

Le problème du style et de l'historicité dans l'étude de Merleau-Ponty sur la peinture

KAWASE Tomoyuki

Tama Art University, Tokyo

Maurice Merleau-Ponty porta tout au long de sa carrière un grand intérêt pour la peinture. Ses essais sur la peinture marquent, en gros, trois périodes. Dans la première période, on trouve « le doute de Cézanne » (1945) et la *Phénoménologie de la perception* (1945). *La prose du monde*, manuscrit écrit de 1951 à 52, et « Le langage indirect et la voix du silence », qui en est la rédaction et qui parût dans *Les temps modernes* en 1952, appartient à la seconde période. Enfin, *L'oeil et l'esprit*, écrit en 1960, ainsi que les cours proférés de 1959 à 1961 au Collège de France, constituent la troisième période. La caractéristique de la seconde période est d'avoir introduit la notion de style dans le discours sur la peinture. Le but de mon étude est de montrer que l'introduction de la notion de style a causé une mutation dans la pensée de Merleau-Ponty sur la peinture, et par cela, a influencé sa pensée sur l'histoire et la vérité. Dans le premier paragraphe, je traite de ce qui découle de son idée selon laquelle la sédimentation, dans le domaine de la peinture, n'a pas lieu. Ensuite, j'examine le développement qui fait suite à l'introduction de la notion de style, dans les deux ouvrages de la deuxième période. Ensuite, je montre pourquoi Merleau-Ponty a dû traiter de l'historicité de l'expression durant cette période. Et enfin, dans le dernier paragraphe, je montre la signification que la thèse de Merleau-Ponty sur la peinture a pour sa philosophie, et par rapport à sa pensée sur le langage.

1. *Phénoménologie de la perception* – sédimentation de l'expression

Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la perception*, dit que « seule de toutes les opérations expressives, la parole est capable de se sédimenter et de constituer un acquis intersubjectif » (PP221). Parmi les « opérations expressives » que mentionne Merleau-Ponty, en plus du langage, sont la peinture et la musique. Il dit, donc, que seul le langage peut se sédimenter, et que la peinture et la musique ne le font pas. Quant au langage, il dit que les « significations disponibles, c'est-à-dire les actes d'expression antérieurs établissent entre sujets parlants un monde commun auquel la parole actuelle et neuve se réfère » (PP217). Les expressions formulées dans le passé s'accumulent et deviennent disponibles avec leurs significations. L'expression neuve de la parole se fait en s'appuyant sur cette sédimentation des paroles et engendre une nouvelle signification. Merleau-Ponty dit :

On ne peut nous parler qu'un langage que nous comprenons déjà, chaque mot d'un texte difficile éveille en nous des pensées qui nous appartenaient auparavant, mais ces significations se nouent parfois en une pensée nouvelle qui les remanie toutes, nous sommes transportés au centre du livre, nous rejoignons la source. (PP208)

Celui qui, par exemple, lit le texte d'un philosophe, commence par éveiller en soi les significations qu'avaient les mots dans d'autres textes, autrefois. Et, au cours de la lecture, il se met à comprendre la pensée du philosophe. En ce moment, les mots utilisés dans ce texte acquièrent de nouvelles significations par rapport à la pensée du philosophe. La pensée d'un philosophe, quelle qu'en soit la nouveauté, ne peut se comprendre que si elle repose sur un langage qui nous est déjà familier. Qu'en est-il dans le domaine de la peinture?

Une musique ou une peinture qui n'est d'abord pas comprise finit par se créer elle-même son public, si vraiment elle dit quelque chose, c'est-à-dire par sécréter elle-même sa signification. Dans le cas de la prose ou de la poésie, la puissance de la parole est moins visible, parce que nous avons l'illusion de posséder déjà en nous, avec le sens commun des mots, ce qu'il faut pour comprendre n'importe quel texte, au lieu que, de toute évidence, les couleurs de la palette ou les sons bruts des instruments, tels que la perception naturelle nous les donne, ne suffisent pas à former le sens musical d'une musique, le sens pictural d'une peinture. Mais à vrai dire, le sens d'un ouvrage littéraire est moins fait par le sens commun des mots qu'il ne contribue à le modifier. (PP209)

Dans le cas de la parole, on peut se servir, quoique ce ne soit pas suffisant, des mots utilisés dans des expressions antérieures ainsi que de leurs significations pour comprendre le texte qui est dès lors lu. Toutefois, Merleau-Ponty pense que, dans les domaines de la musique et de la peinture, les acquis ne sont pas comparables à ceux des mots dans le domaine du langage. Ceux qui écoutent la musique ou qui regardent la peinture, ne se servent pas d'éléments musicaux ou picturaux utilisés dans des formes d'expressions antérieures. Ceci, parce que la musique et la peinture ne sont pas faites, comme les mots, d'éléments réitérables et liés aux significations. Je ne veux pas dire que Merleau-Ponty pense qu'une peinture est isolée par rapport aux autres peintures. Dans son essai « Le doute de Cézanne », il remarque que le sujet de l'œuvre de Cézanne et les couleurs qu'il utilise ont changé sous l'influence des impressionnistes (SN19-21). Ce que veut dire Merleau-Ponty quant à l'absence de sédimentation dans le domaine de la peinture ou de la musique, ce n'est pas le rapport d'influence. Une couleur n'a pas la signification qu'elle a pu avoir dans certaines peintures exécutées dans le passé. Quand cette couleur est utilisée dans une nouvelle peinture, ce n'est pas pour une signification propre qu'elle aurait déjà acquise. Donc, la sédimentation n'a pas lieu en peinture. Le rapport mutuel entre la nouvelle expression et les éléments utilisés antérieurement dont les significations se voient par-là même transformées, ne se trouve pas en peinture.

2. *La prose du monde* et « Le langage indirect et la voix du silence »

– la peinture et son rapport au passé –

Dans « Le langage indirect et la voix du silence », Merleau-Ponty dit que si « l'on remet, comme nous essayons de le faire, le peintre au contact de son monde, peut-être trouvera-t-on moins énigmatique la métamorphose qui, (...) à chaque génération, donne à certaines œuvres du passé un sens dont on ne s'était pas aperçu » (S72) [1]. Cela veut dire qu'un sens, que l'on n'avait pas remarqué lors de l'exécution de la peinture, est donné à cette œuvre par la suite.

Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty dit :

Il ne s'agit jamais que de pousser plus loin le même sillon déjà ébauché dans le monde comme il le voit, dans ses œuvres précédentes ou dans celles du passé, de reprendre et de généraliser cet accent qui avait paru dans le coin d'un tableau antérieur (...). (PM95)

L'accent, qui est généralisé et qui couvre la toile d'un peintre, était déjà ébauché dans « le monde », dans « ses œuvres précédentes », et dans « celles du passé ». Quant à ces trois moments, Merleau-Ponty dit dans « Le langage indirect et la voix du silence », que ce « que le peintre met dans le tableau, (...) c'est son style, et il n'a pas moins à le conquérir sur ses propres essais que sur la peinture des autres ou sur le monde » (S65). Donc, le « sillon » ou « l'accent », c'est le style.

Le style est chez chaque peintre le système d'équivalences qu'il se constitue pour cette œuvre de manifestation, l'indice universel de la « déformation cohérente » par laquelle il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément. (S68) [2]

Le peintre reprend les choses ou les hommes qu'il perçoit et les peint de telle sorte qu'on peut les voir plus nettement et de façon plus convenable que dans le monde perçu. La façon dont il reprend cela, c'est son style. Et Merleau-Ponty l'exprime par son idée de « système d'équivalences ». Le passage suivant illustre son propos.

Ce qui fait pour nous « un Vermeer », (...) c'est que le tableau observe le système d'équivalences selon lequel chacun de ses éléments, comme cent aiguilles sur cent cadrans, marque la même déviation, (...). (S76)

Tous les objets qui se trouvent dans les œuvres de Vermeer sont peints de façon particulière, et cette particularité est la même, par exemple, dans l'image peinte du rideau ou de la table. C'est en vertu de cela que les œuvres de Vermeer sont vues comme ayant été peintes par Vermeer. Merleau-Ponty qualifie ainsi le style du peintre en tant que « geste de son pinceau » (S76). Quand ce « geste de pinceau » remplit une œuvre, on peut alors le concevoir comme étant le style du peintre.

Pourquoi est-il alors possible que certains détails ne soient remarqués que plus tard? Merleau-Ponty se réfère à *La création artistique* (1948) d'André Malraux quant à l'application de l'idée de style à la peinture. Mais Malraux considère le style comme « le moyen de recréer le monde » (CA51) disponible pour le peintre. Merleau-Ponty critique cette idée et dit que le style est « aussi reconnaissable pour les autres, aussi peu visible pour lui que sa silhouette ou ses gestes de tous les jours » (S67). Dans la *Phénoménologie de la perception*, il parle des styles reconnaissables en gestes, en objets perceptibles, en ouvrages philosophiques, mais pas pour la peinture. Prenant comme exemple la main touchant l'objet, il dit que ce « n'est pas moi qui touche, c'est mon corps ; quand je touche je ne pense pas un divers, mes mains retrouvent un certain style qui fait partie de leurs possibilités motrices (...) » (PP365). Ainsi, il considère le style comme travaillant en corps impersonnel. Il dit aussi que le style qui se trouve dans le texte philosophique est « la première esquisse de son sens », et il ajoute, « je commence à comprendre une philosophie en me glissant dans la manière d'exister de cette pensée, en

reproduisant le ton, l'accent du philosophe » (PP209). Merleau-Ponty dit cela parce qu'il considère que l'expression du langage est de l'ordre du « sens gestuel » (PP218), et en tant que tel est comprise au niveau impersonnel. Merleau-Ponty, à partir de sa propre conception du style traitée dans la *Phénoménologie de la perception*, remanie l'idée à partir de l'œuvre de Malraux. Ainsi, il déclare,

(...) sans que le peintre lui-même puisse jamais dire, parce que cela n'a pas de sens, ce qui est de lui et ce qui est des choses, ce qui était dans ses précédents tableaux et ce qu'il y ajoute, ce qu'il a pris à ses prédécesseurs et ce qui est sien. (PM95)

Le peintre n'a pas conscience des relations entre ses nouvelles œuvres et ses œuvres précédentes, ou celles de ses prédécesseurs. En effet, s'il avait conscience de ces relations, cela reviendrait à dire qu'il a conscience de son propre style. Dans la mesure où le peintre lui-même n'a pas de conscience de son propre style, il peut se trouver dans l'œuvre des incohérences.

Ici aussi, Merleau-Ponty s'en réfère à *La création artistique* de Malraux, quant aux détails incohérents de l'œuvre. Malraux écrit :

Ainsi, reconnaît-il parfois, dans une œuvre du passé, voire dans un style, sa délivrance ou sa virulence la plus efficace. Que de génies apparaissent d'abord dans leurs marges! Duccio, Giotto, se trouvent dans leurs figurants, Donatello, Michel-Ange, le Tintoret, le Greco, Rembrandt, dans les fantômes de leurs fonds... (CA165)

Le style, qui caractérise un peintre, ne s'obtient pas d'un seul trait, mais apparaît en premier lieu en marge de son œuvre. Et par la suite, ce style incohérent en vient à dominer toute son œuvre. On peut alors dire que ce peintre a acquis un style qui lui est propre.

Et quand on regarde ensuite le style en marge des œuvres antérieures, celles-ci changent complètement d'apparence.

Manet nous fait découvrir le bouquet et le vase curieusement cerné de *l'Infante Marguerite-Thérèse* (...). La vie des grands styles brasse inlassablement le passé, parce que chacun d'entre eux le laisse « suspendu ». (CA212)

Malraux prétend que le bouquet dans l'œuvre de Velasquez n'a été remarqué que lorsque Manet s'est révélé dans le monde de la peinture. Le « geste de pinceau » de Manet nous fait remarquer ce qui était imperceptible pour les contemporains de Velasquez. Ainsi, la discussion de Merleau-Ponty sur le style en peinture adopte, comme nous l'avons vue, la conception de Malraux.

Il y a cependant une différence dans leur façon de traiter le style. Malraux dit, d'une part, que les peintres commencent par « la copie passionnément servile » (CA152), et puis l'abandonnent et s'orientent vers le monde dans lequel ils vivent. D'autre part, quand il s'agit d'œuvres qui n'ont pas de relations directes entre elles et qui se ressemblent, Malraux recourt à « un imaginaire esprit de l'art » (MI52) qui pousse les artistes par derrière. Merleau-Ponty, par contre, ne fait pas cas de l'acte conscient mimétique adopté par les peintres. Pour qu'il y ait quelque ressemblance entre des peintures, il n'est pas nécessaire qu'un peintre ait conscience du style d'un peintre précédent. Selon Merleau-Ponty, puisque le peintre ne s'aperçoit pas de

son propre style, s'il apprend les styles des peintres antérieurs, il ne les introduit pas dans sa propre œuvre. Et puis, tandis qu'il se réfère à « des œuvres déterrées au-delà des limites de l'Europe, loin de toute « influence », et où les modernes sont stupéfaits de rencontrer le même style qu'une peinture consciente a réinventé ailleurs » (S81), Merleau-Ponty n'explique pas ce cas en fonction d'un esprit caché derrière. Alors pourquoi y a-t-il des ressemblances entre des œuvres? Ce qui est important, c'est que, nous l'avons dit, Merleau-Ponty insiste sur le geste du peintre. Il dit de « tout usage de notre corps » (PM110) qu'il « ouvre un champ, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition... » (PM111). Et il déclare pareillement :

Si l'on admet que le propre du geste humain est de signifier au-delà de sa simple existence de fait, d'inaugurer un sens, il en résulte que tout geste est comparable à tout autre, (...) que chacun d'eux est un commencement, comporte une suite ou des recommencements (...) est par avance allié ou complice de toutes les autres tentatives d'expression. (PM112)

Le geste humain ouvre un champ. C'est que le geste devient une dimension, et que les autres gestes qui auront lieu deviendront ceux qui seront comparables avec celui-là. Le « champ » (PM111) est celui dans lequel ces relations de comparaison sont possibles. La ressemblance des styles se situe dans ces relations. Quand une œuvre qui a son style est peinte, les autres styles des œuvres postérieures apparaissent comme étant comparables à celle-là. Et quand une œuvre semble avoir un style familier, l'œuvre antérieure apparaît pour la première fois comme possédant ce style. La relation dans laquelle les peintures se rassemblent et deviennent comparables entre elles, Merleau-Ponty l'appelle « une historicité de vie » (PM103). C'est « cette historicité secrète, pudique, non délibérée, et comme involontaire » (ibid.) qui, avant que l'histoire ne soit écrite, naît dans le geste même du peintre en train de peindre. L'histoire qui nous est présentée par le musée n'est autre que « l'historicité de mort » dérivée de cette « historicité de vie ». Merleau-Ponty dit du peintre que « lui-même est une certaine parole dans le discours de la peinture, qui éveille des échos vers le passé et vers l'avenir dans la mesure même où elle ne le cherche pas (...) » (S77) et qu'« il se relie à toutes les autres tentatives dans la mesure même où il s'occupe résolument de son monde » (ibid.). C'est implicitement que l'œuvre a rapport à d'autres peintures par son style et qu'elle ouvre un champ pour les opérations expressives ultérieures. Merleau-Ponty pense que cette relation entre les œuvres ne naît pas de ce qui pousse les peintres vers un but quelconque, mais d'un « cheminement d'aveugle » (PM95). Ainsi Merleau-Ponty transforme la façon que Malraux avait de traiter la relation entre passé et présent dans le domaine de la peinture pour aboutir à une historicité réalisée au travers de l'intercorporéité dans laquelle se trouve le peintre [3]. Madison, commentant sur ce traité de Merleau-Ponty, déclare que le style surgit de la perception du peintre et qu'il n'est pas à sa disposition. Il souligne aussi que l'histoire de la peinture conçue par Merleau-Ponty ne suggère pas qu'il y ait quelque « esprit » derrière les peintres, mais qu'elle se forme seulement au travers des efforts d'expression des peintres [4]. En traitant du style et de l'histoire séparément, il ne rend pas justice à la signification du concept de style dans la pensée de Merleau-Ponty. Ce qui est essentiel dans la formation de l'histoire de la peinture, c'est que le style surgit dans la perception du peintre, et que celui-ci n'a pas conscience de son propre style. Merleau-Ponty s'est inspiré de l'idée que Malraux avait

du style pour traiter du lien entre la peinture et l'histoire. Ainsi, il en est venu à réinterpréter le rapport mutuel entre passé et présent quant au domaine de la peinture et de son historicité. Mais quelle portée a cette pensée?

3. Le problème de la conception de l'histoire dans la *Phénoménologie de la perception*

Un an après la publication de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty argumente que cette œuvre « ne parle qu'à peine de la culture et de l'histoire » (PPCP68). Bref, il dit que la façon dont il traita de ces choses n'est pas suffisante. Quelle insuffisance y avait-t-il dans cet ouvrage? Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty parle de la relation dans laquelle le langage est formulé, comme nous l'avons vu, sur la base d'éléments utilisés dans des expressions antérieures qui par-là même changent de sens. Merleau-Ponty nous dit :

Exprimer, (...) c'est s'assurer, (...) que l'intention neuve reprend l'héritage du passé, c'est d'un seul geste incorporer le passé au présent et souder ce présent à un avenir, ouvrir tout un cycle de temps où la pensée « acquise » demeurera présente à titre de dimension, sans que nous ayons besoin désormais de l'évoquer ou de la reproduire. (PP449-450)

Exprimer c'est utiliser les mots employés dans des expressions antérieures pour dire la pensée du présent. Ajoutée à cela, cette expression nouvelle, une fois exprimée, continue d'avoir un sens pour l'expression à venir, c'est-à-dire devient la dimension, sans que le fait que l'expression a été faite soit supprimé. Et Merleau-Ponty rajoute à propos de l'action historique, la chose suivante :

Or s'il est bien vrai que l'histoire est impuissante à rien achever sans des consciences qui la reprennent et qui par là en décident, si par suite elle ne peut jamais être détachée de nous, comme une puissance étrangère qui disposerait de nous à ses fins, *justement parce qu'elle est toujours histoire vécue* nous ne pouvons lui refuser un sens au moins fragmentaire. (PP512) (c'est l'auteur qui souligne)

Rien ne se réalise sans l'effort humain, mais l'action de l'homme se fait à partir du sens déjà ébauché dans sa situation particulière. Selon Merleau-Ponty, Napoléon lui-même a agit en reprenant une situation dont d'autres personnes avaient fait l'expérience de manière semblable (PP512-513). Quel sont les éléments manquant à ces études?

En 1951, Merleau-Ponty déclare les choses suivantes à propos de sa recherche philosophique :

Or, si maintenant nous considérons, au-dessus du perçu, le champ de la connaissance proprement dite, où l'esprit veut posséder le vrai, définir lui-même des objets et accéder ainsi à un savoir universel et délié des particularités de notre situation, l'ordre du perçu ne fait-il pas figure de simple apparence, et l'entendement pur n'est-il pas une nouvelle source de connaissance en regard de laquelle notre familiarité perceptive avec le monde n'est qu'une ébauche informe? – Nous sommes obligés de répondre à ces questions par une théorie de la vérité d'abord, puis par une théorie de l'intersubjectivité. (PD41-42)

Ici, Merleau-Ponty fait mention de sa tâche qui consiste à questionner la relation entre la connaissance universelle et le perçu. Bref, il dit que la *Phénoménologie de la perception* ne traite pas de la connaissance, mais de la perception. Et il dit aussi que la clef pour comprendre cette relation entre la connaissance et le perçu est d'aborder le problème du vrai et de l'intersubjectivité. Alors, en quoi ce problème concerne-t-il celui de la culture et de l'histoire?

Il y a une histoire de la pensée, c'est-à-dire : la succession des ouvrages de l'esprit, avec tous les détours que l'on voudra, est comme une seule expérience qui se poursuit et au cours de laquelle la vérité pour ainsi dire se capitalise. C'est dans un sens analogue qu'on pourrait dire qu'il y a une histoire de l'humanité, ou plus simplement une humanité, en d'autres termes que, toutes réserves faites sur les stagnations ou les reculs, les relations humaines sont capables de mûrir, de tourner leurs avatars en enseignements, de recueillir dans leur présent la vérité de leur passé (···). (PD46)

Il faut que la relation entre les hommes arrive à maturité, et pour cela, que les événements du passé ne s'annulent pas chaque fois, mais s'accumulent dans le présent. Juste avant ce passage, Merleau-Ponty mentionne l'échange de pensée entre les hommes par le langage. Ainsi, l'idée d'« ouvrages de l'esprit » évoque cette échange de pensée en tant qu'exprimée par le langage. Si l'histoire des pensées est un modèle pour l'histoire des hommes, c'est que les « ouvrages de l'esprit » demeurent et s'accumulent. Dans le manuscrit *La prose du monde*, Merleau-Ponty écrit :

(···) la parole, (···) prétend récapituler, récupérer, contenir en substance le passé et, comme elle ne saurait, à moins de le répéter textuellement, nous le donner dans sa présence, elle lui fait subir une préparation qui le rend capable de se manifester en elle : elle veut nous en donner la *vérité*. (PM141) (c'est l'auteur qui souligne)

Merleau-Ponty dit que Hegel, dans son histoire de la philosophie, en traitant de Descartes ou Spinoza, veut rendre leurs vérités (PM143). Le passé ne s'abandonne pas chaque fois, mais, en se transformant, s'accumule dans le présent.

Ainsi, peut-on mettre en évidence ce qui manquait dans sa conception de l'histoire dans la *Phénoménologie de la perception*. Il n'y avait guère la discussion sur l'accumulation du passé dans le domaine de la culture. Certes, d'une part, Merleau-Ponty dit de l'expression dans le langage qu'elle utilise des mots employés dans la précédente et modifie leurs significations. Cependant, il n'y traite pas de la relation concrète des expressions entre elles, ni de la relation concrète entre les expressions et l'histoire. D'autre part, il dit que l'action historique ne se fait qu'en reprenant la situation précédente. Mais il pense l'action, ou la relation entre les actions, séparément par rapport à l'expression et ne touche pas à ce que l'action historique peut s'accumuler ou pas.

4. La portée de l'introduction de l'idée de style dans sa conception de la peinture

Quelle place occupe donc la conception que Merleau-Ponty a de la peinture dans le développement de sa pensée? Merleau-Ponty dit que « l'on retrouverait sans doute le concept

d'histoire dans son vrai sens si l'on s'habitue à le former, comme nous le proposons, sur l'exemple des arts ou du langage (···) » (PM120). Ici, en parlant « des arts », il désigne surtout la peinture. La peinture, tout comme le langage, est conçue comme offrant le modèle de l'historicité. Comme nous l'avons vu, au stade de *Phénoménologie de la perception*, l'historicité n'est pas située dans le domaine de la peinture. Et dans « le doute de Cézanne », ouvrage de la même année, tandis qu'il traite de l'histoire de la peinture, c'est de la relation d'influence entre des peintres qu'il s'agit. Par contre, dans *La prose du monde* et dans le texte « Le langage indirect et la voix du silence », Merleau-Ponty met en évidence la genèse de l'histoire collective à travers la réciprocité entre le passé et le présent, prenant l'exemple de la peinture. Par-là, il en arrive à traiter du dynamisme de l'histoire surgie de la relation entre les expressions mêmes. Pour Singer la conception que Merleau-Ponty a de la peinture consiste à n'y voir qu'un exemple du phénomène du style en général, bien qu'il se forme dans la peinture et qu'il y apparaisse expressément [5]. Mais pour Merleau-Ponty, le style dans la peinture n'est pas qu'un exemple du style. Le style dans la peinture est conçu comme principe de la genèse de l'histoire de la peinture. De plus, l'histoire de la peinture est le modèle de l'historicité en général. En cela, la peinture se voit attribuer une place plus élevée que dans la *Phénoménologie de la perception*.

Il nous faut ici cependant remarquer la distinction que Merleau-Ponty établit entre l'histoire de la peinture et celle du langage. Merleau-Ponty dit qu'il « est essentiel à la vérité d'être intégrale, alors qu'aucune peinture valable ne s'est jamais prétendue intégrale » (PM143). Dans le cas du langage, comme le fait Hegel par rapport à Spinoza, l'expression nouvelle peut contenir l'expression antérieure en elle-même et l'éclairer sous un autre jour. Mais dans le domaine de la peinture, l'œuvre nouvelle ne peut pas contenir celle du passé en elle-même. Dillon pense que Merleau-Ponty conçoit la peinture comme étant inférieure au langage par le fait que, alors qu'une expression langagière n'est comprise que par rapport à tout un langage, une peinture peut être vue séparément des autres peintures, et donc être séparée du passé. Ajoutée à cela, la peinture n'a pas le privilège de se sédimenter et de totaliser l'acquis hérité du passé [6]. Mais si Merleau-Ponty pense que la peinture ne peut se sédimenter, ce n'est pas que son sens ne dépend pas des autres peintures, mais c'est que contrairement à l'expression langagière, elle ne peut contenir l'expression antérieure interprétée [7]. Certes, comme dit Mongin, le fait que l'expression nouvelle contienne l'expression antérieure en la transformant en sa propre vérité implique le risque que l'une des expériences de langage « prétende totaliser les autres » [8]. En effet, Merleau-Ponty dit lui-même que, alors que Hegel dit exprimer la vérité des autres philosophes antérieurs tel que Spinoza, il y a quand même « une autre situation de pensée qui n'est pas dans Hegel éminemment, qui n'y est pas du tout, d'où Hegel est visible sous un jour qu'il ignore lui-même » (PM152). Alors qu'il admet ce risque, Merleau-Ponty identifie dans l'intégration du passé par l'expression langagière le moment important, absent en peinture, de la genèse de la vérité. En cela, la peinture est inférieure au langage.

Mais si la peinture est simplement inférieure au langage, pourquoi faudrait-il se donner la peine de traiter de la peinture? Quelle est donc l'importance que Merleau-Ponty attache à la peinture? J'ai dit précédemment que ce qui fait le propre de la pensée de Merleau-Ponty sur l'histoire de peinture est que le corps peignant du peintre donne un aspect nouveau à l'œuvre antérieure. Sur ce point, on peut remarquer la particularité de la peinture par rapport au

langage, et le rôle de la peinture dans le développement de la pensée de Merleau-Ponty.

Examinons de nouveau sa conception de l'historicité dans la *Phénoménologie de la perception*. Cet ouvrage repense le problème de la liberté et de l'histoire en mettant la perception ou le geste au niveau du corps impersonnel. Comme nous l'avons dit, dans cet ouvrage, Merleau-Ponty dit que l'action historique se fait en reprenant la situation précédente. Par exemple, il affirme à propos de la génération de la conscience de classe que si « elle naît, ce n'est pas que le journalier ait décidé de se faire révolutionnaire et valorise en conséquence sa condition, c'est qu'il a perçu concrètement le synchronisme de sa vie et de la vie des ouvriers et la communauté de leur sort » (PP507). Dans ce cas-là, reprendre une situation n'est pas considéré comme un acte conscient. Le sens de la situation historique surgit dans la perception concrète. Et l'action historique décrite ici par Merleau-Ponty n'est pas en rapport avec l'expression en tant qu'œuvre.

Dans sa discussion sur le langage, Merleau-Ponty dit que même la philosophie se comprend par son style. La signification d'une expression dans le langage n'est pas séparée de son expression et est comprise à un niveau qui a lieu avant la compréhension intellectuelle. A cet égard, dans la *Phénoménologie de la perception*, la compréhension du langage est conçue de la même manière que la peinture dans *La Prose du monde* ou dans « Le langage indirect et la voix du silence ». En outre, dans la *Phénoménologie de la perception*, comme nous en avons fait mention en tête du troisième paragraphe de notre article, Merleau-Ponty affirme que la pensée acquise par l'expression demeure comme une dimension pour l'avenir. Cela veut dire que la pensée ainsi acquise, par le fait d'avoir été exprimée, apparaît pour la première fois comme vérité et demeure comme vérité. Il s'en suit la seconde phase de la pensée de Merleau-Ponty, laquelle traite de la genèse de la vérité dans l'expression du langage. C'est dans cette phase qu'apparaît une dimension nouvelle dans sa façon de concevoir le langage. Lorsque Merleau-Ponty dit que Hegel interprète la pensée de Descartes, ou celle de Spinoza, et qu'il l'inclut dans son propre système philosophique, il saute la phase impersonnelle où Hegel comme lecteur saisit le style de Descartes ou de Spinoza en tant qu'auteur. L'histoire de l'expression se fait par le travail conscient et intelligent du lecteur qui interprète et fait apparaître le contenu de l'expression antérieure du langage. Il le fait exister comme vérité acquise. Certes, dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty parle du style de l'expression du langage dans la mesure où il s'agit de la compréhension première de la parole. Par exemple, il dit que la « signification des signes, c'est d'abord leur configuration dans l'usage, le style des relations interhumaines qui en émane » (PM52). La configuration des signes est le style du locuteur et quand on la saisit, il y a une signification de l'expression. Mais, dans la phase où il aborde la genèse de la vérité au travers des expressions de langage, Merleau-Ponty n'utilise pas le mot de « style ». Dans cette phase, la compréhension du style de l'expression n'est plus que la condition préalable. À ce propos, Carbone déclare que l'historicité qui se forme au travers de l'expression du langage présuppose la philosophie de la conscience et trahit l'« historicité de vie » rendue possible par la corporéité. Cette conception est en fait un changement d'orientation vers lequel la pensée de Merleau-Ponty doit se diriger [9]. Mais, pour le Merleau-Ponty de cette époque-là, l'interprétation qui se fait consciemment est considérée comme étant nécessaire pour traiter de la genèse de la vérité.

Ici, on peut discerner le rôle que jouait la peinture dans la pensée du Merleau-Ponty d'alors. Des peintures exécutées dans le passé créent une situation pour le peintre. Il en prend conscience, mais alors, il ne s'aperçoit pas du fait de son propre style, et donc, il ne se l'approprie pas consciemment. Reprendre une situation, c'est-à-dire apprendre le style et le répandre dans sa propre œuvre et, par-là même, éclairer les œuvres précédentes sous un autre jour en formant ainsi l'histoire de la peinture, tout cela ne se fait qu'au niveau du corps impersonnel. Sur ce point, sa conception de la peinture dans la seconde période de la pensée de Merleau-Ponty joint, de la façon concrète, les discussions sur l'expression et l'histoire qui avaient été traitées séparément dans la *Phénoménologie de la perception*. L'histoire qui se fait de par l'échange des expressions de langage et la genèse de la vérité doivent être comprises en rapport à l'historicité de la peinture, qui se fait au niveau du corps impersonnel. En bref, la conception de la peinture dans la seconde période de la pensée de Merleau-Ponty montre sous un autre jour ses conceptions de la perception et de l'histoire dans la *Phénoménologie de la perception*, et ceci aboutissant à l'idée de genèse de l'histoire et de la vérité au moyen d'échanges des expressions de langage au niveau personnel.

Conclusion

Ainsi, nous pouvons conclure que Merleau-Ponty, en adoptant l'idée de style dans sa conception de la peinture, en arrive à traiter concrètement de la genèse de l'histoire en la fondant sur la perception. Plus tard, il traitera, dans les notes de son œuvre posthume *Le visible et l'invisible*, non du passé qui est porté par « la conscience d'avoir perçu », mais du « passé qui adhère au présent » (VI297). Ceci constitue le développement de la notion d'« historicité de vie » dans le domaine de la peinture de la seconde période de la pensée de Merleau-Ponty [10]. On peut trouver, entre l'idée d'« historicité de vie » et la pensée sur le « passé qui adhère au présent », divers rapports de développement ou de rupture. Cette question devra être traitée ultérieurement.

Répertoire des abréviations

Maurice Merleau-Ponty

PP : *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

SN : « Le doute de Cézanne », in : *Sens et non-sens*, Paris : Nagel, 1948.

S : « Le langage indirect et la voix du silence », in : *Signes*, Paris : Gallimard, 1960.

VI : *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964.

PM : *La prose du monde*, Paris : Gallimard, 1969.

PPCP : *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques (exposé du 23 novembre 1946)*, Lagrasse : Verdier, 1996.

PD : « (Un inédit de Maurice Merleau-Ponty) », in : *Parcours deux 1951-1961*, Lagrasse : Verdier, 2001.

André Malraux

MI : *Le musée imaginaire*, Genève : Skira, 1947.

CA : *La création artistique*, Genève : Skira, 1948.

Notes

- [1] La « métamorphose » est le terme utilisé par Malraux. « Du désordre et de la profusion du réel, il extrait les moyens de modifier ou de métamorphoser ses premiers ouvrages (...) » (CA173)
- [2] La « déformation cohérente », c'est aussi un terme de Malraux (CA152). Malraux désigne par ce terme la transformation des styles précédents par la forme vivante.
- [3] Au même moment, Mayer Schapiro, historien de l'art, disait qu'il fallait prêter attention au fait qu'une même œuvre peut contenir des styles différents (Meyer Schapiro, "Style", in : *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, Chicago : University of Chicago Press 1953, pp. 287-312). Mais, alors que Shapiro tenait un tel propos en vue d'une élaboration minutieuse de l'histoire de l'art, Merleau-Ponty trouvait dans la coexistence des styles d'une même œuvre un nœud de relations au travers des gestes des peintres. Il fit de ces relations la force motrice de la genèse de l'histoire de l'art.
- [4] Gary Brent Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, Paris : Klincksieck, 1973, pp. 102-111.
- [5] Linda Singer, « Merleau-Ponty on the concept of style », in : *Man and World*, 14, 1981, 159.
- [6] M. C. Dillon, *Merleau-Ponty's Ontology*, Second Edition, Evanston : Northwestern University Press, 1997, pp. 203-205.
- [7] En effet, en 1951, Merleau-Ponty dit, en faisant référence aux travaux de Saussure sur le langage, que l'expression picturale « discrimine tout d'abord une peinture d'une autre, plutôt qu'elle ne nous en donne positivement le sens » et qu'en cela on peut la comparer avec le langage (Maurice Merleau-Ponty, « Titre et travaux-Projet d'enseignement », in PD, p. 30).
- [8] Olivier Mongin, « Depuis Lascaux », in : *Esprit*, 66, juin 1982, 72.
- [9] Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim : Georg Olms, 2001, p. 84.
- [10] À ce sujet, voir Carbone, op.cit. p. 119.