleau-Ponty délaisse désormais cette critique et la convie au vice du théoricien. Ce sont les

théoriciens qui ont cru pouvoir rejoindre l'espace en soi au moyen de calculs de géométrie. Au contraire, pour les peintres, la perspective n'a jamais été conçue comme tel⁵⁹. Ils cherchaient la profondeur et la perspective fut sur leur passage. Merleau-Ponty est sans doute un peu trop radical en faisant une telle affirmation, mais elle nous informe de la manière dont il idolâtrait les peintres. En y regardant de plus près, nous dit-il, on se rend compte que la perspective en peinture «n'excite pas toujours notre pensée à retrouver la forme vraie des choses, comme le croyait Descartes : passé un certain degré de déformation, c'est au contraire à notre point de vue qu'elle renvoie : quant aux choses, elles fuient dans un éloignement que nulle pensée ne franchit⁶⁰». Ce sont les théoriciens qui ont réduit le point de vue au point de fuite; les peintres ne sont pas allés si loin. Ils savaient d'expérience, pense Merleau-Ponty, que le point de vue était de chair, parce qu'il ne peut pas en être autrement. La perspective géométrique était en réalité une manière pour la peinture de se faire «déformation cohérente», c'est-à-dire une certaine réversibilité du voyant et du visible, une présentation de la chair.

Conclusion

Ainsi, toute peinture présente toujours la profondeur en tant qu'elle n'est plus une troisième dimension, mais une première. Toute peinture classique ou moderne est expression, profondeur, car elle est d'abord vision. La vérité de la peinture est dans sa capacité à faire voir cette expressivité. C'est à travers cette recherche de profondeur que la peinture nous fait voir la structure corps-monde-autrui que la philosophie et la science modernes ont oubliée, ce que Descartes a ouvert pour aussitôt refermer. Ce serait là l'essentiel du propos de *L'œil et l'esprit*. Mais si une telle vérité du visible est facile à voir dans la peinture classique et dans la peinture moderne figurative de Cézanne, elle est plutôt difficile à voir dans la peinture abstraite. Pour Merleau-Ponty, «le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé⁶¹». Le surgissement de la peinture moderne n'a pas «tant consisté à choisir entre la ligne et la couleur, ou même entre la figuration des choses et la création de signes, qu'à multiplier les systèmes d'équivalences» pour permettre de retrouver la vision en peinture⁶². Si l'artiste peint c'est toujours parce qu'il a déjà vu⁶³. Quoi qu'il fasse, sa peinture surgit toujours d'une vision et elle est elle-même donnée à voir. Cependant, est-ce vraiment le cas pour la peinture abstraite?

Prenons un tableau de de Kooning : *Woman VI*. Si on fait abstraction du titre, on voit difficilement que ce tableau rappelle l'image d'une femme⁶⁴. Cela tient essentiellement au type de procédé utilisé par le peintre. Wayne J. Froman, dans un article consacré entre autres à Merleau-Ponty, explique ce procédé inspiré de l'*Action Painting*. Pour les peintres qui pratiquent cette méthode, la toile devient le lieu de la démonstration du geste qui fait la peinture, plutôt que le désir de reproduire une forme⁶⁵. De Kooning a été influencé par cette vision de la peinture, mais en ayant le désir de représenter une certaine figure : une femme. Mais cette femme n'avait pas de modèle dans le monde de la vision, dit autrement, le peintre n'avait pas d'«image antérieure»⁶⁶. La femme est littéralement née sur la toile. Le peintre commença par lancer quelques traits au hasard et de la tension qui résultait de ces premiers traits, en lança d'autres et ainsi une femme apparut sur la toile, une femme qu'il n'avait jamais vue auparavant. La femme a été «engendrée» dans le tableau⁶⁷. Ce qui distingue une telle peinture d'une toile de Cézanne, c'est la place accordée au mouvement. La figure est aussi de deux dimensions, mais elle est si empreinte de la gestuelle du peintre, qu'elle devient presque abstraite. Pour Froman, cela montre parfaitement l'entrelacs que forment ensemble le champ de la vision et le champ du mouvement. Vision et mouvement forment une seule unité dans leur réversibilité. Cette femme a été engendrée du milieu que forment ensemble le corps voyant et le corps visible-tangible. Elle est une profondeur même.

Sans que Merleau-Ponty fasse référence à cette peinture mi-abstraite pour illustrer la vision, on peut voir qu'elle la représente parfaitement. La peinture moderne comme celle de de Kooning serait particulièrement apte à dévoiler l'expérience de la chair, parce qu'elle joue directement comme un miroir en redoublant le corps voyant et visible. Le tableau devient ainsi «une philosophie figurée de la vision⁶⁸». Or, justement, dans ce type de tableau, il devient extrêmement difficile de séparer l'expression véritable de ce que nous appelons l'improvisation de l'écriture automatique ou de la peinture automatique critiquée par Merleau-Ponty lui-même dans *Le langage indirect et les voix du silence*⁶⁹. Qu'est-ce qui distingue le coup de pinceau d'une marque de crayon faite par accident sur un bout de papier? Quand la vision devient l'amorce de la peinture et que la peinture s'efforce de faire voir la vision au plus près de l'expérience, comment savoir dès lors ce qui est de l'ordre d'une deuxième puissance? En définissant l'œuvre d'art par le redoublement de la

profondeur de la vision, c'est-à-dire en désignant «peinture» ce qui présente un double de la réversibilité du voyant et du visible, nous arrivons difficilement à faire la différence, pour ne pas dire à ne plus faire du tout la distinction, entre ce qui est de l'ordre de l'œuvre d'art, c'est-à-dire une première forme de réflexivité, et ce qui est de l'ordre de la vision. La peinture devient vision et la vision peinture. Nous ne reprochons pas à Merleau-Ponty de ne pas avoir établi de critères ou de signes pouvant distinguer la peinture de la non-peinture, tel n'est pas le but. Cependant, le fait qu'on ne puisse plus mettre de limite entre la vision et la peinture, ou du moins qu'elle soit si difficile à déterminer, ne revient-il pas à ne plus rien savoir de l'un, ni de l'autre? C'est comme si en donnant le pouvoir à la peinture de révéler le sens de la vision, on ne savait plus ce qui est de l'ordre de la réflexion ou d'une transposition, parce que la vision serait déjà l'amorce de la peinture. Quand on sait que cette transposition, que devait permettre la peinture, a pour fonction de faire voir la vision aux sciences et à la philosophie moderne, on se demande si le projet n'a pas échoué. En perdant la notion de l'œuvre d'art, en l'occurrence de la transposition, on perd également la distance nécessaire pour que la vision nous apparaisse.

Tout le problème vient de ce que Merleau-Ponty accorde une vérité, c'est-à-dire une capacité de faire *voir* ce à quoi nous ne prêtons pas attention dans l'expérience quotidienne, à une expérience qui demeure silencieuse. Peut-être que la peinture reste plus près de l'expérience de la chair que la philosophie ou même la littérature,⁷⁰ mais en étant plus près, ne revient-on pas à une confusion? Peut-être que la peinture nous place dans l'expérience de la vision plus certainement que les mots, mais nous ne le savons pas. En lui donnant seul le pouvoir de faire voir la vision, les deux monstres engendrés par Descartes continuent de croire que le monde est immuable et qu'il est saisissable objectivement par la technique. La peinture seule, contrairement à ce que semble penser Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, n'est pas apte à faire *voir* la vision. Si elle y parvient, c'est en passant par le langage philosophique de Merleau-Ponty. La peinture a besoin de la philosophie pour être réflexion, pour devenir un visible à la deuxième puissance. La peinture est riche de sens et même d'expérience, mais sans le langage ce sens n'apparaît pas. Il reste à savoir quel langage pourrait faire voir la vision en peinture. Comme l'une n'est pas réductible à l'autre, la peinture échappera toujours au langage, à la philosophie. Cela dit, on ne va pas jusqu'à dire que la

philosophie ne peut pas ou ne doit pas s'inspirer de la peinture pour surgir. Si c'est en ce sens que Merleau-Ponty voit le retour nécessaire de la philosophie à la peinture, il n'y a pas là de quoi le critiquer. Par contre, *L'œil et l'esprit* nous aura fait douter du moins que ce soit là le sens de son propos.

Guylaine Chevarie-Lessard Études littéraires, UQAM

1. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. «folio/essais», 1964, p. 38-39. «Des choses aux yeux et des yeux à la vision il ne se passe rien de plus que des choses aux mains de l'aveugle et de ses mains à sa pensée. (...) C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps. La ressemblance est le résultat de la perception, non son ressort». *Ibid.*, p. 41.
2. *Ibid.*, p. 43-45.
3. Ce qui intéresse Descartes dans l'art pictural, c'est surtout le dessin, car il nous permet de retrouver à travers les contours définis l'enveloppe des choses. Au contraire, la peinture, par la couleur entre autres, nous donne une présentation des choses beaucoup moins identifiable pour la seule pensée. Pour Descartes, la couleur n'est qu'ornement pour le dessin. *Ibid.*, p. 42-43.
4. *Ibid.*, p. 45-47.
5. *Ibid.*, p. 48.
6. *Ibid.*, p. 54.
7. *Ibid.*, p. 51.
8. «Et ceci nous arrive ordinairement sans que nous y fassions de réflexion tout de même que lorsque nous serrons quelque chose de notre main, nous la conformons à la grosseur et à la figure de ce corps et le sentons par son moyen, sans qu'il soit besoin pour cela que nous pensions à ses mouvements.» *Ibid.*, p. 53-54.
9. *Ibid.*, p. 54-55.
10. *Ibid.*, p. 56-57.
11. *Ibid.*, p. 9-10.
12. *Ibid.*, p.10.
13. *Ibid.*, p.12. Poussée à l'extrême, cette situation devient hautement problématique : «si ce genre de pensée prend en charge l'homme et l'histoire, et si, feignant d'ignorer ce que nous en savons par contact et par position, elle entreprend de les construire à partir de quelques indices abstraits, comme l'ont fait aux États-Unis une psychanalyse et un culturalisme décadents, puisque l'homme devient vraiment le *manipulandum* qu'il pense être, on entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai ni faux touchant l'homme et l'histoire, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller.» (*ibid.*). On ne peut pas faire autrement en lisant ce passage au début du XXI^e siècle de voir une critique avant l'heure du clonage humain. Cette idée est renforcée par un autre passage qui précède juste ce dernier et qui critique «l'idéologie cybernétique» dont sont affectés certains hommes de science.

14. *Ibid.*, p.11-12. Merleau-Ponty n'est pas contre la science, mais plutôt contre son idéalisme. Redonner le sentiment de l'opacité du monde à la science, c'est faire prendre conscience à la science qu'elle ne possède pas tout de l'homme et du monde, qu'ils seront toujours à chercher. Il y a quelque chose en eux qui échappe à la maîtrise technique qui voudrait tout classer une fois pour toutes, parce qu'ils sont issus tous deux d'un rapport d'expression. En retrouvant le rapport d'expression à l'origine de toute production scientifique, la science serait moins dogmatique et pourrait se rapprocher davantage de la *vérité* du monde.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. *Ibid.*, p. 57-59.
17. *Ibid.*, p. 60.
18. *Ibid.*, p. 14.
19. *Ibid.*, p. 16.
20. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 176.
21. *Ibid.*, p.177.
22. *Ibid.*, p.177-178.
23. *Ibid.*, p.179.
24. *Ibid.*, p.174.
25. *L'œil et l'esprit*, p. 70-71.
26. *Le visible et l'invisible*, p. 183.
27. *Ibid.*, p. 181.
28. *Ibid.*, p.182.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, p.193.
31. *Le visible et l'invisible*, p.185.
32. Nous trouvons un résumé de ce qui vient d'être dit à propos de la vision dans *L'œil et l'esprit*, p.16-21.
33. *L'œil et l'esprit*, p. 65.
34. *Le visible et l'invisible*, p. 195.
35. *Ibid.*, p. 188-189.
36. *Ibid.*, p. 304.
37. «Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui.» *Ibid.*, p. 182.
38. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène : sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p. 233. L'ouvrage de Barbaras propose aussi une explication du problème de la chair du monde et de la chair du corps. (*Ibid.*, p. 232-234.) On peut aussi consulter cet ouvrage pour en savoir plus long sur la différence entre la chose et le monde, problème que je ne traite pas ici.
39. *Ibid.*, p. 194.
40. *L'œil et l'esprit*, p. 22.
41. *Ibid.*, p. 22-23. De ce point de vue, Merleau-Ponty n'accorde pas un pouvoir nouveau à la peinture. Il a toujours considéré la peinture comme une première réflexion sur l'expérience de la perception ou maintenant sur la vision.

42. *Ibid.*, p. 23.
43. *Ibid.*, p. 31. Dit autrement : «c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement (...) n'est spectacle de quelque chose qu'en étant "spectacle de rien", en crevant la "peau des choses" pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.» *Ibid.*, p. 69.
44. Cité par Merleau-Ponty, *Ibid.*
45. *Ibid.*, p. 31.
46. *Ibid.*, p. 87.
47. *Ibid.*, p. 27.
48. *Ibid.*, p. 27.
49. *Ibid.*, p. 26.
50. *Ibid.*, p. 25.
51. *Ibid.*, p. 32.
52. *Le visible et l'invisible*, p. 189.
53. *L'œil et l'esprit*, p. 26.
54. Cité par Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 64.
55. *Ibid.*, p. 61.
56. *Ibid.*, p. 71-72.
57. Cité par Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 74.
58. *Ibid.*, p. 72.
59. *Ibid.*, p. 49-50. «Les peintres, eux, savaient d'expérience qu'aucune des techniques de la perspective n'est une solution exacte, qu'il n'y a pas de projection du monde existant qui le respecte à tous égards et mérite de devenir la loi fondamentale de la peinture... », *ibid.* p. 50.
60. *Ibid.*, p. 50.
61. *Ibid.*, p. 87.
62. *Ibid.*, p. 71. «Dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression. C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens. Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même». *Ibid.*, p. 87.
63. *Ibid.*, p. 28.
64. Même si cette toile n'est pas complètement abstraite, elle demeure un exemple révélateur pour montrer comment s'exprime la profondeur dans une toile non-figurative.
65. Wayne J. Froman, «Action Painting and the World-As-Picture», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n° 4 (1988), p. 472.
66. *loc. cit.*, p. 473.
67. *loc. cit.*

68. *L'œil et l'esprit*, p.32.
69. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voix du silence», *Signes*, Paris, Gallimard, coll. folio/essais, 1964, p. 65.
70. «Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. À l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. (...) Le peintre est le seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation» (*L'œil et l'esprit*, p. 13-14) Et aussi dans ce passage : «On pourrait chercher dans les tableaux eux-mêmes une philosophie figurée de la vision et comme son iconographie». *Ibid.*, p. 32.