

Version provisoire du texte « A l'image du monde. Merleau-Ponty, Maldiney et la peinture. », in *Actes du colloque « Penser le monde et l'habiter. Les phénoménologies à l'épreuve. Enjeux éthiques, socio-économiques, politiques et esthétiques »*, éd. par J. Leclerc, P. Lorelle, Presses universitaires de Louvain (Empreintes philosophiques), à paraître (2019).

A l'image du monde – Merleau-Ponty, Maldiney et la peinture Sylvaine Gourdain

Le monde du peintre, selon Merleau-Ponty, est « un monde presque *fou* », « la peinture réveille [...] un *délire* »¹ et « le peintre [...] pratique une théorie *magique* de la vision »². Selon Maldiney, le monde de l'image picturale est le monde des « sensations confuses »³, et l'artiste y est pris de vertige. Y aurait-il donc d'un côté le monde imaginaire du peintre, un monde de folie, de confusion, de délire, un monde au sein duquel l'homme serait comme égaré, et de l'autre le « vrai » monde, celui du quotidien, au sein duquel nous avons nos habitudes, nos repères, nos attaches ? Autrement dit, le monde de l'art – et en particulier de la peinture – ne serait-il qu'un monde illusoire, chimérique, voire mensonger, et en toute hypothèse coupé du monde réel ? Répondre oui à cette question ne correspondrait en tout cas ni à la conception de Merleau-Ponty ni à celle de Maldiney. On peut même avancer que, du moins pour Maldiney, le monde du peintre est *davantage* le monde *réel* que le monde que nous côtoyons chaque jour et au sein duquel nous réalisons la plupart de nos actions. Mais que signifient alors cette folie et cette magie du monde pictural ? Et ont-elles le même sens pour Maldiney que pour Merleau-Ponty ?

Il est clair tout d'abord que ces qualificatifs (« fou », « magique », « confus ») indiquent bien un écart, une différence qui distingue le monde tel qu'il apparaît dans le tableau du monde que nous croyons connaître et au sein duquel nous vivons quotidiennement. Pourtant, loin de nous éloigner du monde réel, cet écart et cette différence caractéristiques de l'œuvre d'art nous y reconduisent. L'image artistique nous ramène au sein du monde, du « vrai » monde, parce qu'elle déchire le voile uniforme dont l'usage a recouvert les êtres et les choses, elle détruit les fantasmes de totalité qui hantent les représentations et les systèmes du monde, elle rompt l'illusion de transparence que trahissent nos catégories trop claires et nos concepts trop rigides. En d'autres termes, l'œuvre d'art picturale nous fait revenir « aux choses mêmes », parce qu'elle instaure une conversion du regard et une métamorphose du visible.

¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26. [Nous soulignons]

² M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 27 sq. [Nous soulignons]

³ H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), in *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 48.

Pourtant, la transformation qui se met en place dans la peinture ne suit pas la même orientation que le mouvement de la « réduction » phénoménologique, telle qu'elle a été décrite par Edmund Husserl à partir de 1905. D'une certaine façon, il semble même que la peinture instaure plutôt une réduction inversée. En effet, la conversion du regard que propose la peinture ne s'accomplit pas comme passage de l'« attitude naturelle » de l'ego plongé dans le monde à l'« attitude [dite] phénoménologique » de l'ego faisant retour sur sa conscience constituante, c'est-à-dire comme passage d'une attitude que nous embrassons spontanément, à une attitude que nous ne pourrions adopter qu'après avoir mis entre parenthèse notre adhésion naturellement réaliste au monde. La transformation qu'opère la peinture vise plutôt à un retour à notre immersion première et spontanée dans le monde. Si réduction il y a, celle-ci n'implique dans le cas de la peinture aucune neutralité ni aucune abstraction, puisqu'il s'agit au contraire de se rapporter au monde du dedans et d'abandonner ce prétendu dehors depuis lequel nous pourrions observer le monde, comme si nous étions des spectateurs qui se tiendraient à l'extérieur d'un spectacle qu'ils voudraient contempler. Dans une lettre adressée à Sartre datant du 8 juillet 1953, Merleau-Ponty écrit ainsi : « [...] *le philosophe n'est pas un faiseur de livres* [...], il est *dans le monde*. »⁴ Et plus loin, il ajoute : « [...] la philosophie est *une attitude dans le monde, non une abstention* [...] »⁵.

C'est donc le rapport de l'art pictural au monde, au monde réel et non imaginaire (si l'on entend, par « imaginaire », fictif), que nous entendons interroger ici. Si l'on veut comprendre ce que désigne la « folie » du monde pictural, dans la mesure où elle est plus vraie et plus réelle que la prétendue « raison » du monde quotidien, il faut d'abord examiner ce qu'est et ce que signifie cet être-au-monde originaire que révèle la peinture. Parallèlement, cette recherche impliquera de s'intéresser plus précisément aux moyens proprement picturaux qui rendent possible la monstration de cette origine. On se demandera alors quel est le statut de cette médiation par la peinture et pourquoi le *retour* à l'origine nécessite ce *détour* par l'art pictural.

Merleau-Ponty et Maldiney considèrent tous deux que la peinture exhibe notre être-au-monde originaire. Pour Merleau-Ponty, ce qui se rejoue dans l'œuvre d'art, c'est l'expérience de notre appartenance originaire au monde, de notre communion intime avec lui. Or, cette co-appartenance entre le monde et l'être humain n'est pas donnée de sorte qu'il ne resterait plus au peintre qu'à la reproduire, mais il lui faut au contraire la retrouver, la faire revivre dans la

⁴ M. Merleau-Ponty, *Parcours deux (1951-1961)*, Paris, Verdier, 2000, p. 148. [Nous soulignons]

⁵ M. Merleau-Ponty, *Parcours deux (1951-1961)*, op. cit., p. 150. [Nous soulignons]

peinture. La tâche du peintre consiste ainsi à « réveiller un rapport charnel au monde et à autrui, qui n'est pas un accident survenu du dehors à un pur sujet de connaissance [...], un "contenu" d'expérience parmi beaucoup d'autres, mais notre insertion première dans le monde et dans le vrai »⁶. C'est cette vérité première que le peintre doit « réveiller » et cette vérité concerne l'être même du sensible et son mode de fonctionnement : l'origine, pour Merleau-Ponty, se joue sur le plan de la « chair » du monde, c'est-à-dire de l'étoffe qui constitue le monde sensible tout autant que notre propre corps. Car nous ne sommes voyants que parce que nous sommes visibles, nous ne pouvons être un foyer de la vision que parce que nous faisons partie du visible au même titre que les choses.

Or, si le peintre est à même de saisir notre participation primordiale au monde, c'est bien parce qu'il la pratique, parce qu'il la met en œuvre au lieu de la théoriser, de chercher à la circonscrire conceptuellement. La philosophie, elle, est déjà prisonnière de ses concepts et de ses catégories, dont il lui faut d'abord se débarrasser. Ainsi, le peintre montre la voie au philosophe, auquel Merleau-Ponty assigne la tâche de rejoindre « l'homme naturel », comme il l'expose dans *Le Visible et l'invisible* :

« Nous nous plaçons, comme l'homme naturel, en nous *et* dans les choses, en nous *et* en autrui, au point où, par une sorte de *chiasma*, nous devenons les autres et nous devenons monde. La philosophie [...] se tient, comme l'homme naturel, au point où se fait le passage du soi dans le monde et dans l'autre, à la croisée des avenues. »⁷

C'est précisément ce chiasme de la chair, cette doublure invisible du visible, l'entrelacs entre l'endroit et l'envers, que le peintre doit laisser s'exprimer dans son tableau. Si l'on reproche souvent à Merleau-Ponty son monisme de la chair, il faut pourtant reconnaître que cette conception – même si cela peut paraître un truisme de le dire – a d'abord le mérite de surmonter tout dualisme entre le corps et l'esprit, le sensible et l'intelligible. Mais surtout, et paradoxalement, cette approche qui se fonde sur l'idée d'un « élément »⁸, commun entre le monde et mon corps propre consacre également le refus de toute indifférenciation. La chair n'est pas un magma informe, une fusion où tout serait encore indistinct et indéterminé, mais elle est d'emblée écart, discordance, dissonance. Car les « deux cercles », les « deux tourbillons » ou encore les « deux sphères » (le sentant et le senti, le voyant et le visible, le touchant et le touché) ne sont « concentriques » que lorsque « je vis naïvement », mais « dès que je m'interroge », ils sont aussitôt « faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre »⁹. En

⁶ M. Merleau-Ponty, « La perception d'autrui et le dialogue », in *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 193.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 210.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 182. Voir aussi *id.*, p. 191.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 180.

réalité, la superposition n'est jamais exacte, jamais parfaite : dès que j'existe, à l'instant même où je suis moi, la coïncidence n'est plus que « coïncidence partielle »¹⁰, recouvrement d'un creux qui perdure, d'un décalage qui demeure. A l'origine est cette non-coïncidence, que ne précède aucune harmonie première : « l'originaire éclate »¹¹, lit-on dans *Le Visible et l'invisible*.

S'il ne peut donc jamais y avoir de retour à l'immédiat, l'« archétype de la rencontre originaire »¹², c'est-à-dire notre expérience première de l'être, ne correspond pourtant pas à une relation entre deux pôles séparés, mais à une ouverture originaire, qui précède toute opposition entre être et pensée. Merleau-Ponty la nomme « foi perceptive », mais cette foi n'est pas une *Urdoxa* au sens d'une thèse naïve qui se laisserait « réduire ». Il faut plutôt la comprendre comme une adhérence passive qu'on ne peut neutraliser parce qu'elle nous habite sans que nous puissions agir sur elle. Le terme de « foi » évoque une forme de croyance non réflexive, qui marque de son empreinte notre manière même d'exister, mais que nous n'avons jamais décidé, par aucun acte de la conscience, d'adopter. Telle est notre expérience originaire du monde : une expérience du dedans du monde qui est en elle-même écartelée.

Si Maldiney considère, comme Merleau-Ponty, que la peinture doit accueillir en elle ce point zéro de notre contact avec le monde, il refuse d'employer le terme de « perception », qui selon lui suppose déjà une dualité entre un sujet et un objet. Au percevoir, il préfère le sentir¹³, ce sentir qui doit constituer la base de tout grand art. Pour Maldiney, la peinture de Cézanne est à cet égard paradigmatique, car, plus que tout autre, Cézanne s'est toujours efforcé de recréer sur la toile « l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant »¹⁴. Si elles sont confuses, c'est parce qu'elles n'ont pas encore été objectivées par la vie pratique. Elles ne peuvent être associées à un « quoi », à un « quelque chose » déterminé, car elles n'expriment que le « comment », qui est précisément « une manière de vivre *avec* le monde »¹⁵, de communiquer avec lui, et non une façon de le maîtriser en vue d'un but précis, de l'instrumentaliser pour satisfaire nos besoins pratiques, ce qui reviendrait finalement à le faire disparaître dans son épaisseur propre. Maldiney rapporte le témoignage du cocher de

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 161.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 163.

¹² M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 208.

¹³ Sur les divergences entre Merleau-Ponty et Maldiney, voir F. Jacquet, « Du sens du sentir : figures de l'être Maldiney et Merleau-Ponty », *Philosophie* 2016/3, n°130, p. 70-91.

¹⁴ H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), op. cit., p. 48.

¹⁵ H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), op. cit., p. 48.
[Nous soulignons]

Cézanne¹⁶, qui, plusieurs fois, a assisté aux manifestations d'enthousiasme du peintre rayonnant d'une joie extatique à la vue du bleu des pins, alors que lui-même ne voyait que des arbres ressemblant à n'importe quels autres arbres. Il cite aussi Bonnard, regrettant amèrement de s'être « laissé aller à peindre des roses », et d'avoir ainsi raté son tableau, alors qu'il lui aurait fallu garder sa vision initiale, cette « première séduction »¹⁷ qui est similaire aux sensations confuses de Cézanne. « L'art est la vérité du sensible »¹⁸, écrit Maldiney en ce sens : seul l'art – en particulier la peinture – est capable de recréer l'apparaître originaire du sensible, en deçà de toute objectivation.

La différence entre Maldiney et Merleau-Ponty ne nous paraît pas réellement se situer sur le plan d'une distinction entre perception d'un côté et sensation de l'autre, car la « foi perceptive » merleau-pontyenne s'écarte tout autant d'un acte perceptif intentionnel impliquant une séparation sujet-objet que le sentir maldinéen. De plus, Maldiney décrit lui aussi la rencontre originaire comme « croyance » : « A travers une sensation dont l'apparence n'est pas court-circuitée de l'apparaître se réalise l'*Urdoxa*, la croyance originaire au Réel : “Il y a et j'y suis.” »¹⁹ Autrement dit, si la sensation ne s'épuise pas en s'assimilant au résultat constitué par l'acte d'une conscience percevante, si elle n'est pas absorbée par son objectivation, alors s'accomplit la « croyance originaire ». Toutefois, pour Maldiney, cette « croyance originaire au réel » doit précisément « se réaliser », nous n'y sommes pas d'emblée, mais elle advient comme un véritable choc pour l'existant, quelque chose qui vient le perturber et l'ébranler. C'est sans doute sur ce point que se situe la principale divergence entre Maldiney et Merleau-Ponty. Car pour Maldiney, les sensations adviennent comme des événements qui dérangent le déroulement sans heurt de notre quotidien :

« l'événement d'une sensation dans sa proximité est un avènement de tout le fond du monde, comme lorsqu'au détour d'une rue, un visage, une voix, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve, déchirant tout d'un coup la pellicule de notre film quotidien, nous font la surprise d'être et d'être là. Le Réel c'est ce qu'on n'attendait pas – et qui toujours pourtant est toujours déjà là. »²⁰

Ce passage extrait de « L'esthétique des rythmes » est tout à fait significatif de la conception maldinéenne de la sensation-événement. Le terme d'événement désigne ici non ce qui est communément qualifié d'*event*, c'est-à-dire le sensationnel ou le spectaculaire, mais ce qui

¹⁶ H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), *op. cit.*, p. 48.

¹⁷ Cit. d'ap. H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), *op. cit.*, p. 49.

¹⁸ H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), in *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 208.

¹⁹ H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 207.

²⁰ H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 207.

fait irruption de manière imprévisible, surprenante, ce qui « déchire la trame de l'attente et des possibles »²¹ et qui en cela signe l'avènement d'un monde neuf. Ainsi, les sensations envahissent brusquement le peintre : elles se manifestent à lui comme la « soudaine morsure de la Réalité »²².

La confrontation du peintre avec le monde ne s'accomplit donc pas dans la douceur, mais au contraire, elle se fait heurt, choc, ébranlement total. C'est pourquoi, pour Maldiney, toute œuvre d'art véritable est événement, puisque sa tâche est précisément de retrouver l'événement originaire de notre être-au-monde. Et parce qu'elle est événement, elle nous présente non pas « l'image de la réalité », mais « la réalité de l'image »²³ : « L'image de la réalité consiste dans l'illusion de son apparence. La réalité de l'image est l'événement actuel de son apparaître. »²⁴ Pour Maldiney, la Sainte-Victoire de Cézanne est l'événement par excellence. Ou, plus exactement, chacune des Sainte-Victoire de Cézanne – qui en aurait réalisé une soixantaine – est un événement particulier, un événement fait de la rencontre entre plusieurs événements que sont les diverses sensations qui émergent de ces tableaux. Ainsi, la Sainte-Victoire de Cézanne

« surgit à soi. Mais aussi elle *surgit*... tout court, avec une simplicité redoutable. [...] Il n'y a pas de *où* préalable à son apparaître où l'on puisse dire qu'elle ait lieu : ni dans le monde, dont elle constitue l'avènement, ni hors du monde, puisque de ce *hors* elle est elle-même l'ouverture. Elle apparaît *en elle-même dans l'ouvert*. Les deux en un. Présence à l'impossible comme toute présence réelle : elle est le *là*. Ce que la *Sainte-Victoire* de Cézanne irrésistiblement rend visible c'est l'invisible dimension de la réalité : le *y* du *il y a*. »²⁵

La Sainte-Victoire de Cézanne ne vient pas s'insérer dans un monde déjà existant, mais elle ouvre à elle-même son propre monde, elle ouvre une nouvelle possibilité de sens : elle apparaît « dans l'ouvert », dit Maldiney. Elle est « présence à l'impossible », parce qu'elle ne se contente pas d'actualiser un possible qu'elle aurait eu préalablement à sa disposition et qu'il lui aurait suffi de faire passer à l'effectif. Le possible de l'événement maldinéen est un « transpossible », ou un « im-possible », pour parler avec Derrida. Et ce « transpossible » ou cet « im-possible » qualifie la manière dont l'« invisible » se manifeste, se rend visible : le surgissement du réel, cet invisible « il y a » – « merveille des merveilles [*das Wunder aller*

²¹ H. Maldiney, « L'art et le rien », in *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2017, p. 195.

²² H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), *op. cit.*, p. 47.

²³ H. Maldiney, « L'art et le rien », *op. cit.*, p. 194.

²⁴ H. Maldiney, « L'art et le rien », *op. cit.*, p. 194.

²⁵ H. Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire : peinture et vérité », in *L'Art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, 2012, p. 26.

Wunder] »²⁶, dans le vocabulaire de Heidegger – advient de façon entièrement inopinée, sans qu’aucun possible n’ait pu prédire sa venue.

Mais l’extrait que nous avons cité plus haut, à propos de « l’événement d’une sensation », témoigne aussi d’une conception du monde qui diffère de celle de Merleau-Ponty, au moins partiellement. Pour tous deux, le monde peut prendre la figure d’un univers objectivé, mais ce monde objectif n’est pas le monde originaire, il semble qu’il s’agisse plutôt d’un monde dérivé, dont il faudrait déconstruire les multiples couches afin de retrouver le monde initial. Or, c’est précisément sur ce point que Maldiney et Merleau-Ponty divergent. Car pour Merleau-Ponty, on l’a vu, le monde est d’emblée non-coïncidence. Il est immédiatement distinct, la différence est première. Pour Maldiney, en revanche, le monde est d’abord fond de monde, *apeiron*, il est le sans limite, le sans forme, l’intraversable chaos, et c’est bien à ce chaos que sont originairement confrontés les artistes. Le moment premier du peintre au sein du monde est un moment de perdition, où l’artiste se laisse engloutir par le monde et renonce à le mettre en perspective. « L’être-perdu est la situation de l’homme dans l’espace du paysage, première forme du “Nulle part sans négation”. »²⁷ Or, ce « “[n]ulle part sans négation” » rappelle à l’évidence la conception schellingienne de l’*Ungrund*, du non-fond, telle qu’elle est présentée dans l’*Ecrit sur la liberté* de 1809²⁸. Le non-fond, pour Schelling, est une sorte de non-lieu, d’état précédant le commencement, au sein duquel toute chose est déjà présente mais non à l’état de chose, de manière indifférenciée. Le non-fond contient tous les contraires, mais non en tant que contraires. Il s’agit donc bien d’une sorte de « nulle part sans négation ». « Plénitude enveloppante au milieu de laquelle nous sommes *ici*, il est la spatialité primordiale qui ne comporte aucun système de références, ni coordonnées ni point origine »²⁹.

²⁶ M. Heidegger, « Nachwort zu : “Was ist Metaphysik ?” », in GA 9, p. 307. Trad. fr. p. 78.

²⁷ H. Maldiney, « L’Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 203.

²⁸ Maldiney fait d’ailleurs référence à Schelling dans H. Maldiney, « L’art et le pouvoir du fond », in *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 231-270. La manière dont il décrit le fond comme chaos (voir notamment *id.*, p. 243) ressemble à s’y méprendre à la façon dont Schelling décrit le « non-fond [*Ungrund*] ». Toutefois, étrangement, Maldiney ne semble pas faire la différence, ni dans sa conception, ni dans celle de Schelling, entre un « fond [*Grund*] » qui s’opposerait à la couleur comme il s’oppose à l’existant, et le « non-fond », qui contient en lui tous les contraires mais à titre indifférencié, non en tant que contraires. Peut-être faudrait-il distinguer, chez Maldiney également, entre d’une part le chaos originaire, ce « moment infra-pictural nécessaire à la peinture » (*ibid.*), qui « n’est ni n’est pas » (*ibid.*) et qui précède la peinture proprement dite, et d’autre part le fond, c’est-à-dire le tracé des lignes géométriques et des plans, s’opposant sur la toile au motif qui renaît de l’expansion des couleurs. Il est significatif à cet égard que Maldiney évoque « le fond comme sans-fond (*Un-grund*) » (H. Maldiney, « L’art et le pouvoir du fond », *op. cit.*, p. 249), comme s’il assimilait effectivement les deux.

²⁹ H. Maldiney, « L’Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 203.

Or, pour Maldiney, c'est dans cet espace insondable que fermente la création, c'est dans ce non-lieu que s'opère la « germination » des choses et de l'artiste, qui naissent co-originaires. Car l'artiste est d'abord perdu dans ce chaos, que Paul Klee nomme également « abîme »³⁰. « A ce moment-là je ne fais plus qu'un avec mon tableau (= Non pas le tableau peint, mais le monde à peindre) »³¹, écrit Cézanne. Mais cette unité n'est pas celle à laquelle doit aspirer le peintre, elle ne peut être que provisoire, car à cet instant, le peintre n'est précisément plus peintre, et le tableau « *n'existe pas encore* »³², précise Maldiney. Sa perte dans le chaos le plonge dans le mutisme le plus profond, dans un vertige qui ne peut être dépassé que par l'irruption du « rythme », sur lequel nous reviendrons. L'œuvre émerge finalement au moment où le peintre devient capable de recréer cette origine, au moment où il peut enfin exprimer sur la toile ses « sensations confuses ». Il n'est plus alors dans le monde-chaos, mais il n'est pas encore dans le monde objectif : il entre dans le monde qui est articulation d'événements ou, plus exactement, c'est son œuvre qui ouvre le monde comme articulation d'événements. Or, si la peinture peut devenir l'expression de ce monde événementiel, si l'on peut dire, c'est parce qu'elle est, nous dit Maldiney, « dans un état d'origine perpétuelle »³³. Nous l'avons vu à propos de la montagne Sainte-Victoire : l'œuvre ouvre son propre horizon, sa dimensionnalité propre. En d'autres termes, elle recrée l'origine en se faisant elle-même origine, en devenant performativement l'espace originaire et en ouvrant subitement le réel à lui-même. Ainsi, c'est bien « l'événement d'une sensation », dit Maldiney, qui fait advenir « tout le fond du monde »³⁴. Ce fond est déjà là, dans une présence latente, mais seul l'événement imprévisible de la sensation, autrement dit l'événement du tableau, le fait devenir réel : « Le Réel c'est ce qu'on n'attendait pas – et qui toujours pourtant est toujours déjà là. »³⁵ En un sens, on peut dire que, pour Maldiney, c'est l'œuvre-événement qui fait advenir le monde réel. Pour Merleau-Ponty, en revanche, le monde n'est pas d'abord un chaos informe, au sein duquel nous serions purement et simplement assimilés, incorporés, et dont il nous faudrait commencer par nous séparer, mais il est d'emblée différence, et l'œuvre, par conséquent, doit retrouver cette origine dissonante, la rendre visible au-delà des apparences, mais elle n'a pas besoin de la recréer en faisant soudainement irruption comme un événement impossible.

³⁰ Voir H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 205.

³¹ J. Gasquet, *Cézanne*, Encre marine, p. 136. Cit. d'ap. H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 204.

³² H. Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », *op. cit.*, p. 243.

³³ H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 203.

³⁴ H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 207.

³⁵ H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 207.

Cette différence entre les conceptions de Merleau-Ponty et Maldiney, au-delà des similitudes, se retrouve aussi dans leur manière de penser le « style » et le « rythme » de l'œuvre d'art. Pour Maldiney, nous l'avons dit : « L'art est la vérité du sensible » et il ajoute aussitôt : « parce que le rythme est la vérité de l'*αἴσθησις* »³⁶. Le style de l'œuvre d'art, selon Maldiney, est *par essence* rythmique³⁷ – « Il n'y a d'esthétique que du rythme. Il n'y a de rythme qu'esthétique. »³⁸ – et ce rythme ne doit pas être confondu avec la cadence. Alors que la cadence désigne la mesure, qui s'appuie sur la régularité et la répétition, le rythme correspond à la dynamique d'une forme mouvante (*ρυθμός*) par opposition à une forme fixe (*σχήμα*)³⁹. Il ressemble en cela à une vague toujours en formation, *Gestaltung* et non *Gestalt*, renaissant sans cesse de ses propres brisures. On peut là encore renvoyer à l'œuvre de Cézanne, comme ne cesse de le faire Maldiney :

« L'espace de Cézanne n'est pas un réceptacle, un contenu d'images ou de signes. Il est un champ de tensions. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-mêmes des événements : éclatements, ruptures, rencontres, modulations, dont les uns, équivalents, sont en résonance dans l'espace, et dont les autres, opposés, sont en change réciproque et total dans une durée monadique. Le rythme qui les reprend en sous-œuvre confère aux éléments leur dimension formelle, c'est-à-dire la dimension selon laquelle une forme se forme – et qui est cette forme même. En cela ils sont intégrés à un espace unique, dont la genèse rythmique, seule, les fait formes. »⁴⁰

Le rythme est donc la tension qui émane des différents événements du tableau, « éclatements, ruptures, rencontres, modulations », il souligne leur conflit potentiel, mais il est aussi, fondamentalement, ce qui donne à ces éléments-événements du tableau leur unité, sans pour autant gommer leurs oppositions. Le rythme confère aux éléments distincts, voire antagoniques, du tableau, leur cohérence interne, et cette unité est faite de ruptures et de discontinuités. Le rythme est ainsi la vie même de l'œuvre, son souffle ou sa respiration : rythme incessant mais discontinu de la systole et de la diastole⁴¹, il désigne le style de l'autogenèse du tableau, la façon dont le tableau s'ouvre à lui-même et à partir de lui-même.

³⁶ H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 208.

³⁷ Sur le rythme chez Maldiney, voir E. Escoubas, « Le phénomène et le rythme : l'esthétique d'Henri Maldiney », *Revue d'esthétique*, n°36, Paris, Jean-Michel Place, 1999 et P. Sauvanet, « La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion », *Rhuthmos*, 28 octobre 2012 (en ligne), <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>.

³⁸ H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 208.

³⁹ H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes » (1967), *op. cit.*, p. 212. Maldiney se réfère ici à Emile Benvéniste.

⁴⁰ H. Maldiney, « « Cézanne et Sainte-Victoire : peinture et vérité », *op. cit.*, p. 25 sq.

⁴¹ Dans « L'art et le pouvoir du fond », Maldiney explique que « [l]e *Bild* (l'image originelle et originaire où Hölderlin perçoit la source de la poésie comme acte commun du poète et du monde) se donne toujours dans un double mouvement de diastole et de systole ». H. Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », *op. cit.*, p. 237.

En fait, le rythme est la tension qui sous-tend l'œuvre dans la mesure où elle inaugure un monde qui est une formation possible, et donc une configuration possible, du monde réel. Autrement dit, le rythme caractérise le comment de l'apparaître du réel au sein du tableau, son mode de présence. Or, selon Maldiney, ce mode de présence, qui préserve la multiplicité des possibles, est propre à l'art : à l'extérieur de l'œuvre d'art, cette multiplicité a toujours tendance à s'épuiser, la tension devient contradiction, et l'uniformité vient prendre la place de la pluralité de sens. La citation suivante, où il est question des rapports du fond et de l'existence, est caractéristique de cette conception de Maldiney :

« Chaque événement fait injustice à tous les autres qui auraient pu se produire à sa place et que sa présence condamne à l'absence, mais, selon la même loi, il est condamné à disparaître à l'instant qu'un autre apparaît. Les moments constitutifs d'un tableau de Cézanne sont bien des événements issus du fond, comme le sont les confuses sensations primitives, mais aucun ne commet l'injustice d'exister seul. Ils coexistent tous dans un même rythme, qui implique la simultanéité en profondeur du temps. L'œuvre existe comme forme rythmique, impliquant un mode d'être déterminé. »⁴²

Merleau-Ponty, quant à lui, considère que le « style » n'est pas l'apanage de la création artistique, car déjà « la perception stylise »⁴³, et cependant, le style est intensifié dans l'œuvre d'art. « L'expression picturale reprend et dépasse la mise en forme du monde qui est commencée dans la perception »⁴⁴, lit-on dans *La Prose du monde*. Le style est donc chez Merleau-Ponty la marque de la genèse du tableau depuis le monde et non celle de l'autogenèse du tableau, comme chez Maldiney. Le style merleau-pontien indique la continuité entre la peinture et le monde, tandis que le rythme maldinéen signale la discontinuité entre le monde et l'art. En effet, si, pour Merleau-Ponty, l'artiste ne trouve son style qu'après une longue période, en réalité, il ne le découvre pas en lui-même, mais il l'emprunte au monde tout en prêtant au monde son corps. Le style est ainsi l'expression parfaite du chiasme et de l'entrelacs entre le corps et le monde. Il témoigne de l'échange de sens qui s'effectue, à travers les sens, entre le peintre et le monde, un échange qui n'est réussi que si l'observateur parvient lui aussi à entrer dans le jeu et à participer à son tour à ce jeu du sens et des sens. Ainsi, pour l'œuvre picturale, le style correspond à l'émergence de la signifiante propre au tableau. Or, Merleau-Ponty écrit : « Il y a signification [on pourrait dire aussi : il y a style] lorsque nous soumettons les données du monde à une "déformation cohérente". »⁴⁵ Un exemple de cette « déformation cohérente » nous est donné par l'anecdote

⁴² H. Maldiney, « Le monde en avènement dans l'événement de l'œuvre », in *Art et existence*, op. cit., p. 26.

⁴³ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 84.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », op. cit., p. 86.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », op. cit., p. 85.

de Renoir qui, se tenant face à la mer Méditerranée à Cassis, peint pourtant un ruisseau d'eau douce, suscitant l'incompréhension de l'hôtelier de Cassis. Mais le style du peintre consiste précisément, pour le peintre, à extraire du monde des significations qui s'y trouvaient déjà, sans être encore exprimées. Chaque fragment du monde recèle en lui « un nombre illimité de figures de l'être »⁴⁶, et l'enjeu est précisément de les faire parler, de les rendre visibles et sensibles. Le peintre n'invente rien, ce qu'il peint n'est pas le pur produit de son imagination, car il ne fait que donner au monde l'occasion de s'exprimer : c'est en cela que réside son art. En ce sens, l'art pictural peut consister à susciter l'auto-expression du bleu vibrant et remuant de la Méditerranée, à le détacher de la catégorie « mer » pour le laisser se dire sous une autre forme, comme celle d'un ruisseau d'eau douce :

« On peut peindre des femmes nues et un ruisseau d'eau douce en présence de la mer à Cassis, parce qu'on ne demande à la mer que la manière qu'elle a d'interpréter la substance liquide [...]. On peut faire de la peinture en regardant le monde parce que le style qui définira le peintre pour les autres, il lui semble le trouver dans les apparences mêmes (en tant, bien entendu, qu'elles sont apparences siennes). »⁴⁷

Comme Renoir, Cézanne interrogeait la montagne Sainte-Victoire pour savoir comment elle se fait montagne devant nous⁴⁸. Le style devance donc l'objectivation, ce qui rend possible l'attitude de Courbet, qui, installé devant des fagots, « posait son ton, sans savoir que c'était des fagots »⁴⁹.

Ainsi, le peintre « infuse un sens nouveau à ce qui pourtant appelait et anticipait ce sens »⁵⁰ et de cette manière, il « réordonne le monde prosaïque »⁵¹. Le style est donc aussi pour Merleau-Ponty le rayonnement du sensible dont le corps fait l'épreuve et avec lequel il a à composer. La chose se crée en effet un horizon de sens autour d'elle, comme une aura, et le style est ce qui unifie le divers, la multitude des possibles, en un horizon de sens cohérent, déterminant ainsi une certaine manière d'habiter le monde. Le style marque en cela non seulement la cohérence du tableau, mais aussi celle du corps qui s'incorpore à son tableau en se recevant de lui. Si le style s'intensifie dans l'œuvre d'art, c'est parce qu'il parvient non seulement à recueillir une certaine figure de l'être que contient la chose, comme le fait toute perception, mais aussi à la faire apparaître comme champ ouvert de sens, tension des

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », *op. cit.*, p. 85.

⁴⁷ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 28 sq.

⁴⁹ « Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là. On alla voir. Et c'était des fagots. » J. Gasquet, *Cézanne, Encre marine*, p. 89. Cit d'ap. H. Maldiney, « L'équivoque de l'image dans la peinture », in *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », *op. cit.*, p. 95.

⁵¹ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », *op. cit.*, p. 89.

possibles, sans la réduire à un « outil », à un « *Zeug* » pour le dire avec Heidegger, autrement dit, sans la réduire à une fonction, ni à une totalité uniforme et univoque. Par le style de l'œuvre, la chose se montre comme fondamentalement ambiguë. Toutefois, alors que Merleau-Ponty considère que la peinture réactive et intensifie le mode d'être qui nous caractérise en tant que corps dans chacun de nos rapports au monde, et donc également en dehors de l'art, Maldiney pense que ce mode d'être ouvert par le tableau est contradictoire avec l'être du monde ordinaire⁵², qui ne s'appuie, lui, que sur des « signes » et non des « formes »⁵³.

Or, pour Maldiney, c'est la couleur qui permet le dépassement du signe, car elle est trace : la trace qu'au sein du tableau, le dessin géométrique s'est écroulé dans le motif. Les couleurs montent du fond obscur de la terre, lorsque celle-ci est pathiquement éprouvée :

« Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé, comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit, la vraie... Il n'y a plus que des couleurs et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour. »⁵⁴

La vision proprement picturale s'inaugure avec l'émergence lumineuse des couleurs. On pourrait bien sûr là encore se rapporter à Schelling et à son *Ecrit sur la liberté*, où il décrit la création comme « transmutation interne ou [...] transfiguration en lumière du principe primitivement obscur [*innere Transmutation oder Verklärung des anfänglich dunkeln Princips in das Licht*] »⁵⁵. Comme chez Schelling, le fond ici n'est pas laissé derrière soi au moment du passage à la phénoménalité, mais il est amené à la surface, assumé par le principe lumineux et, comme chez Schelling également, l'union harmonieuse des contraires se réalise finalement dans l'amour.

Ainsi, Maldiney ne cesse de souligner le « pouvoir spatialisant »⁵⁶ de la couleur, qui contribue à créer l'ouvert, l'espace même du tableau. L'espace pictural n'a donc rien à voir

⁵² « “On ne s'élève pas du ‘monde’ à l'art”, ni des signes du monde ou de l'homme aux éléments radicaux du faire-œuvre. Une faille les sépare. » H. Maldiney, « Le non-lieu de la création. Les commencements et l'origine », in *Art et existence*, op. cit., p. 40. Maldiney commence par citer une phrase de Maurice Blanchot : M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, NRF, 1955, p. 47 (cit. d'ap. *ibid.*).

⁵³ Voir à ce sujet « La présence de l'œuvre et l'alibi du code ». : « “Ils réclament des signes...” La sémiotique de l'art », in *Art et existence*, op. cit., p. 28-32.

⁵⁴ J. Gasquet, *Cézanne*, p. 136 sq. Cit. d'ap. Henri Maldiney, « Le non-lieu de la création. Les commencements et l'origine », op. cit., p. 39.

⁵⁵ F.W.J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen*, in SW VII, p 362. Trad. fr. p. 148.

⁵⁶ H. Maldiney, « Le non-lieu de la création. Les commencements et l'origine », op. cit., p. 49.

avec l'espace géographique, mais il s'agit d'un « champ de tensions »⁵⁷, c'est-à-dire d'un espace de possibles en lutte les uns contre les autres selon le rythme propre au tableau. Et cet espace est non un espace de surface, mais un espace de profondeur. Pour Merleau-Ponty, semblablement, la couleur exhibe l'espace du monde comme voluminosité spatiale grosse de toutes les variations possibles. Dès lors, l'espace est aussi espacement, il inclut en lui des vides, des creux, il est l'interstitiel : la profondeur signifie la fuite de l'espace, qui s'écroule en soi-même. Merleau-Ponty voit donc lui aussi chez Cézanne – contre Descartes – un renoncement à la couleur-simulacre comme simple coloriage ainsi qu'à la couleur-ornement comme décoration. La couleur, explique-t-il, est « dimension de couleur »⁵⁸ et comme telle, elle crée la texture du visible, nous amenant au cœur même des choses. La couleur crève la « peau des choses »⁵⁹, écrit Merleau-Ponty en reprenant une expression d'Henri Michaux.

De la sorte, la peinture de Cézanne nous montre que ce qui fait qu'une chose est une chose n'est pas son apparence extérieure, sa *morphè*, mais bien plutôt l'espace qu'elle aménage autour d'elle, son rayonnement spatial et sensible. Et c'est cet espace que vient rendre visible la couleur. Merleau-Ponty explique en ce sens que la couleur vient abolir la ligne-contour, la ligne-découpe, qui brise l'ambiguïté des choses. La ligne, chez Cézanne, est soit démultipliée, soit déformée. Démultipliée, la ligne suggère que la chose n'est pas un outil « à portée de la main », mais un champ ouvert de possibles : la pomme de Cézanne est marquée de plusieurs contours, si bien qu'elle apparaît comme « pleine de réserves », comme « une réalité inépuisable »⁶⁰. Déformée, la ligne témoigne de la genèse d'un monde naissant, en train d'apparaître sous nos yeux : dans un portrait de Madame Cézanne (*Madame Cézanne au fauteuil jaune*, 1888-1890), la frise de la tapisserie ne correspond pas à une ligne droite⁶¹, mais elle est disloquée en deux tronçons de chaque côté du corps, comme si le peintre clignait des yeux pour ne voir tour à tour qu'une partie de cette ligne. Dans le tableau, c'est finalement le champ visuel lui-même qui est disjoint. En effet, pour laisser être la vision du visible, le peintre doit user d'un artifice comme le clignement ou l'écarquillement des yeux, afin de neutraliser l'acte perceptif du voir et d'ainsi récuser le spectacle de la vue.

En guise de partie conclusive, nous proposons de penser ce mode de la vision qui s'accomplit exemplairement dans certaines œuvres d'art – mais pas exclusivement en elles –

⁵⁷ H. Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire : peinture et vérité », *op. cit.*, p. 25 sq.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹ H. Michaux, *Aventures de lignes*, cit. d'ap. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁰ Voir M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

⁶¹ Voir M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *op. cit.*, p. 19.

comme image, c'est-à-dire comme l'espace et l'événement qu'est l'image en elle-même. Cette perspective suppose une réhabilitation de l'image, qu'il ne faut plus envisager comme copie – comme secondaire –, ni comme simulacre – comme illusion –, mais bien plutôt comme le lieu même d'un nouveau type de regard, un regard désubjectivé et désobjectivant. L'image ne serait plus alors le fantôme du réel, mais le réel lui-même *et en même temps* notre rapport à lui, puisque, si l'on en croit Maldiney, le réel n'est autre que « le couple que nous formons avec le monde »⁶². De la sorte, l'image permettrait de repenser la corrélation phénoménologique en la détachant de toute séparation en deux pôles distincts et notamment ceux du sujet et de l'objet, de la noèse et du noème. « L'image, dans l'art, n'a pas pour fonction d'imiter, mais d'apparaître », écrit Maldiney, et la peinture « n'est pas faite pour être vue, mais pour voir »⁶³. Cette image qui voit et qui apparaît nous montre, par analogie, à quoi doit ressembler notre être-au-monde. L'esthétique a donc pour Maldiney une fonction essentiellement éthique, comme il l'expose dans la phrase suivante :

« L'esthétique elle aussi est une *éthique*. *Ethos* en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes *présents* – et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes *dans un monde*, ce qui s'appelle habiter. »⁶⁴

L'œuvre d'art existe extatiquement, hors de soi, car elle incarne le surgissement à soi du réel, d'un réel transformé en et par l'image. De même, l'être humain a à exister extatiquement en se laissant transformer par l'événement. En ce sens, l'ethos de l'image peut nous servir de modèle pour conduire notre existence dans le monde, pour habiter ce monde.

Mais pour Merleau-Ponty, l'ethos de l'œuvre d'art ne fonctionne pas par analogie : « Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Etre, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. »⁶⁵ Si Maldiney pense l'ethos *de* l'image, il semble que Merleau-Ponty pense l'ethos *selon* l'image. L'image, explique-t-il, ne doit pas être envisagée comme « décalque », « copie », ou « seconde chose », car le dessin et le tableau « sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir »⁶⁶. Le tableau « n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du

⁶² H. Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), *op. cit.*, p. 50.

⁶³ H. Maldiney, RPE 123

⁶⁴ H. Maldiney, « L'Esthétique des rythmes », *op. cit.*, p. 202.

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel »⁶⁷. Or, cette vision du dedans, tapissée intérieurement de la texture imaginaire du réel, n'est autre que la structure vivante de l'incarnation, la façon dont celle-ci s'accomplit dans notre tout premier contact avec le monde. La peinture exhibe « l'énigme du corps »⁶⁸ sans la représenter, mais dans l'événement même de l'image qu'elle est à elle-même. Certaines sculptures de Rodin célèbrent à merveille ce mystère de l'incarnation en montrant comment, par le mouvement, le corps empiète sur le tout. Merleau-Ponty écrit en ce sens : « Ce qui donne le mouvement, [...] c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses partis des raccords fictifs [...] »⁶⁹. Autrement dit, le mouvement est éclatement du corps, et par là même, il reflète ce qu'est l'incarnation. Car le corps est le retournement sur soi du sensible qui devient sentant, et pourtant, du sensible au sentant, il n'y a rien à franchir, le corps est ce franchissement, il est écartelé, mais en lui-même. Or, la « genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps »⁷⁰ se joue précisément à cette jointure, aux bords invisibles de l'être, à cette couture du rien qu'il ne faut ni surmonter ni dépasser. Dans ce non-lieu, notre corps est enlacé à notre corps visible, mais aussi à tous les corps absents qui constituent la chair du monde⁷¹ – corps disparus, dissimulés ou à venir. Cette chair de laquelle nous participons est tissée de présence et d'absence, de corporel et d'incorporel, que l'incarnation doit assumer pour advenir comme présence originaire au monde. Il en résulte que l'incarnation n'est pas simplement un mode d'être, mais qu'elle est un véritable événement. Elle est l'événement de ce processus d'impossibilisation et d'intégration à la fois⁷². L'événement merleau-pontien est l'avènement de cette discordance, c'est-à-dire l'instauration de ce nouveau rapport

⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 24.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 21.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 79 sq. Merleau-Ponty, ici, reformule Rodin. Merleau-Ponty se réfère aussi, à propos du mouvement, au tableau de Géricault *Le Derby d'Epsom*. On y voit en effet des chevaux qui courent les quatre jambes tendues simultanément dans les airs, dans une posture donc tout à fait impossible, irréaliste. Mais en cela, les chevaux de Géricault « ont un pied dans chaque instant » (*id.*, p. 81).

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

⁷¹ « Chaque paysage de ma vie, parce qu'il est, non pas un troupeau errant de sensations ou un système de jugements éphémères, mais un segment de la chair durable du monde, est prégnant, en tant que visible, de bien d'autres visions que la mienne ; et le visible que je vois, dont je parle, même si ce n'est pas l'Hymette ou les platanes de Delphes, est le même numériquement que voyaient, dont parlaient Platon et Aristote. » M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 162.

⁷² Voir R. Gély, « La question de l'événement dans la phénoménologie de Merleau-Ponty », *Laval théologique et philosophique* 562 (2000), p. 353-365, ici en particulier p. 362. Gély considère que Merleau-Ponty s'intéresse à l'instauration de l'événement et non pas d'abord à l'instauration du sujet dans l'événement, et c'est en cela que consisterait la différence avec Maldiney.

sensible, de cette nouvelle vision, tandis que l'événement maldinéen est lié à la surprise de l'apparaître pour l'existant.

Ainsi, pour Merleau-Ponty, c'est le corps qui est vision. Autrement dit, c'est le corps qui est image. Déjà dans la *Phénoménologie de la perception*, il proposait de comparer le corps à l'œuvre d'art⁷³. En cela, il semble rejoindre le philosophe espagnol José Ortega y Gasset, qui souligne que le corps, plus exactement ce qu'il nomme « l'intracorps », est image, non une image visible de l'extérieur, mais une image du dedans, une « image interne » « qui est comme le cadre au-dedans duquel tout nous apparaît »⁷⁴. Or, ce cadre n'entoure pas le réel pour le mettre à notre disposition, mais il indique plutôt les bords flous et mouvants d'une vision magique. « [L]a vision est miroir »⁷⁵, écrit Merleau-Ponty. La vision, c'est-à-dire l'image, se retourne sur l'observant, en l'impliquant dans un monde où il n'est plus sujet, mais « chose parmi les choses »⁷⁶. « Entre [le peintre, NdA] et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent [...] »⁷⁷ Et Merleau-Ponty cite également Georges Charbonnier, dans *Le Monologue du peintre* : « Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. »⁷⁸ Cette vision-miroir, cette « vision dévorante »⁷⁹, se révèle fondamentalement angoissante et inquiétante⁸⁰. Car le peintre est mis à nu par les choses, scruté et dévisagé par elles. Si les choses acquièrent un visage dans l'image, c'est peut-être d'abord en ôtant le sien au peintre⁸¹, qui se retrouve « aliéné par le fantôme »⁸² dans cette « étrange adhérence du voyant et du visible »⁸³. Ce regard des choses est comme l'œil qui poursuit Caïn jusque dans la tombe, il témoigne de notre profonde implication dans le visible et de notre responsabilité primordiale vis-à-vis de lui, à laquelle nous ne pouvons jamais nous soustraire.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, « IV. La synthèse du corps propre », p. 184-190, notamment p. 187 sq.

⁷⁴ J. Ortega y Gasset, *Vitalité. Âme. Esprit*, trad. fr. P. Posada Varela, in *Annales de Phénoménologie*, n°10, 2011, p. 195-223.

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 28.

⁷⁶ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 178.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31.

⁷⁸ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 143-145, cit. d'ap. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 27.

⁸⁰ Merleau-Ponty écrit, à propos de Cézanne : « C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine. » M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », op. cit., p. 22.

⁸¹ Cézanne disait ainsi « qu'on doit peindre un visage comme un objet » et Merleau-Ponty souligne « le caractère inhumain de sa peinture ». M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », op. cit., p. 15.

⁸² M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 181.

⁸³ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 180.

En effet, cette responsabilité ne vient pas s'ajouter, du dehors, à mon être-au-monde, elle y est intégrée du dedans, elle co-constitue « le cadre au dedans duquel tout nous apparaît », autrement dit l'image interne qu'est notre propre corps. Dans *La Vie sensible*, Emanuele Coccia, qui se réfère d'ailleurs à Ortega y Gasset, souligne cette étrangeté propre à l'être des images : « L'être est images est l'être de l'étrangeté »⁸⁴. Comme le miroir, l'image fonde une « identité aliénante »⁸⁵, « une non coïncidence permanente avec soi-même »⁸⁶. Autrement dit, si le corps est bien le lieu de l'incarnation, s'il advient comme le cadre qui distingue notre absorption dans le sensible, c'est-à-dire si notre habitation au monde est pénétrée de son empreinte, alors il est l'espace de la fissure originelle, c'est-à-dire l'événement performatif de l'image. Car l'image *fait* cette incarnation qu'en tant que corps, elle *est*.

Par conséquent, si le monde du peintre est un monde de folie et de délire, il ne l'est que dans la mesure où il témoigne de notre engloutissement originaire dans le réel, de notre implication dévorante en lui. L'image artistique non seulement fournit un modèle, mais elle incarne en elle-même ce mode de l'image selon lequel nous avons à nous rapporter au monde pour le laisser s'exprimer comme champ ouvert des possibles, au risque de nous perdre nous-mêmes. Si l'image, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, est « l'évidence de l'invisible », parce qu'elle est certitude sensible, elle est surtout une évidence douloureuse. Elle n'est certes pas écran entre nous et les choses, puisque, comme le souligne la chair merleau-pontienne, il n'y a rien à franchir pour atteindre les choses, elles sont déjà là et nous y sommes déjà. Mais l'image incarne précisément ce paradoxe qui fait que nous sommes au milieu des choses et que ces mêmes choses nous échappent toujours. Elle s'apparente ainsi au mouvement de Tantale, debout au milieu d'un fleuve qui se retire pourtant dès qu'il se penche pour boire.

Si le monde de la peinture est « un monde presque fou », il n'est pas pour autant irrationnel, car il remet en question toute séparation entre rationnel et irrationnel. Il est plutôt a-rationnel. Si le monde de la peinture est un monde « magique », il n'est pas pour autant un art de l'illusionnisme, car la transformation qu'il instaure ne provoque aucune disparition, mais plutôt une métamorphose, puisque « nous devenons les autres et nous devenons

⁸⁴ E. Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Rivages poche, 2010, p. 35. Notons cependant que pour Coccia, dans ce qu'on pourrait appeler sa métaphysique du sensible, l'image est immatérielle, elle n'est ni corps à proprement parler, ni esprit, mais plutôt ce par quoi une forme peut exister en dehors de sa matière.

⁸⁵ E. Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Rivages poche, 2010, p. 95.

⁸⁶ E. Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Rivages poche, 2010, p. 96.

monde »⁸⁷. Ce monde est « complet n'étant cependant que partiel »⁸⁸. En définitive, le tableau ne nous présente pas une image figée du monde, mais il nous reflète notre propre image, qui s'installe et s'enracine en lui. Ce que montre la peinture, c'est donc que notre image ne se déploie dans le tableau qu'en croisant le monde, puisque, image de l'intracorps, nous sommes faits à son image – à l'image du monde.

⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 26.