

B i b l i o t h è q u e
de
PHILOSOPHIE

**Sens
et
non-sens**

par

MAURICE MERLEAU-PONTY

nrf
Éditions Gallimard

Bibliothèque de philosophie

Collection fondée
par Jean-Paul Sartre
et Maurice Merleau-Ponty

MAURICE MERLEAU-PONTY

SENS
ET NON-SENS

nrf

GALLIMARD

© Éditions Gallimard, 1996, pour la présente édition.
(Cet ouvrage avait été publié initialement par les Éditions Nagel :
© Éditions Nagel, 1966.)

Préface

Depuis le début du siècle, beaucoup de grands livres ont exprimé la révolte de la vie immédiate contre la raison. Ils ont dit, chacun à sa manière, que jamais les arrangements rationnels d'une morale, d'une politique, ou même de l'art ne vaudront contre la ferveur de l'instant, l'éclatement d'une vie individuelle, la « préméditation de l'inconnu ».

Il faut croire que le tête-à-tête de l'homme avec sa volonté singulière n'est pas longtemps tolérable : entre ces révoltés, les uns ont accepté sans conditions la discipline du communiste, d'autres celle d'une religion révélée, les plus fidèles à leur jeunesse ont fait deux parts dans leur vie ; comme citoyens, maris, amants ou pères, ils se conduisent selon les règles d'une raison assez conservatrice. Leur révolte s'est localisée dans la littérature ou dans la poésie, devenues du coup religion.

Il est bien vrai que la révolte nue est insincère. Dès que nous voulons quelque chose ou que nous prenons à témoin les autres, c'est-à-dire dès que nous vivons, nous impliquons que le monde, en principe, est d'accord avec lui-même, et les autres avec nous. Nous naissons dans la raison comme dans le langage. Mais il faudrait que la raison à laquelle on arrive ne fût pas celle qu'on avait quittée avec tant d'éclat. Il faudrait que l'expérience de la déraison ne fût pas simplement oubliée. Il faudrait former une nouvelle idée de la raison.

En présence d'un roman, d'un poème, d'une peinture, d'un film valables, nous savons qu'il y a eu contact avec quelque chose, quelque chose est acquis pour les hommes et l'œuvre

commence d'émettre un message ininterrompu.. Mais ni pour l'artiste, ni pour le public le sens de l'œuvre n'est formulable autrement que par l'œuvre elle-même ; ni la pensée qui l'a faite, ni celle qui la reçoit n'est tout à fait maîtresse de soi. On verra par l'exemple de Cézanne dans quel risque s'accomplit l'expression et la communication. C'est comme un pas dans la brume, dont personne ne peut dire s'il conduit quelque part. Même nos mathématiques ont cessé d'être de longues chaînes de raison. Les êtres mathématiques ne se laissent atteindre que par procédés obliques, méthodes improvisées, aussi opaques qu'un minéral inconnu. Il y a, plutôt qu'un monde intelligible, des noyaux rayonnants séparés par des pans de nuits. Le monde de la culture est discontinu comme l'autre, il connaît lui aussi de sourdes mutations. Il y a un temps de la culture, où les œuvres d'art et de science s'usent, quoiqu'il soit plus lent que le temps de l'histoire et du monde physique. Dans l'œuvre d'art ou dans la théorie comme dans la chose sensible, le sens est inséparable du signe. L'expression, donc, n'est jamais achevée. La plus haute raison voisine avec la déraison.

De même, si nous devons retrouver une morale, il faut que ce soit au contact des conflits dont l'immoralisme a fait l'expérience. Comme le montre *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, c'est une question de savoir s'il y a pour chaque homme une formule de conduite qui le justifie aux yeux des autres, ou si, au contraire, ils ne sont pas, par position, impardonnables l'un pour l'autre et si, dans cette situation, les principes moraux ne sont pas une manière de se rassurer et de se défaire des questions plutôt que de se sauver et de les résoudre. En morale comme en art, il n'y aurait pas de solution pour celui qui veut d'abord assurer sa marche, rester à tout instant juste et maître absolu de soi-même. Nous n'aurions d'autre recours que le mouvement spontané qui nous lie aux autres pour le malheur et pour le bonheur, dans l'égoïsme et dans la générosité.

En politique, enfin, l'expérience de ces trente années nous oblige aussi à évoquer le fond de non-sens sur lequel se profile toute entreprise universelle, et qui la menace d'échec. Pour des générations d'intellectuels, la politique marxiste a été l'espoir, parce qu'en elle les prolétaires et par eux les hommes de tous les pays devaient trouver le moyen de se

reconnaître et de se rejoindre. La préhistoire allait finir. Une parole était dite qui attendait réponse de cette immense humanité virtuelle depuis toujours silencieuse. On allait assister à cette nouveauté absolue d'un monde où tous les hommes comptent. Mais, n'ayant abouti qu'en un pays, la politique marxiste a perdu confiance en sa propre audace, elle a délaissé ses propres moyens prolétariens et repris ceux de l'histoire classique : hiérarchie, obéissance, mythes, inégalité, diplomatie, police. Au lendemain de cette guerre, on pouvait espérer que l'esprit du marxisme allait reparaître, que le mouvement des masses américaines allait relayer la révolution russe. Cette attente est exprimée ici dans plusieurs études¹. On sait qu'elle a été déçue et que nous voyons à présent face à face une Amérique presque unanime dans la chasse aux « rouges », avec les hypocrisies que la critique marxiste a dévoilées dans la conscience libérale, et une Union soviétique qui tient pour fait accompli la division du monde en deux camps, pour inévitable la solution militaire, ne compte sur aucun réveil de la liberté prolétarienne, même et surtout quand elle aventure les prolétariats nationaux dans des missions de sacrifice.

Comme Cézanne se demande si ce qui est sorti de ses mains offre un sens et sera compris, comme un homme de bonne volonté, considérant les conflits de sa vie, en vient à douter que les vies soient compatibles entre elles, le citoyen d'aujourd'hui n'est pas sûr que le monde humain soit possible.

Mais l'échec n'est pas fatal. Cézanne a gagné contre le hasard. Les hommes peuvent gagner aussi, pourvu qu'ils mesurent le risque et la tâche.

1. « Autour du marxisme », p. 120 ; « Pour la vérité », p. 186.

I
OUVRAGES

Le doute de Cézanne

Il lui fallait cent séances de travail pour une nature morte, cent cinquante séances de pose pour un portrait. Ce que nous appelons son œuvre n'était pour lui que l'essai et l'approche de sa peinture. Il écrit en septembre 1906, âgé de soixante-sept ans, et un mois avant de mourir : « Je me trouve dans un tel état de troubles cérébraux, dans un trouble si grand que j'ai crain, à un moment, que ma faible raison n'y passât... Maintenant il me semble que je vais mieux et que je pense plus juste dans l'orientation de mes études. Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi ? J'étudie toujours sur nature et il me semble que je fais de lents progrès. » La peinture a été son monde et sa manière d'exister. Il travaille seul, sans élèves, sans admiration de la part de sa famille, sans encouragement du côté des jurys. Il peint l'après-midi du jour où sa mère est morte. En 1870, il peint à l'Estaque pendant que les gendarmes le recherchent comme réfractaire. Et pourtant il lui arrive de mettre en doute cette vocation. En vieillissant, il se demande si la nouveauté de sa peinture ne venait pas d'un trouble de ses yeux, si toute sa vie n'a pas été fondée sur un accident de son corps. À cet effort et à ce doute répondent les incertitudes ou les sottises des contemporains. « Peinture de vidangeur saoul », disait un critique en 1905. Aujourd'hui, C. Mauclair tire encore argument contre Cézanne de ses aveux d'impuissance. Pendant ce temps, ses tableaux sont répandus dans le monde. Pourquoi tant d'incertitude, tant de labeur, tant d'échecs, et soudain le plus grand succès ?

Zola, qui était l'ami de Cézanne depuis l'enfance, a été le

premier à lui trouver du génie, et le premier à parler de lui comme d'un «génie avorté». Un spectateur de la vie de Cézanne, comme était Zola, plus attentif à son caractère qu'au sens de sa peinture, pouvait bien la traiter comme une manifestation malade.

Car dès 1852, à Aix, au collège Bourbon où il venait d'entrer, Cézanne inquiétait ses amis par ses colères et ses dépressions. Sept ans plus tard, décidé à devenir peintre, il doute de son talent et n'ose pas demander à son père, chapelier puis banquier, de l'envoyer à Paris. Les lettres de Zola lui reprochent de l'instabilité, de la faiblesse, de l'indécision. Il vient à Paris, mais écrit : «Je n'ai fait que changer de place et l'ennui m'a suivi.» Il ne tolère pas la discussion, parce qu'elle le fatigue et qu'il ne sait jamais donner ses raisons. Le fond de son caractère est anxieux. À quarante-deux ans, il pense qu'il mourra jeune et fait son testament. À quarante-six ans, pendant six mois, il est traversé par une passion fougueuse, tourmentée, accablante, dont le dénouement n'est pas connu et dont il ne parlera jamais. À cinquante et un ans, il se retire à Aix, pour y trouver la nature qui convient le mieux à son génie, mais c'est aussi un repli sur le milieu de son enfance, sa mère et sa sœur. Quand sa mère mourra, il s'appuiera sur son fils. «C'est effrayant, la vie», disait-il, souvent. La religion, qu'il se met alors à pratiquer, commence pour lui par la peur de la vie et la peur de la mort. «C'est la peur, expliquait-il à un ami, je me sens encore pour quatre jours sur la terre ; puis après ? Je crois que je survivrai et je ne veux pas risquer de rôtir *in aeternum*.» Bien qu'ensuite elle se soit approfondie, le motif initial de sa religion a été le besoin de fixer sa vie et de s'en démettre. Il devient toujours plus timide, méfiant et susceptible. Il vient quelquefois à Paris, mais, quand il rencontre des amis, leur fait signe de loin de ne pas l'aborder. En 1903, quand ses tableaux commencent de se vendre à Paris deux fois plus cher que ceux de Monet, quand des jeunes gens comme Joachim Gasquet et Émile Bernard viennent le voir et l'interroger, il se détend un peu. Mais les colères persistent. Un enfant d'Aix l'avait autrefois frappé en passant près de lui ; depuis lors il ne pouvait plus supporter un contact. Un jour de sa vieillesse, comme il trébuchait, Émile Bernard le soutint de la main. Cézanne entra dans une grande colère. On l'entendait arpenter son atelier en criant qu'il ne se laisserait

pas mettre « le grappin dessus ». C'est encore à cause du « grappin » qu'il écartait de son atelier les femmes qui auraient pu lui servir de modèles, de sa vie les prêtres qu'il appelait des « poissonniers », de son esprit les théories d'Émile Bernard quand elles se faisaient trop pressantes.

Cette perte des contacts souples avec les hommes, cette impuissance à maîtriser les situations nouvelles, cette fuite dans les habitudes, dans un milieu qui ne pose pas de problèmes, cette opposition rigide de la théorie et de la pratique, du « grappin » et d'une liberté de solitaire, — tous ces symptômes permettent de parler d'une constitution morbide, et par exemple, comme on l'a fait pour Greco, d'une schizoïdie. L'idée d'une peinture « sur nature » viendrait à Cézanne de la même faiblesse. Son extrême attention à la nature, à la couleur, le caractère inhumain de sa peinture (il disait qu'on doit peindre un visage comme un objet), sa dévotion au monde visible ne seraient qu'une fuite du monde humain, l'aliénation de son humanité.

— Ces conjectures ne donnent pas le sens positif de l'œuvre, on ne peut pas en conclure sans plus que sa peinture soit un phénomène de décadence, et, comme dit Nietzsche, de vie « appauvrie », ou encore qu'elle n'ait rien à apprendre à l'homme accompli. C'est probablement pour avoir fait trop de place à la psychologie, à leur connaissance personnelle de Cézanne, que Zola et Émile Bernard ont cru à un échec. Il reste possible que, à l'occasion de ses faiblesses nerveuses, Cézanne ait conçu une forme d'art valable pour tous. Laissé à lui-même, il a pu regarder la nature comme seul un homme sait le faire. Le sens de son œuvre ne peut être déterminé par sa vie.

On ne le connaîtrait pas mieux par l'histoire de l'art, c'est-à-dire en se reportant aux influences (celle des Italiens et de Tintoret, celle de Delacroix, celle de Courbet et des impressionnistes) — aux procédés de Cézanne, ou même à son propre témoignage sur sa peinture.

Ses premiers tableaux, jusque vers 1870, sont des rêves peints, un Enlèvement, un Meurtre. Ils viennent des sentiments et veulent provoquer les sentiments. Ils sont donc presque toujours peints par grands traits et donnent la physionomie morale des gestes plutôt que leur aspect visible. C'est aux impressionnistes, et en particulier à Pissarro, que

Cézanne doit d'avoir conçu ensuite la peinture, non comme l'incarnation de scènes imaginées, la projection des rêves au-dehors, mais comme l'étude précise des apparences, moins comme un travail d'atelier que comme un travail sur nature, et d'avoir quitté la facture baroque, qui cherche d'abord à rendre le mouvement, pour les petites touches juxtaposées et les hachures patientes.

Mais il s'est vite séparé des impressionnistes. L'impressionnisme voulait rendre dans la peinture la manière même dont les objets frappent notre vue et attaquent nos sens. Il les représentait dans l'atmosphère où nous les donne la perception instantanée, sans contours absolus, liés entre eux par la lumière et l'air. Pour rendre cette enveloppe lumineuse, il fallait exclure les terres, les ocres, les noirs et n'utiliser que les sept couleurs du prisme. Pour représenter la couleur des objets, il ne suffisait pas de reporter sur la toile leur ton local, c'est-à-dire la couleur qu'ils prennent quand on les isole de ce qui les entoure, il fallait tenir compte des phénomènes de contraste qui dans la nature modifient les couleurs locales. De plus, chaque couleur que nous voyons dans la nature provoque, par une sorte de contrecoup, la vision de la couleur complémentaire, et ces complémentaires s'exaltent. Pour obtenir sur le tableau, qui sera vu dans la lumière faible des appartements, l'aspect même des couleurs sous le soleil, il faut donc y faire figurer non seulement un vert, s'il s'agit d'herbe, mais encore le rouge complémentaire qui le fera vibrer. Enfin, le ton local lui-même est décomposé chez les impressionnistes. On peut en général obtenir chaque couleur en juxtaposant, au lieu de les mélanger, les couleurs composantes, ce qui donne un ton plus vibrant. Il résultait de ces procédés que la toile, qui n'était plus comparable à la nature point par point, restituait, par l'action des parties les unes sur les autres, une vérité générale de l'impression. Mais la peinture de l'atmosphère et la division des tons noyaient en même temps l'objet et en faisaient disparaître la pesanteur propre. La composition de la palette de Cézanne fait présumer qu'il se donne un autre but : il y a, non pas les sept couleurs du prisme, mais dix-huit couleurs, six rouges, cinq jaunes, trois bleus, trois verts, un noir. L'usage des couleurs chaudes et du noir montre que Cézanne veut représenter l'objet, le retrouver derrière l'atmosphère. De même il renonce à la division

du ton et la remplace par des mélanges gradués, par un déroulement de nuances chromatiques sur l'objet, par une modulation colorée qui suit la forme et la lumière reçue. La suppression des contours précis dans certains cas, la priorité de la couleur sur le dessin n'auront évidemment pas le même sens chez Cézanne et dans l'impressionnisme. L'objet n'est plus couvert de reflets, perdu dans ses rapports à l'air et aux autres objets, il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et de matérialité. Cézanne ne renonce d'ailleurs pas à faire vibrer les couleurs chaudes, il obtient cette sensation colorante par l'emploi du bleu.

Il faudrait donc dire qu'il a voulu revenir à l'objet sans quitter l'esthétique impressionniste, qui prend modèle de la nature. Émile Bernard lui rappelait qu'un tableau, pour les classiques, exige circonscription par les contours, composition et distribution des lumières. Cézanne répond : « Ils faisaient le tableau et nous tentons un morceau de nature. » Il a dit des maîtres qu'ils « remplaçaient la réalité par l'imagination et par l'abstraction qui l'accompagne », — et de la nature qu'« il faut se plier à ce parfait ouvrage. De lui tout nous vient, par lui, nous existons, oublions tout le reste ». Il déclare avoir voulu faire de l'impressionnisme « quelque chose de solide comme l'art des musées ». Sa peinture serait un paradoxe : rechercher la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate, sans cerner les contours, sans encadrer la couleur par le dessin, sans composer la perspective ni le tableau. C'est là ce que Bernard appelle le suicide de Cézanne : il vise la réalité et s'interdit les moyens de l'atteindre. Là se trouverait la raison de ses difficultés et aussi des déformations que l'on trouve chez lui surtout entre 1870 et 1890. Les assiettes ou les coupes posées de profil sur une table devraient être des ellipses, mais les deux sommets de l'ellipse sont grossis et dilatés. La table de travail, dans le portrait de Gustave Giffroy, s'étale dans le bas du tableau contre les lois de la perspective. En quittant le dessin, Cézanne se serait livré au chaos des sensations. Or les sensations feraient chavirer les objets et suggéreraient constamment des illusions, comme elles le font quelquefois — par exemple l'illusion d'un mouvement des objets quand nous bougeons la tête —, si le jugement ne

redressait sans cesse les apparences. Cézanne aurait, dit Bernard, englouti « la peinture dans l'ignorance et son esprit dans les ténèbres ».

En réalité, on ne peut juger ainsi sa peinture qu'en laissant tomber la moitié de ce qu'il a dit et qu'en fermant les yeux à ce qu'il a peint.

Dans ses dialogues avec Émile Bernard, il est manifeste que Cézanne cherche toujours à échapper aux alternatives toutes faites qu'on lui propose — celle des sens ou de l'intelligence, du peintre qui voit et du peintre qui pense, de la nature et de la composition, du primitivisme et de la tradition. « Il faut se faire une optique », dit-il, mais « j'entends par optique une vision logique, c'est-à-dire sans rien d'absurde ». « S'agit-il de notre nature ? » demande Bernard. Cézanne répond : « Il s'agit des deux. » — « La nature et l'art ne sont-ils pas différents ? » — « Je voudrais les unir. L'art est une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre. » Mais même ces formules font trop de place aux notions ordinaires de « sensibilité » ou « sensation » et d'« intelligence », c'est pourquoi Cézanne ne pouvait persuader et c'est pourquoi il aimait mieux peindre. Au lieu d'appliquer à son œuvre des dichotomies, qui d'ailleurs appartiennent plus aux traditions d'école qu'aux fondateurs — philosophes ou peintres — de ces traditions, il vaudrait mieux être docile au sens propre de sa peinture qui est de les remettre en question. Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre « les sens » et l'« intelligence », mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de « nature » que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à son origine, tandis que les photographies des mêmes paysages suggèrent les travaux des hommes, leurs commodités, leur présence imminente.

