

Qu'est-ce que voir?

A La Rencontre de Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty.

Conférence Institut Franco-Portugais
11 mai 2006.

Qu'est-ce que voir?

Une telle question a de quoi désorienter par sa simplicité et pourtant elle s'avère fondamentale pour tenter de comprendre ce qu' une philosophie de l'expression et de l'incarnation doit à la peinture et, comment, à partir de la description de cet acte de peindre, envisager un autre rapport au monde et aux choses.

Il s'agit bien de rencontre entre un peintre, Paul Cézanne, et un philosophe, Maurice Merleau-Ponty et non pas simplement d'emprunt, d'interprétation. Pour tout dire, tout a commencé par un article publié dans la revue *Fontaine* n°8 en 1945: *Le doute de Cézanne*, repris en 1948 dans le volume Sens et non-sens et tout s'est achevé, en un sens, avec la publication en 1961 de l'article publié (en deux parties) dans la revue *Art de France : L'oeil et l'esprit*. Dernier texte paru du vivant de Merleau-Ponty, laissant une oeuvre inachevée et pour longtemps vouée à une sorte de purgatoire... Soit un dialogue quasiment ininterrompu de 16 années qui témoigne de la place centrale qu'a occupé la peinture de Cézanne chez Merleau-Ponty et ce non pas à titre évènementiel mais bien comme un cheminement où se nouent philosophie et non philosophie dans la quête toujours à re-prendre et à ré-assumer de questions cardinales pour le sens de notre existence et de notre humanité.

Pour aller à l'essentiel disons que la philosophie de Merleau-Ponty est une phénoménologie c'est-à-dire une philosophie descriptive de nos rapports avec le monde, les choses et les autres. Or ce rapport est tout entier nourri par le corps, non pas un corps objectif ou idéal mais bien ce corps vécu à la première personne. Ce corps qui est le mien, cette dimension qui est chair et qui m'enracine, me situe et m'ouvre à un monde qui a toujours été là avant même l'émergence de la conscience ou de l'esprit. Ainsi le monde est *toujours ce déjà-là*, cette présence habituelle, hostile ou accueillante, que ma perception me donne et me fait goûter. Ce qui veut dire qu'exister humainement c'est être *corps autrement*, selon la formule heureuse de H. Bergson. Mais justement si notre humanité s'exprime, s'actualise et se réalise dans et par cet « autrement » quelle place et quelle valeur lui donner? Autant dire qu'une philosophie de l'incarnation ne peut commencer que par une tentative de réhabilitation du corps et de la perception. C'est précisément ce à quoi vont s'attacher les premiers ouvrages de Merleau-Ponty. Mais nous ne voulons pas nous orienter vers un exposé pour des spécialistes et c'est pour cela que la véritable question de ce soir est simplement: **qu'est-ce que voir?**

C'est elle qui va nous tenir aux frontières de la peinture et de la philosophie et nous engager vers une approche que nous espérons plus ouverte et féconde du monde et des choses. Or nous le savons, ou plutôt nous le sentons, il ne semble y avoir rien de commun entre le peintre, le philosophe et nous le commun des humains si ce n'est que tous nous sommes des voyants et des choses vues (des corps vus) et ce par les pouvoirs même de notre corps. Voir n'est donc pas une opération simplement physiologique que la neuro-biologie aurait pour travail de nous expliquer, pas plus qu'il ne s'agit d'une opération intellectuelle, celle d'un entendement ayant la responsabilité de donner à ce que nous voyons une intelligibilité. Certes

il y a une réelle complexité de ce qu'est la vision et grand serait notre désarroi si nous venions à en être partiellement ou totalement privés. La cécité est sans doute vécue comme une infirmité qui nous prive des paysages du monde, des visages de nos proches et parfois de la couleur des mots. Et pourtant il n'y a pas d'interrogation du voir qui puisse faire l'économie d'une réflexion sur la cécité, comme il ne peut y avoir de visible sans invisible, de lumière sans ombres. C'est en ce sens précis que la peinture peut nous aider à y voir plus clair, plus précisément un peintre au travail, pris dans le visible, comme aspiré par lui et tendu par l'effort et la volonté de tirer de ce qu'il voit des esquisses, dessins, toiles qui seront autant d'éléments confortant ou fragilisant sa vision. Il est ici question d'une vision en acte. Celle qui se risque au contact du visible, celle qui cherche à en dénouer les énigmes, les équivalences et parfois même les odeurs. Oui les odeurs, comme celles des pins mouillés après un orage du côté de la Sainte Victoire, cette odeur qui prend la couleur vibrante du bleu-gris du ciel et qui peut ainsi, par le « miracle » de la peinture, devenir visible...sous la lumière qui réchauffe les roches et qui en exhale les senteurs. N'est-ce pas folie de vouloir peindre des odeurs?

Le peintre au travail : un voyant singulier.

Cézanne et le motif :

Il faut peut-être rappeler avec force qu'un peintre a décidément pris le parti du silence du monde et des choses et que le langage reste pour lui un obstacle ou un voile qu'il faut déchirer pour enfin avoir accès au véritable sens d'être perceptif du monde. Faire taire le langage en lui. Donc le peintre ne parle pas, il cherche à voir, à se rendre maître de sa vision et il ne peut y parvenir, comme Cézanne aimait à le rappeler, que face à la Nature ou au Motif, les seuls maîtres qu'un peintre digne de ce nom pouvait avoir, à l'exception du Louvre, bien sûr. Tout est donc là, dans la nature, et il suffit de savoir la voir, de l'observer, de la scruter, avec infiniment de patience, d'entêtement et d'effort, pour avoir chance de la comprendre et d'en saisir les secrets. C'est dire que toute peinture est affaire de vision, conquête d'un voir authentique qui s'exprime par un style singulier, à nul autre semblable. Est-ce dire que voir n'est pas inné, n'est pas naturel? Avons-nous donc à apprendre à voir alors que cette opération est une possibilité intrinsèque de notre corps? Et si voir n'était jamais qu'affaire de technique, de maîtrise de procédés, d'artifices ingénieux et de recettes rusées...L'artiste ne serait plus alors qu'un technicien plus ou moins doué certes, mais un technicien tout de même ce qui aurait pour conséquence de gommer le « créateur ». Mais que penser de Cézanne qui s'est voulu et fait peintre seul contre tous ou presque sans autre secours que son obsession de peindre cet « *instant du monde où il se fait monde devant nous* »? Que penser de son acharnement à voir, à percer les mystères qui font que les choses tiennent ensemble alors qu'elles sont impossibles entre elles? Ne faut-il pas revenir à une vision « originaire » non pas simplement naïve mais une vision débarrassée pour ainsi dire des artifices et des constructions inventées par la culture? Voir la nature comme au premier jour, belle illusion, vieux fantasme mais alors pourquoi y consacrer une vie entière de travail, de souffrances, d'efforts, de sacrifices et de joies, de réussites, de petits et grands bonheurs? Tel est l'enseignement de la vie et surtout de l'oeuvre de Cézanne, celle qu'il a laissée, celle qui nous interroge encore aujourd'hui malgré les experts, les critiques, les vulgarisations. Sans cesse nous revenons à cette question cardinale entre toutes : qu'est-ce donc que voir pour un peintre?

Revenons à Cézanne et à ses infatigables déplacements à la rencontre du motif. Il serait commode d'en faire un peintre d'extérieur, un de ceux qui peignent d'après nature, dans la lignée des impressionnistes. Cela n'est ni tout à fait faux ni vrai non plus. Cézanne est un solitaire et même s'il a travaillé avec d'autres peintres (Pissaro, Monet etc...) le motif reste pour lui un face à face, une expérience sans cesse originale et nouvelle, si ce n'est risquée, bref une sorte de défi. Ce parce que le motif reste à la fois ce qui est là présent et ce qui est aussi un horizon. Ainsi la vision telle que la vit Cézanne n'est pas une possession des choses mais bien un mode d'apprivoisement, une manière d'avoir à distance, un pouvoir d'immixtion du côté des choses de manière à s'habituer à elles, à goûter leur présence.

De fait le peintre n'est pas face au visible comme un démiurge investi des pouvoirs créateurs de sa vision pour lui donner un sens. Sa vision n'est plutôt qu'une manière d'être avec les choses et le monde mais elle ne peut être elle-même qu'au travers de cette confrontation avec le visible. Il n'y a donc pas, contrairement à ce que certains ont pu penser, de pré-possession par la vision de ce qui est vu, parce que la vision est ouverture à, ou plutôt lacune de visible.

Ainsi Cézanne passait-il des heures à observer en silence, à chercher à comprendre comment et par quels « miracles » la nature apparaissait face à lui, non pas simple spectateur mais plutôt immergé en elle, et comme englouti... jusqu'à ce point où la vision devient brûlure, voire aveugle à force d'être resté les yeux collés aux choses... à force d'avoir erré à la surface de leur apparaître, à leurs entours... jusqu'à ce moment douloureux et fécond où s'impose quelque chose, où s'ouvre la profondeur. Voir n'est rien d'autre qu'une aventure, qu'un échange, une réversibilité où le visible et le tangible s'interpénètrent, glissent l'un en l'autre, vivent l'un de l'autre. C'est en ce sens que la vision est proche d'une véritable alchimie où se fondent, dans le creuset de la perception, toutes les barrières habituelles, celles qui séparent l'œil et l'esprit, la raison et les émotions, la réalité et l'imaginaire... Comme l'écrit Merleau-Ponty : « *la vision brouille toutes nos catégories* », et seul le peintre en fait l'expérience intime.

Voir ne peut plus, dès lors, être compris comme une tentative de copie ou d'imitation d'un modèle naturel, original quasi inaccessible, car voir n'est pas restituer simplement ce qui est vu mais aussi ce par quoi j'ai été ému. Voir est en ce sens une perception qui ne peut être approchée et comprise que comme une expression. C'est bien pour cela qu'il faut réhabiliter la vision et avec elle le sensible en son entier car si la perception est déjà expression nous pouvons penser que voir, par exemple, consiste à toujours voir plus et plus loin que ce que l'on voit. Autant dire que la vision ne peut aucunement être comprise comme un sujet de survol, comme une rationalité froide et calculatrice qui exercerait ses pouvoirs d'on ne sait quelle manière intérieure, d'on ne sait quel esprit. Voir est en réalité une sorte de dialogue entre le peintre et son motif ce qui signifie qu'il n'y a pas de neutralité mais bien engagement, parce que toute vision authentique importe avec elle une singularité ou, pour le dire plus directement encore, son propre style. C'est ce que nous voudrions montrer avec la confrontation de quelques toiles, seules capables de nous faire goûter ce style original.

La vision cristallisée en toiles:

Tout choix relevant d'un certain arbitraire, je vous propose trois toiles qui toutes sont à elles seules des moments de la conquête et de l'expression d'une vision parvenue à soi mais non encore totalement sédimentée.

Pommes vertes : vers 1873, Musée d'Orsay, (26x32) huile sur toile.

Cézanne a peint de très nombreuses natures mortes dont les sujets étaient souvent des fruits, des objets usuels, des fleurs, bref rien de très extraordinaire...L'on peut dire qu'il est en partie l'héritier de la tradition de la nature morte à l'instar d'un J-B Chardin mais avec de profondes différences et une originalité décisive parce qu'elle nous ouvre à une autre vision, c'est du moins ce que nous voudrions « faire voir ».

Des pommes de Cézanne l'on a dit et écrit beaucoup de choses et même que l'on aurait pu en manger...ce qui ne traduit au fond qu'une manière de comprendre qu'il y a là une incontestable fidélité au réel mais qu'en est-il vraiment?

Le surplomb de la table sur laquelle reposent les pommes nous entraîne presque à leur contact direct en abolissant pratiquement la distance qui est pourtant présente, mais c'est la magie de la vision que de suggérer cet abolissement. Leur texture et leur densité sont mises en valeur par le contraste du plan vertical dont elles occupent le centre et, de fait, la perspective est chahutée puisque le plan de la nature morte est si relevé, si frontal, qu'il semble se confondre avec le plan du tableau lui-même. Nous pourrions y voir une preuve tangible de la modernité par rapport à la composition classique des natures mortes traditionnelles avec la tentation de sacrifier la profondeur à l'espace frontal/vertical...Mais ce n'est peut-être pas là l'essentiel. Il s'agit plutôt pour Cézanne de convoquer le regard du spectateur à une expérience surprenante en brisant les habitudes d'une profondeur construite par les procédés habituels de la perspective. De fait ce qui se donne à voir n'est autre qu'une autre approche de la profondeur qui est ici exprimée par la couleur elle-même et son empâtement. Il y a incontestablement une voluminosité des pommes mais elle n'est pas dessinée, elle n'est pas rationnellement construite et ceci prouve que voir n'est pas une simple affaire de procédés mais bien une expérience qui, lorsqu'elle est « réussie », nous initie au plus près des choses ou objets. En définitive c'est comme si nous n'avions jamais pris le temps de voir des pommes sauf que celles qui sont ici peintes sont de Cézanne, témoins de la singularité de sa vision. La perception visuelle est donc vivante, non statique et elle ouvre une spatialité qui n'est pas celle de la géométrie mais bien celle du corps-propre, du corps vécu qui sait les choses et les objets par proximité et empiètement.

Pommes et biscuits: (1879-1882), Paris, Musée de l'Orangerie.
Huile sur toile.

C'est une toile des plus connues de Cézanne et elle a une particularité propre puisqu'elle se situe à une période de sérénité et d'équilibre qui correspond sans doute à une réelle maîtrise de ses capacités créatrices mais qui elle aussi révèle des surprises.

L'on constate d'abord l'extrême douceur des tons et des couleurs qui expriment une certaine unité chromatique et ce même avec les oppositions. La toile est presque un modèle d'équilibre par sa composition en trois bandes horizontales de la même dimension. L'on peut aussi constater que la lumière vient de la gauche et que l'équilibre un peu figé de la disposition des pommes est rompu par l'assiette bleue à droite qui est fragmentée.

Ici c'est le mouvement latéral d'ensemble qui assure la verticalisation de la représentation. A cette originalité s'ajoutent deux éléments qui sont pour le moins surprenants. D'une part avec les étranges reflets de couleurs qui éclairent le fond de l'assiette et surtout l'impression que les deux extrémités du meuble se courbent et baissent au lieu d'être absolument parallèles et rectilignes. Comment est-ce donc possible de voir une telle déformation de ce qui devrait être géométriquement concave alors que c'est ici convexe? Tout semble ainsi fuir et basculer alors que tout tient ensemble. La vision du peintre montre clairement qu'elle a opéré une déformation cohérente qui est ce que la vision « naturelle » nous donne à voir et c'est ce retour à l'apparaître des choses qui surprend et nous fait voir ce qu'habituellement nous ne pourrions voir. Ainsi la peinture est elle une initiation à une « architecture » du monde qui semble précéder les constructions de la raison. Mais si le tableau est réussi il est aussi la preuve que voir c'est rompre avec de telles constructions pour re-trouver un monde ou un logos brut et sauvage.

La Montagne Sainte Victoire: (1904-1906) huile sur toile (65x81)

Philadelphia Museum of art.

Sans doute la dernière Sainte Victoire peinte par Cézanne. Vue depuis l'atelier des Lauves, elle présente un profil particulièrement autoritaire, si ce n'est menaçant. S'exprime, en une opposition serrée de taches claires et sombres la montagne elle-même ainsi que le paysage à ses pieds. Certains éléments figuratifs peuvent être identifiés comme la maison à mi-distance, par exemple.

Notre oeil est contraint d'interpréter les diverses indications et profondeurs fournies par le maillage de vert/violet/ocre commun à la montagne et au ciel. Ce qui accrédirait une fois de plus le travail synthétique et expressif de la vision.

La tension que Cézanne a toujours maintenu entre la monumentalité, la structure du motif et l'impression de fragilité éphémère n'a jamais été aussi aigue. Il y a des échanges lumineux entre les différentes couleurs qui s'expriment par des migrations, presque des contaminations.

Autre surprise également, mais elle est récurrente chez lui depuis un certain temps, il laisse apparaître des blancs de la toile qui peuvent en un sens la trouser et participer à la surface et profondeur du motif comme à la dispersion de la lumière. Il ne s'agit donc pas, comme d'aucuns ont pu le prétendre, que ses toiles étaient toujours inachevées, signes d'un échec patent. Il faut plutôt comprendre que ces blancs apparents sont la preuve de ce constat fait par lui à plusieurs reprises: « *il faut décidément tenir le fini pour impossible* ». C'est peut-être un renoncement à toute espèce de fuite face au visible, au recours à la couleur pour tenter de pallier ou de masquer les vides, les interstices qui font que les choses tiennent ensemble au gré d'une différence ouverte et inclôturable.

Disons enfin qu'il y a dans ces dernières Sainte Victoire une puissance créatrice et une émotion jusqu'alors non sédimentées en peinture. Autant dire que Cézanne a continué à « progresser », à s'appartenir et à affirmer sa singularité jusqu'à la fin, lui qui doutait de faire quelques progrès et qui avait laissé ces quelques lignes dont on pourrait faire sa foi et son extraordinaire difficulté à parvenir enfin à soi: « *Je suis peut-être venu trop tôt...J'étais le peintre de votre génération plus que de la mienne...Je suis le primitif de ma propre voie...Je me fais vieux...Je n'aurai pas le temps de m'exprimer...* » Extraits de lettres à J.Gasquet.

Ces quelques toiles ne sont que des moments d'une oeuvre qui a le mérite de nous donner quelque chose à voir et nous nous interdirions l'ouverture à la peinture de Cézanne si nous voulions l'enfermer dans les dichotomies traditionnelles, celles qui entendent décider de choix ou d'alternatives qui, a-priori, paraissent utiles et opératoires et qui, en définitive s'avèrent ruineuses car par trop rigides. Soyons excessif! Nous ne comprendrons que la surface de la peinture Cézannienne tant que nous voudrons la figer dans des procédés et des conflits paradigmatiques entre émotions et constructions, inspiration et intelligence, perception et géométrisation, présence et perspective, surface et profondeur, couleur et dessin... Même si ce sont de tels conflits qu'il a pu vivre!

Si richesse de Cézanne il y a n'est-ce pas parce qu'il a voulu tenir ensemble la sensation, l'impact de l'émotion, la fascination et la réflexion pour un visible auprès duquel il s'immisce sans abolir pourtant totalement la distance qui est aussi celle de la vision. Voir c'est toujours voir à partir d'un point de vue, d'une situation, tout comme voir c'est aussi apprendre les plis et les empiètements du visible en érigeant la couleur au rang de matière et de qualité parce que précisément elle rayonne la lumière et permet ainsi au visible d'être volume, épaisseur, densité et émotions.

Puissions-nous ne pas rester trop longtemps aveugles à l'extraordinaire diversité d'une nature sans cesse en mouvement ou en mutation, que les toiles de ceraines et certains ont le redoutable pouvoir de nous diffracter, et de nous faire goûter. Il nous semble que dans un monde que d'aucuns voudraient par trop « lisse », « propre » « politiquement correctement vu » certains, du passé comme du présent, ouvrent des brèches et des chemins qui sont des aventures, celles qui ont fait d'eux des voyants et qui font de nous des voyants aussi, même si entre eux et nous se glisse l'épaisseur charnelle des mots, cette chair des idées qui ne vaut peut être pas la chair du visible mais qui, subrepticement parfois, nous ramène au berceau de notre vision. Voir, se laisser aller non pas à catégoriser mais à errer, voir ce que nous ne voyons pas bien ou ce même à quoi nous sommes aveugles, voir selon certains tableaux, voir avec eux pour qu'en des instants fugaces et fragiles le monde redevienne notre, redevienne humain, redevienne chair et émotions.