

Stratégie merleau-pontienne pour puiser dans l'inépuisabilité de la chair : dialogue critique avec Husserl et Descartes

Soheil Ghanbari Matin & Quentin Detienne

Université de Liège

À propos de *L'Œil et l'Esprit*, ce dernier texte que Merleau-Ponty eut écrit de son vivant en 1960, texte qui faisait l'objet d'une contribution au premier numéro de la revue d'*Art en France*, Claude Lefort écrit :

Merleau-Ponty réinterroge [dans ce texte] la vision, en même temps que la peinture. Ou plutôt, il l'interroge comme pour la première fois, comme s'il n'avait pas l'année précédente reformulé ses anciennes questions dans le Visible et l'Invisible, comme si tous ses ouvrages antérieurs – et d'abord le grand édifice de la Phénoménologie de la Perception (1945) – ne pesaient pas sur sa pensée, ou bien pesaient trop, de telle sorte qu'il fallut les oublier pour regagner la force de l'étonnement¹.

Texte faisant donc boucle sur lui-même, la meilleure manière de procéder est d'exposer le contenu mis en œuvre dans *L'Œil et l'Esprit* tel que Merleau-Ponty procède lui-même dans cette œuvre afin de développer sa pensée: c'est-à-dire strate par strate, couche par couche ou en cercles concentriques – dialoguant sans concession aucune avec Husserl et Descartes. Dans cette perspective, nous nous attachons ici à saisir la pensée de Merleau-Ponty, d'une part, dans son rapport avec la phénoménologie husserlienne de manière large mais aussi, d'autre part, dans son rapport avec les *Méditations métaphysiques* de Descartes, à saisir la manière dont l'énigme du corps vient à dialoguer et se construit en rapport avec les deux perspectives philosophiques que nous venons de citer. Par ce dialogue, Merleau-Ponty tente de dépasser intérieurement - ou, disons le autrement, « revisite » pour faire place à sa propre philosophie : une phénoménologie de la chair. Il s'agit là en fait de ce que nous pourrions qualifier une « stratégie philosophique » ; une stratégie philosophique qui emprunte d'autres chemins philosophiques (Husserl et Descartes dans le cas présent) pour constituer son propre cheminement afin de déchiffrer des énigmes inter-reliées : énigme de la vision ; énigme de la peinture ; et, ultime énigme, celle du corps. Il s'agit, par un tel cheminement à travers d'autres chemins philosophiques, de rendre visible ce qui est invisible dans l'acte

¹Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. II. Pour les citations de *L'Œil et l'Esprit* qui

même de voir, invisibilité qui, si on la rend visible, nous donne à éprouver – non pas penser ni sentir – ce qui constitue l'énigme du corps-vécu, ce corps mien, sentant-sensible à la fois.

La stratégie merleau-pontienne consiste donc en la mise en œuvre des lectures critiques de la phénoménologie husserlienne et des méditations cartésienne, qui, en les interrogeant, les déplace, rendant par la même du coup accessible ce qui ne l'était pas auparavant : c'est-à-dire de rendre dicible l'indicible, visible l'invisible, saisissable ce qui est de nature à s'échapper, *in fine*, pour que l'on puisse puiser dans l'inépuisable de la chaire.

En nous focalisant de manière interne sur le texte de ce dernier écrit de Merleau-Ponty, en en dégagant les articulations, il nous sera permis de comprendre, non seulement quel est l'objet de *L'Œil et l'Esprit*, mais aussi la centralité de l'énigme du corps dans l'ensemble de l'argumentaire merleau-pontien ; la nature particulière du sentant-sensible, en tant qu'un nœud qui ne se dénoue, ou qui, pour qu'il se dénoue, ne peut que se dénouer à jamais; la manière dont Merleau-Ponty le « saisit », l'interroge, et pourquoi il ne peut que ressaisir, que « réinterroger » sans cesse cette énigme. Merleau-Ponty construit en fait sa ré-interrogation à travers ces autres philosophes qui ont interrogé tantôt la conscience en lui donnant un primat (Husserl), tantôt, dans une visée « mécanomorphique », le corps humain, la vision et la peinture (Descartes) : ce dont il s'agissait ultimement, mais aussi en amont, c'est, nous dit Merleau-Ponty, de leur entrelacement.

Husserl et Merleau-Ponty

Plus qu'une interrogation nouvelle, *L'Œil et l'Esprit* est donc ce « lieu » de ré-interrogations du « miracle du corps humain ». Lieu où « [Merleau-Ponty] cherche, une fois de plus, les mots du commencement, des mots (...) capables de nommer ce qui fait le miracle du corps humain, son inexplicable animation (...) »(II). L'usage du terme « miracle » nous renseigne sur l'importance de cette reprise de « questionner », de ce « réinterroger » : on ne peut que reparler de ce qui est miraculeux, c'est-à-dire de ce qui ne s'épuisera jamais dans un discours rationnel une fois que celui-ci a été tenu. Le corps humain est pensé comme « extraordinaire », « inexplicable » et « étonnant ». C'est ce caractère essentiellement merveilleux du corps humain qui fait dire à Merleau-Ponty « [qu'] un corps humain est là, quand entre le voyant et le visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-

sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire... » (21). Et si la peinture, quant à elle, est ce lieu magique où, sans qu'il s'épuise, s'effectue à l'infini ce miracle qui « excède le concevable » (III), c'est que le peintre est capable de nous fournir la clé secrète qui nous fait accéder à ce « lieu » où se matérialise, sans se figer, « [cet] instant où la vision se fait geste » (60) : vision et geste en même temps, vision qui déborde le geste et inversement. Disons le autrement : le lieu où le « sentant-sensible », ce corps qui ne fait qu'un avec son principe d'animation, peut être rendu visible. Sentant-sensible qui est invisible, car partout opérant dans le visible ; trop visible pour être vu directement ou séparément mais tout autant opérant comme le jaillissement d'une contradiction vertueuse dans le croisement du regard et du tableau... C'est cela ce miracle immanent du sentir : miracle du sentant-sensible, du voyant-visible, du touchant-tangible que peut enfin offrir au regard, par exemple, le Mont Sainte Victoire de Paul Cézanne.

Prenons ce « miracle » par un autre bout pour comprendre. S'il s'agit de réinterroger le miracle du corps humain, si le philosophe reconnaît l'inépuisable de ce miracle dans un discours rationnel, il ne peut dès lors s'agir de traiter « tout être [et plus particulièrement le miracle du corps humain] comme [un] "objet en général" » (9) ; mais il s'agit plutôt de se « replacer dans un "il y a" préalable (...) sur le sol du monde sensible (...) ; [de] s'appesantir sur les choses même et sur soi-même » (13). En somme, il s'agit donc non pas de réduire le phénomène au fait mais de saisir la richesse de ce phénomène qui *apparaît*. Il s'agit donc non pas d'imiter la science en tant qu'elle part des « faits » et qui les considère en tant qu'objets manipulables, objets d'expériences, en face d'un sujet les manipulant dans son laboratoire, mais de considérer la vérité de ce qui apparaît, c'est-à-dire son essence phénoménale. Aller aux choses-mêmes telles qu'elles apparaissent : n'est-ce pas que quand nous parlons de « fait », on oublie qu'il s'agit en réalité d'un « phénomène déjà hautement travaillé » (10) ? Dans la critique d'un certain kantisme, Merleau-Ponty écrit : « Dire que le monde est par définition nominale l'objet X de nos opérations, c'est porter à l'absolu la situation de connaissance du savant, comme si tout ce qui fut ou est n'avait jamais été que pour entrer au laboratoire » (11). Si l'on peut reconnaître dans cette critique une reprise du projet phénoménologique husserlien, précisons d'emblée que Merleau-Ponty s'en distingue par la volonté de fixer la vérité de ce phénomène-*ci*, ce phénomène miraculeux du sentant-sensible, dans une phénoménologie de la chaire qui part du « corps » au sens fort du terme « non pas ce

corps possible, comme le dit Merleau-Ponty, (...) [Mais] ce corps actuel que j'appelle mien... » (13).

Husserl est peut-être l'un des premiers à avoir mis en lumière cette croyance spontanée de l'attitude naturelle qui n'appréhende pas le monde comme phénomène mais comme fait. Or, la tâche de la première étape de la réduction phénoménologique est d'asseoir la phénoménalité du monde en suspendant cette croyance spontanée – cette critique de la croyance spontanée de l'attitude naturelle étant à mettre en parallèle avec ce que nous venons d'explicitier à l'instant à propos de la critique du positivisme et du scientisme. Chez Husserl, cette première étape permet ensuite de mettre en lumière, d'une part, que c'est la conscience qui est constitutive sur un plan transcendantal du monde, mais aussi, d'autre part, que la conscience a également cette capacité d'auto-expérience d'elle-même, c'est-à-dire que la conscience est en mesure de faire retour sur ses propres vécus intentionnels. C'est la considération de ces trois caractéristiques essentielles de la conscience ainsi que de sa structure intentionnelle qui rythme les trois grandes étapes de la réduction phénoménologique, eidétique et transcendantale dite *epochè*.

Cependant, partant de l'énigme du corps, dans la perspective d'une phénoménologie de la chaire, il est évident qu'on ne peut transposer simplement au corps et à son énigme les recherches phénoménologiques de Husserl sur la conscience. Mais, l'*epochè* husserlienne a son utilité en tant que modèle dès lors qu'il s'agit de poser la question de savoir comment une phénoménologie de la chaire est possible, si, ne fut-ce qu'indirectement, cette énigme du sentant-sensible peut être saisie, s'il est un « quelque part » où elle apparaît... C'est en réponse à ces questionnements que Merleau-Ponty écrit : « Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation (...) il y [a] (...) dans l'occupation du peintre une urgence qui dépasse toute autre urgence. (...) » (15). Il s'agit donc de découvrir la « science secrète » (*Id.*) que renferme la peinture dans son instant où la vision se fait geste.

Ainsi, dans *L'Œil et l'Esprit*, du mystère du corps en tant que phénomène qui apparaît, nous passons au mystère du corps du peintre, car le sentant sensible ne peut être interrogé qu'indirectement par le biais du corps du peintre, le travail du peintre, qui est le « lieu », nous dit Merleau-Ponty, d'une « transsubstantiation » (16). Ne l'oublions pas, le sentant-sensible

qui fait toute l'énigme de ce corps qui est mien n'est nullement abandonné mais son énigme, pour être approchée, doit faire un détour par le corps du peintre. On remarque ici le parallèle qu'il y a lieu d'établir avec l'étape de la réduction dans l'*epochè* husserlienne. Or, quelle est la spécificité du corps du peintre ? Nous avons dit qu'il est le lieu d'une « transsubstantiation », mais disons le autrement : il s'agit de faire un détour par le corps du peintre car il s'agit d'un corps « opérant et actuel, (...) [un corps qui] n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, écrit Merleau-Ponty, (...) [mais] *un entrelacs de vision et de mouvement* » (16). Étant « un entrelacs de vision et de mouvement », pour le corps du peintre « la vision n'est pas une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde » (17) comme on aurait pu le penser naïvement. Le voyant « s'ouvre [plutôt] sur le monde » par le regard et « [son mouvement] est la suite naturelle et la maturation de [sa] vision » (18). Le corps du peintre est cet « entrelacs de vision et de mouvement » qui, en outre, se fait *geste*. Il mêle d'une part la vision et d'autre part le mouvement : la vision car « il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre » (16) ; le mouvement car « la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde » (17). La vision permet de tenir près ce qui se tient là, loin, et ce par l'acte même de la vision. Cette vision, mouvement virtuel, est tout autant suspendue au regard, mouvement corporel ; vision suspendue au mouvement du corps capable de voir. Et le peintre met sur une carte visible, sa toile, ce qui s'opère dans l'acte de la vision, ce double mouvement et la transsubstantiation des régions de l'Être dans son propre être : le peintre rend visible l'invisible qui opère dans l'activité du voir. Peindre le mouvement, peindre l'acte de la vision, c'est cela l'essentiel pour nous rapprocher, à travers l'énigme du corps du peintre, à celle du corps humain tout entier.

Remarquons-le, là où chez Husserl, après la réduction phénoménologique, c'était la réduction eidétique qui donnait au monde sa chance de nous apparaître, Merleau-Ponty recourt au corps du peintre. On voit donc ici une deuxième reprise, déplacement et reformulation d'une démarche phénoménologique par rapport à la phénoménologie husserlienne. Mais, contrairement à Husserl qui, sur la base de la réduction eidétique mettait en relief le caractère intentionnel de la conscience comme ce qui lui est essentiel, son autoréflexion, Merleau-Ponty, lui, délivre l'énigme du corps : « l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible ». En effet, alors que mon corps est « visible et sensible pour soi-même » chez Merleau-Ponty, c'est la conscience qui est autoréflexive par rapport à elle-même chez Husserl. On voit ici le déplacement par rapport à la phénoménologie

husserlienne : au lieu d'une conscience qui s'apparaît à elle-même, c'est mon corps qui est visible et sensible pour lui-même. Quant à l'attitude naturelle, faut-il rappeler que « [mon corps] est pris entre des choses [et entre d'autres corps] » (19). Par ailleurs, dans ces parallélismes et déplacements par rapport à la phénoménologie husserlienne signalons que la différence majeure réside dans le fait que, comme l'écrit Merleau-Ponty, mon corps a « une face et un dos, un passé et un avenir » (*Id.*). Là où la conscience est un soi par transparence, la pensée qui pense en assimilant, en constituant, en transformant en pensée, le corps est un soi par « confusion, narcissisme, [et] inhérence » (*Id.*). C'est à partir de cette différence que la phénoménologie merleau-pontienne va devoir trouver maintenant son propre chemin – une phénoménologie de la chaire.

Les enjeux d'une lecture de Descartes

On le sait, la tâche majeure de la phénoménologie n'est pas tant d'interroger ce qui apparaît, les phénomènes, que la manière dont ce qui apparaît, apparaît. Jusqu'ici cependant, ce que nous avons mis en évidence est le déplacement par rapport à la phénoménologie husserlienne : le déplacement de la conscience et de sa structure intentionnelle vers la chaire, le corps et son énigme. Or, ce déplacement implique qu'on descende à une strate plus profonde qu'une phénoménologie de la structure intentionnelle de la conscience : vers le sentir d'un corps sentant-sensible et la manière dont celui-ci s'opère. Avant de cheminer avec Merleau-Ponty dans « un mouvement de paradoxe en paradoxe » et de voir à quoi fait écho cette formule, il nous faut ouvrir une parenthèse. Husserl dans le dixième paragraphe de ses *Méditations cartésiennes* projette, dans son interprétation des *Méditations métaphysique*, l'expression fameuse des *Principaphilosophiae* de Descartes : « *cogito, ergo sum* »². C'est à partir de cette superposition des *Principaphilosophiae* aux *Méditations métaphysiques* que, au §85 des *Ideen*³, il est alors en mesure de se mettre à la recherche de la structure intentionnelle de la conscience et de privilégier ce en quoi le *morphé* (la forme extérieur) vient à donner forme au *hylé* (la matière), les deux composantes réelles de la conscience. C'est à partir de cette lecture-ci de Descartes qu'il tente alors d'élucider les différents actes noétiques où ces *hylés* sont mises en forme. On connaît la fameuse phrase husserlienne : « toute conscience est conscience *de* quelque chose », qu'il s'agisse des objets du monde en tant que phénomènes ou

²Descartes, *Principaphilosophiae, Œuvres complètes*, Vol. VIII, éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996, 7,8.

³ Cf. Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. fr. de Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p.287 sq.

de la conscience tenue sous son propre regard par la réflexivité qui la caractérise. Ce qui est impliqué au fond est une relation d'un sujet à un objet, d'un sujet *en face* d'un objet.

Merleau-Ponty, quant à lui, cherche à élucider cette magie d'inséparation du sentant-et-sensible, du voyant-et-visible. La relation impliquée n'est pas celle d'un sujet à un objet, mais d'un sujet-objet. Il s'agit bien plus, dans cette phénoménologie de la chaire, d'un hylémorphisme qui problématise l'indistinction sujet-objet que d'une mise en forme de la *hylé* par un *morphé*. L'énigme du voyant-visible tient là : dans l'immanence du sentant au sensible, du voyant au visible, du tangent au tangible.

Partant, à la différence de Husserl, Merleau-Ponty privilégie une lecture des *Méditations métaphysiques* de Descartes qui ne part pas du « je pense donc je suis »⁴ des *Discours de la méthode*, mais qui saisit le doute hyperbolique et toute la radicalité cartésienne que renferme ce doute dans la deuxième méditation. C'est ici que le sentir et l'existence sont au fondement du *cogito*. Là où la vision claire et distincte n'existe pas encore, ce qui existe, c'est que j'existe, selon l'interprétation merleau-pontienne de Descartes. Le fondement du *cogito*, ce qui rend possible le « je pense », ce n'est plus un sujet indubitable, une conscience, comme l'interprète Husserl, mais un « je suis ». On peut en effet lire chez Descartes, dans la deuxième méditation : « je suis, j'existe »⁵ et non pas « je suis *donc* j'existe ». Descartes écrit même « *ego sum ego existo* »⁶ : l'existence est répétée quatre fois dans cette assertion. S'il s'agissait de dire « je suis pensant » il aurait suffi à Descartes d'écrire « *sum cogitan* » puisque le « *ego* » est présumé dans le « *sum* » ; Descartes insiste donc sur l'existence du sujet : « *ego* ». En d'autres termes, nous sommes moins dans une relation d'un sujet à un objet que dans une relation sujet-objet.

Néanmoins, d'aucuns suggèrent qu'il faudrait nuancer cette opposition que nous venons d'établir entre Husserl et Merleau-Ponty. En effet, selon Annabelle Dufourcq dans son ouvrage *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, « Merleau-Ponty institue philosophiquement une idée qui était ébauchée chez Husserl mais restait sous-jacente (...), parfois hésitante et côtoyait des développements encore marqués par un idéalisme classique

⁴Descartes, *Discours de la méthode, Œuvres complètes*, Vol. VI, éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996, 33,17.

⁵Descartes, *Méditations métaphysiques*, trad. fr. de J.-M. Beyssade et M. Beyssade, Paris, Flammarion, 1992, p. 77.

⁶*Ibid.*, p. 76.

»⁷. L'indivision du sentant et du senti dont parle Merleau-Ponty s'explique par la genèse du sentir, dont il tente de rendre compte par la notion de chair. Si à première vue le sentir se rapporte effectivement à un sujet, Merleau-Ponty nous montre que cela n'est pas toujours déjà le cas, qu'il existe un état originaire, premier, dans lequel la distinction sujet-objet est encore inexistante, et dans lequel donc un sentir est là sans pouvoir être rapporté à un sujet. C'est en raison de cette indivision primordiale entre sujet et objet dans un flux de sensations que s'explique cette énigme de la duplicité du sentir : « Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa *vision* se fasse de quelque manière *en elles*, ou encore que leur *visibilité* manifeste se double *en lui* d'une visibilité secrète » (21-22). Or, cette notion de flux primaire serait déjà présente, chez Husserl, selon Annabelle Dufourcq. Selon une certaine représentation généralement admise, la phénoménologie husserlienne est celle d'un sujet transcendantal toujours nécessairement déjà là pour qu'apparaissent pour lui des phénomènes, sujet qui serait entièrement transparent à lui-même par sa capacité d'autoréflexivité. Pourtant, Husserl reconnaît que le sens naît d'abord dans un « flux héraclitéen » au sein duquel s'opèrent des synthèses passives d'associations qui constituent des esquisses de choses et dont la conscience transcendantale intentionnelle ne peut rendre entièrement compte. Ainsi, chez Husserl déjà se profilerait l'idée d'une notion de la genèse du sentir lui-même, avant même toute distinction entre sujet et objet, mais une idée qui serait restée non suffisamment explorée par lui en raison de son attachement à un modèle « idéaliste ».

En outre, de manière intéressante – bien qu'on doive émettre certaines réserves sur le bien-fondé de cette hypothèse en raison de la faiblesse des textes cités à son appui – Husserl, en raison de cette profondeur originaire dans laquelle « la chair même des choses se révèle (...) faite d'esquisses et de fantômes », affirmerait que « la philosophie authentique, vivante, s'accomplit comme poésie »⁸. Comme Merleau-Ponty après lui, Husserl aurait donc vu dans l'art – la peinture pour le premier, la poésie pour le second – un moyen d'accès à cette indivision originaire du sentant-sensible. A suivre cette ligne interprétative, il faudrait relativiser cette idée que la place que donne Husserl à l'art dans sa philosophie tient essentiellement en ce qu'il met en lumière des « modalités » ou facultés de la conscience qui sont très proches de celles sur lesquelles la phénoménologie repose. Ces facultés sont la suspension de la question de l'existence du monde et la variation par l'imagination pour

⁷Dufourcq, A., *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht, Springer, 2012, p. 13.

⁸Dufourcq, A., *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, op. cit., p. 11.

atteindre l'essence des phénomènes. Contrairement donc à ce qu'une interprétation trop hâtive pourrait laisser penser, l'art pour Husserl serait un questionnement, une difficulté dont devrait rendre compte sa philosophie, et non pas une illustration utile qui s'intègre sans difficulté dans les thèses défendues par lui.

Tout comme dans l'approche merleau-pontienne du sentant-sensible, il y aurait donc chez Husserl également, mais thématized de manière seulement « embryonnaire », un champ à explorer encore et toujours parce que nécessairement irréductible à une exposition systématique. Ce champ d'indistinction originaire est celui d'où émerge la distinction du sujet et de l'objet. Une méthode d'approche de celui-ci pourrait se trouver dans l'art, spécialement celui de la poésie.

Ces précisions étant faites, nous apercevons désormais mieux les enjeux de cette lecture des *Méditations métaphysiques* où ce qui importe est que « je suis ». Dès lors, il nous est maintenant possible de suivre Merleau-Ponty sur ce « chemin de paradoxe en paradoxe ». Un cheminement qui consiste tant en une reprise de la stratégie de Descartes dans ses méditations qu'un déplacement de la pensée de celui-ci.

Descartes et Merleau-Ponty

Que mon corps soit un voyant-visible, un sentant-sensible est « ce premier paradoxe [qui] ne cessera pas d'en produire d'autres » (19) écrit Merleau-Ponty. Ce premier paradoxe donnant lieu à un autre, à savoir l'attitude naturelle qui est le premier état du corps : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps » (*Id.*). Entre ces deux paradoxes, il y a chez Merleau-Ponty renversement des antinomies l'une dans l'autre ; cela a pour résultat que « la vision se fait du milieu des choses [dans] (...) l'indivision du sentant et du senti » (20).

Chemin de paradoxe en paradoxe, Merleau-Ponty chemine comme jadis Descartes avait cheminé de doute en doute. La stratégie mise en place par Merleau-Ponty est bien celle même des *Méditations métaphysiques*. Cependant, il ne s'agit plus de cheminer des doutes

jusqu'à l'*indubitable*, mais d'un paradoxe à un autre et ce à l'*infini*. À vrai dire, Merleau-Ponty mettra un jalon de plus à ce « je suis » fondamental cartésien, et à ce « je pense » qui est acquis avec les *Méditations métaphysiques*. Comprenons : ce qui est acquis dans les *Méditations métaphysiques* de Descartes est un « je suis » séparément d'un « je pense » mais ce qui est à acquérir maintenant à partir de ce « je suis » fondamental, c'est un « je suis un sentant-sensible ». *In fine*, ce cheminement amènera Merleau-Ponty, disons-le d'emblée, à se retourner contre le dualisme cartésien du corps et de l'âme, et tout autant contre les explications mécanistes du corps humain, corrélat de ce dualisme, c'est-à-dire contre tout ce qui fut acquis jadis par ces mêmes *Méditations métaphysiques* de Descartes.

Là où le « malin génie » de Descartes venait à s'interposer comme doute entre le *resextensa* et le *rescogitan*, Merleau-Ponty introduit dans son texte un « malin dispositif » (*Id.*) qui vient à s'interposer entre « je suis... sentant » et « je suis... sensible ». Or, écrit Merleau-Ponty :

Si nos yeux étaient faits de telle sorte qu'aucune partie de notre corps ne tombât sous notre regard, ou si quelque malin dispositif, nous laissant libre de promener nos mains sur les choses, nous empêchait de toucher notre corps (...) ce corps qui ne se réfléchirait pas, ne se sentirait pas, ce corps presque adamantin, qui ne serait pas tout à fait chair, ne serait pas non plus un corps d'homme, et il n'y aurait pas d'humanité. Mais l'humanité n'est pas produite comme un effet par nos articulations, (...) Ces contingences et d'autres semblables, sans lesquelles il n'y aurait pas d'homme, ne font pas, par simple sommation, qu'il y ait un seul homme. L'animation du corps n'est pas l'assemblage l'une contre l'autre de ses parties - ni d'ailleurs la descente dans l'automate d'un esprit venu d'ailleurs, ce qui supposerait encore que le corps lui-même est sans dedans et sans "soi" (21).

Si donc « je suis », ce qui est l'acquis de Descartes contre son « malin génie », alors je suis inséparablement « sentant-sensible » dans et avec ce corps qui est mien, et si je suis un sentant-sensible je ne suis pas un être dual, mais un être total et organique. Le malin dispositif tente d'interposer donc une division du voyant et du visible, du touchant et du touché comme si on insufflait un esprit dans un automate. Or, précisément, on ne peut simplement juxtaposer ce qui est constitutif en tant qu'inséparable pour faire un corps humain, de la *chaire* : être homme n'est pas « simple sommation » (*Id.*) de ses parties. Je suis sentant-sensible, touchant-tangible, voyant-visible. Le cheminement de paradoxe en paradoxe peut dès lors revenir sur ce paradoxe « qui [n']est [autre que] celui de la peinture, qui à son tour renfermait en elle tous les problèmes [et] illustrait l'énigme du corps et (...) les justifiait » (*Id.*). La peinture illustre

l'énigme du corps : « qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho, dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil » (22). Sur sa toile, le peintre peut exprimer un entrelacs de sentant et sensible, donner à voir le mouvement : « je ne la regarde pas comme on regarde une chose, je ne la fixe pas en son lieu, mon regard erre en [la peinture] comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois » (23). Loin d'être des images, des décalques ou des copies, « les peintures sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rendent possible la duplicité du sentir » (*Id.*). Le regard interrogatif du peindre est le paradigme de cette « métamorphose du voyant et du visible, qui est la définition de notre chair » (33).

L'on pourrait illustrer le propos de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* par la course de chevaux que peint Théodore Géricault. À la différence de la photographie qui ne donne accès qu'à une représentation atomistique du temps, figeant le mouvement dans un instant immobile, la peinture arrive à peindre la continuité du mouvement dans l'écoulement du temps. Ce qui est rendu visible dans ce tableau est ce qui est invisible dans la photographie : la relation intime entre la vision et le mouvement. Cette relation ne peut être rendue visible que quand le peintre se donne les moyens de représenter le fait d'avoir pied dans deux instants. S'il est paradoxal que les quatre jambes des chevaux soient tendues simultanément,



Figure 1. Théodore Géricault, *Le derby d'Epsom*, 1821

mouvement propre⁹.

ceci représente mieux qu'une photographie le mouvement toujours opérant de la chair, le passé et le futur devant nécessairement se conjuguer pour qu'il y ait mouvement dans le présent. Aussi paradoxal que cela le soit, le corps-animé, la chair est toujours ici et là à la fois, ce qui la rend capable de

⁹Par ailleurs, comprendre ce corps-animé implique que l'on comprenne l'entrelacement nécessaire du corps et de l'âme en tant qu'une contradiction vertueuse dont les moments contradictoire doivent rester inséparablement unis.

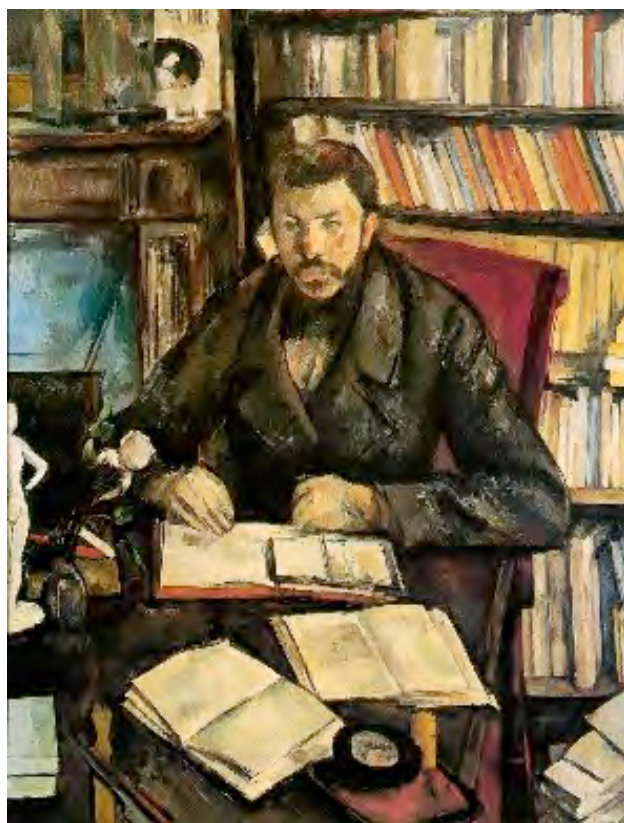


Figure 2. Paul Cézanne, *Portrait de Gustave Geffroy*, 1895

Quinze ans avant *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty présentait déjà des thèses très proches dans *Le doute de Cézanne*¹⁰. La peinture de Cézanne est un parfait exemple, selon lui, de cette peinture qui vise à exprimer le socle originaire de la perception, cet état primaire dans lequel les choses se constituent, tendent vers leur délimitation précise, la constitution d'un ordre naissant. Ainsi, « Comme la parole nomme, c'est-à-dire saisit dans sa nature et place devant nous à titre d'objet reconnaissable ce qui apparaissait confusément, (...) le peintre reprend et convertit (...) en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses »¹¹.

180

SEPTIEMBRE
2015

Comment Cézanne arrive-t-il à rendre cette émergence des choses depuis un état de confusion primordial ? Prenons deux exemples. Cézanne, lorsqu'il représente la table de travail de Gustave Geffroy, étale celle-ci dans le bas du tableau d'une façon qui ne respecte pas les lois de la perspective. On voit en effet que la table « s'affale », se répand plus que ce que permettrait le tracé selon un point de fuite. Il la peint de cette façon parce que « quand notre œil parcourt une large surface, les images qu'il obtient tour à tour sont prises de différents points de vue et la surface totale est gondolée »¹². Mais « le génie de Cézanne » tient précisément en ceci que « les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on les regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux ».

¹⁰Cf. Merleau-Ponty, M., "Le doute de Cézanne" in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 (1ère éd. de 1966), pp 13 et sq.

¹¹*Ibid.*, p. 23.

¹²*Ibid.*, p. 19.

La représentation des choses par l'application de règles géométriques aurait été incapable donc de restituer « la perspective vécue, celle de notre perception »¹³, qui tend vers la perspective géométrique ou photographie, mais ne les rejoint jamais.

Cette dénonciation de la représentation des choses selon des modèles n'appartenant pas à la vision naturelle parce que fondés sur des règles géométriques vaut également pour le tracé du contour des objets. Le contour d'un objet représenté par une ligne n'existe pas : en traçant d'un trait le contour d'une pomme, on fait de la pomme une chose « construite », incapable de rendre la vision vécue de ce fruit. C'est pour cette raison que Cézanne ne trace pas un, mais des traits, qui tous tendent vers le tracé du contour : l'identité de la pomme est effectivement conservée, mais sans sacrifier sa profondeur, cette « dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable »¹⁴.

En guise de conclusion



Figure 3. Paul Cézanne, *Quatre pommes*, 1879-1882

C'est donc de la fragilité d'un miracle qu'il s'agissait de rendre compte : le miracle du corps humain, dans son inséparation d'avec le principe de son animation. Miracle inhérent à la chaire, non plus *Körper* mais *Leibe*. La chaire, tout aussi immédiatement sentant-que-

¹³*Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁴*Ibid.*, p. 20.

sensible, tout aussi inséparablement matière-et-forme, masse-et-mouvement : non pas d'une part matière, d'autre part forme, non pas d'une part masse, d'autre part mouvement, non pas d'une part sentant, d'autre part sensible, mais le tout inséparablement, dans une sorte de contradiction vertueuse et inépuisable. C'est cette contradiction énigmatique que la phénoménologie merleau-pontienne tente de saisir à travers sa réappropriation des stratégies cartésienne et husserlienne. Enfin, les peintres qui inspirent Merleau-Ponty sont ceux qui nous donnent accès au mouvement de l'animation de la chaire en rendant visible sur la toile l'opération invisible de la vision même.

*

**

Soheil Ghanbari Matin et Quentin Detienne sont étudiants en dernière année de master en philosophie à l'université de Liège.

Bibliographie

Descartes, *Méditations métaphysiques*, trad. fr. de J.-M. Beyssade et M. Beyssade, Paris, Flammarion, 1992.

Descartes, *Discours de la méthode, Œuvres complètes*, Vol. VI, éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996.

Descartes, *Principaphilosophiae, Œuvres complètes*, Vol. VIII, éd. Adam & Tannery, Paris, Vrin, 1996.

Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. fr. de Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.

Husserl, E., *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, trad. fr. de M. De Launay, Paris, PUF, 1994.

Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

Dufourcq, A., *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht, Springer, 2012.