

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR

PATRICE LÉTOURNEAU

LE PHÉNOMÈNE DE L'EXPRESSION

ARTISTIQUE CHEZ MAURICE MERLEAU-PONTY

JUIN 2002

2120

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

À la mémoire de J. Nicolas Kaufmann.

SOMMAIRE

Les recherches sur le langage et l'expression ont de nombreux champs d'intérêts et elles peuvent notamment avoir des impacts pour la conceptualisation du statut et de l'apport du langage dans divers phénomènes, tels que la structuration de l'identité personnelle (de l'ego), l'appréhension d'autrui et du monde, les modalités de conscience et les modalités de la cognition, l'interprétation du sens des œuvres expressives, etc. L'objectif de la présente étude est de fournir une conceptualisation de base pour l'articulation de ces divers phénomènes. Plus spécifiquement, nous étudions le phénomène de l'expression artistique – de l'expression picturale en particulier – comme cas type pour l'étude des structures invariantes du phénomène langagier en général. Pour ce faire, la perspective d'une analyse phénoménologique de l'expression est adoptée, en effectuant une articulation des thèses et des réflexions développées par Maurice Merleau-Ponty. Ce faisant, nous constatons les apports bidirectionnels entre le langage et la pensée, ainsi que la place du langage et de ses rapports avec l'expérience perceptive dans la constitution de la conscience. Aussi, nous articulons la teneur du style qui est inhérent aux structurations perceptives et aux structurations langagières, ainsi que le statut des influences psychophysiques dans ces structurations. Enfin, nous dégageons les composantes de base de la réception du sens d'une œuvre expressive. De la sorte, nous constatons la légitimité du pluralisme des interprétations possibles du sens des œuvres expressives – ainsi que le statut ouvert de ce sens –, bien que la compréhension du sens des expressions ne relève pas pour autant d'un pur subjectivisme. À cet effet, cinq niveaux élémentaires de l'appréhension du sens des œuvres expressives sont articulés.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	iii
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRES	
I. CONTEXTE DE LA RÉFLEXION SUR L'EXPRESSION ARTISTIQUE DANS LES RECHERCHES DE MERLEAU-PONTY.....	7
La méthode phénoménologique.....	9
Les recherches phénoménologiques de Merleau-Ponty.....	18
Le traitement de l'expression artistique et littéraire.....	24
II. LA SIGNIFICATION DU PHÉNOMÈNE D'EXPRESSION.....	29
L'acquisition du langage.....	33
Données générales.....	33
L'acquisition du langage n'est pas purement imitative.....	38
L'acquisition du langage n'est pas purement intellectuelle.....	40
Les fonctions du langage.....	42
Langage et pensée.....	45
Langage et perception.....	54
Langage et peinture.....	57
Langues et expressions non verbales.....	58
Peinture et « représentation »	64
Peinture et expression de soi.....	70

	Peinture et appel à autrui.....	78
	Conclusion du chapitre.....	79
III.	LES INTERPRÉTATIONS PSYCHOLOGIQUES DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE.....	85
	Expression et psychologie.....	87
	Psychologie et perception.....	89
	Comportement et significations.....	97
	Les aspects corporels et les significations.....	98
	Événements de vie et signification.....	102
	Le style.....	106
	Exemple de Paul Cézanne.....	123
	Conclusion du chapitre.....	140
IV.	L'OUVERTURE DU SENS DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE.....	142
	L'appréhension du sens de l'expression.....	146
	Enracinements et ouvertures culturelles.....	150
	Cinq perspectives élémentaires d'appréhension du sens de l'expression artistique.....	152
	1) Interprétations du « style » expressif.....	156
	2) Interprétations de catégorisations artistiques.....	157
	3) Interprétations psychologiques.....	165
	4) Interprétations « culturelles ».....	165
	Aspects des sciences humaines.....	166
	Aspects existentiels ou sociaux.....	170

5) Interprétations « techniques ».....	175
Conclusion du chapitre.....	176
CONCLUSION.....	178
BIBLIOGRAPHIE.....	185
Ouvrages de Maurice Merleau-Ponty.....	186
Autres ouvrages consultés.....	189

REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire a d'abord été réalisée sous la direction de monsieur J. Nicolas Kaufmann, décédé le 14 janvier 2002. L'ensemble de son enseignement fut une véritable inspiration dans mon travail. Je le remercie tant pour la fécondité de ses commentaires que pour sa générosité. Aussi, je désire lui dédier ce mémoire comme témoignage d'une profonde gratitude pour sa présence qui a été exceptionnelle. Je souhaite également remercier madame Suzanne Foisy, qui a accepté de prendre la relève de la direction de ce mémoire. Son précieux soutien, son minutieux travail de relecture ainsi que ses judicieux conseils ont été des plus appréciés. Je désire finalement remercier le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (Fonds FCAR) pour la bourse de maîtrise en recherche qui m'a été décernée, ainsi que l'Université du Québec à Trois-Rivières pour la bourse d'excellence de maîtrise (concours « Intervention spéciale ») qui m'a été octroyée.

INTRODUCTION

L'intérêt des recherches sur le langage et l'expression revêt une acuité particulière ; ces recherches sont nombreuses et diversifiées. Les composantes de l'articulation du langage et des actes expressifs ont notamment des implications, par exemple, pour la conceptualisation de l'apport du langage dans la constitution de l'identité personnelle (de l'ego), pour la conceptualisation des rapports entre le langage et l'appréhension d'autrui et du monde, pour les recherches fondationnelles en sciences cognitives (en particulier sur les questions relatives aux relations de l'acte et du contenu de la représentation avec les états intentionnels, dans le traitement de l'information), pour la conceptualisation de l'articulation du langage et du sens des expressions eu égard à la circonscription de la légitimité du pluralisme des interprétations, etc.

Dans la présente étude, nous aborderons le phénomène de l'expression dans une perspective phénoménologique, en exposant une articulation des thèses et des réflexions développées par Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). La finalité des recherches de Merleau-Ponty, phénoménologue français, est de dégager les composantes fondamentales à la base des divers phénomènes d'expression, c'est pourquoi nous porterons une attention particulière aux structures invariantes de l'expression en général. Cependant, afin de circonscrire davantage nos considérations, nous examinerons plus spécifiquement l'expression artistique, en particulier l'expression picturale, comme cas type pour l'élaboration de cette étude du

phénomène d'expression. Ce faisant, nous mettrons en relief les thèses de Merleau-Ponty sur les interactions des composantes expressives avec les trames de la perception, du langage et de la constitution psychophysique. Aussi, les analyses des diverses composantes expressives permettront de mieux comprendre que l'expression artistique est ouverte à une pluralité de significations légitimes, qu'elle instaure des matrices d'idées ouvertes sur la temporalité, les cultures et les civilisations.

Règle générale, le développement des thèses de Merleau-Ponty dans chacun des chapitres est étayé par l'articulation des phénomènes eux-mêmes dans le cadre du monde concret. Le chapitre un s'écarte cependant quelque peu de ce style de présentation des analyses, dans la mesure où il a pour finalité d'indiquer le cadre théorique de la modalité des analyses qui figurent dans les autres chapitres. En fait, dans ce chapitre, nous délimiterons le cadre d'analyse où se situent les réflexions sur l'expression artistique dans les recherches de Merleau-Ponty. Ce faisant, nous ferons état des critères méthodologiques de l'analyse phénoménologique, qui fondent les analyses qui sont développées de manière plus concrète dans les autres chapitres. Aussi, nous aborderons les facteurs de l'évolution des recherches du phénoménologue français sur la nature des structures perceptives vers l'analyse des composantes invariantes du langage. Enfin, à la lumière de ces éléments, nous délimiterons le rôle de l'étude des phénomènes d'expression artistique dans ce contexte.

Dans le chapitre deux, nous identifierons les éléments fondamentaux du phénomène d'expression. Ceci permettra de dresser les structures invariantes à la base

du phénomène du langage et de ses interactions avec les articulations de la perception et de la pensée. Plus spécifiquement, nous traiterons de l'acquisition du langage chez l'enfant, des relations entre le langage et la pensée, des relations entre le langage et la perception et, enfin, des rapports entre les expressions verbales et les expressions non verbales en tant que phénomènes langagiers.

Dans la première section du chapitre deux, nous exposerons une analyse descriptive du cheminement expressif de l'enfant dans l'acquisition du langage. Aussi, nous étudierons l'importance de l'articulation phonétique, ainsi que la délimitation du rôle de l'imitation et de l'intellect dans l'acquisition du langage. À la lumière de ces analyses, nous identifierons trois fonctions de base intrinsèques au langage. Ces trois composantes fonctionnelles indissolubles du langage sont la fonction d'appel à autrui, la fonction d'expression de soi et la fonction de représentation.

L'ensemble des analyses sur l'acquisition du langage nous amènera par la suite à préciser les relations entre le langage, la pensée et la perception. À cet effet, nous traiterons d'abord, dans la deuxième section du chapitre deux, des liens entre le langage et la pensée. Cette section nous permettra de constater que le langage n'est pas un simple moyen au service de la traduction et de la communication des pensées. En d'autres termes, nous constaterons que le langage n'est pas subordonné à la pensée, que l'expression n'est pas simplement produite par une idée qui la précéderait. Plus précisément, l'analyse de cette section montrera que la pensée et le langage ont une

influence bidirectionnelle. Ils ne sont ni indépendants, ni subordonnés l'un à l'autre. Le langage et la pensée constituent deux aspects d'un même phénomène, ils sont liés par des apports mutuels, transversaux.

Par la suite, dans la troisième section du chapitre deux, nous aborderons les relations élémentaires entre le langage et la perception. Ceci permettra de situer dans la constitution de la conscience l'interaction entre le langage et la pensée. À cet égard, nous indiquerons que le langage n'est pas premier au sein de la constitution de la conscience. Nous noterons que les structures langagières reposent sur une articulation des registres perceptifs. Ce qui signifie qu'il n'y a aucune expérience linguistique possible sans articulation de registres perceptifs.

Enfin, étant donné que nous aurons recours au cas type de l'expression picturale dans l'étude de l'expression artistique, lors des autres chapitres, nous analyserons la légitimité du parallèle entre les expressions verbales et les expressions non verbales, dans la quatrième section du chapitre deux. Plus précisément, nous aborderons les liens entre les langues et la peinture. Nous constaterons ainsi que les expressions verbales et les expressions non verbales partagent les mêmes structures fondamentales, qu'elles constituent toutes deux des catégories de phénomènes langagiers. Aussi, nous procéderons à un nouvel examen des trois fonctions indissolubles du langage, dans le domaine de l'expression picturale – où nous constaterons que ces trois éléments fonctionnels indissolubles sont aussi présents.

Dans le chapitre trois, nous expliciterons la validité des interprétations psychologiques des expressions artistiques, en montrant aussi pourquoi ce type de signification (d'interprétation) n'épuise pas le sens de l'œuvre expressive. Ce faisant, nous ferons état de la corrélation entre la constitution psychologique et la perception, en particulier en ce qui a trait aux rapports entre les attitudes psychologiques et les attitudes perceptives.

De plus, nous expliciterons les liens entre les comportements et les significations. À cet égard, nous aborderons le statut des influences corporelles et des événements vécus par un individu. Ainsi, nous constaterons que ces influences ont une puissance de motivation (de cause *explicative*), mais que ces motivations ne sont pas de l'ordre d'une causalité déterminante (une cause *justificative*) qui aurait un effet univoque.

Aussi, au cours de ce troisième chapitre, nous expliciterons le concept de « style », qui réfère à une exigence intrinsèque à toute expression, en tant que mise en forme singulière des éléments du monde du vécu. Enfin, nous illustrerons aussi plus concrètement les propos de ce chapitre à l'aide de deux principaux exemples. Le concept de style sera illustré par quelques considérations sur l'articulation du style expressif des œuvres de Salvador Dalí. De plus, l'ensemble des considérations de ce chapitre sur le statut des interprétations psychologiques sera illustré par un certain nombre de considérations, à titre d'exemple, sur les réalisations expressives de Paul Cézanne.

Le chapitre quatre, quant à lui, a pour objectif de rendre compte de l'ouverture du sens des expressions artistiques à une pluralité de significations, en indiquant aussi que cette ouverture du sens n'est cependant pas le postulat d'un pur subjectivisme de la compréhension du sens des œuvres. À ce titre, nous constaterons que les œuvres expressives constituent des avènements de sens dont la compréhension implique toujours une relation entre deux pôles : l'horizon expressif constitué par l'œuvre (le pôle objet) et l'horizon d'appréhension constitué par le sujet (le pôle sujet). Nous traiterons donc de ces balises de la compréhension de l'expression, en particulier en évaluant l'impact de la valeur tacite de l'usage du langage et de la contribution en arrière-plan d'une connivence nécessaire avec le monde, afin d'appréhender le sens d'une expression. Ainsi, nous constaterons que le sens de l'œuvre expressive n'est pas clos sur ses origines, son avènement constitue des matrices d'idées ouvertes temporellement et culturellement. De plus, nous procéderons à la monstration de cinq perspectives élémentaires d'appréhension du sens de l'expression artistique, dans le but de circonscrire davantage l'ouverture du sens à une pluralité de significations. Les cinq niveaux minimaux d'analyse que nous aborderons quant au sens des expressions artistiques sont : les interprétations du style expressif, les interprétations de catégorisations artistiques, les interprétations psychologiques, les interprétations « culturelles » (dans les perspectives propres aux sciences humaines et dans les perspectives existentielles ou sociales générales) et, enfin, les interprétations « techniques » (les interprétations qui ont trait à l'expression principalement en tant « qu'image chose », en tant qu'objet « sensible »).

CHAPITRE 1

CONTEXTE DE LA RÉFLEXION SUR L'EXPRESSION ARTISTIQUE DANS LES RECHERCHES DE MERLEAU-PONTY

Le présent chapitre a pour objectif de faire ressortir les éléments généraux qui situent l'intérêt du phénomène d'expression artistique au sein des recherches de Maurice Merleau-Ponty. Notons que nous n'avons pas regroupé ces éléments selon un ordre chronologique qui viserait à montrer le développement de l'intérêt du philosophe pour ce phénomène. Bien qu'à cet égard, l'attention qu'il accorde au travail des artistes et des écrivains est précoce dans ses travaux : « Le doute de Cézanne » et « Le roman et la métaphysique » furent publiés¹ en 1945, sa conférence à l'Institut des hautes études cinématographiques sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie » date elle aussi de 1945, soit la même année que fut publiée la *Phénoménologie de la perception*. Cet ouvrage sur la nature de la perception contient d'ailleurs plusieurs références à des peintres et à des écrivains ; il a été soutenu sous la forme de thèse de doctorat, conjointement à ses thèses de *La structure du comportement*, à l'Université de Paris en juillet 1945. Cela dit, plutôt que d'adopter la perspective d'une énumération chronologique, nous regroupons certains éléments significatifs qui indiquent le caractère heuristique du phénomène d'expression artistique dans le développement des thèses du phénoménologue français.

¹ Cf. Merleau-Ponty, « Sources », dans *Sens et non-sens*, page 227.

Note : dans les notes de bas de page, nous identifions les auteurs par prénom et nom (contrairement à la liste des références où l'ordre est inversé), sauf pour Maurice Merleau-Ponty que nous désignons seulement par son nom de famille, afin d'alléger le contenu des notes de bas de page.

Dans un premier temps, nous exposerons un bref résumé des particularités méthodologiques de l'analyse phénoménologique, auxquelles sont rattachées les recherches de Merleau-Ponty. Le rappel de cette méthode nous permettra de mieux comprendre l'objectif des analyses de Merleau-Ponty sur l'art, ainsi que la perspective méthodologique qu'il adopte à cet égard. Dans ce contexte, nous constaterons que les critères méthodologiques de ce type d'analyse modulent l'attention à l'art et à la littérature, non pas comme une discussion sur la valeur du contenu thématique de/dans une expression spécifique (puisque l'analyse phénoménologique procède à une réduction méthodologique), mais comme des cas typiques pour l'étude des structures invariantes des phénomènes d'expression.

Par la suite, nous aborderons l'évolution des recherches phénoménologiques de Merleau-Ponty. À ce niveau, nous constaterons que ses études phénoménologiques de la perception conduisent à une interrogation et à une réflexion sur le langage – au sens large – et sur le phénomène de l'intersubjectivité. Aussi, ses travaux sur la nature de la perception ciblent l'implication de la corporalité dans la constitution de la conscience, ce qui conduit aussi à un examen de l'organisation des structures du langage dans la constitution de la conscience. De plus, ses recherches ont aussi comme implication de dévoiler une conscience qui n'est pas totalement transparente à elle-même, d'où l'inclusion, chez Merleau-Ponty, de discussions sur les expérimentations des autres domaines de savoir, conjointement à l'articulation de l'analyse phénoménologique.

Enfin, à la lumière de ces divers éléments, nous pourrions situer l'art et la littérature comme des cas types pour l'étude du phénomène général du langage. Plus précisément, notons que l'analyse phénoménologique de l'art, chez Merleau-Ponty, permet d'une part de développer une étude des structures invariantes des actes d'expression et de leurs implications avec les trames de la perception, du comportement et du langage, et d'autre part, elle permet conjointement le développement d'une étude du statut propre aux expressions.

La méthode phénoménologique

De prime abord, il s'avère utile de rappeler que les recherches de Maurice Merleau-Ponty s'inscrivent dans l'évolution de la tradition phénoménologique, instaurée en Allemagne par Edmund Husserl (1859-1938) comme une « science rigoureuse » et comme une théorie de la connaissance offrant un fondement à l'articulation des recherches des autres sciences. Le mouvement de l'analyse phénoménologique se situe à mi-chemin entre la philosophie et la psychologie, dans son étude des phénomènes, des expériences vécues. À cet égard, les études en phénoménologie ont inspiré des recherches expérimentales et on peut notamment considérer que les analyses de Husserl ne sont pas étrangères à l'avènement des théories de la psychologie de la *Gestalt* (la psychologie de la forme) en Allemagne².

² Cf. Merleau-Ponty, « La Nature de la perception ; 1934 », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 23 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 397 à 464. Note : nous suggérons à titre complémentaire, au sujet des rapports entre la phénoménologie et la psychologie, l'ouvrage suivant : George Thines, *Phénoménologie et science du comportement*.

La description des phénomènes n'a cependant pas recours à l'introspection³, ni au moi empirique⁴, contrairement à certaines formes de psychologie. Aussi, la description phénoménologique ne se réduit pas à la description des faits contingents, elle est suivie d'une élaboration formelle de compatibilité et d'incompatibilités eidétiques. Par exemple, par analogie, la construction de compatibilités et d'incompatibilités en géométrie constitue une élaboration de pures possibilités formelles pour l'exploration de l'espace physique. Dans le cas de la phénoménologie, l'élaboration de possibilités formelles a pour finalité de réaliser un dévoilement des structures invariantes des phénomènes des expériences du vécu. Cependant, la phénoménologie est moins spéculative que la philosophie qui, elle, ne retourne pas nécessairement aux phénomènes eux-mêmes, à l'expérience concrète, et peut se baser sur l'attitude spontanée à l'égard du monde ; ou encore, elle élabore les conséquences des données fournies par la description phénoménologique à l'intérieur d'un cadre théorique général.

Énoncé en termes généraux, l'analyse phénoménologique effectue d'abord un retour, avec une attention consciente et non naïve, sur les choses elles-mêmes dans l'expérience du monde vécu, du monde concret – du *Lebenswelt*⁵. Tel que le montre Merleau-Ponty, c'est l'expérience perceptive quotidienne qui constitue le sol d'où

³ Par exemple, tel que c'est encore le cas dans le courant de la « psychologie humaniste ».

⁴ L'introspection et le moi empirique ne répondent pas aux critères fondationnels de l'évidence originaire, de l'évidence adéquate et de l'évidence apodictique. La teneur de ces trois évidences est spécifiée un peu plus loin.

⁵ Nous utilisons indistinctement les expressions de « monde du vécu », « monde vécu », « monde de la vie », « monde vital », « monde concret », « monde du concret » et « monde naturel » pour exprimer le concept allemand de *Lebenswelt*.

émergent les constructions de la science⁶, de la phénoménologie, de l'art, etc. C'est cette expérience originaire qui doit avoir préséance lors de la description et de l'analyse des phénomènes, des expériences. Or, ce retour à l'expérience concrète du monde du vécu – à la vie naturelle prénormative – n'est cependant pas l'équivalent de l'attitude naturelle spontanée, car l'objectif des analyses phénoménologiques est de réaliser une formulation rigoureuse des structures invariantes (des essences)⁷ des phénomènes. À cet effet, l'analyse phénoménologique effectue une réduction qui consiste en une mise entre parenthèses (c'est-à-dire, une suspension temporaire) des jugements de l'attitude naturelle spontanée – une tentative de mise à distance temporaire des conditionnements biologiques et culturels qui ne nie cependant pas leur existence constante, pourrions-nous aussi dire⁸. Cette suspension est temporaire puisqu'elle ne vise pas à nier les relations de l'attitude naturelle spontanée, mais plutôt à comprendre le sens de celles-ci. L'exigence méthodologique de la mise entre parenthèses phénoménologique doit, à terme, fonder nos jugements sur trois types d'évidences : l'évidence originaire, l'évidence adéquate et l'évidence apodictique.

Rappelons brièvement la teneur de ces trois évidences. L'évidence originaire consiste en un retour à l'expérience concrète du monde vécu comme point de départ de

⁶ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, pages 235 et 236 ; et, cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pages II et III.

⁷ L'analyse phénoménologique est une analyse eidétique (nous abordons la réduction phénoménologique un peu plus loin). Autrement dit, l'analyse des expériences concrètes est suivie d'une variation de pures possibilités formelles pour dégager les caractères invariants de la relation. Ces éléments invariants seront les essences – les *eidos* – des phénomènes. Dans notre texte, nous privilégions l'usage de l'expression « structure invariante », dont la connotation nous semble moins équivoque, plutôt que le terme « essence », afin de référer aux *eidos* au sens spécifique où ce terme est employé en phénoménologie.

⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 401.

l'analyse, en mettant temporairement entre parenthèses les constructions théoriques (l'héritage des doctrines philosophiques et les objets de la science) qui sont dérivées de ces expériences afin de les sonder, ainsi que les souvenirs qui sont eux aussi dérivés d'une expérience originaire. L'évidence adéquate consiste en une attention particulière sur le mode de donation des expériences qui doit être adéquat, mettant temporairement entre parenthèses les expériences qui ne font pas l'objet d'une attention immédiate, qui sont hors contexte. Enfin, l'évidence apodictique consiste en une réalisation de variations formelles des possibilités⁹ afin de dégager les structures invariantes, laissant ainsi temporairement entre parenthèses tout ce qui ne se donne pas comme irrécusable lorsqu'on y réfléchit.

Ainsi, la méthode d'analyse phénoménologique consiste d'abord en une « réduction à la vie naturelle », et non pas en une « réduction *de* la vie naturelle »¹⁰. Autrement dit, elle effectue une réduction des croyances de l'*attitude* naturelle *spontanée*, mais cette réduction, en vertu de l'évidence originaire, maintient le point de départ de l'analyse sur les données de l'expérience concrète de la vie naturelle, sur l'expérience du monde du vécu. L'objet principal mis en suspens par la mise entre parenthèses phénoménologique, c'est l'ensemble des croyances spontanées de l'attitude « réaliste naïve ». Cette attitude de « réalisme naïf » (qui est mise entre

⁹ Par exemple, de manière simplifiée, la perception d'un cube peut être imaginée sous diverses variations de couleurs. Par contre, l'absence totale de coloration ferait en sorte qu'il n'y ait plus de cube perçu. La limite invariante des diverses variantes de cube perçu est d'avoir une coloration (à la limite, cette coloration peut cependant être translucide – mais pas invisible, au sens propre du terme, pour qu'il y ait un cube perçu).

¹⁰ Cf. Rudolf Bernet, « Le sujet dans la nature. Réflexions sur la phénoménologie de la perception chez Merleau-Ponty », dans Marc Richir (éd.) et Étienne Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, page 63.

parenthèses) postule d'emblée l'existence d'un monde extérieur à nous possédant en soi une structure objective indépendante de notre méthode pour le connaître, indépendante de l'accès que nous en avons. De la sorte, le « réalisme naïf » postule comme point de départ une scission réelle entre le sujet connaissant et l'existence en soi d'une réalité extérieure à l'expérience humaine.

Or, la réduction phénoménologique, à son terme, met en évidence le monde comme fraction de l'expérience. Il existe¹¹ bien un monde commun aux divers sujets, mais celui-ci n'apparaît que comme fraction de l'expérience, comme lieu d'expérience à structurer, et non pas comme lieu d'expérience *déjà* structuré. Plus précisément, par la réduction, nous constatons que les significations émanent de l'expérience – et de l'expérimentation – humaine. La structure de cette expérience se situe à trois niveaux de relation intentionnelle. Le premier niveau de la relation est constitué de l'expérience d'un sujet qui a une conscience intentionnelle d'un objet. Le deuxième niveau de la relation intentionnelle réalise la distance de perspective critique (de réflexion critique) vis-à-vis de cette expérience. Enfin, le troisième niveau de réflexion montre que c'est un sujet qui est engagé dans un état de réflexion critique au deuxième niveau de la relation, que ce n'est pas le pur regard d'un sujet sur une expérience, ce qui serait un point de vue de l'absolu situé hors de toutes perspectives¹². C'est ce troisième niveau de réflexion qui n'est pas assumé par les croyances de

¹¹ Cette « existence » ne constitue pas un postulat métaphysique, elle découle plutôt de notre foi perceptive.

¹² Ces trois niveaux de la relation peuvent être schématisés ainsi : [réflexion sur les conditions de l'état d'analyse → (distance de réflexion → [pôle subjectif de visée intentionnelle → objet intentionnel qui est visé])].

l'attitude spontanée de « réalisme naïf »¹³. Ce qui signifie que, dans la perspective phénoménologique, il y a constat que c'est nous qui construisons des structures conceptuelles permettant de rendre intelligible une corrélation entre la manière de viser et ce qui est visé, afin de rendre intelligible nos expériences du monde.

S'il est vrai, selon l'analyse phénoménologique, que le monde est une fraction de l'expérience, et que cette dernière prime sur les thèses construites, cela n'a pas pour impact d'entraîner un discrédit du construit. Pour autant que ces élaborations construites s'ancrent dans une expérience originale, adéquate et apodictique, et non pas en vertu des préconceptions et des croyances découlant de l'attitude du réalisme naïf. Ainsi, ce qui a été dit précédemment n'a pas pour conséquence de prétendre, et ce en aucune façon, que les sciences exactes ou humaines soient arbitraires du fait qu'elles sont humainement construites et qu'elles reflètent un point de vue particulier à l'égard du monde. Et, de fait, Merleau-Ponty soutenait que la phénoménologie ne doit pas aller à l'encontre des sciences¹⁴.

¹³ Par exemple, le premier niveau correspond à l'attitude naturelle spontanée d'un sujet avec un objet. Le deuxième niveau est celui de la prise de distance de sa subjectivité pour traiter objectivement soit du pôle subjectif ou soit du pôle objectif (par exemple, dans le domaine de l'étude sociologique). Enfin, le troisième niveau est celui de la réflexion sur les paramètres de l'objectivité (par exemple, en épistémologie des sciences) ; à ce niveau, l'objectivité n'a pas le statut d'une adéquation absolue avec l'objet d'étude, dans la mesure où l'objectivité de son adéquation découle d'une conceptualisation propre à une perspective donnée sur l'expérience vécue.

¹⁴ À cet égard, Edmund Husserl soutenait une position analogue. Notons que la phénoménologie apparaît chez Husserl (qui était mathématicien, avant d'entreprendre des recherches philosophiques) comme une tentative pour surmonter la crise du subjectivisme et de l'irrationalisme qui affectait la validité des sciences exactes, des sciences humaines et de la philosophie, en fondant la valeur de leur savoir et en tentant d'élucider les rapports que ces diverses sphères de savoir entretiennent entre elles.

De surcroît, Merleau-Ponty considère qu'il ne serait pas sérieux de la part d'un philosophe de s'interdire la fréquentation des travaux réalisés par les sciences¹⁵. À cet égard, pour éclairer l'expérience vécue, *La structure du comportement* contient maintes références à certaines données expérimentales de la psychologie et de la psychopathologie. Et ce, en montrant souvent l'insuffisance du cadre théorique dans lequel s'inscrivent ces données¹⁶, il est vrai, mais aussi afin de montrer que ces données dévoilent certaines composantes ontologiques ignorées par les ontologies classiques. De plus, Merleau-Ponty a aussi, au cours de sa carrière universitaire, occupé la chaire de psychologie de l'enfant et de pédagogie à l'Université de la Sorbonne (il succédait à Jean Piaget), dont les résumés de cours offrent un aperçu intéressant du dialogue qu'il entretenait entre la philosophie et la psychologie¹⁷.

Dans la perspective phénoménologique, le rejet des conceptualisations dualistes classiques de psychique/physiologique et de sujet/monde, supposées comme point de départ de l'analyse dans l'attitude naturelle du réalisme naïf, apparaît comme une condition nécessaire pour la compréhension et le développement des sciences humaines à l'intérieur d'un cadre théorique plus englobant – et plus efficace. À titre d'exemple, mentionnons que la psychologie, comme science humaine, a amorcé son

¹⁵ Cf. Notamment : Merleau-Ponty, « Le philosophe et la sociologie », dans *Signes*, pages 123 à 143 (en particulier aux pages 127 et 140).

¹⁶ Rappelons que la rédaction de *La structure du comportement* s'est terminée en 1938 (publiée en 1942) ; il s'agit par conséquent des cadres théoriques de la psychologie expérimentale de cette époque.

¹⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 397 à 464 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Méthode en psychologie de l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 465 à 488.

développement le plus significatif en dépassant les antinomies classiques¹⁸, à partir du moment où le corps et l'esprit – le psychique – n'ont plus été considérés comme deux ordres distincts de réalité. Et, comme Merleau-Ponty le note¹⁹, la signification expressive de la colère, par exemple, devient digne d'analyse pour un psychologue à condition qu'on ne se cantonne pas dans une observation purement corporelle (par exemple, une description physiologique de la vitesse des battements du cœur au moment de la colère), ni, à l'opposé, dans une observation purement subjective (introspective) des états émotionnels (ce que ressentait le sujet dans sa colère, telle que, par exemple, une envie non préméditée de crier). Le psychologue cherche plutôt à déterminer le sens et la place qu'occupe la manifestation d'un certain type de colère dans le *comportement* d'un individu à l'égard de certaines situations, dans ses rapports avec autrui et le monde.

Évidemment, il ne s'agit pas de prétendre qu'une distinction entre ces aspects ne soit pas justifiable dans les analyses postérieures à la description des phénomènes. Par exemple, même si la description de l'expérience vécue dépasse l'opposition dualiste de sujet et d'objet, il demeure pertinent pour la phénoménologie (comme pour les sciences) de distinguer ce qui est davantage constitutif du pôle subjectif et ce qui est davantage constitutif du pôle objectif dans l'expérience²⁰. Par contre, les distinctions de pôles constitutifs de l'expérience, réalisées dans le retour préalable aux phénomènes eux-mêmes, sont soumises à l'élaboration de pures possibilités formelles

¹⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 427.

¹⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, page 67.

²⁰ Cf. Alphonse De Waelhens, *Existence et signification*, page 101.

qui permet l'articulation de diverses composantes conceptuelles structurant – éclairant – l'expérience concrète. Alors que la conceptualisation de l'attitude spontanée naïve ne procède pas, ou trop peu, à l'élaboration des compatibilités et des incompatibilités formelles et passe directement d'une compréhension préscientifique à une application dans les faits des oppositions présumées de nature qui définissent un socle dualiste, un cloisonnement entre le corps d'une part et le psychique d'autre part (rendant ainsi incompréhensibles leurs influences bidirectionnelles), le sujet et l'objet, etc. – position où se situent, en quelque sorte, les cadres théoriques de l'empirisme et de l'idéalisme, par exemple.

La mise entre parenthèses temporaire des distinctions dualistes constitue, pour ainsi dire, un plaidoyer pour une structuration plus précise des conceptualisations. Par exemple, le retour au monde du vécu avec la mise entre parenthèses et avec une variation des possibilités formelles permet de déceler que le concept d'intentionnalité de l'attitude naturelle (qui ne procède pas, ou peu, à des variations de possibilités), est un point de départ naïf pour l'analyse des phénomènes – ce qui peut avoir pour conséquence de laisser croire, à tort, que les états intentionnels sont tous représentationnels. Ce point de départ apparaît comme naïf, dans la mesure où la réduction phénoménologique permet de discerner divers types de modalités intentionnelles qui ont leurs propres spécificités – telles que l'activité intentionnelle de type présentation (la conscience perceptive, non représentationnelle, où la perception apparaît comme composante de base de la constitution de la conscience), l'activité intentionnelle de type présentification (par exemple, la forme intermédiaire de la

conscience d'image qui réfère à quelque chose, ainsi que, par exemple, la forme quasi-perceptive de la conscience du souvenir qui implique l'actualisation d'une perception qui n'est plus présente, etc.), l'activité intentionnelle de représentation linguistique, l'activité intentionnelle de perception d'autrui (percevoir autrui comme sujet autre n'implique pas seulement l'acte perceptif en tant que tel, il implique aussi l'articulation de souvenirs et de l'imagination), etc.

Les recherches phénoménologiques de Merleau-Ponty

Nous venons d'examiner sommairement l'approche phénoménologique de l'analyse des phénomènes qui est endossée par Merleau-Ponty. Ces considérations générales étant remémorées, soulignons maintenant quelques domaines d'application où il articule cette méthode. Et ceci, de manière à relever certaines considérations qui situent l'intérêt pour l'expression artistique et littéraire dans ses recherches.

En 1933, alors que Merleau-Ponty était professeur-agrégé de philosophie, au lycée de Beauvais, il sollicite une subvention à la Caisse nationale des Sciences pour travailler sur une thèse de doctorat portant sur la nature de la perception²¹. Dans son « Projet de travail sur la nature de la perception »²², il note que les travaux de son époque, tant en philosophie qu'en neurologie et qu'en psychologie expérimentale, semblent justifier un approfondissement de la nature de la perception, notamment celle du corps propre. Par exemple, les données en psychopathologie sur les illusions des

²¹ Cf. Théodore F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendante. La genèse de la philosophie de Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, pages 7 à 9.

²² Cf. Merleau-Ponty, « Projet de travail sur la nature de la perception ; 1933 », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, pages 11 à 13.

amputés, qui ont une sensation illusoire de leur membre amputé, semblent indiquer la nécessité de réévaluer certaines conceptions de la perception qui sont héritées de diverses formes d'empirisme et d'idéalisme²³.

La subvention lui est octroyée pour une période d'un an²⁴ et, à l'hiver 1934, il inscrit officiellement ses deux thèses doctorales sur la perception. En 1938, il termine la rédaction de *La structure du comportement* qui articule le problème perceptif du corps propre dans la perspective scientifique. Ses recherches sont suspendues temporairement d'août 1939 à septembre 1940²⁵, période durant laquelle il est mobilisé en raison de la Deuxième Guerre Mondiale²⁶. Il termine en 1945²⁷ la rédaction de la *Phénoménologie de la perception*, qui procède à une analyse phénoménologique des registres perceptifs dans l'expérience du monde vécu.

Ces deux ouvrages sur la nature de la perception montrent, entre autres choses, qu'il y a dans les faits un primat de la perception qui constitue le socle originaire de notre ouverture au monde de la vie. L'articulation perceptive quotidienne est indispensable autant pour la constitution des sciences, que pour les

²³ Cf. La reproduction intégrale de ce projet de travail, dans Théodore F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendantale. La genèse de la philosophie de Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, pages 9 et 10.

²⁴ En avril 1934, il sollicite le renouvellement de la subvention, ce qui lui fut refusé.

²⁵ Cf. Théodore F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendantale. La genèse de la philosophie de Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, page 30.

²⁶ Il fut mobilisé comme sous-lieutenant au 5^e Régiment d'infanterie, puis mobilisé à l'État major de la 59^e division d'infanterie légère. Cf. Théodore F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendantale. La genèse de la philosophie de Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, page 30.

²⁷ En juillet 1945, il obtient le degré de Docteur (en philosophie) de l'Université de Paris. Notons, à titre indicatif, que c'est aussi à cette époque qu'est fondée (en 1945) la revue *Les temps modernes*, dont Merleau-Ponty est, parallèlement à sa carrière universitaire, membre du comité éditorial en tant qu'éditorialiste politique (de la fondation de cette revue jusqu'en décembre 1952).

élaborations philosophiques, artistiques et littéraires, ainsi que dans les croyances (justes ou erronées) de l'attitude spontanée²⁸. Aussi, la thématique de la perception s'ouvre sur une interrogation de la manière dont nous sommes ouverts sur le monde intersubjectif²⁹ et, de plus, sur ce qui fait en sorte que les objets culturels peuvent devenir des traces « parlantes » d'autrui³⁰. D'ailleurs, Merleau-Ponty fait explicitement mention de la possibilité de prolonger l'analyse phénoménologique aux rapports intersubjectifs dans le langage et la société³¹.

À partir de ces données, il y a, dans le développement de la philosophie de Merleau-Ponty, un prolongement de ses réflexions sur l'articulation du phénomène de l'intersubjectivité, principalement dans ses dimensions langagières. L'action communicationnelle directe ou indirecte – que ce soit au niveau de l'expression corporelle, picturale ou verbale –, dans l'interaction sociale, constitue un des points majeurs de cette interrogation. À ce titre, Merleau-Ponty indique dans une lettre à Gueroult³², écrite un peu avant sa nomination au Collège de France en 1952, qu'il cherche à approfondir avec *La prose du monde* et *Le visible et l'invisible*³³ le problème du langage – au sens large – dans ses dimensions ontologiques et sociologiques. Aussi, les thèmes auxquels il consacre ses deux premiers cours au Collège de France

²⁸ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, pages 235 et 236 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le sentir », dans *Phénoménologie de la perception*, page 240 ; et, cf. Merleau-Ponty, « La chose et le monde naturel », dans *Phénoménologie de la perception*, page 348 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Avant-propos », dans *Phénoménologie de la perception*, pages II et III.

²⁹ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 236.

³⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 398 à 419.

³¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 68.

³² Cf. La reproduction de cette lettre dans Merleau-Ponty, « Avertissement » (rédigé par Claude Lefort), *La prose du monde*, pages III à V.

³³ Ces deux manuscrits n'ont pu être complétés. Claude Lefort en a assumé la publication posthume.

sont « Le monde sensible et le monde de l'expression » et « Recherche sur l'usage littéraire du langage », auxquels s'ajoute l'année suivante un cours où il traite du « Problème de la parole »³⁴. D'ailleurs, le thème du langage et de ses rapports avec l'articulation perceptive était déjà présent avant sa nomination au Collège de France, selon une autre perspective, dans son enseignement de la psychologie de l'enfant à l'Université de la Sorbonne, principalement dans ses cours intitulés « La conscience et l'acquisition du langage », « Structure et conflits de la conscience enfantine » et « Les relations avec autrui chez l'enfant »³⁵. De plus, la thématique du langage faisait déjà partie, encore précédemment, de son enseignement à l'Université de Lyon, dans les cours qu'il a donnés sur le langage et la communication, sur l'esthétique et la peinture moderne, ainsi que sur l'esthétique et la poésie moderne³⁶.

De surcroît, le phénomène du langage constitue pour Merleau-Ponty une problématique inhérente à la réduction phénoménologique. Précisons que la mise entre parenthèses réalisée par la phénoménologie, au sens de Merleau-Ponty, ne peut pas être une réduction complète³⁷. Il y a au moins le langage qui ne peut pas être mis en suspens, puisque la formation et le déploiement des pensées nécessitent l'usage du langage, bien que celui-ci, le langage, n'est pas une évidence originaire et qu'il influe sur les pensées conceptuelles et contribue à les former³⁸. De plus, le langage est à

³⁴ Cf. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*.

³⁵ Cf. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*.

³⁶ Cf. Galen A. Johnson, « Phenomenology and Painting : Cezanne's Doubt », dans Galen A. Johnson (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Readers. Philosophy and Painting*, page 4. Note : Maurice Merleau-Ponty a enseigné à l'Université de Lyon de 1945 à 1948 ; nous ne disposons cependant pas du contenu spécifique développé par Merleau-Ponty dans ces cours.

³⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Avant-propos », dans *Phénoménologie de la perception*, pages VIII et IX.

³⁸ Cet aspect sera élaboré au prochain chapitre.

réexaminer à la lumière des thèses sur la perception, puisque l'articulation première des registres perceptifs s'avère nécessaire pour qu'il y ait la possibilité d'avoir des expériences linguistiques³⁹.

Aussi, le travail de Merleau-Ponty sur la constitution de l'identité personnelle, sur la constitution de l'ego, indique que le sujet n'est pas un moi transcendantal pur, mais un sujet qui demeure tributaire de certaines structures perceptives naturelles. Selon lui, l'effort de réduction phénoménologique dévoile, à son terme, l'expérience vécue par le sujet comme étant pleinement charnelle, c'est-à-dire comme étant un entrelacement du corporel et du psychique, dans ce que cela implique comme structure perceptive. Ceci signifie qu'il y a non seulement la conscience intentionnelle, mais aussi le corps propre qui jouent un rôle dans la constitution de l'ego, dans la constitution du sujet pensant – par exemple en ce qui a trait aux sensations, qui ne sont pas des modes de visées intentionnelles de la conscience. Ainsi, l'idéal d'un moi transcendantal pur, qui a pour corollaire de poser un sujet désengagé – transparent à lui-même –, est mis en doute⁴⁰. Ce qui est dû au primat de la perception demeurant présent dans la « démarche psychologique » qui fonde la connaissance, tel qu'il le montre dans ses thèses doctorales⁴¹. De la sorte, le critère de l'évidence apodictique n'est pas supprimé, mais il est situé dans un cadre

³⁹ Cet aspect sera élaboré au prochain chapitre.

⁴⁰ Par exemple, en référence aux données de la psychologie, de la sociologie, de l'ethnographie, de l'histoire et de la pathologie, Merleau-Ponty déclare que « *ce serait une manière bien romantique d'aimer la raison que d'asseoir son règne sur le désaveu de nos connaissances* ». Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 67.

⁴¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, pages 66 et 67.

sociotemporel où l'évidence n'est pas toujours-déjà apodictique⁴². Ce qui signifie que les évidences « irrécusables » ne seront pas anéanties par le savoir des générations suivantes, mais qu'elles peuvent prendre un autre sens en étant replacées dans un cadre plus englobant, en étant intégrées dans un nouvel horizon⁴³. Soulignons que cette conception épistémologique n'est pas un relativisme, si on entend par ce terme que toutes les théories et les croyances seraient d'égale valeur et qu'il n'y aurait pas de sens à parler d'objectivité ou de vérité. Par contre, il y a néanmoins lieu de parler de relativité ou de contextualisme, au sens où cette épistémologie considère que les théories et les croyances demeurent tributaires des aspects contextuels et des perspectives, des horizons, dans lesquelles elles s'ancrent. Pour Merleau-Ponty, « *cette conception du savoir est la seule qui ne soit pas mythologique, qui soit scientifique* »⁴⁴.

Dans ce contexte où la conscience n'est pas totalement transparente à elle-même, Merleau-Ponty demeure soucieux, dans ses analyses phénoménologiques sur les phénomènes de l'intersubjectivité et du langage, d'entretenir un dialogue avec les autres sphères de connaissance. Aussi, ceci contribue en quelque sorte à l'élaboration de variations eidétiques, dans la mesure où il y a une attention portée aux diverses voix qui expriment nos expériences du monde concret, à la médiation d'expériences et de diagnostics variés découlant de divers aspects de ces expériences. La philosophie et la

⁴² Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 42.

⁴³ Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, pages 57 à 59.

⁴⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 58.

non-philosophie (psychologie, anthropologie, sociologie, art, etc.) ne sont pas, pour lui, séparées l'une de l'autre. Il y a un parallèle entre la connaissance philosophique et la connaissance non philosophique. En ce sens, il y a des échanges et des renvois nécessaires entre ces sphères de savoir qui appréhendent chacune à leur manière le monde concret, mais ces domaines de savoir demeurent néanmoins « indépendants » puisque la relation entre leurs connaissances n'est pas de l'ordre d'une causalité déterminante. À cet égard, Merleau-Ponty assume diverses variables livrées par les autres domaines de connaissance, qui offrent une expression attachée à certains aspects⁴⁵ de cette même expérience première, tout en tentant de dégager les structures invariantes impliquées dans les phénomènes. C'est à l'intérieur de ces balises méthodologiques que le phénomène d'expression artistique et littéraire devient un cas paradigmatique des recherches de Merleau-Ponty.

Le traitement de l'expression artistique et littéraire

Comme nous l'avons mentionné, la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty instaure un approfondissement de la nature de la perception et engage un dialogue sur les implications du primat de la perception, notamment en ce qui a trait à l'intersubjectivité et au langage – le langage apparaissant comme un phénomène de base de l'intersubjectivité. Or, dans cette tâche, le retour à l'expérience prénormative (vécue) des phénomènes concrets d'expression artistique et littéraire a une valeur heuristique pour les recherches de Merleau-Ponty sur les structures invariantes, les *eidos*, du langage et de l'intersubjectivité.

⁴⁵ La psychologie traite des aspects psychologiques, la sociologie traite des aspects sociaux, etc.

Il est vrai que dans certains contextes particuliers⁴⁶, Merleau-Ponty aborde le contenu des expressions artistiques et littéraires pour faire état d'une certaine conception de l'être humain et de sa relation au monde qui est partagée par les artistes et les écrivains de son époque – particulièrement dans divers dépassements des antithèses classiques. Concernant ces caractéristiques, il note par exemple que l'expérience du temps qui est décrite dans l'œuvre de Marcel Proust fait état d'un temps vécu qui n'est plus une simple succession de moments, il y a une sorte de pyramide au travers de laquelle il y a superposition et simultanéité de temps⁴⁷ – en d'autres termes il y a, dans l'œuvre de Proust, un enchâssement du souvenir, de l'imagination, de l'anticipation, du langage et de la perception immédiate dans le moment présent. Cependant, il importe d'être conscient que ces considérations s'inscrivent dans des contextes spécifiques où il aborde une discussion sur le partage d'un « style » d'expériences socioculturelles typiques. Aussi, il serait téméraire d'ignorer qu'il y a chez l'artiste et chez l'écrivain, comme chez tous les êtres humains, certaines croyances idéologiques ou métaphysiques auxquelles ils adhèrent implicitement ou explicitement. Tout comme leurs propres croyances sur le sens de leur action peuvent être erronées. Et, bien que la fonction première d'une œuvre est avant tout de faire vivre certaines idées et de les rendre présentes, et non pas à proprement parler de les défendre, il y a inévitablement certaines conceptions qui

⁴⁶ En particulier dans son cours sur « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui », ainsi que, dans une certaine mesure, dans sa conférence de 1951 aux « Rencontres Internationales de Genève » intitulée « L'homme et l'adversité ». Cf. Merleau-Ponty, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, pages 159 à 268 ; et, cf. Merleau-Ponty, « L'homme et l'adversité », dans *Signes*, pages 284 à 308.

⁴⁷ Cf. Merleau-Ponty, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 197.

sous-tendent l'œuvre⁴⁸. C'est pourquoi Merleau-Ponty ne s'applique pas principalement à relever dans l'art ou la littérature des thèses philosophiques. À cet égard, il maintient l'exigence de la réduction phénoménologique, mettant dans un premier temps entre parenthèses les thèses propres aux expressions, afin d'aborder l'étude des structures invariantes des phénomènes expressifs. Cependant, on peut noter ici que l'exigence de la réduction phénoménologique confère un certain avantage méthodologique quant à l'attention sur le travail expressif des peintres, comparé à celui de l'écrivain, dans la mesure où l'attention à la structure de l'acte d'expression est, dans ce cas, moins facilement détournée au profit de ce qui est exprimé⁴⁹ – la normativité des représentations du langage verbal est davantage familière que dans le langage pictural. Aussi, l'aspect interprétatif de la perception, thème cher à Merleau-Ponty, apparaît avec plus d'évidence en peinture qu'en littérature.

Défini de manière positive, le traitement des phénomènes artistiques et littéraires dans les recherches de Merleau-Ponty s'inscrit au cœur d'une analyse phénoménologique – qui entretient aussi un dialogue avec les autres domaines de savoir sur ces phénomènes – sur l'acte de percevoir, de penser, de s'exprimer, d'appréhender le sens d'une expression... En s'efforçant, ainsi, de circonscrire les structures invariantes du phénomène langagier dans ses rapports avec les trames perceptives pour la constitution de l'identité personnelle (et, plus particulièrement, pour la constitution des pensées conceptuelles), ainsi que dans ses implications au

⁴⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », dans *Sens et non-sens*, pages 34 à 52.

⁴⁹ Le sens de l'expression en elle-même, par contraste avec l'acte d'exprimer, sera traité au chapitre quatre.

niveau de l'intersubjectivité (en particulier, en abordant la manière dont les objets culturels deviennent des traces « parlantes » d'autrui et des civilisations, en même temps que la compréhension de leur sens « transcende » les contextes particuliers de leur genèse).

Par exemple⁵⁰, dans une conférence donnée à l'Institut des hautes études cinématographiques sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Merleau-Ponty aborde le cinéma en relevant, entre autres nombreuses choses, que ce médium artistique contribue à montrer l'inhérence perceptive qu'entretiennent entre eux les cinq sens, qui sont néanmoins des sens physiquement distincts⁵¹ – ce que, d'un autre point de vue, le dérèglement des sens dans les œuvres d'Arthur Rimbaud évoquait. Cette inhérence des sens fait en sorte que, par exemple, la perception d'une image peut être interprétée différemment selon le son qui s'y incorpore ; cette inhérence des sens dans l'organisation perceptive peut enlever le sérieux d'un jeune acteur de cinéma dont la voix serait doublée par une vieille personne ou une femme ; ou encore, à l'inverse, elle peut donner un caractère effrayant à un enfant qui parle avec une voix d'homme âgé. Aussi, le sens d'une image est en interaction avec sa durée et son adhérence avec la configuration des autres images. À cet égard, le film n'est pas seulement une somme d'images (de signes) distinctes renvoyant à un sens, le sens est aussi tributaire de la forme générale de l'agencement de l'adhérence des images entre elles – par exemple, dans l'expérience cinématographique de Poudovkine, l'utilisation

⁵⁰ Cet exemple est évoqué ici seulement afin d'illustrer l'intérêt d'une attention au phénomène d'expression artistique. Nous expliciterons le bien fondé des constats lorsque nécessaire, dans les chapitres ultérieurs.

⁵¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, pages 61 à 75.

d'un même plan précédé de trois configurations d'images différentes a eu pour impact de faire varier radicalement le sens de l'expression de l'image en question⁵².

C'est selon ce contexte de l'analyse phénoménologique et de l'attention aux autres domaines de savoir pertinents que le phénomène d'expression artistique est abordé dans les recherches de Merleau-Ponty. Ainsi, dans cette perspective, les phénomènes artistiques sont pour Merleau-Ponty des cas types pour aborder l'expression et ses implications avec les structures de la perception, du comportement et du langage. Aussi, dans le prochain chapitre, nous traiterons de l'application de la méthode phénoménologique à l'analyse du phénomène langagier et de ses rapports avec la constitution de l'ego, de l'identité personnelle. Plus particulièrement, nous aborderons l'acquisition du langage, les relations entre le langage et la pensée, l'apport de la perception qui leur est sous-jacent et les rapports entre le langage et la peinture. Dans le troisième chapitre, nous aborderons les trames psychologiques impliquées dans l'expression, ainsi que le style inhérent au phénomène d'expression. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous aborderons les rapports de l'expression avec le monde social, avec le monde intersubjectif ; plus particulièrement, nous traiterons de l'ouverture du sens des expressions, du non-réductionnisme du sens par rapport aux significations de sa genèse.

⁵² Cf. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, page 69.

CHAPITRE 2

LA SIGNIFICATION DU PHÉNOMÈNE D'EXPRESSION

L'objectif principal de ce chapitre est de dégager les éléments fondamentaux qui constituent le phénomène d'expression. Ceci aura pour effet de dresser la structure théorique de la conception de l'expression artistique qui est soutenue par Merleau-Ponty. Celle-ci s'inscrit, tel qu'en témoigneront les thèmes abordés dans ce chapitre, dans le cadre d'une réflexion globale sur l'expression, qui articule les implications du phénomène du langage, de l'acte de penser et de l'acte de percevoir.

De surcroît, ce chapitre revêt d'autant plus d'importance, puisqu'il fournit un cadre théorique qui fonde la pertinence d'aborder les thèses des chapitres ultérieurs de la présente étude, en justifiant les positions philosophiques et ontologiques de base qui leurs sont sous-jacentes. Ces chapitres nous permettront d'émettre des considérations visant à démontrer l'interdépendance de divers facteurs clés au sein de l'acte d'expression, tout en montrant qu'à eux seuls, ils n'épuisent pas le sens de ce qui est exprimé.

Pour procéder à l'analyse du phénomène d'expression, les prochains chapitres seront principalement axés autour d'un cas type d'expression artistique : la peinture. Le présent chapitre, qui amorce cette analyse, se doit d'être plus englobant, et ce, afin

de circonscrire les éléments fondamentaux qui sont à l'œuvre dans le phénomène d'expression en général, sans les limiter à un cas particulier de l'expression.

Dans le but d'assurer la prise en charge de l'étendue de l'expression, nous procéderons en nous appuyant sur un parallèle, que Merleau-Ponty s'efforce de rendre légitime, entre le langage en général et la peinture. En temps voulu, après avoir dégagé les principales particularités du phénomène langagier, nous justifierons ce parallèle en montrant que la peinture est un type de langage.

Afin de réaliser l'analyse des constituantes fondamentales de la thématique de l'expression, nous étudierons respectivement l'acquisition du langage, les relations entre le langage et la pensée, les relations entre le langage et la perception et, enfin, les rapports entre le langage et la peinture. Avant de débiter, rendons compte de l'intérêt de chacune de ces sections.

Premièrement, nous étudierons l'acquisition du langage en considérant le cheminement expressif de l'enfant. L'étude de cette acquisition, discutée par Merleau-Ponty dans ses cours de psychologie à l'Université de la Sorbonne, présente l'avantage de nous dégager quelque peu de notre accoutumance aux mots et nous permet de mieux mettre en relief certaines caractéristiques intrinsèques du langage. Pour ce faire, nous dresserons d'abord quelques données générales sur les mouvements expressifs de l'enfant. Ces données nous fourniront un point de départ à partir duquel nous constaterons que l'acquisition du langage ne relève pas entièrement d'actes

purement imitatifs. Cependant, nous verrons qu'à l'inverse, cette acquisition ne relève pas non plus entièrement d'actes purement intellectuels. À terme, cette partie nous permettra d'identifier trois fonctions indissolubles du langage : la fonction de représentation – ou de re-présentation, référence –, la fonction d'appel à autrui et la fonction d'expression de soi.

Deuxièmement, nous examinerons les relations entre le langage et la pensée. La première partie, sur l'acquisition du langage, montre que le langage n'est pas entièrement acquis par des actes de la pensée, mais qu'il ne peut pas non plus être acquis seulement par des actes disjoints de la pensée, telle que l'est la pure imitation. Cela nous laisse sur le problème de déterminer plus exactement l'apport de la pensée dans le langage. Aussi, le langage remplissant une fonction d'expression de soi, il est primordial de voir dans quelle mesure le langage entretient ce type de lien avec la pensée du sujet qui use du langage. En réponse à ces deux questions, la deuxième section de ce chapitre, sur les relations entre le langage et la pensée, nous permettra de constater, à l'instar de Merleau-Ponty, que le langage et la pensée font partie d'un même phénomène. Bien que ne s'assimilant pas l'un à l'autre, le langage et la pensée demeurent liés par une influence réciproque : entre les deux, il n'y a pas une préexistence ou une subordination de l'un et de l'autre. Paul Valéry rapporte qu'un jour, le peintre Edgar Degas avait confié à Stéphane Mallarmé sa difficulté à écrire de la poésie malgré les idées qu'il avait. Mallarmé lui aurait répondu : « *ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des "mots"* »¹. Il

¹ Cf. Paul Valéry, *Œuvre I*, page 1324.

reste ici à bien comprendre que le sens des expressions ne pourrait pas surgir sans l'action conjointe du langage et de la pensée. C'est ce que cette section rendra tangible.

Troisièmement, nous émettrons quelques considérations évaluatives quant aux relations entre le langage et la perception. La section qui précède indique l'intimité entre le langage et la pensée. Or, cette intimité implique d'une part que le langage n'est pas le fruit de pensées qui le précéderait et que, d'autre part, la pensée n'est pas produite causalement par les structures du langage. Cette section-ci, quant à elle, a pour objectif de situer nos considérations dans le domaine de la constitution de la conscience. Nous montrerons que les structures langagières ne sont pas premières au sein de la conscience. Elles sont tributaires de l'articulation préalable des registres perceptifs. Ceci permet de mieux saisir les liens entre la fonction de représentation et la fonction d'expression de soi, qui sont intrinsèques au langage. Sur ce point, nous verrons que le langage prolonge un style d'articulation perceptive, une manière de fréquenter le monde de la vie.

Quatrièmement, nous examinerons les liens entre la peinture, qui nous servira de cas type d'expression artistique, et le langage. Tout d'abord, nous examinerons le parallèle entre les langues et les expressions non verbales. Ceci nous permettra de valider l'assimilation de l'expression picturale à un type de langage. Par la suite, nous prendrons le pouls du langage de la peinture en réexaminant les diverses fonctions du langage. Nous constaterons ainsi que les fonctions indissolubles de représentation,

d'expression de soi et d'appel à autrui, que nous avons relevées dans le langage, sont aussi attribuables au domaine de l'expression peinte.

En dernier lieu, nous concluons ce chapitre en faisant une brève récapitulation des caractéristiques du langage et de leurs implications en ce qui a trait à l'expression artistique. Ce qui nous offrira l'occasion d'indiquer plus explicitement les fondements des chapitres ultérieurs de notre présente étude.

L'acquisition du langage

Données générales

Nous allons parcourir quelques traits généraux concernant le passage des mouvements expressifs à l'acquisition du langage chez l'enfant. Ceci nous indique les limites de la distinction qui est faite par certains linguistes entre signe et signifié. En revanche, nous constaterons le caractère fructueux d'une attention sur les phonèmes dans cette acquisition. Les phonèmes, qui sont capitaux pour la parole, permettent de remarquer que, lorsque l'enfant acquiert le langage, la prononciation des mots ne correspond pas à un perfectionnement des capacités motrices d'articulation. Ces remarques générales nous permettront par la suite d'aborder adéquatement le rôle de l'imitation et le rôle de l'intellect dans l'acquisition du langage. Ce qui, en retour, nous sera utile pour faire l'ébauche des caractéristiques fondamentales de ce dit langage.

Chez l'enfant, les mouvements expressifs sont précoces : très tôt, il prend part aux mouvements expressifs de son monde ambiant. Dès les premiers mois de sa vie, l'enfant émet des cris, « sourit » et « rit ». Vers deux mois et demi, l'enfant commence à émettre des babillages, qui sont, au début, principalement composés de consonnes, puis qui s'élargissent. Remarquons que les babillages des enfants sont très riches du point de vue sonore : ils incluent des phonèmes qui ne figurent pas dans la langue parlée de leur entourage. À ce propos, nous pouvons dire que les babillages de l'enfant contiennent une richesse expressive permettant la formation et l'acquisition de plusieurs langues et de plusieurs accents.

Entre quatre et dix mois environ, l'enfant module des sons en variant l'accent et la durée de ceux-ci². Il s'approprie, pour ainsi dire, les rythmes et les accents de la langue ambiante. Parallèlement, approximativement entre six et douze mois, le babillage de l'enfant devient fortement imitatif. Les sons qu'il émet imitent, jusqu'à un certain point, les sonorités de la langue ambiante. Par exemple, l'enfant fait des babillages incompréhensibles, mais en imitant le ton d'une conversation, en reprenant la « mélodie » d'une phrase. Cette imitation dénote un effort de prononciation³, mais celle-ci demeure strictement sonore. Le sens de ce qui est imité n'est pas saisi. Il s'agit d'une pure imitation, c'est-à-dire d'une reproduction de sonorités qui est dépourvue de sens⁴.

² Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 17.

³ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 18.

⁴ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 15.

Le langage parlé débute entre neuf et dix-huit mois⁵. C'est généralement autour de douze mois qu'apparaît le premier mot chez l'enfant. L'apparition du premier mot ne signifie cependant pas que l'enfant ait acquis les rapports linguistiques de signe et de signifié⁶. Si tel était le cas, nous serions en droit d'espérer que la compréhension des rapports de signe et de signifié fournisse à l'enfant un mode d'emploi des structures langagières et lui permette d'assimiler assez rapidement d'autres mots. Or, on observe que l'apparition du premier mot chez l'enfant est suivie d'une stagnation assez longue. De plus, tel que le remarque Merleau-Ponty à la suite de Stern⁷, la notion de signe que possédera l'enfant est, pour lui, considérée comme une propriété des choses : le signe n'est pas, pour l'enfant, une notion conventionnelle comme c'est le cas chez l'adulte. Enfin, il faut prendre en note que les premiers mots de l'enfant ont des significations beaucoup moins délimitées que chez l'adulte. À ce titre, les premiers mots de l'enfant agissent souvent comme phrase. Par exemple, « maman » peut être utilisée pour signifier « maman est là », « maman me quitte », « maman prends-moi », etc. Par conséquent, il serait arbitraire de vouloir considérer d'emblée l'acquisition du langage selon les rapports de signe et de signifié⁸ : ces notions sont élaborées plus tardivement, dans un cadre d'analyse linguistique particulier.

⁵ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 15.

⁶ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 20.

⁷ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 20.

⁸ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 20.

En revanche, il peut être fructueux de considérer l'acquisition du langage du point de vue des phonèmes. Les phonèmes sont les éléments sonores du langage qui s'avèrent être essentiels à la constitution des mots : ce sont les modulations de possibilités phonétiques qui font apparaître les mots. Si ce sont les phonèmes qui permettent de distinguer les mots, ils sont pourtant dépourvus de sens en eux-mêmes. Par exemple, ce sont seulement les phonèmes « R » et « B » qui permettent de distinguer « roue » de « boue ». Mais, évidemment, les phonèmes « R » et « B » n'ont aucune signification lorsqu'ils sont considérés pour eux-mêmes. En d'autres termes, les phonèmes sont des signes sonores du langage, mais dénudés en eux-mêmes de signification particulière.

Du point de vue des émissions sonores faites par l'enfant, il y a une distinction à faire entre le babillage et les phonèmes utilisés dans le cadre du langage⁹ : le babillage de l'enfant contient une richesse sonore qui dépasse la langue ambiante et qui, bien entendu, dépasse les articulations langagières de l'enfant. De plus, dans son babillage, l'enfant différencie plusieurs phonèmes lors de sa « prononciation ». Alors que, lorsque l'enfant passe du babillage à la prononciation des mots, il « perd » la richesse sonore qu'il avait dans le babillage. Pour ainsi dire, lorsque les sons prennent une signification, lorsque les phonèmes permettent de distinguer des mots, il y a une restriction des sons que l'enfant profère¹⁰. Les capacités motrices d'articulation de

⁹ Distinction qui ne se situe pas uniquement au niveau du sens ou du non-sens des sons.

¹⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 24.

l'enfant sont plus riches et plus diversifiées dans le babillage que dans la prononciation des mots.

Cela implique que la capacité de prononciation des mots ne dépend pas d'un raffinement de la capacité motrice d'articulation de l'enfant, bien qu'elle présuppose la présence de cette capacité d'articulation. C'est comme si le processus d'acquisition de la valeur significative des contrastes phonétiques venait restreindre la capacité de prononciation¹¹. Par exemple, certains enfants articulent très bien les « R » dans leur babillage, mais sont incapables de les prononcer pour les mots. Le phonème « R » peut, par exemple, être remplacé par le phonème « L » lors de la prononciation des mots. Par contre, on remarque que ces enfants peuvent encore articuler les « R » comme des sons, lorsqu'ils sont utilisés en dehors du langage¹² – par exemple, en imitant le bruit d'un moteur. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, d'une perte de certaines capacités de prononciation. Il s'agit plutôt d'une incapacité à utiliser certains sons dans le cadre du jeu linguistique.

Nous venons de voir que l'acquisition du langage, bien qu'elle présuppose les capacités articulatoires du babillage, ne correspond pas simplement à une acquisition motrice de la parole. Il nous faut maintenant voir comment l'enfant acquiert un système phonétique comme langage, c'est-à-dire comme porteur de sens.

¹¹ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 25.

¹² Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 25.

L'acquisition du langage n'est pas purement imitative

Nous avons remarqué qu'entre six et douze mois, l'enfant imite, dans son babillage, la sonorité des tons et des phrases. À ce stade, nous avons noté que l'imitation est purement sonore, que l'enfant ne saisit pas le sens de ce qu'il imite. Il se situe cependant, par son imitation, dans l'optique des accents et des phonèmes propres au langage ambiant¹³. Par la suite, il y a apparition des premiers mots, qui sont en nombre réduit (habituellement un ou deux mots). Après les premiers mots, il y a stagnation, puis aux alentours de dix-huit mois, l'acquisition de la langue se développe et il y a alors une prépondérance de l'imitation¹⁴.

Nous avons vu que l'imitation, dans le cadre du babillage, est purement sonore. Même si l'enfant pressent peut-être qu'il y ait un sens aux sons, que les sons puissent avoir une « règle d'emploi »¹⁵, il n'en saisit pas le sens. Dans le stade qui nous concerne ici, entre dix-huit mois et trois ans approximativement, l'imitation se situe dans un contexte où les phonèmes prennent pour l'enfant certaines significations, qui sont confuses au départ. Il nous faut donc examiner brièvement le sens de cet autre type d'imitation.

D'emblée, il faut reconnaître que l'imitation réalisée par l'enfant, lorsque débute l'acquisition du langage, n'est pas une simple reproduction des gestes ou des

¹³ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 17.

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 20.

¹⁵ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 24.

sons d'autrui. Ce qui prime dans ce type d'imitation, c'est de pouvoir atteindre des résultats qui sont globalement semblables à ceux d'autrui¹⁶. À cet égard, nous avons remarqué, en parlant du babillage, qu'une imitation qui se limite à une pure reproduction de gestes ou de sons ne saisit pas à elle seule le sens de ce qui est imité.

Les gestes d'autrui ne sont pas imités par l'enfant dans leur motricité explicitement visible. Lorsque celui-ci nous écoute parler, il ne regarde pas l'articulation de notre bouche, il regarde habituellement nos yeux. De même, lorsque l'enfant imite des gestes – des actions –, ce ne sont pas les gestes proprement dit qu'il tente de reproduire, mais un résultat global qu'il essaie d'imiter en l'anticipant dans ses propres gestes. En d'autres termes, l'enfant n'imité pas simplement un corps, mais un comportement¹⁷. Ce qui revient à dire qu'il imite des mouvements qui sont empreints d'un sens qui dépasse la simple motricité physique, mais qu'il appréhende. Les possibilités du corps propre de l'enfant deviennent alors un moyen pour comprendre la conduite d'autrui. De telle sorte que, l'imitation chez l'enfant présuppose qu'il puisse avoir une appréhension d'un comportement chez autrui ; un comportement qu'il peut reproduire par ses possibilités d'être – ses capacités vocales, gestuelles, motrices et affectives. Il saisit les comportements d'autrui, parce que sa corporéité est capable d'atteindre les mêmes buts. La manière dont il atteindra des résultats semblables à ceux imités sera une question de « style ».

¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 32.

¹⁷ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 34.

Dans l'acquisition du langage, l'imitation devient un moyen pour l'enfant lui permettant de situer ses paroles dans le flux d'une langue. Comme nous venons de le voir, cette acquisition du langage n'est pas purement imitative : ce qui est reproduit, ce n'est pas des sons purs – comme c'était le cas lors du babillage –, ni des purs mouvements corporels. L'imitation dont il est ici question se caractérise plutôt par la reproduction de sens « dans » les mots et par la reproduction de comportements – de sens « dans » les mouvements corporels. Cependant, dire que ce ne sont pas pour l'essentiel des capacités motrices qui sont imitées ne revient pas à dire que l'acquisition du langage serait, à l'inverse, d'ordre purement intellectuel. C'est cet autre aspect que nous allons maintenant aborder.

L'acquisition du langage n'est pas purement intellectuelle

L'acquisition du langage ne peut pas être considérée comme une acquisition relevant entièrement de l'ordre intellectuel. Car, le langage ne se limite pas à être simplement un moyen qui permettrait à l'enfant d'exprimer un sens que sa pensée aurait d'abord pleinement assimilé. À cet égard, il faut remarquer que l'enfant n'acquiert pas le langage par démonstration, mais par monstration. L'enfant acquiert le système phonématique d'une langue comme, de manière analogue, il parvient à assumer certaines structures du monde perçu¹⁸. Autrement dit, il structure certains sons comme les signes formant des mots, tout comme, de manière analogue, il structure certaines perceptions pour différencier des couleurs. L'enfant saisit la valeur d'usage des mots lorsque les choses lui sont montrées, ou encore lorsqu'il peut en

¹⁸ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 30.

avoir une certaine sensation. Les distinctions catégorielles, par exemple, sont assimilées par une monstration de diverses caractéristiques perceptibles, et non pas par une démonstration d'ordre intellectuel.

De plus, il importe de souligner le caractère essentiel de la répétition dans l'acquisition du langage. L'enfant utilise certains mots dont il ne connaît pas pleinement la signification. La répétition de ces mots permet à l'enfant d'apprendre le sens approprié, ou inapproprié, que ces mots ont dans certaines situations. Ce qui nous amène à reconnaître cette particularité fondamentale : dans l'acquisition du langage, il y a d'abord une acquisition de la valeur d'usage des mots qui précède l'acquisition de la signification « entière » des mots¹⁹. Ainsi considérée dans sa fonction d'usage, la langue ne peut pas être réduite à une distinction stricte entre de purs signes et de pures significations. Les phonèmes prennent un sens seulement dans leur agencement en mots, les mots prennent un sens dans un agencement de la phrase qui, elle, prend un sens dans son usage, dans le contexte où elle se situe. L'acquisition du langage ne peut donc pas être considérée comme étant simplement le reflet d'un acte intellectuel, de la pensée. Le langage n'est pas d'abord utilisé par l'enfant pour exprimer des significations qu'il posséderait par la pensée. Il est d'abord employé pour s'appliquer à certaines situations²⁰, dont l'usage approprié lui indiquera de nouvelles significations possibles des mots. De telle sorte que le langage vient éclairer la pensée autant que la pensée vient éclairer le langage.

¹⁹ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 47.

²⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 66.

Les fonctions du langage

Si, à partir de l'acquisition du langage, nous voulons caractériser la valeur fonctionnelle du langage, nous devons dire que celui-ci a, à la fois et indissolublement, une fonction de représentation, une fonction d'appel à autrui et une fonction d'expression de soi-même²¹. Le langage a d'abord – au sens générique du terme²² –, ce qui est communément admis, une fonction de représentation – ou, autrement dit, une fonction de référence. Par les mots, nous pouvons rendre « présents » des objets qui sont hors de notre vue actuelle, ou encore, qui sont imaginaires ou mythiques. Dans son acquisition du langage, l'enfant découvre que certains mots sont appropriés pour désigner certaines choses et que d'autres sont inappropriés. Le langage fait référence à certaines choses et les mots – ou agencement de mots – peuvent « représenter » verbalement ces choses à notre esprit.

En même temps, le langage a aussi une fonction d'appel à autrui. L'enfant voit dans son entourage, dans autrui, un « *autre lui-même* »²³ qui baigne dans le langage. Son acquisition du langage est alors un moyen qui établit entre l'enfant et

²¹ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 30.

²² Notons que le terme « d'abord » est ici employé génériquement, il n'est pas employé comme marqueur hiérarchique. Si une hiérarchie entre les trois fonctions du langage doit être établie, il faut considérer que la psychogenèse montre que les enfants de bas âge « s'ignorent » comme subjectivité distincte (cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 312). Il faut aussi considérer que les conventions langagières sont plus tardives : une convention implique un certain type de communication préalable (cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 218). Ainsi, les trois fonctions indissolubles du langage peuvent être classées dans l'ordre hiérarchique suivant : 1- appel à autrui ; 2- expression de soi ; 3- représentation.

²³ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 30.

autrui une certaine réciprocité. Puisque le langage a une fonction de représentation, ceci assure une communication possible avec autrui. Ce mouvement vers l'acte communicatif peut s'établir par le langage : le langage est aussi un appel à autrui, une tentative pour obtenir une certaine réciprocité avec autrui afin d'établir la communication.

Abordé en d'autres termes, nous pouvons dire qu'il y a quatre conditions minimales pour qu'il puisse y avoir action communicationnelle. Il doit d'abord y avoir une relation intersubjective, puis une appréhension mutuelle. Ce qui signifie que l'on doit apercevoir autrui comme une autre subjectivité constituante. Par la suite, il doit y avoir une conscience de réciprocité – par exemple, avoir conscience que nous partageons la même langue qu'autrui. Et, finalement, il doit y avoir une volonté réciproque d'échange. Or, ce qui assure le passage de l'appréhension mutuelle à la conscience de réciprocité, c'est une tentative d'appel à autrui que le langage est apte à réaliser. À la fonction de représentation s'ajoute donc une fonction d'appel à autrui, dans le langage.

À ces deux fonctions langagières s'ajoute une fonction d'expression de soi-même. De manière particulière, on peut dire que le langage est expression de soi au sens où il permet de réaliser la quatrième condition de l'action communicationnelle : il permet de manifester la volonté mutuelle d'échange. De manière plus générale, le langage est expression de soi parce qu'il rend manifeste un certain style de

fréquentation du monde vécu²⁴. Plus précisément, ce style d'expression du monde vécu se situe à deux niveaux : il y a un style d'expression de la langue elle-même et un style d'expression du sujet qui s'approprie cette langue.

Les langues sont des styles d'expression dans leurs phonèmes, dans leurs sonorités et dans leurs accents. Elles constituent aussi un style d'expression dans leur manière de fréquenter et d'exprimer le monde vécu. Par exemple, la langue française a très peu de mots pour désigner les fourmis, alors que les peuples dont les fourmis sont très présentes dans la vie quotidienne possèdent habituellement davantage de mots dans leur langue pour distinguer ces dernières. Les langues peuvent aussi organiser différemment des structures du monde concret. Par exemple, les Maoris²⁵ font usage de 3 000 noms de couleurs, car ils identifient les couleurs eu égard à des considérations qui ne sont pas présentes dans notre langue : les couleurs sont pour eux reliées aux structures des objets²⁶.

De plus, chaque langue a ses propres règles internes. Par exemple, « The woman I love » et « la femme que j'aime » expriment à leur manière une réalité similaire, même si le « que » ne se retrouve pas – et n'a pas à se retrouver – dans l'expression anglaise. Qui plus est, les mots n'ont pas le même champ d'action d'une langue à l'autre. Par exemple, le mot « mouton » est utilisé en français, dans son sens

²⁴ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 65 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 218.

²⁵ Les Maoris sont un peuple polynésien de Nouvelle-Zélande.

²⁶ Cf. Merleau-Ponty, « La chose et le monde naturel », dans *Phénoménologie de la perception*, page 352.

littéral, à la fois pour désigner l'animal et la viande de cet animal. Alors qu'en anglais, deux mots sont utilisés : « sheep » désigne l'animal et « mutton » désigne la viande. Aussi, on peut ajouter que les langues peuvent marquer des classes d'appartenance ou des habitudes culturelles. En ce sens, on remarque par exemple que les termes « une couturière » et « un couturier » ne marquent pas seulement le passage du féminin au masculin, il y a habituellement une connotation différente associée aux termes « couturière » et « couturier » : la première renvoyant plus « facilement » à l'exécutante de la couture et le deuxième renvoyant plus « facilement » au designer de mode.

Outre ce style d'expression qui est interne aux langues, le langage est aussi un style d'expression du sujet parlant, du sujet qui fait sienne une langue. À ce titre, il faut considérer que le langage est essentiel à l'avènement des pensées. De surcroît, le langage exprime une certaine attitude prise à l'égard de la perception, une certaine manière de fréquenter le monde de la vie. Afin de saisir adéquatement ces affirmations, il nous faut respectivement examiner les relations entre le langage et la pensée, d'une part, et les relations entre le langage et la perception, d'autre part.

Langage et pensée

Si le langage n'est pas entièrement imitatif ni entièrement intellectuel, il nous reste à préciser ses relations avec la pensée. Pour Merleau-Ponty, le langage n'est pas simplement un « outil technique » qui rend compte, qui exprime, des pensées. En d'autres termes : le langage n'est pas subordonné à la pensée. Plus précisément, il

importe de souligner que le langage et la pensée ne sont pas deux réalités distinctes, deux phénomènes indépendants. Ils constituent les deux aspects d'un même phénomène²⁷. Ceci signifie que la pensée ne produit pas le langage et que, inversement, le langage ne produit pas la pensée. Il n'y a pas de production ou de subordination de l'un par l'autre, car leur relation n'est pas d'ordre linéaire, causale. Définie de manière positive, il faut dire que leur relation est transversale, leur influence est réciproque. Le langage prend son sens grâce à la pensée et, inversement, la pensée s'articule et se déploie grâce au langage. Ainsi, nous ne pouvons pas nous restreindre à stipuler que le langage traduit par des mots la pensée. Le langage réalise davantage que la traduction de la pensée : il la rend présente. Pour reprendre les termes de Maurice Merleau-Ponty, « *exprimer, pour le sujet parlant, c'est prendre conscience* »²⁸. Il y a, pour ainsi dire, un lien conceptuel entre la pensée et le langage qui consiste en un rapport de réciprocité, en une relation transversale de leur déploiement.

Afin de soutenir cette thèse du lien conceptuel entre le langage et la pensée, procédons dès maintenant en étayant cinq remarques factuelles. Premièrement, l'acquisition du langage chez l'enfant est accompagnée d'une acquisition conjointe d'une certaine manière, d'un certain style, de penser. À cet égard, il faut remarquer que l'enfant connaît les choses en pouvant les nommer²⁹. Il acquiert, par exemple, une

²⁷ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 84.

²⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », dans *Signes*, page 113.

²⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 207.

connaissance du chat en pouvant désigner comme tel, dans l'usage du langage, un animal qui est effectivement un chat, et non pas un petit chien. La signification des mots, qui est d'abord confuse pour l'enfant, devient de plus en plus précise à mesure qu'il est apte à penser selon certaines catégories, plus délimitées, que l'usage du langage lui indique. Par ailleurs, pour l'adulte, l'acquisition de connaissances dans les domaines qui lui sont nouveaux consiste d'abord en une maîtrise accrue de la terminologie propre au domaine. Par exemple, l'apprentissage du raffinement dans la dégustation du vin nécessite l'acquisition d'une certaine maîtrise du langage propre au domaine vinicole. Ce dernier se définit dans l'usage qui à la fois requiert et permet de penser selon certaines considérations. Cette acquisition conjointe du langage et de la pensée est manifeste, encore chez l'adulte, lorsque nous songeons à l'apprentissage de domaines où le langage spécialisé, technique, est nécessaire, comme c'est le cas en informatique, en philosophie ou en physique par exemple. Encore une fois, il faut rappeler que c'est en premier lieu la valeur d'usage des mots qui est acquise, et non pas leur signification qui est d'abord possédée de manière claire et précise par la pensée. Il faut donc reconnaître que, de la sorte, le langage influe sur la pensée.

Deuxièmement, il n'existe pas de sens concret à désigner par le terme de « pensée conceptuelle³⁰ » quelque chose qui existerait sans les mots³¹. Certes, on peut

³⁰ Notons que nous distinguons ici une pensée conceptuelle d'une pensée non conceptuelle. Cette dernière consiste en une conscience quasi-perceptive (la pensée d'une « image mentale »), telle que l'est par exemple le souvenir quasi-perceptif d'un lieu, d'un visage ou d'une couleur. La conscience de type quasi-perceptive (la pensée non conceptuelle) ne nécessite pas nécessairement l'apport des mots, bien qu'elle implique un certain style de mise en forme. Dans la suite du texte, nous utilisons seulement le terme de pensée pour référer aux pensées conceptuelles (s'il s'agit de pensée non conceptuelle, nous le précisons).

³¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 213.

avoir l'illusion que des pensées se « présentent » à notre esprit sans la formulation en mots, lorsque nous repensons à une pensée qui a déjà été formulée, lorsqu'une pensée nous « revient à l'esprit ». Mais cette pensée qui existerait sans les mots est une illusion, puisqu'elle a déjà été formulée. Lorsqu'il s'agit de l'avènement de « nouvelles » pensées³², elles passent par la formulation des mots pour devenir vraiment des pensées pour nous.

Sur ce point, ajoutons qu'il n'y a pas de sens à affirmer que la parole intérieure³³ présuppose une pensée qui serait déjà claire et précise. Si c'était le cas, il demeurerait incompréhensible que les pensées d'un sujet ne soient pas claires pour lui-même tant qu'il ne les a pas formulées, au moins « mentalement » – intérieurement. Tant qu'il n'a pas, pour parler en termes imagés, trouvé ce qu'il « voulait » dire. Sans le langage, nous ne savons pas ce que nous pensons, il s'agit de sentiments ou d'impressions qui demeurent confus et qui obtiennent un sens rétroactivement, après avoir été formulés, du moins mentalement – intérieurement. C'est donc qu'il y a un accomplissement de la pensée par la parole. La parole est, pour ainsi dire, le corps de la pensée³⁴. Autrement dit, la pensée nous est présente par la parole mentale, orale ou écrite. C'est par le langage que nous nous approprions notre pensée³⁵.

³² Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 207 (en particulier la deuxième note de bas de page).

³³ Nous utilisons l'expression « parole intérieure » comme synonyme de parole « mentale ». Au sens où l'on dit qu'on se parle « dans notre tête ».

³⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 212.

³⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 207.

Troisièmement, lors du dialogue, il n'y a pas lieu de croire que le langage et la pensée agissent indépendamment ou encore dans une relation de subordination. Pendant que nous parlons, nous ne pensons pas aux mots à prononcer, ni à leur sens, avant de les dire³⁶ – ce qui n'équivaut pas à nier que nous pouvons parfois nous abstenir de dire des choses que nous avons déjà formulées mentalement. Dans le flux du dialogue, il y a réalisation conjointe de la parole et de la pensée. Inversement, lorsque nous écoutons quelqu'un parler, nous ne pensons pas au sens des mots qu'il prononce, nous comprenons tout simplement. D'ailleurs, si nous pensons au sens d'un mot ou d'une phrase qui vient d'être prononcée, alors nous n'écoutons plus vraiment (« pleinement ») l'interlocuteur qui continue de parler. Dans l'écoute, il n'y a donc pas lieu non plus de séparer le langage et la pensée en deux actes distincts. Notons que ces remarques s'appliquent aussi à l'écriture et à la lecture³⁷.

Quatrièmement, il est erroné de postuler tant la subordination que l'indépendance entre les idées et leur expression³⁸. Les idées, la signification, le sens et le référent sont des termes habituellement associés au domaine de la pensée. Quant à l'expression, au signe et à la référence, ils sont des termes habituellement associés au domaine du langage. Puisque l'expression « renvoie » à des idées, le signe à une signification, etc., il peut malencontreusement sembler naturel de subordonner le langage à la pensée ; de considérer le langage comme un simple moyen pour exprimer

³⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 209 ; et, cf. Merleau-Ponty, « L'algorithme et le mystère du langage », dans *La prose du monde*, page 162.

³⁷ Cf. Merleau-Ponty, « La science et l'expérience de l'expression », dans *La prose du monde*, pages 15 et 21.

³⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 213.

des pensées, des idées, qui le précèdent et le produisent. Cependant, il semble raisonnable de croire que les distinctions entre signe/signifié, expression/idée, etc., sont des distinctions qui se situent au niveau de l'analyse linguistique de divers aspects d'un même phénomène. Nous avons justement admis, en traitant de l'acquisition du langage, que ces distinctions n'étaient pas premières chez l'enfant qui acquiert le langage.

En ce qui a trait aux distinctions linguistiques que nous venons de mentionner, le fait que nous employons des mots – qui sont constitués de signes et de signifiés – à la fois pour parler des idées et pour parler de leur expression, peut contribuer à nous induire en erreur. Par contre, il est manifeste que ces distinctions linguistiques ne traduisent pas d'ordre de subordination, lorsque nous considérons les modes d'expression qui n'utilisent pas les mots, tel que le langage musical ou le langage corporel par exemple. Dans le cas d'une expression musicale, on remarque que la signification d'une pièce de musique ne peut pas être séparée des sons. Afin de parler du sens d'une pièce musicale, nous devons nous reporter aux sons ou au souvenir des sons de ladite pièce musicale. Sans avoir entendu ces sons, les notes écrites sur la partition nous disent peu à propos de l'émotion dégagée par la musique, en comparaison de l'écoute des sons. La création musicale n'est pas simplement la traduction par des sons d'une idée ou d'une signification qui la précède³⁹, c'est l'expression proprement dite qui donne vie à la signification⁴⁰.

³⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 213.

⁴⁰ Cf. Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, page 197.

Il en est de même dans le langage corporel. Le sens d'un geste ou d'une mimique corporelle est lié à son expression. Le geste de donner un baiser sur la bouche, par exemple, ne fait pas partie des mœurs traditionnelles du Japon. Or, il faut remarquer que ceci ne témoigne pas uniquement d'une différence conventionnelle au niveau de l'expression amoureuse. L'émotion elle-même et la manière de la vivre diffèrent autant que la mimique gestuelle qui l'exprime⁴¹. La différence au niveau de l'expression gestuelle est aussi une différence au niveau de la relation au monde. Et, à l'inverse, un cadre culturel différent de relations au monde peut faire varier le sens de l'accomplissement de l'expression gestuelle.

C'est ce même lien de réciprocité entre le signe et le signifié que nous retrouvons dans les mots. D'ailleurs, rappelons que les termes des diverses langues ne sont pas uniquement des signes conventionnels pour exprimer des idées identiques. Comme nous l'avons mentionné précédemment, chaque langue possède son style d'expression et, de plus, les mots n'ont pas le même champ d'action d'une langue à l'autre.

Cinquièmement, il y a en quelque sorte une pensée dans le langage lui-même⁴². Comme les considérations sur l'acquisition du langage l'ont révélé, l'enfant n'acquiert pas le langage par un acte purement intellectuel. L'acquisition du langage

⁴¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 220.

⁴² Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 209.

se fait en se plaçant dans le style, le ton et les règles d'usage du langage en question. Pour ainsi dire, le langage s'apprend par – dans – le langage⁴³ : il faut côtoyer une langue pour connaître ses accents et ses règles d'usage. Nous ne pouvons pas soutenir que le sens des mots soit entièrement saisi par la pensée avant de s'exprimer par le langage.

De plus, il importe d'être conscient que la parole, par son usage, a le pouvoir de modifier le sens des mots, tout comme l'articulation phonétique est indispensable à la compréhension de la parole. Par exemple, il existe diverses significations aux mots, qui dépendent de leur contexte d'usage. Aussi, le sens des mots est modifié par les tons de prononciation des paroles et par les mimiques faciales ou gestuelles. Et, les mots qui sont utilisés à outrance perdent de leur force expressive. Tout comme l'usage des mots, joint à certains « savoirs » contextuels, modifie le sens habituel des phrases. C'est manifestement le cas dans l'ironie et la métaphore. Il y a donc, pour ces raisons, lieu de considérer qu'il y a une influence effective de la parole sur le sens des mots. On sait que cette influence ne pourrait pas être possible si les significations relevaient entièrement de la pensée et si le langage se limitait à être le reflet « extérieur » de la pensée.

Nous sommes donc contraint de conclure, après avoir envisagé l'ensemble des phénomènes factuels qui précèdent, que le langage n'est pas simplement l'effet d'une production causale de la pensée, de l'esprit. La pensée elle-même nécessite

⁴³ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 209.

l'apport du langage afin de se déployer et de devenir présente à notre conscience. Inversement, nous ne pouvons pas non plus en déduire que le langage engendre causalement la pensée. Un langage qui précéderait la pensée serait dépourvu de sens. Outre le problème de savoir comment cette absence de sens pourrait créer la pensée, il faut admettre qu'un langage qui serait vide de valeur significative ne serait même plus, à proprement parler, un langage.

Il en résulte qu'il nous faut reconnaître, à l'instar de Merleau-Ponty, que la pensée n'est ni première, ni seconde par rapport au langage. Il y a une corrélation entre les deux, mais qui n'est pas d'ordre linéaire. La pensée influe sur le langage et le langage influe sur la pensée. Leur influence est mutuelle – réciproque –, ils se situent dans un ordre de relation transversale – bidirectionnelle –, ils émergent d'une action conjointe.

Remarquons que le postulat de la réciprocité de l'influence entre la pensée et le langage n'équivaut nullement à assimiler l'un à l'autre. Tous deux sont constituants d'un même phénomène – l'un ne peut pas être sans l'autre –, mais ils demeurent deux aspects distincts. Le langage n'est pas identique à la pensée, il constitue un ensemble de possibilités expressives et la pensée, quant à elle, est un déploiement effectif de sens par la parole⁴⁴, qui a recours à certaines possibilités offertes par le langage. Notons, à titre indicatif seulement, que si une identité est à rechercher, elle n'est pas

⁴⁴ Merleau-Ponty insiste d'ailleurs sur l'importance de la distinction entre langage et parole. Cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 569.

entre le langage et la pensée, mais entre la pensée et la parole « authentique », la parole « *qui formule pour la première fois* »⁴⁵. Notons que, comme synonyme de la parole authentique et de parole première, Merleau-Ponty emploie aussi l'expression de parole parlante⁴⁶.

Pour illustrer les rapports entre le langage et la pensée, Merleau-Ponty reprend parfois⁴⁷ l'analogie faite par Ferdinand de Saussure au sujet du vent et de la surface d'un lac qui, dans leur action réciproque, forment les vagues. Dans la relation qui nous concerne, c'est une action réciproque, bidirectionnelle, du langage et de la pensée qui fait émaner le sens au sein de la parole.

Langage et perception

Nous venons de constater que le langage ne peut pas être considéré comme le résultat d'une pure production de la pensée. Afin de mieux cerner le statut du langage, il nous faut maintenant considérer la place qu'il occupe par rapport à la constitution de la conscience. Et ce, par le biais de l'identification de quelques relations élémentaires qui sont tissées entre celui-ci et la perception.

⁴⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 207, la deuxième note en bas de page.

⁴⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 229 ; et, cf. Merleau-Ponty, « La science et l'expérience de l'expression », dans *La prose du monde*, page 17.

⁴⁷ Cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 569 ; et, cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 84.

Avant tout, il importe de souligner que les structures langagières ne sont pas premières au sein de la conscience. Pour qu'il y ait une constitution possible des structures du langage, il doit nécessairement y avoir préalablement une articulation de la perception⁴⁸. Ce qui signifie qu'aucune expérience linguistique n'est possible sans expérience perceptive. À ce propos, nous avons vu que l'enfant acquiert le langage par monstration. Par exemple, l'enfant doit voir des couleurs afin de saisir la signification des termes « jaune », « rouge », « orange », etc. De surcroît, l'enfant doit être apte à entendre et à différencier l'articulation des phonèmes, afin de pouvoir avoir une structuration langagière. Enfin, nous avons aussi fait mention de l'importance de la répétition dans l'acquisition du langage. C'est par l'application à des situations variées que la valeur de l'usage des mots est délimitée, ce qui implique un sujet ayant des expériences afin d'élaborer des structures langagières.

À un autre égard, il faut prendre en considération que les structures du langage reposent sur certaines attitudes qui sont prises à l'égard du monde perçu⁴⁹. Si on considère, à titre d'exemple, l'acte de classer des objets selon certaines catégories, on doit admettre (pour comprendre comment il est possible d'acquérir et d'effectuer des actes de classification) que cet acte est tributaire d'une manière de considérer les objets perçus⁵⁰. Pour élargir cet exemple, rappelons que les langues se forment en exprimant certains styles de fréquentation du monde. Par exemple, les rapports

⁴⁸ À titre indicatif, et ce afin d'éviter des confusions, notons que la perception ne réfère pas uniquement à la vision, mais à l'ensemble des registres sensoriels (ouïe, vue, odorat, toucher, etc.).

⁴⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 224.

⁵⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 224.

d'espaces et de temps qu'exprime une langue sont propres à une perspective sur le monde qui reflète une certaine culture, un certain point de vue⁵¹.

En ce qui nous concerne, nous pouvons tirer deux principales conséquences des rapports entre la perception et le langage. Premièrement, si en dépit de ce que nous avons soutenu quant à l'interrelation du langage et de la pensée, il existait des « pures pensées » préexistantes au langage, alors il n'y aurait pas plus lieu de les postuler comme étant la source du langage⁵². Car, aucune articulation du langage ne pourrait être possible sans le recours à la présence d'une articulation préalable de la perception, des registres sensoriels.

Deuxièmement, si le langage dépend des diverses articulations perceptives, alors il prolonge certaines possibilités d'organisation des données perçues et/ou aperçues. De telle sorte que nous devons envisager que la parole – mentale, orale et écrite –, qui est l'usage concret des possibilités du langage, se fonde sur une attitude prise à l'égard du monde vécu⁵³ ; elle prolonge dans l'expression une manière de percevoir, une façon de structurer le monde vécu. C'est, sous une approche différente, ce que nous soutenions en disant que le langage est expression de soi. Nous reviendrons avec plus de précision sur ce point au chapitre trois, lorsque nous

⁵¹ Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 65.

⁵² Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 224.

⁵³ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 224.

discuterons des interprétations psychologiques de l'expression artistique, ainsi que du style expressif de l'œuvre.

Langage et peinture

L'évolution actuelle de ce chapitre nous permet de faire le bilan de certaines caractéristiques attribuables au statut du langage. D'abord, nous avons constaté que l'acquisition du langage ne relève pas d'actes purement imitatifs, ni d'actes purement intellectuels. De plus, le langage a à sa source les fonctions indissolubles de représentation, d'appel à autrui et d'expression de soi. Aussi, nous avons établi que le langage et la pensée ne sont pas deux phénomènes distincts. C'est l'apport du langage qui permet à la pensée de s'articuler, qui rend possible l'avènement des pensées, des idées. Le langage n'est cependant pas premier au cœur de la conscience : les structures langagières relèvent de l'articulation perceptive. Enfin, l'usage du langage structure des « visions » du monde vécu, il repose sur des attitudes (des comportements) qui sont adoptées à l'égard du monde concret.

Si nous convenons que les expressions artistiques constituent des usages langagiers, alors il nous faut étendre aux diverses sphères d'expression artistique les considérations que nous venons de dresser à propos du langage. Dans l'optique de cette extension du langage, les cas de la littérature et de la poésie ne sont pas problématiques, puisque leur langage relève justement de la langue, c'est-à-dire d'un ensemble de signes verbaux. Par contre, en ce qui a trait aux expressions artistiques telles que la peinture, le dessin, la sculpture, la danse et la musique, pour ne nommer

qu'elles – nous pouvons ajouter le cinéma et le théâtre, qui se situent, eux, à la jonction des deux catégories évoquées –, il peut sembler plus litigieux de concéder qu'il s'agit bien de langage. C'est pourquoi il nous faut d'abord justifier le bien fondé de cette assimilation de l'expression artistique à des expressions langagières, à des types de langage.

Pour ce faire, nous examinerons le cas de la peinture, puisque ce médium expressif constitue le cas type sur lequel nous nous concentrons dans les chapitres ultérieurs de la présente étude⁵⁴. Remarquons que s'il s'avère justifié de qualifier la peinture de langage, alors il y a lieu de prétendre qu'il en est de même de l'ensemble des expressions artistiques – sculpture, danse, musique, cinéma, etc. –, bien que du point de vue méthodologique il conviendrait sans doute de reprendre l'argumentation pour chacun de ces médiums artistiques afin d'en mesurer, le cas échéant, les nuances possibles.

Langues et expressions non verbales

Pourquoi peut-il sembler contre-intuitif de concéder que les diverses sphères artistiques, telles que la peinture ou le dessin, soient des langages ? En tant que langage, la parole – mentale, orale et écrite – énonce, nomme, distingue, justifie, etc. La peinture, quant à elle, donne une existence visible à ce qui quotidiennement peut sembler invisible⁵⁵. Elle rend visibles des perspectives, des points de vue. Plus

⁵⁴ Ce choix repose sur une considération méthodologique que nous avons mentionnée au premier chapitre, ainsi que sur des considérations philologiques, puisque la majorité des travaux de Merleau-Ponty sur l'art s'articulent principalement autour de la peinture.

⁵⁵ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 27.

précisément, la peinture est une monstration expressive qui s'opère par une « voix » silencieuse.

Il semble, à première vue, que la parole a le pouvoir de dire directement les choses, elle semble pouvoir former des énoncés complets en eux-mêmes, des énoncés indépendants dans leur expression d'un sens qu'ils contiendraient complètement en eux-mêmes. Alors que l'artiste peintre s'exprime indéniablement par une « voix du silence »⁵⁶ : ses tableaux donnent à voir, mais ne disent pas directement ce qu'ils veulent exprimer. De la sorte, ce qui distingue, semble-t-il, la parole des œuvres picturales, c'est que les langues ont apparemment le pouvoir de permettre d'exprimer directement un sens, alors que la peinture exprime du sens de manière indirecte, elle s'exprime en silence. Or, selon Merleau-Ponty, le langage est toujours indirect, allusif⁵⁷. Si tel est le cas, l'expression picturale est une forme de langage et la distinction entre la parole et la peinture réside uniquement dans les possibilités offertes par leurs signes langagiers, ainsi que dans nos habitudes à les fréquenter – un peu à la manière dont les langues se distinguent entre elles.

⁵⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 101.

Note : dans le présent texte, nous référons à la version de « Le langage indirect et les voix du silence » qui fut publiée dans *Signes* en 1960. Cette version est la même qui avait été publiée auparavant en deux parties dans la revue *Les temps modernes*, en juin et juillet 1952. Ce texte constituait aussi, à l'état d'ébauche, le chapitre trois de son ouvrage en chantier qui fut publié à titre posthume sous le titre : *La prose du monde* (Merleau-Ponty a travaillé sur ce manuscrit pendant l'année 1951). Plusieurs nuances et modifications peuvent être relevées entre l'ébauche qui figure dans *La prose du monde* et la version qui est publiée dans *Signes*. C'est pourquoi nous référons à la dernière version qui fut publiée par Merleau-Ponty (chronologiquement, cette « dernière » version date de 1952, puisque la version de *Signes* en 1960 est identique à celle publiée dans *Les temps modernes* – évidemment, il est plus facile de consulter cette version dans *Signes*, qui bénéficie régulièrement de rééditions). À propos du contenu des nuances et des modifications de ce texte, outre la lecture des diverses versions pour en mesurer nous-même les nuances, nous référons à l'article synthétique de Galen A. Johnson : Galen A. Johnson, « Structures and Painting : Indirect Language and the Voices of Silence », dans Galen A. Johnson (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Readers. Philosophy and Painting*, pages 14 à 34.

⁵⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 54.

La parole est un langage indirect, tout d'abord dans la mesure où la signification des mots obtient véritablement un sens seulement en vertu du contexte de leur usage. Autrement dit, le sens d'une parole ne s'articule vraiment que par l'apport de données qui ne font pas elles-mêmes explicitement partie du langage. À cet effet, nous avons vu que le sens des phonèmes est déterminé par leur insertion dans la formation des mots. Les mots, quant à eux, prennent un sens dans les phrases qui, elles, à leur tour, prennent un sens dans le contexte de leur emploi. Il y a l'idée d'un tout qui est fort important dans le langage. D'ailleurs, nous avons vu que les premiers mots de l'enfant agissent comme phrase, et non pas comme des significations monodiques, isolées. Si l'idée d'un tout a une telle importance, nous devons considérer qu'un énoncé complet en lui-même, c'est-à-dire indépendant des contextes de son usage, ne fait pas sens. De la sorte, les expressions verbales n'expriment pas directement un sens, elles sont tributaires de l'arrière-plan des contextes de l'usage de l'énonciation – cet arrière-plan des contextes, lui, n'est pas langagier, il relève d'abord d'une connivence du sujet avec le monde.

De plus, le langage ayant une fonction d'expression de soi, l'expression verbale est nécessairement prégnante d'un certain style, c'est-à-dire que l'expression est non pas un renvoi direct aux choses, mais une certaine manière particulière de renvoyer à elles. C'est ce que nous a permis de constater notre excursion sur la place qu'occupe la perception par rapport au langage. Notons, à titre indicatif, que nous reviendrons sur l'articulation du style expressif au chapitre trois.

De surcroît, le langage est toujours perforé par ce que Merleau-Ponty désigne comme étant du « silence »⁵⁸. Ce silence est, en quelque sorte, ce que nous lisons entre les lignes, ce qui est – ou peut être – compris sans être dit. Par exemple, la mère qui demande à ses enfants de se laver les mains n'exprime pas seulement une demande, elle exprime aussi une certaine valeur accordée à l'hygiène, la croyance que ses enfants n'ont pas lavé leurs mains et qu'ils ont la capacité de le faire, le désir qu'ils lui obéissent, une certaine attitude prise à l'égard de ses enfants, etc. Aussi, nous remarquons que le silence – un certain arrière-plan de non-dit interpellant notre connivence avec le monde – est capital lorsque nous considérons l'expression écrite. L'écrivain met en scène divers personnages et diverses situations. Mais, au travers de ce qui est dit, nous appréhendons des valeurs qui sont en jeu, des comportements et des attitudes se profilent, sans que cela soit dit explicitement par l'auteur. Par exemple, c'est au travers, en « creux », de la prose de Molière que se profilent l'avarice de Harpagon et le caractère tragi-comique des situations. La force expressive de *l'Avare* ne tient pas à ce que Molière écrive ou non que Harpagon est bel et bien un avare et qu'il est ridiculement amoureux de Marianne lors de la cinquième scène du troisième acte. C'est ce qui est dit par Molière qui nous livre silencieusement, indirectement, le sens de la pièce – et le sens des comportements des personnages – qui excède à la fois ce qui est dit explicitement et ce que l'auteur a voulu dire⁵⁹.

⁵⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 48.

⁵⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le Cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 460. Notons que notre quatrième chapitre sera consacré à la compréhension du sens des œuvres expressives, à l'ouverture du sens de l'expression à une pluralité de significations.

Nous aurions donc tort de sous-estimer l'importance expressive du non-dit qui est en « creux » de la parole, l'interpellation d'une connivence avec le monde dans la compréhension du sens de la parole. Le sens « plein » exprimé par la parole – mentale, orale et écrite – ne réside pas entièrement dans ce qui est littéralement dit, il est aussi traîné en silence à la jonction de ce qui est dit. C'est parce que nous partageons un monde commun que ce silence est compris et prend « vie » pour nous. Ainsi, s'il est vrai que l'œuvre peinte exprime tacitement, il faut reconnaître que c'est aussi le cas de l'œuvre littéraire⁶⁰ et de la parole en général.

L'écrivain et l'historien⁶¹, qui utilisent les mots pour décrire des situations ou des événements, les structurent par leur parole⁶² et expriment indirectement le sens de ceux-ci en les donnant à voir sous un certain style de structuration, sous une certaine organisation expressive ou interprétative de divers aspects. Comme, de manière analogue, le peintre utilise la couleur pour rendre visibles des perspectives sur le monde en réalisant indirectement son expression. Nous retrouvons ici le sens des paroles de Cézanne, auxquelles Merleau-Ponty réfère⁶³ parfois, qui maintenait que s'il voulait rendre visible une description⁶⁴ qui avait été faite par Balzac dans la *Peau de chagrin*, il savait « *maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que : s'élevaient*

⁶⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 95.

⁶¹ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 416.

⁶² Cf. Merleau-Ponty, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 220.

⁶³ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 230 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, page 21.

⁶⁴ Une « *nappe blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds* », cité par Merleau-Ponty : Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 230.

*symétriquement les couverts, et : les petits pains blonds. Si je peins : couronné, je suis foutu, comprenez-vous ? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains [...] les couronnes, la neige et tout le tremblement y seront »*⁶⁵. Tout comme il ne suffit pas à Molière de dire que Harpagon est avare pour vraiment nous exprimer l'avarice de son comportement.

L'aspect indirect de l'expression picturale qui se déploie en silence ne justifie pas qu'on refuse de la reconnaître comme une forme de langage, puisque la parole elle aussi est, à un degré variable, indirecte et que son expression est perforée de silence, qu'elle se déploie grâce à l'arrière-plan d'une connivence avec le monde qui n'est pas totalement explicité, mais qui doit être ressaisi. Considérons donc les expressions artistiques comme des formes de langage – notons, à titre seulement indicatif, que ce rapprochement est aussi relevé, par exemple, dans une perspective historique par l'historien de l'art Ernst H. Gombrich qui stipule que « *si nous voulons comprendre cette histoire qui est celle de l'art, il n'est pas mauvais de nous souvenir de temps en temps qu'images et alphabets sont deux branches de la même famille* »⁶⁶. Nous avons vu que le langage a les fonctions conjointes de représentation, d'expression de soi et d'appel à autrui. Nous allons maintenant examiner sommairement dans quel sens ces fonctions s'appliquent à la peinture.

⁶⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 230.

⁶⁶ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 53.

Peinture et « représentation »

D'abord, il faut être conscient que la représentation dont il est ici question n'a pas le sens d'une *mimésis*, d'une imitation, d'une copie. La représentation picturale n'est ni un décalque du visible – de la nature –, ni un décalque d'une idée, de la pensée. À ce titre, mentionnons d'emblée que, du point de vue terminologique, un rapport de représentation n'est pas, par principe, une relation de similitude. La similitude implique l'interchangeabilité des éléments, selon un principe d'équivalence. Alors que la représentation ne suppose pas, et ne permet pas, l'interchangeabilité équivalente des éléments. Par exemple, la représentation peinte d'un arbre, qui est réalisée sur une surface plane – c'est-à-dire en deux dimensions –, n'est pas interchangeable avec l'arbre réel, qui est en trois dimensions.

L'artiste qui s'exprime par le langage de la peinture ne réalise pas une « peinture à numéro ». Nous avons vu que la pensée, les idées, se déploient et deviennent réellement des pensées et des idées qu'en se formulant. À ce titre, avons-nous reconnu, la parole n'est pas la simple représentation de « pures pensées » qui la précéderaient. De la même manière, le peintre ne peut se représenter clairement à l'esprit l'œuvre à laquelle il travaille qu'en la réalisant⁶⁷. Pour ainsi dire, le peintre « *pense en peinture* »⁶⁸. En art, la représentation n'est donc pas une *mimésis* des idées, un décalque de « pures pensées » qui la précéderaient.

⁶⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 210.

⁶⁸ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 60.

De plus, l'expression peinte n'est pas, non plus, un simple décalque du visible, de la nature. Le langage est nécessairement expression de soi, il est prégnant d'un style de relation entre le sujet et le monde, d'une certaine position articulant un rapport entre le voyant et le visible⁶⁹. Le langage n'est pas une adéquation directe avec le monde, mais une prise de vue et une manière de le viser qui l'exprime indirectement, en articulant certains aspects particuliers. Nous laissons temporairement en suspens cette question du décalage entre la nature – le monde – et l'expression picturale, mais nous y reviendrons en traitant de l'expression de soi qui est inhérente à la peinture. Nous pouvons cependant considérer ici que le langage est nécessairement expression de soi, qu'il comporte une part de création, et que, par conséquent, la représentation réalisée par les œuvres peintes n'est jamais un pur décalque du monde visible.

La fonction de représentation dont il est ici question doit être considérée comme une référence au monde de la vie, qui ne doit pas être assimilée à une nécessité de la ressemblance⁷⁰. Autrement dit, l'expression picturale a une fonction de représentation – ou, si l'on veut, une fonction de re-présentation – dans la mesure où il y a, dans la peinture, nécessairement un rapport au monde⁷¹ qui est exprimé. D'abord, il faut remarquer que, tel que nous l'avons vu, les structures langagières ne sont pas premières, elles nécessitent une articulation préalable des registres perceptifs. La

⁶⁹ Cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 544.

⁷⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 53.

⁷¹ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 54.

peinture étant un langage, son expression nécessite l'articulation de structure perceptive, d'où une certaine référence au monde.

De surcroît, l'expression picturale baigne dans la visibilité, elle est fondamentalement une interrogation – volontaire ou non – de la vision⁷². Si l'œil et l'objet sont, eux, fixés dans l'espace, le regard, lui, n'a pas de lieu propre : on ne saurait dire exactement où il commence et où il finit. L'acte de voir, c'est à la fois voir quelque chose et voir selon un point de vue, selon une structuration des données. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, « *voir c'est avoir à distance* »⁷³. Mais cette « possession » n'est pas une prise directe de l'esprit ou du corps, c'est une approche que le sujet réalise dans le regard⁷⁴ qui, lui, est sans limite fixe, sans structure prédéterminée. Nous retournons ainsi à l'implication de l'expression de soi – l'expression prend forme en devenant « *autofigurative* »⁷⁵, en devenant style – qui permet qu'il y ait référence au monde, prise à l'égard du monde. De la sorte, il nous faut ajouter que la ressemblance ne constitue pas le ressort de la perception⁷⁶, mais qu'elle est seulement une possibilité pouvant résulter de la perception dans l'expression du rapport au monde.

La représentation, qui est un rapport au monde de la vie, fonctionne par un système d'équivalence. À la suite de ce que nous venons de soutenir, il serait

⁷² Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pages 26 à 30.

⁷³ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 27.

⁷⁴ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 18.

⁷⁵ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 69.

⁷⁶ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page 41.

arbitrairement limitatif de vouloir mesurer la justesse du système d'équivalence instauré par le peintre en s'appuyant sur un critère de ressemblance au monde. Il ne s'agit pas d'une règle unique d'évaluation. Les systèmes d'équivalence sont les styles instaurés par chaque peintre, ils constituent leur système de « déformation cohérente »⁷⁷ qui prennent part à un rapport entre le sujet et le monde visible. C'est ce système de métamorphoses qui met en place la manière au travers de laquelle, pour emprunter les mots du peintre André Welch, « *c'est la vie courante qui transpire dans la peinture* »⁷⁸.

Le système d'équivalence étant ainsi délimité, la justesse de l'œuvre se mesurera par une règle interne à chaque style. Ce qui est analogue aux langues, qui ont toutes leurs propres règles internes de syntaxe, bien qu'il n'y ait pas une règle unique régissant l'ensemble des langues. À ce titre, apprendre une seconde langue, ce n'est pas simplement procéder à une règle de transposition des signes verbaux d'une langue à une autre langue. C'est se placer dans les règles internes propres à cette autre langue, c'est prendre part à la « vie » de cette langue. On remarque par exemple que l'expression anglaise « *giving is health away* » aura un sens « déficient » en français si on se limite à faire une traduction mot par mot. La parole n'est pas appropriée par correspondance, elle est appropriée selon un fond de possibilités langagières. Pour reprendre les termes du phénoménologue français, la parole satisfaisante est « *une perfection sans modèle* »⁷⁹. De manière analogue, l'œuvre expressive du peintre réfère

⁷⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 68.

⁷⁸ Cf. *Cimaise. Art contemporain*, numéro 261, septembre-octobre 1999, page 26.

⁷⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 54.

adéquatement au monde – il le représente – non pas nécessairement par sa ressemblance, mais par l'équilibre des conditions établies par son système d'équivalence, par son style.

Il peut être utile, ici, de faire une courte remarque sur la peinture abstraite, puisque la fonction de représentation d'un rapport au monde est beaucoup moins manifeste dans celle-ci. Par principe, si la peinture abstraite est une expression, alors elle est aussi tributaire des articulations perceptives puisque, nous l'avons dit, les structures langagières ne sont pas premières au sein de la conscience. Mais, pouvons-nous remarquer, il n'en demeure pas moins que dans la peinture abstraite, le monde visible s'estompe au profit de l'individu ou de la technique. Merleau-Ponty demeure relativement discret sur le cas de l'art abstrait, mais il fournit néanmoins quelques indications utiles. D'abord, on peut remarquer que l'utilisation des titres est relativement fréquente dans la peinture non figurative⁸⁰ et que ceux-ci, les titres, enlèvent aux œuvres le besoin de réaliser une ressemblance picturale du monde concret⁸¹. Bien qu'intéressante, cette remarque n'enraye pas le « problème » de la référence des œuvres abstraites qui n'ont pas de titre. Aussi, Merleau-Ponty fait remarquer que l'art abstrait peut parfois être la concrétisation du souvenir⁸² – le souvenir implique une référence au monde vécu, bien que différé. Ou encore, à

⁸⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 53.

⁸¹ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 53.

⁸² Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 55.

quelques nuances près, on peut dire que l'expression abstraite réfère encore au monde de la vie, mais à un monde qui nous terrifie⁸³.

De plus, l'art abstrait demeure empreint d'un rapport au monde, d'une manière de fréquenter et d'habiter le monde qu'il reflète en indiquant un refus ou une négation de celui-ci⁸⁴ – ou, du moins, il représente un refus de lui accorder une valeur de structure. Par exemple, l'*action painting* – « l'expressionnisme abstrait » –, qui fait de l'action de peindre sans préméditation le sujet de la peinture, remplit une fonction de référence dans la mesure où, du moins⁸⁵, il représente – volontairement ou non – un refus de considérer le monde comme une source d'image – il réfère au monde en indiquant un refus. Il est d'ailleurs instructif de constater qu'il y a dans l'*action painting*, selon l'historien de l'art E. H. Gombrich, notamment⁸⁶ une influence probable du mysticisme extrême-oriental⁸⁷ où l'exaltation de la spontanéité de l'impulsion, la relâche de la rationalisation du monde, peut répondre à la recherche d'une « peinture pure ». Cette peinture refuse de prendre racine dans le monde et dans la rationalité en indiquant indirectement que quelque chose de ce genre existe, par rapport à quoi elle manifeste une prise de distance ; comme « *le refus de communiquer est encore un mode de communication* »⁸⁸. Enfin, il faut noter une représentation, à

⁸³ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, pages 55 et 56.

⁸⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 70.

⁸⁵ Nous disons « du moins », puisque dans les œuvres des diverses variantes de l'art abstrait, il peut y avoir d'autres références qui s'y ajoutent une fois l'œuvre réalisée. Par exemple, la toile intitulée *3 Avril 1954* du peintre tachiste Pierre Soulages donne une impression d'espace tridimensionnel et, de la sorte, réfère aussi à la notion d'espace (cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 605).

⁸⁶ Une influence de la calligraphie chinoise est aussi à noter, toujours selon E. H. Gombrich.

⁸⁷ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, pages 604 et 605.

⁸⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 414.

tout le moins, des couleurs qui sont utilisées dans l'art abstrait et qui se retrouvent dans le monde de la vie. Autrement dit, l'art abstrait réfère, minimalement, aux couleurs perçues et à leurs « jeux » possibles – ce qui offre un large potentiel expressif.

La ressemblance n'étant pas un critère de justesse du système d'équivalence, nous constatons que l'art abstrait répond lui aussi à la fonction de représentation langagière. Tout comme les mots « néant » et « licorne » sont des représentations langagières, bien que n'étant pas des références à des éléments concrets, tangibles.

Peinture et expression de soi

Nous nous proposons maintenant d'examiner en quelle mesure toute peinture est nécessairement expression de soi, qu'elle implique nécessairement une part de création, une métamorphose. Ce qui implique, remarquons-le, que la peinture n'est jamais un décalque, une *mimésis*, de la nature.

Évidemment, l'expression de soi peut motiver le travail de l'artiste, comme c'est le cas, par exemple, de l'École Négro-Caraïbe qui tente de discerner les particularités de leur identité⁸⁹ en opérant un travail de mémoire permettant de créer des œuvres « où quelque chose se dit des liens que tisse le corps avec cet espace à la rencontre de l'Afrique avec les Antilles »⁹⁰. Mais, pour valable que soit cette conquête de sources identitaires, la fonction d'expression de soi dont il est ici question ne doit

⁸⁹ Cf. *Cimaise. Art contemporain*, numéro 265, mai-juin 2000, page 59.

⁹⁰ Cf. *Cimaise. Art contemporain*, numéro 265, mai-juin 2000, page 67.

pas être restreinte à ce type d'aspiration artistique. Pour Merleau-Ponty, l'expression de soi, qui est présente dans le phénomène d'expression, puise ses racines en deçà des aspirations particulières choisies par les artistes.

Pour le phénoménologue français, il faut prendre en considération que l'action d'écrire, de dire ou de peindre quelque chose implique d'emblée qu'on façonne cette chose⁹¹. Chaque perception amorce une opération expressive du corps, que l'art ne fait qu'amplifier⁹². Il en est ainsi dans la mesure où, en fait, le monde concret n'impose aucune perspective⁹³ au sujet percevant, au sujet qui est ouvert sur lui. À cet égard, il s'avère que le choix de la prise d'une perspective n'est pas un moyen brut : c'est une exigence. Il y a à la fois la liberté de choisir un point de vue, une perspective, et la nécessité d'avoir un point de vue. De telle sorte que le style de l'artiste n'est pas simplement un moyen brut dont il use, c'est à la base une exigence, quelquefois discrète, qui est inévitable⁹⁴. Le style, c'est d'abord une question de « perception » du monde vécu où il doit y avoir un point de vue qui est pris (librement) pour explorer le monde qui s'ouvre à nous comme horizon, sans imposer aucune perspective particulière. La perception est déjà par là une expression⁹⁵, elle est prégnante d'un style que l'art amplifie ; ce style consiste d'abord en une manière

⁹¹ Cf. Merleau-Ponty, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 218.

⁹² Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 87.

⁹³ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 61.

⁹⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 67.

⁹⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours du jeudi, 1952-1953 », dans *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, page 14.

d'habiter et de viser le monde de la vie, c'est l'habitude au niveau perceptif qui instaure un mode d'acquisition du monde⁹⁶.

Si l'art abstrait semblait être un cas plus limité eu égard à la fonction de représentation, c'est maintenant les diverses formes de réalisme en art qui peuvent intuitivement paraître plus difficilement conciliables avec la fonction d'expression de soi qui est reliée aux langages. Nous venons de considérer que l'acte de perception constitue d'emblée un style de fréquentation du monde. En ce sens, percevoir c'est aussi effectuer un certain style de fréquentation du monde du concret. Afin de bien saisir le type d'expression de soi qui est en jeu, il peut être utile de considérer brièvement quelques généralités du réalisme en peinture.

Au cours de la Renaissance, plusieurs peintres élaborent leur œuvre en utilisant notamment une notion de perspective géométrique. Fondamentalement, pour plusieurs artistes de la Renaissance, il s'agit de reproduire la réalité « fidèlement », un peu à la manière du reflet dans un miroir. À cet égard, l'œuvre de Jan van Eyck intitulé *Giovanni Arnolfini et sa femme*⁹⁷ ainsi que la *Mona Lisa (La Joconde)*⁹⁸ de Léonard de Vinci constituent de bons exemples. L'effort de rendre avec réalisme les textures n'est pas négligeable non plus. Par exemple, au 17^e siècle, le peintre hollandais Willem Kalf réalise la toile intitulée *Nature Morte*⁹⁹ où la texture du tapis,

⁹⁶ Cf. Merleau-Ponty, « La synthèse du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 178.

⁹⁷ Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 241 ; et les détails de l'illustration aux pages 242 et 243.

⁹⁸ Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 301.

⁹⁹ Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 431.

du homard, des verres, etc., est peinte avec une précision que l'on pourrait qualifier de photographique.

En apparence, le réalisme en peinture s'écarte de l'expression de soi. Il est vrai que sa référence au monde s'opère assurément par un système d'équivalence où la volonté de ressemblance prédomine. Nous devons voir en quoi, en tant que langage, il réalise néanmoins une expression de soi, une part de création. D'abord, on peut remarquer que le peintre réaliste choisit, du moins minimalement, le sujet de sa peinture. Il y a là un choix personnel, mais nous devons considérer que ce choix est quelque peu atténué du fait qu'en dehors des natures mortes, le peintre ne bénéficie pas toujours de la même lassitude de composition et qu'il ne peut pas toujours, non plus, faire totalement abstraction du marché de l'art de son époque.

Par contre, et c'est sur ce registre que se joue l'expression de soi au sein du réalisme artistique, il y a une prégnance de l'attitude du peintre dans la modulation de son œuvre, puisque le monde vécu n'impose pas le réalisme pictural. Plus précisément, le monde visible n'impose aucune perspective particulière. C'est pourquoi le réalisme pictural ne peut pas être un pur décalque, une « peinture à numéro », de la nature. Il porte en son « creux » – dans le style de son articulation – un certain parti-pris, une manière de considérer et de vouloir « dominer » le monde ambiant¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 544 à 547.

À cet égard, l'auteur de la *Phénoménologie de la perception* remarque que la perception réalise notre inhérence aux choses, mais qu'elle n'opère pas à elle seule la constitution de la chose dans sa totalité¹⁰¹. Cette inhérence au monde prend appui sur des points de vue, des perspectives particulières, et la constitution de la chose, elle, se réalise par une « *synthèse d'horizon* »¹⁰². Phénoménologiquement, on remarque que la manière de viser l'objet par le regard peut permettre d'en varier la couleur perçue : par exemple, en fixant un point particulier – isolé –, la couleur de l'objet qui était recouverte d'un ombrage « devient » une couleur grisâtre ou brunâtre¹⁰³. Aussi, on remarque que lorsque notre regard se fixe sur un horizon lointain, les objets près de l'œil se dédoublent ; et en fixant par la suite les objets proches, il y a dans le mouvement du regard la perception des dédoublements qui reviennent se fusionner¹⁰⁴. Il est aussi connu que la vision binoculaire ne dégage pas la même impression perspective que la vision monoculaire¹⁰⁵. Il y a donc lieu de considérer le mode de visée du regard comme un mode particulier d'appréhension de la visibilité.

L'impact de l'articulation perceptive se profile, mais il demeure que la peinture réaliste accomplit, *prima facie*, une ressemblance qui n'est pas simplement une « illusion » oculaire. Cernons donc davantage le ressort de la perspective réaliste. Ce que vise le réalisme artistique, c'est un monde comme image reproduisible par la concordance de la surface visible et/ou de la perspective géométrique. Pour ce faire, il

¹⁰¹ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 403.

¹⁰² Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 48.

¹⁰³ Cf. Merleau-Ponty, « Le sentir », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 261 et 262.

¹⁰⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le sentir », dans *Phénoménologie de la perception*, page 266.

¹⁰⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Réflexion et interrogation », dans *Le visible et l'invisible*, pages 22 et 23.

y a une fixation du regard sur les choses dans une direction circonscrite. Or, nous remarquons que cette manière de voir le monde concret n'est pas la seule possible. Par exemple, lorsque nous promenons librement notre regard sur les choses, il n'y a pas de « point de fuite » ni de direction géométrique précise qui s'impose. Dans le mouvement du regard, la « grandeur apparente » des objets situés à divers points de l'espace n'est pas définie comme c'est le cas dans la visée perceptive orientée vers un « point de fuite »¹⁰⁶. Prenons, à titre d'exemple, le cas où nous sommes en automobile sur une route. Quand l'attention de notre regard se porte sur la route devant nous, les choses se disposent en une perspective de « point de fuite ». Mais, lorsque notre regard se porte sur l'horizon, par exemple en fixant une montagne située latéralement par rapport à l'automobile, le paysage qui s'offre au regard apparaît comme « plat » : un peu à la manière dont surgissent l'arbre, l'eau et les montagnes dans la toile de Paul Cézanne intitulée *Le lac d'Annecy*¹⁰⁷.

Prenons maintenant le cas où nous marchons dans les pièces d'une maison. Supposons que notre regard fugitif croise une table. Au moment précis où la table surgit à notre regard, l'organisation des éléments frappe notre regard, mais sans qu'une perspective géométrique ait encore réellement pris forme. Sur ce point, les natures mortes de la période médiane de Cézanne rendent bien cette impression de surgissement de l'objet dans un espace tridimensionnel. Si les natures mortes de Cézanne rendent bien la vision de ce surgissement perceptif tridimensionnel, nous devons aussi remarquer que les compositions de ces natures mortes, à leur tour, ne

¹⁰⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 61.

¹⁰⁷ Cf. reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 200.

répondent à aucune loi géométrique et que ce n'est que leur organisation totale qui rend visible la dimension de profondeur des objets dans l'état « naissant », dans le surgissement de – à – la perception.

Ces quelques expériences perceptives que nous venons d'évoquer rendent plus tangible l'affirmation selon laquelle le monde n'impose aucune perspective. Le regard peut parcourir les objets de diverses manières et ceux-ci n'imposent aucun point de vue particulier. Chaque perspective est apte à rendre compte de certaines caractéristiques seulement en amoindrissant et en laissant de côté d'autres caractéristiques. Par exemple, *Nature morte au panier de fruits, 1888-1890 (La table de cuisine)*¹⁰⁸ de Cézanne rend visible – lorsque notre regard se dirige adéquatement sur la toile – l'expérience du regard pénétrant la dimension spatiale en dévoilant des objets, l'interaction entre le regard et les objets. La prise de perspective géométrique fixe – par exemple : *Paysage avec le père de Psyché sacrifiant au temple d'Apollon*¹⁰⁹ de Claude Lorrain –, quant à elle, ne rend pas visible cet aspect perceptif exprimé par Cézanne (ce sont les objets qui sont situés dans l'espace, et non pas notre regard qui transperce cet espace). Par contre, si on observe la toile d'un regard plus « analytique », les objets composants les natures mortes de Cézanne semblent difformes, avec des tracés discontinus (le contour des tables, par exemple) et des positions géométriquement étranges. Alors que les œuvres réalistes, qui ne rendent pas compte de l'interaction du regard avec des objets, présentent les positionnements géométriques que les objets entretiennent entre eux en montrant leurs détails sous un

¹⁰⁸ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 178.

¹⁰⁹ Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 396.

angle précis (l'objet peint n'est pas l'objet réel qui peut être contourné, vu de différents angles).

La présente discussion sur les cas du réalisme en peinture nous a permis de constater qu'elle est, elle aussi, prégnante d'une expression de soi, d'un style expressif. Entre plusieurs approches perceptives possibles, le réalisme artistique opte pour une attitude à l'égard du monde ambiant où la volonté de le dominer et de l'interpréter « objectivement » prédomine. Son style artistique procède par un système d'équivalence où il y a l'aspiration à une maîtrise des structures physiques et géométriques du monde, mais où, en contrepartie, il y a le délaissement de certains autres éléments tels que la visibilité de l'impact variant des sources lumineuses – et la lumière elle-même –¹¹⁰, ainsi que la visibilité du mouvement (du regard et des objets). Tout comme il faudrait dire que « *la photographie n'est qu'une manière de vivre* »¹¹¹, l'expression picturale est aussi une attitude à l'égard du monde concret, une manière de le considérer. Ainsi, le réalisme pictural ne portant pas ombrage à nos propos, nous pouvons affirmer, à l'instar de Merleau-Ponty, que toute œuvre peinte remplit une fonction d'expression de soi.

¹¹⁰ En particulier si on le compare au mouvement impressionniste qui, de manière générale, aspire à rendre compte de la vision de la lumière (pour ce faire, il doit, quant à lui, abandonner la prise en compte minutieuse des détails).

¹¹¹ Cf. Édouard Boubat, *La photographie. L'art et la technique du noir et de la couleur*, page 152.

Peinture et appel à autrui

La peinture réalise aussi, comme le langage en général, un appel à autrui. En tant qu'expression, elle a le potentiel de réaliser une certaine réciprocité avec autrui. Bien sûr, pour la plupart d'entre nous, le langage de la peinture ne présente pas la même familiarité que les mots de notre langue. Mais, il demeure que la peinture n'est pas hermétique et qu'elle peut être comprise. Remarquons, pour tenter le parallèle, que si un livre peut vraiment nous apprendre quelque chose, cela implique qu'il éveille en nous des idées que l'on n'avait pas auparavant, qu'il y ait une « rencontre » de l'auteur et du lecteur dans ce qu'ils ont de différent¹¹². De même, l'œuvre d'art confronte et a besoin d'être « décryptée » pour être comprise, mais sa composition présente des points d'ancrage qui peuvent être ressaisis par le spectateur. Un tableau est un avènement de sens, de certains rapports entre le peintre et le monde, de certaines manières de fréquenter et d'habiter notre environnement. Or, nous partageons un monde commun qui nous est typique. Nos capacités perceptives, motrices et affectives nous permettent d'appréhender un certain style chez le peintre et un avènement de sens par son œuvre. Par là, l'œuvre d'art peut être saisie comme une trace parlante d'autrui et de certains contextes socioculturels.

Ajoutons, à titre indicatif, que la fonction d'appel à autrui de la peinture peut être considérée dans un ensemble de phénomènes plus vastes : les actions humaines. Les gestes humains sont l'avènement de sens qui dépasse les événements factuels où ils se situent¹¹³. Ce qui implique que tout geste humain peut éventuellement faire sens

¹¹² Cf. Merleau-Ponty, « La perception d'autrui et le dialogue », dans *La prose du monde*, page 198.

¹¹³ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 85.

et être objet de diverses interprétations, malgré les différences culturelles et historiques. Ainsi compris, les gestes humains demeurent des gestes où le sens est ouvert, et non pas entièrement clos sur les circonstances socioculturelles où ils ont eu lieu. Ils peuvent être repris et réinterprétés, devenir de nouveaux symboles qu'ils n'étaient pas explicitement à l'époque, qui n'étaient pas voulu délibérément par celui qui les a posés. Il y a ici une pluralité des interprétations qui est postulée et à laquelle nous reviendrons plus particulièrement au chapitre quatre, en traitant de l'ouverture du sens de l'œuvre expressive en tant que nœud de significations, en tant que matrice d'idées.

Conclusion du chapitre

Au fil de ce chapitre, nous avons vu la connivence existant entre le langage verbal et le langage pictural. L'apport indirect du sens préside dans l'un comme dans l'autre. Qui plus est, le langage de la peinture présente les trois mêmes fonctions indissolubles que le langage de la parole. Nous avons, à cet égard, considéré l'acte expressif du peintre, mais nous pouvons présager que les remarques qui ont été faites peuvent être étendues à l'ensemble des expressions artistiques, voire de l'expression en général.

À maintes reprises au cours de ce chapitre, et ce, eu égard à diverses considérations, nous avons eu l'occasion de constater qu'il n'y a pas de raison valable de postuler l'existence de « pures pensées » qui présideraient au langage. La pensée et le langage sont deux composantes qui influent l'un sur l'autre au sein d'un même

phénomène. L'action commune de la pensée et du langage étant nécessaire pour qu'il y ait surgissement de sens et d'idées, nous ne saurions par conséquent faire reposer le sens des œuvres artistiques sur des pensées ou des idées qui les précéderaient. La peinture, comme l'expression en général, n'est pas une *mimésis*, une imitation, des idées. Pour avoir clairement à l'esprit l'œuvre à laquelle il aspire, l'artiste n'a d'autre choix que d'y travailler et de la réaliser.

De plus, nous avons aussi constaté que les structures langagières reposent sur l'articulation de la perception. C'est l'articulation des registres perceptifs qui instaure un mode de structuration du monde de la vie. Le monde concret, lui, n'impose *a priori* aucune perspective particulière, ni aucune attitude particulière. Dans cette optique, nous avons vu que les langues instaurent des styles d'expression de la fréquentation du monde. De même, le sujet qui s'approprie une langue réalise une expression de soi dans la parole – un style de parole et un style de pensée. Le peintre, quant à lui, qui utilise un langage pictural – figuratif ou non figuratif –, ne s'écarte pas de ce phénomène. L'œuvre peut être réalisée seulement par une métamorphose en expression, qui est un style de fréquentation du monde vécu. Sur ce point, nous avons reconnu que le réalisme pictural ne fait pas exception. D'ailleurs, si nous voulons tenter de faire un rapprochement entre la peinture réaliste et l'art de la photographie, il ne faut pas sous-estimer l'apport personnel qu'implique leur tâche respective. Sur ce point, il faut prendre en considération que, tel que le remarque le photographe Édouard Boubat, dans la photographie « *il semble que seul l'appareil exécute ; et cependant le même appareil en face du même sujet donnera autant de photographies différentes*

qu'il y aura de photographes »¹¹⁴. Un peu comme la peinture, les possibilités propres à la photographie font en sorte qu'elle « *nous offre le moyen de jouer avec la lumière, l'espace et le temps* »¹¹⁵. Il apparaît que, comme nous l'avons soutenu, l'expression artistique forge ses systèmes d'équivalences – son style – et est expression de soi. Pour ainsi dire, tout travail d'expression est aussi une création, dans la mesure où celui qui l'accomplit la teinte d'une certaine attitude à l'égard du monde vécu, d'un certain style de fréquentation du monde de la vie. Par conséquent, avons-nous soutenu, la peinture n'est pas simplement l'imitation de la nature. L'expression artistique n'est pas une *mimésis*, un décalque, du monde visible.

Dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty écrit : « *il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être* »¹¹⁶. Ou, si l'on veut, pour reprendre des termes plus classiques en philosophie, il y a une transcendance et une immanence de l'Être. Termes philosophiques que le phénoménologue français employait déjà conjointement, ailleurs, pour parler de la perception¹¹⁷. Pour notre part, afin de reprendre la terminologie que nous avons employée dans ce chapitre, disons : il y a à la fois représentation et expression de soi en art. Il nous semble d'ailleurs que c'est une interprétation analogue qui est faite par Gary Brent Madison lorsqu'il affirme : « *l'art est donc bipolaire* »¹¹⁸. Il semble que Galen A. Johnson serait également enclin à

¹¹⁴ Cf. Édouard Boubat, *La photographie. L'art et la technique du noir et de la couleur*, page 8.

¹¹⁵ Cf. Édouard Boubat, *La photographie. L'art et la technique du noir et de la couleur*, page 42.

¹¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pages 31 et 32.

¹¹⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 49.

¹¹⁸ Cf. Gary Brent Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, page 94.

endosser un tel rapprochement lorsqu'il écrit : « *That in order to see, the seer must in turn be capable of being seen* »¹¹⁹.

Nous disions donc que la représentation et l'expression de soi sont indissolubles dans la genèse de l'expression artistique. À cet effet, les positions extrêmes que peuvent représenter en peinture les œuvres réalistes et les œuvres abstraites ne constituent pas, à proprement parler, des peintures purement objectives d'une part et purement subjectives d'autre part. Ils constituent plutôt divers nœuds tissés entre le sujet et le monde, au travers desquels certaines expressions mettent l'accent sur le pôle de la subjectivité. Le travail d'expression artistique s'appuie sur une action conjointe de prise de référence au monde vécu et d'une articulation d'un système d'équivalence singulier. De cette action commune, constituant le socle de l'acte expressif, il en résulte un avènement de sens. Ce qui signifie que l'expression peut être ressaisie, interprétée et comprise par autrui. Elle réalise un appel à autrui, qui peut éventuellement la ressaisir comme une « trace parlante », une œuvre qui, justement, est porteuse de sens et, par là, est expressive.

Puisque l'expression artistique est nécessairement imprégnée d'une expression de soi, il s'avère que les interprétations psychologiques des œuvres sont envisageables. Nous avons cependant vu que la création artistique était aussi nécessairement imprégnée d'une fonction de représentation. Puisqu'il en est ainsi, le sens des expressions artistiques ne se limite pas aux seules interprétations psychologiques.

¹¹⁹ Cf. Galen A. Johnson, « Ontology and Painting : Eye and Mind », dans Galen A. Johnson (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, page 48.

C'est l'articulation de ces composantes que nous examinerons en détail dans le troisième chapitre, en traitant des interprétations psychologiques des œuvres expressives.

Nous avons aussi vu que, de la relation entre le sujet et le monde émerge un système d'équivalence qui constitue le style de l'œuvre expressive. Ce style est, non pas un moyen brut, mais une exigence de l'acte expressif. Nous reviendrons sur cette question dans une section intitulée « Le style », au cours du troisième chapitre, afin de délimiter plus précisément cette notion de style, qui constitue la « signature » de l'artiste, et de délimiter ses relations avec sa vie.

Enfin, nous avons considéré que l'expression artistique réalise un appel à autrui, qu'elle fait sens pour autrui. De ce que nous avons dit, des interprétations relatives au contexte de la création de l'œuvre et relatives à la personnalité de l'artiste peuvent notamment être réalisées. Il reste à savoir si ces types d'interprétation épuisent le sens de l'œuvre artistique. Il semble, du moins selon Merleau-Ponty, que le sens de l'expression demeure ouvert et que, par là, elle signifie davantage que ce que l'artiste a explicitement et intentionnellement voulu rendre visible. C'est ce que nous tenterons à la fois de justifier et de circonscrire en précisant les balises de la compréhension de l'œuvre expressive, en traitant de l'ouverture du sens de l'expression artistique au chapitre quatre.

Pour clore le présent chapitre, mentionnons que les thèses qui ont été ici soutenues fournissent une base théorique qui justifie le fondement des thèmes – et des positions philosophiques (et ontologiques) qui leur sont sous-jacentes – qui seront abordés dans les prochains chapitres de notre recherche. Aussi, à l'inverse, les prochains chapitres de ce travail contribueront, bien qu'indirectement, à consolider les thèses qui ont été soutenues lors de ce chapitre sur la signification du phénomène d'expression, notamment en précisant plus concrètement les implications des postulats du présent chapitre.

CHAPITRE 3

LES INTERPRÉTATIONS PSYCHOLOGIQUES DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE

Dans ce chapitre, nous traiterons de la place et du sens des interprétations psychologiques d'une expression, en particulier de l'expression artistique. En indiquant la légitimité et l'étendue de telles interprétations, nous en soulignerons aussi les limites. Il convient de faire une mise en garde, avant de débiter, et ce, afin d'éviter certaines confusions, en précisant que l'interprétation psychologique dont il est ici question est prise dans son sens général ; elle n'a pas de connotation péjorative, ni pathologique.

Dans la première partie (Expression et psychologie) de ce chapitre, nous justifierons la légitimité des interprétations psychologiques des phénomènes expressifs. Ensuite, dans la deuxième partie du chapitre (Psychologie et perception), nous consoliderons la valeur de l'interprétation psychologique relative à une expression, en montrant qu'il y a une corrélation entre l'affectivité, prise comme élément partiel de la constitution psychologique, et la perception – la perception est, nous l'avons vu au précédent chapitre, nécessaire aux diverses structurations langagières. Cette corrélation entre la perception et l'affectivité nous permettra notamment d'établir que les perspectives adoptées sur le monde du vécu ne sont pas prises de manière purement arbitraire, mais qu'elles entretiennent aussi un certain

rapport avec la constitution psychologique du sujet – d'où notre évaluation de la corrélation entre la perception et l'affectivité. Par la suite, dans la troisième partie du chapitre (Comportement et significations), nous préciserons le sens des interprétations psychologiques en analysant les liens existant entre les influences motivationnelles du sujet et ses comportements – dans la mesure où les comportements sont des actes expressifs. Nous constaterons ainsi d'une part que les influences, que celles-ci se situent sur le plan corporel ou qu'elles se situent sur le plan des événements de vie, ont une puissance de motivation sur le sujet – ce qui signifie que le talent et le style de l'artiste ne proviennent pas d'un « au-delà » du monde. Mais, d'autre part, nous préciserons également que les influences n'ont cependant pas une puissance de causalité déterminante qui agirait de manière univoque sur le sens de l'expression – ce qui signifie que le sens de l'œuvre d'un artiste ne se réduit pas à une somme de facteurs psychophysiologiques. De plus, ceci permettra d'entrevoir la compatibilité de l'approche phénoménologique avec la méthode projective utilisée dans la précédente section, en indiquant les relations entre les comportements et la « liberté » de structuration des diverses influences. Dans la quatrième partie du chapitre (Le style), nous aborderons le concept de style. Cette notion, chez Merleau-Ponty, permet de rendre compte de la rencontre entre les aspects extérieurs (pôle objectif) du monde vécu et la manière de se rapporter (pôle subjectif) à ce monde du concret. De la sorte, nous articulerons sous le concept de style plusieurs des considérations émises dans les sections précédentes du chapitre. Aussi, à la fin de cette section, nous illustrerons en quoi peut consister le concept de style attribuable à une expression, en analysant brièvement le style artistique que l'on retrouve dans certaines œuvres de Salvador

Dalí. Enfin, dans la cinquième section du chapitre (Exemple de Paul Cézanne), nous illustrerons brièvement les diverses considérations émises au cours du chapitre, en indiquant à la fois la légitimité des interprétations psychologiques et ses limites interprétatives eu égard au sens de l'expression.

Expression et psychologie

Le premier problème dont il faut pouvoir rendre compte, est de déterminer en vertu de quel fondement philosophique – ici, du point de vue d'une analyse phénoménologique – il est légitime d'admettre des interprétations psychologiques d'une œuvre artistique. À cette interrogation, le chapitre précédent nous a offert certaines balises qui justifient la possibilité de la formulation de telles interprétations, eu égard aux phénomènes d'expressions – les œuvres d'art étant un des types d'expression possible. Nous reprendrons donc pour débiter, et ce brièvement, quelques-unes des considérations qui ont été émises précédemment (au chapitre deux), avec l'objectif d'assurer la légitimité des interprétations psychologiques de l'acte expressif.

La conscience est corporelle et la corporéité est conscience¹ ; c'est par le corps que nous sommes ouverts au monde vécu et que nous sommes intimement liés à ce monde du concret². À ce titre, nous avons vu qu'il y a une primauté des registres perceptifs, que la perception est première au sein de la constitution de l'expérience.

¹ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 403 et 404 ; et, cf. Merleau-Ponty, « La spatialité du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 158 à 161.

² Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 403.

Or, nous avons aussi établi (principalement dans la partie « Peinture et expression de soi » du chapitre deux) que le monde concret n'impose aucune perspective, aucun point de vue particulier. La seule exigence est d'avoir un point de vue, mais aucun point de vue particulier n'est imposé. C'est l'habitude au niveau perceptif et au niveau moteur – l'un n'étant pas entièrement indépendant de l'autre³ – qui constitue une manière d'acquérir et de faire sien un certain style de fréquentation du monde.⁴ Énoncé en d'autres termes, nous pouvons dire que les habitudes perceptives et motrices ébauchent des habitudes comportementales ; ce qui fait partie, entre autres, du domaine d'expertise de la psychologie.

Ce que nous venons de mentionner se rattache à ce que nous avons soutenu dans le précédent chapitre en affirmant que l'expression n'est pas une simple *mimésis* de la nature, du monde du concret. Autrement dit, l'expression est réalisée, non pas comme une sorte de décalque conforme, mais grâce à des systèmes d'équivalence. Pour compléter ce rappel, ajoutons que nous avons aussi reconnu que l'acquisition du langage ne repose pas entièrement sur un acte purement intellectuel et que, de plus, les expressions peintes, comme les expressions verbales, ne sont pas la *mimésis* d'une idée – ou des idées – qui les précéderait. Ce qui nous renvoyait respectivement à l'apport de l'imitation dans l'acquisition du langage et aux relations entre le langage, la pensée et la perception. L'ensemble de ces analyses, que nous venons d'évoquer fort sommairement, nous ont notamment permis de constater que les expressions

³ Cf. Merleau-Ponty, « La synthèse du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 178.

⁴ Cf. Merleau-Ponty, « La synthèse du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 178.

artistiques – tout particulièrement dans le cas de la peinture, que nous avons analysée plus spécifiquement –, ainsi que le langage en général, ont nécessairement les trois fonctions minimales et indissolubles d'appel à autrui, d'expression de soi et de représentation – la distinction entre l'appel à autrui et l'expression de soi consiste en ce que l'expression de soi englobe le style particulier par lequel un sujet (ou, à un autre niveau, une langue) fait l'usage de représentations et de forces illocutoires en réalisant un appel à autrui (un certain contenu propositionnel). C'est principalement l'inhérence de la fonction d'expression de soi, qui peut être plus ou moins considérable au sein de l'expression – mais qui est toujours présente dans tous les types d'expression, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent –, qui rend légitime d'entrevoir la possibilité de réaliser des interprétations psychologiques des phénomènes expressifs. Car, cette fonction d'expression de soi intrinsèque au langage indique que le choix d'une articulation expressive n'est pas entièrement dicté par le monde sur lequel nous sommes ouverts, mais que ce choix d'articulation est aussi tributaire de la constitution du sujet.

Psychologie et perception

Afin de préciser davantage le sens de l'expression de soi qui est réalisée dans l'expression, nous nous proposons d'aborder les relations entre la vie affective, prise comme élément partiel de la constitution psychologique, et les organisations perceptives. Puisque nous avons vu au précédent chapitre que l'articulation langagière va de pair avec une articulation perceptive, la corrélation entre l'affectivité et la perception – qui indique que l'articulation perceptive n'est pas indépendante de la

constitution psychologique du sujet – nous permettra de mieux assurer la valeur des interprétations psychologiques qui peuvent être réalisées, en ce qui a trait à l'expression artistique.

Nous avons vu antérieurement qu'il y avait une expression de soi dans la peinture, puisque le monde n'impose aucune perspective particulière. De manière plus générale, nous avons constaté que le langage prolonge certaines manières de considérer et de fréquenter le monde de la vie. Entre autres exemples, nous avons reconnu qu'il y a un style de considération du monde concret dans l'activité catégorielle – dans le cas du langage verbal – et dans le choix d'une perspective axée sur les textures ou, encore, sur l'interaction du regard avec les objets – dans le cas de la peinture. Dans la tentative d'élaborer des interprétations psychologiques des œuvres d'art, il importe de déterminer si les divers types d'organisation perceptive sont indépendants ou non de la constitution psychologique.

Pour Merleau-Ponty, il existe une corrélation étroite entre les conduites perceptives d'une part et les conduites sociales ainsi que la personnalité du sujet, d'autre part⁵. Sur ce point, le phénoménologue français s'appuie principalement sur l'étude expérimentale de Frankel-Brunswick portant sur l'attitude de rigidité

⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 304 et 307.

Note : ce résumé de cours sur « Les relations avec autrui chez l'enfant » a aussi fait l'objet d'une édition distincte (présentement épuisée), comprenant plusieurs détails supplémentaires dans le résumé du cours. Afin de faciliter la consultation des références, nous renvoyons habituellement à l'édition figurant dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, sauf lorsqu'il s'agit de détails qu'on ne retrouve pas dans cette édition où nous renvoyons alors à l'édition distincte (lorsque c'est le cas, nous renvoyons à cette édition ainsi : Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* – voir la liste de références, à la fin de notre étude).

psychologique qui est mise en corrélation avec certaines modalités perceptives, ainsi que sur l'étude de Rostand sur les corrélations entre l'affectivité, le développement de l'intelligence et l'acquisition du langage⁶. La première de ces deux études se rapportant plus étroitement à ce qui nous concerne ici, et puisque nous avons déjà traité des rapports entre le langage et la perception, nous allons nous limiter à exposer certains résultats de cette première étude, à laquelle Merleau-Ponty se rapporte.

La recherche corrélationnelle de Mme Frankel-Brunswick, intitulée « Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable », porte sur cent vingt (120) sujets âgés de onze à seize ans, qui présentent une rigidité psychologique extrême ; ceux-ci ont été sélectionnés – en vertu du caractère extrême de leur rigidité psychologique – à la suite d'entrevues et d'examens cliniques réalisés par l'Université de Californie sur mille cinq cents (1500) sujets âgés de onze à seize ans⁷. Ajoutons que cette étude partage l'approche générale des méthodes projectives. Ce qui signifie qu'elle considère que ce que l'on désigne comme étant la personnalité d'un individu s'exprime dans le style de structuration des données du monde vécu⁸. Nous reviendrons dans ce chapitre – dans la prochaine section – sur la portée significative des comportements (perceptifs et autres), ce qui aura pour effet de laisser entrevoir la compatibilité d'une telle approche avec une analyse phénoménologique.

⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 304 à 309.

⁷ Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, page 6.

Note : on retrouve certaines de ces informations dans le résumé de ce cours qui figure dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 304.

⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 304.

La rigidité psychologique – choisie comme attitude précise – dont il est question dans l'étude de Mme Frankel-Brunswick n'est pas conçue comme une force de caractère – elle masquerait des divisions émotives⁹ –, c'est une attitude qui consiste à éviter de reconnaître les nuances et les phénomènes de transition. Dans cette attitude de rigidité psychologique, les différences sont fondées sur des distinctions d'opposition absolue de nature, et non pas sur des distinctions de degrés ou entre certains aspects – par exemple, en opérant une dichotomie absolue de nature entre la masculinité et la féminité ou entre la vertu et le vice¹⁰.

Exposé en d'autres termes, nous pouvons dire que les sujets présentant une rigidité psychologique évitent les ambiguïtés et procèdent plutôt par ambivalence, selon la distinction faite par Mélanie Klein¹¹. L'ambivalence est une alternance de deux « images » – les sujets présentant une rigidité psychologique procèdent, par définition, par dichotomie – pour une même chose, mais sans reconnaître explicitement que ces deux « images » réfèrent à la même chose¹². Par exemple, le sujet peut reconnaître, selon les contextes, qu'une personne est vertueuse ou qu'elle a des vices, mais le sujet ne reconnaît pas pleinement que ces vertus et ces vices réfèrent au même individu, que cette personne a à la fois des vertus et des vices. Lorsqu'il

⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 304.

¹⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 305.

¹¹ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 305.

¹² Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 305.

considère un aspect d'une chose, cet aspect est au premier plan et dissimule les autres aspects¹³.

L'ambiguïté, quant à elle, n'a pas de connotation négative¹⁴ ; elle consiste à admettre que les distinctions, rencontrées dans l'ambivalence, se rapportent à un même être¹⁵. La capacité à reconnaître l'ambiguïté, c'est une manière « *mature* »¹⁶ de se rapporter aux choses en admettant les nuances, les contradictions rencontrées et les phénomènes de transition.

L'ambiguïté émotionnelle – qui est gérée par les sujets psychologiquement rigides de manière ambivalente – s'exprime souvent, mais pas de manière nécessaire, par le rejet de l'ambiguïté au niveau intellectuel. Il y a alors une rigidité, une ambivalence, au niveau intellectuel : un manque d'adaptation et de nuance dans les opérations intellectuelles¹⁷. Par exemple, cette ambivalence intellectuelle peut se traduire par un manque de souplesse marqué dans la méthode de traitement des nouveaux types de problème – pour tous les nouveaux types de problème à résoudre, le sujet cherche à appliquer la même méthode qu'il a utilisée dans d'autres types de problème et s'adapte très lentement aux différences qui caractérisent le nouveau type

¹³ Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, page 9.

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, page 9.

¹⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 305.

¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, page 9.

¹⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 306.

de problème¹⁸. Ou, encore, cette rigidité intellectuelle peut se traduire par l'adoption de justifications ambivalentes, peu nuancées, de certaines opinions.

La recherche de Mme Frankel-Brunswick indique aussi une corrélation entre l'attitude psychologique choisie pour son étude – la rigidité psychologique – et l'organisation perceptive. Notons que cette corrélation n'exclut pas d'autres corrélations concernant l'organisation perceptive, telles que, par exemple, une corrélation avec les habitudes culturelles. Lors de la passation des tests, les sujets de cette étude éprouvent habituellement une « répugnance » à reconnaître les phénomènes de transition perceptive¹⁹. Par exemple, lorsqu'il y a l'image, projetée sur un écran, d'un chien se transformant lentement en chat²⁰, le sujet psychologiquement rigide « répugne » à reconnaître cette transition visuelle et persiste pendant un bon laps de temps à « *ne pas voir ce qui va contre son premier mode de vision* »²¹. Notons que non seulement les sujets de l'étude ne sont généralement pas sensibles à l'image changeante, mais de surcroît ils ne s'aperçoivent pas, ou très tard, que quelque chose est en train de changer, qu'il y a une désorganisation ou une réorganisation de la figure²².

¹⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 306.

¹⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 306.

²⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 306.

²¹ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 306.

²² Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, page 13.

Les résultats de la recherche de Mme Frankel-Brunswick nous permettent d'affirmer, à l'instar de Merleau-Ponty, qu'il existe des rapports d'échange, un lien significatif, entre les attitudes psychologiques – ici, la composante affective – et les attitudes perceptives²³. Selon l'auteure, Mme Frankel-Brunswick, les composantes psychologiques s'expriment aussi dans les attitudes sociales²⁴, en tant que manière de fréquenter le monde concret – ce qu'implique de manière implicite une méthode projective où la personnalité s'exprime dans la structuration et le mode de fréquentation des données du monde vécu. En ce sens, il serait aussi possible d'ajouter qu'il y a un lien entre les attitudes sociales et les attitudes perceptives. Il est cependant important de demeurer prudent dans l'interprétation des résultats observés dans l'étude que nous venons de mentionner. Les résultats ne démontrent pas – et l'auteure ne le prétend pas non plus – qu'il y ait un lien nécessaire (causal) et suffisant qui se produit de manière univoque entre un type de trait psychologique et un type de trait perceptif.

Ce que l'étude semble démontrer, c'est qu'il y a une corrélation – c'est-à-dire un lien d'échange – entre le trait psychologique choisi et l'attitude perceptive. Les conclusions de l'étude ne font pas état d'un rapport de causalité déterminante (un rapport nécessaire et suffisant) entre ces deux variables, mais d'un élément de relation ou d'interrelation entre les deux variables – d'autres variables (par exemple, le milieu culturel et social) peuvent aussi avoir une influence. Afin d'établir expérimentalement

²³ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 307.

²⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 307.

un lien de causalité déterminante entre la constitution psychologique – et/ou les comportements sociaux – et les attitudes perceptives, il faudrait pouvoir isoler ces deux variables. Or, ces deux variables, par principe, font partie d'un même phénomène : il n'est pas possible d'établir si c'est d'abord l'attitude perceptive qui détermine la constitution psychologique – ou/et les comportements sociaux – ou si c'est d'abord la constitution psychologique – et/ou les comportements sociaux – qui détermine l'attitude perceptive. L'attitude perceptive et la constitution psychologique – et/ou les comportements sociaux – sont solidaires l'une de l'autre, elles sont deux aspects constitutifs de l'expérience vécue par le sujet²⁵, car l'attitude perceptive est toujours prise par un sujet ayant une constitution psychologique et l'attitude psychologique est toujours vécue par un sujet ayant des expériences perceptives. Notons que des études supplémentaires seraient nécessaires afin d'établir quels autres types de variables peuvent s'ajouter à cette corrélation, tels que le rôle des fonctions oculomotrices par exemple.

Aussi, les travaux de Mme Frankel-Brunswick n'ont pas la prétention de lier certaines opinions – que celles-ci soient politiques, éthiques, esthétiques, de l'ordre de la connaissance ou autres – à certains traits psychologiques. Les attitudes psychologiques s'expriment dans les motifs et les justifications qui amènent un sujet à adopter certaines opinions. Mais, les attitudes psychologiques ne rendent pas – ou habituellement pas – compte de la teneur intrinsèque des opinions adoptées²⁶.

²⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 307 ; et, cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, pages 16 et 17.

²⁶ Cf. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, pages 15 et 16.

En guise de conclusion de cette section sur la psychologie et la perception, rappelons que l'étude réalisée par Mme Frankel-Brunswick soutient l'affirmation d'un lien entre des attitudes psychologiques et des conduites perceptives ; affirmation que Merleau-Ponty endosse également²⁷. Dans cette même éventualité, nous pouvons affirmer la présence de liens entre les attitudes psychologiques et les expressions – que ces expressions soient picturales ou autres –, puisque les expressions sont en relation avec les attitudes perceptives. À cet effet, nous pouvons ajouter qu'il y a une solidarité des diverses fonctions humaines – perception, affectivité, motricité, etc. – dans le cadre de l'expérience vécue, tel que Merleau-Ponty le soutenait déjà à l'époque de *La structure du comportement* et de la *Phénoménologie de la perception*²⁸.

Comportement et significations

Dans cette section, que nous subdivisons en deux parties (la première porte sur les aspects corporels et la seconde sur les événements de vie), nous allons articuler davantage la solidarité des fonctions humaines que nous venons de mentionner. Nous verrons ainsi que tant la constitution corporelle que les événements de vie constituent des motifs soutenant les comportements singuliers – et les expressions –, mais que la constitution corporelle et les événements de vie ne représentent cependant pas des causes directes des comportements singuliers et des expressions. De plus, cette

²⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 304 à 307.

²⁸ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, pages 160 et 161 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme être sexué », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 180 à 202 (en particulier aux pages 198 et 199).

section contribuera à laisser entrevoir la compatibilité de l'analyse phénoménologique avec la méthode projective adoptée dans l'étude de Mme Frankel-Brunswick (que nous avons exposée). Bien sûr, les méthodes projectives bénéficient de leurs propres fondements (dans divers courants psychanalytiques, en psychologie clinique, etc.)²⁹ ; il s'agit simplement, ici, d'indiquer que la méthode projective est conciliable avec une approche phénoménologique. C'est ce que laissera notamment entrevoir cette section, puisque, tel que nous le verrons, le sujet ne répond pas de manière univoque aux influences – sa constitution corporelle et ses événements de vie – auxquelles il est exposé : ces influences sont « réorganisées » dans une attitude de fréquentation et d'expression du monde concret, dans le flux de son expérience vécue.

Les aspects corporels et les significations

D'emblée, mentionnons que, selon le phénoménologue français, le corps constitue un espace expressif remarquable³⁰, que les gestes comportementaux et les projets ébauchent une expression – notons que l'ébauche d'une expression ne veut pas dire qu'il y ait seulement une signification qui puisse correspondre à celle-ci. Le corps propre est « *un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants* »³¹. Énoncé en d'autres termes, nous pouvons dire que les gestes humains instaurent des significations qui dépassent leur simple mouvement

²⁹ Pour un bref aperçu (cependant non exhaustif) des diverses justifications de la méthode projective, on peut consulter la présentation théorique d'un des tests projectifs, le T.A.T. (*Thematic Apperception Test*), qui est réalisée dans la première partie de l'ouvrage de Vica Shentoub et al. : cf. Vica Shentoub et al., *Manuel d'utilisation du T.A.T.*, pages 5 à 31.

³⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La spatialité du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 171.

³¹ Cf. Merleau-Ponty, « La synthèse du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 177.

physiologique – tout en demeurant, évidemment, liés aux possibilités du corps propre³². À cet égard, nous avons déjà fait mention (au chapitre deux, dans notre section intitulée « L'acquisition du langage n'est pas purement imitative ») que l'apprentissage de conduites ne se fait pas par l'imitation de mouvements strictement corporels, mais par l'imitation de comportements, du sens qui « investit » le mouvement physiologique. Ce sont des significations qui sont appréhendées « dans » les gestes, bien que ces gestes ne les contiennent pas entièrement : les gestes ont à la fois un aspect naturel – au sens où ils doivent pouvoir correspondre à des possibilités physiques du corps propre – et un aspect « conventionnel » – en vertu du fait que leur sens n'est pas réductible à la simple conduite physiologique³³.

L'individu partage non seulement un ensemble de particularités physiques avec ses pairs, mais il possède aussi ses particularités spécifiques. Il demeure possible de faire correspondre l'implication de certains mécanismes corporels à certains états comportementaux : le sujet n'est pas une pure conscience³⁴. C'est pourquoi les mouvements expressifs ne sont pas entièrement indépendants de la constitution corporelle du sujet. Par exemple, l'écrivain français Joris-Karl (George Charles) Huysmans aurait parfois aimé faire reposer sur un défaut de la vision la peinture de Cézanne³⁵ – bien que Huysmans a aussi reconnu le travail « révélateur » et original de Cézanne dans ses natures mortes³⁶. Il semble d'ailleurs que Paul Cézanne se soit

³² Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 221.

³³ Cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, page 221 (des exemples sont d'abord évoqués, à la page 220).

³⁴ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 204.

³⁵ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 171.

³⁶ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 171.

parfois demandé lui-même, en vieillissant, si son travail ne reposait pas simplement sur un défaut ou une particularité de sa vision³⁷. Cependant, il faut préciser que les particularités corporelles irrémédiables chez un sujet – particularités anatomiques, neurologiques, génétiques, etc. – ne peuvent pas être postulées comme étant les causes directes des comportements – des expressions, pourrions-nous aussi dire –, dans la mesure où le sujet peut les intégrer de diverses manières dans l'ensemble de son expérience vécue³⁸.

À titre d'exemple, mentionnons qu'il demeure vrai qu'un certain type de délire présuppose habituellement³⁹ une quelconque altération au niveau cérébral. Mais, en même temps, il faut reconnaître qu'il est vrai que l'altération au cerveau ne rend pas compte du « contenu » du délire⁴⁰. Si nous voulons parler de causalité, il faut pouvoir affirmer qu'une altération précise du cerveau cause la présence d'un délire, qu'elle en est sa condition d'existence. Mais si nous voulons parler du délire en tant que tel – du « contenu » du délire –, l'altération au cerveau n'est plus une cause univoque du « contenu » du délire⁴¹ – elle n'est qu'un phénomène concordant à la

³⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, page 13.

Note : selon toute vraisemblance, il semble que Merleau-Ponty s'appuie, sur ce point, sur l'ouvrage de Joachim Gasquet (J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim Jeune, 1926) – l'article « Le doute de Cézanne » ne contient pas de bibliographie, mais c'est à l'ouvrage de Gasquet que Merleau-Ponty se réfère explicitement dans *Phénoménologie de la perception*. Notons que Joachim Gasquet, un jeune poète à l'époque, était le fils du boulanger Henri Gasquet, un ami d'enfance de Paul Cézanne. Joachim Gasquet a entretenu une correspondance avec Paul Cézanne et l'a accompagné à quelques reprises pour observer la nature dans une optique artistique. Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, en particulier à la page 197.

³⁸ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 219.

³⁹ Nous précisons « habituellement », puisque lors d'idées délirantes qui se manifestent suite à un traumatisme, il n'y a pas nécessairement une altération spécifique du cerveau qui soit identifiée (au sens physiologique du terme), bien que du point de vue neurologique il soit possible d'y faire correspondre certains processus fonctionnels.

⁴⁰ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 222.

⁴¹ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, pages 221 et 222.

présence, à l'existence possible, d'un délire. Car, l'altération au niveau cérébral n'explique pas causalement ce que le sujet perçoit – conçoit – dans son délire⁴². L'altération en question n'explique pas entièrement, par exemple, pourquoi un sujet a des idées manifestement délirantes qui prêtent très précisément telle ou telle intention humaine, bienveillante ou malveillante, à des abeilles ou à des objets inanimés. Si nous complétons « l'explication » physiologique en étayant des données de la vie du sujet, afin de traiter du contenu de son délire, il faut être conscient que nous quittons dès lors le niveau de discours strictement physique. Ce faisant, nous ne traitons plus de la physiologie, ni de la génétique, ni de quelques autres aspects physiques en tant que tel : nous traitons alors de la manière dont ces caractéristiques corporelles s'intègrent dans l'expérience vécue du sujet – de la manière dont ces caractéristiques corporelles concordent à l'expérience vécue du sujet. Il faut donc reconnaître que le point de vue sur un corps-objet (par exemple, le point de vue d'une analyse neurologique ou physiologique du corps) ne peut pas se substituer à une analyse du corps-sujet (par exemple, le point de vue d'une analyse du comportement vécu), bien que ces deux types d'analyse soient complémentaires – l'une n'est pas entièrement réductible à l'autre – et se présupposent⁴³. En d'autres termes, les comportements impliquent toujours un corps-objet et un corps-sujet.

À l'instar de Merleau-Ponty, il importe de spécifier qu'il ne s'agit pas de tenter de discréditer la valeur d'une analyse de type physiologique ou neurologique –

⁴² Selon Merleau-Ponty, par exemple, « *le perçu n'est pas un effet du fonctionnement cérébral, il en est la signification* ». Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 233.

⁴³ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 234.

etc. –, il s'agit plutôt de tenter de préciser le sens de ces analyses dans l'expérience entière du sujet, en les réinsérant dans le flux du monde concret d'où ces analyses tirent leurs racines. Or, il s'avère que, ainsi réinsérées dans l'expérience du sujet, les particularités corporelles ne sont pas des causes directes *justifiant* de manière univoque – bien qu'elles offrent un certain degré d'*explication* corporelle – les actes et les comportements⁴⁴. Nous avons mentionné, dans le paragraphe précédent, les données de la vie d'un sujet qui peuvent être rapprochées de la signification de ses comportements. C'est cet autre aspect que nous allons maintenant examiner.

Événements de vie et signification

La conscience est inhérente à son corps⁴⁵, et le corps est, lui aussi, inhérent au monde du vécu⁴⁶. Le sujet est ouvert sur le monde et, à cet égard, il y a une « *histoire sédimentée* »⁴⁷ qui influe à la fois sur les motifs et sur le sens de nos pensées et de nos actions⁴⁸. En ce qui a trait aux pensées, nous avons d'ailleurs constaté précédemment à quel point la répétition et l'usage priment dans l'acquisition du langage. De plus, il

⁴⁴ À titre indicatif seulement, notons que des considérations analogues sont émises, dans un cadre d'analyse cependant différent (modèle mathématique), dans une étude récente de Dickens et Flynn qui démontre notamment que les prédispositions génétiques ne peuvent pas être postulées comme étant des causes directes des habiletés ou des capacités d'adaptations. Cf. William T. Dickens et James R. Flynn, « Heritability Estimates Versus Large Environmental Effects : The IQ Paradox Resolved », dans *Psychological Review*, volume 108, numéro 2, avril 2001, pages 346 à 369.

⁴⁵ À titre indicatif, notons que cette thèse soutenue par Maurice Merleau-Ponty englobe une conception cognitive de l'expérience corporelle qui peut être d'un apport appréciable et utile pour certaines théories féministes sur la valeur cognitive de l'expérience et sur l'épistémologie. Pour une vue d'ensemble de cet apport potentiel, on peut consulter l'article de Linda Martin Alcoff : cf. Linda Martin Alcoff, « Merleau-Ponty and Feminist Theory on Experience », dans Fred Evans (éd.) et Leonard Lawlor (éd.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, pages 251 à 271.

⁴⁶ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 403.

⁴⁷ L'expression est utilisée par Edmund Husserl dans *Formale und transzendente Logik* (p. 221) et est citée par Merleau-Ponty : cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 453.

⁴⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 453.

est à spécifier que nous mentionnions – en traitant de l’expression de soi inhérente au langage – que l’habitude au niveau perceptif et moteur constitue une façon d’appréhender et de faire sien un certain style de fréquentation du monde concret⁴⁹.

Selon Merleau-Ponty, il y a des similitudes non négligeables entre les événements de la vie d’un sujet (d’un artiste, par exemple) et les actions – et les expressions – de celui-ci. D’abord, on peut observer que les actions en général, et les expressions en particulier, qui sont réalisées par un individu font, évidemment, partie de ses événements de vie. Ensuite, il faut rattacher aux événements de vie, non seulement les actions de l’individu, mais aussi l’ensemble des situations vécues par le sujet : l’éducation parentale et scolaire, les contextes sociohistoriques et la multitude de circonstances diverses qui prennent part au déroulement d’une vie.

Par exemple, il n’est pas arbitraire de mentionner le contexte sociohistorique se rattachant à l’œuvre peinte intitulée *Rayé des listes*⁵⁰ de Paul Klee. À partir de 1933, année où Hitler fut élu chancelier, Paul Klee fut victime de violents articles à caractère racial et son poste à l’Académie de Düsseldorf lui fut révoqué⁵¹. Pour des principes humanitaires⁵², il refuse de répondre aux attaques raciales par l’utilisation de

⁴⁹ Cf. Merleau-Ponty, « La synthèse du corps propre », dans *Phénoménologie de la perception*, page 178.

⁵⁰ Cf. Reproduction : Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, page 161.

⁵¹ Cf. Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, page 160.

⁵² Dans une lettre destinée à sa femme, Klee écrit qu’il est exclu qu’il utilise son certificat de filiation, puisque « *quand bien même je serais juif et originaire de Galicie, il n’y aurait pas un mot de changé à la valeur de ma personne et de mes œuvres. Je n’ai pas le droit de renier ce point de vue qui est le mien, à savoir qu’un juif ou un étranger n’est en rien inférieur à un Allemand en général [...] je préfère subir certains ennuis plutôt que de jouer le rôle d’un personnage tragi-comique s’efforçant d’obtenir la faveur des hommes au pouvoir* ». Cf. Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, page 160.

son certificat de filiation. Après avoir perdu ses illusions de voir changer la situation, il déménage à Berne (en Suisse), sa ville natale. C'est à cette période qu'il réalise notamment *Rayé des listes*, un autoportrait aux couleurs sombres dont une croix biffe la tête du personnage. Notons que ce n'est pas le visage comme tel qui est biffé, mais la partie arrière du crâne, qui semble davantage représenter le lieu du cerveau ou de l'intellect.

Cependant, il importe de souligner que, si les événements de vie d'un sujet présentent nécessairement des similitudes avec les expressions réalisées par ce sujet, il ne faut pas en conclure que les événements de vie déterminent de manière univoque l'expression⁵³. En ce sens, la vie d'un artiste n'est pas la cause de l'œuvre qu'il réalise. Par exemple, c'est en quelque sorte une circonstance particulière qui amène Henri Matisse – d'abord intéressé par le droit – à considérer une carrière artistique – il fut peintre, sculpteur et dessinateur. À vingt et un ans, alors étudiant en droit, Henri Matisse subit une opération de l'appendicite et doit demeurer au lit pendant plusieurs mois, c'est alors qu'il commença à dessiner, pour passer le temps⁵⁴. Si cet événement paraît décisif dans la réorientation de la carrière de Matisse, il faut remarquer qu'il aurait aussi pu faire autre chose pour passer le temps lors de cette hospitalisation : étudier par lui-même le droit en attendant de reprendre ses cours, écrire, lire, jouer aux cartes, etc. C'est rétroactivement que cet événement prend le sens d'une influence, parce que Matisse s'inscrit par la suite à un cours de dessin à l'école Maurice-Quentin

⁵³ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, pages 26 et 27 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, pages 80 et 82.

⁵⁴ Cf. Gilles Néret, *Henri Matisse. Gouaches découpées*, page 87.

Delatour, qu'il abandonne ensuite le droit pour s'inscrire dans diverses académies artistiques, puis à l'École des Beaux-Arts⁵⁵ et qu'il est, de surcroît, devenu un artiste reconnu.

Sur ce point, comme pour les aspects corporels que nous avons traités, il n'y a pas une causalité déterminante (une causalité *justificative*), mais un ensemble de motifs (de causes *explicatives*)⁵⁶ qui prennent leur sens expressif dans la manière dont ils s'insèrent dans l'expérience du sujet. Pour le phénoménologue français, la liberté humaine, qui n'est pas une faculté agissant *ex nihilo*, implique à la fois une continuité et un changement. À cet effet, Merleau-Ponty écrit : « *deux choses sont sûres à propos de la liberté : que nous ne sommes jamais déterminés [au sens causal du terme], et que nous ne changeons jamais, que, rétrospectivement, nous pourrions toujours trouver dans notre passé l'annonce de ce que nous sommes devenus* »⁵⁷.

La liberté humaine qui est affirmée ne peut donc jamais être observée de front, directement⁵⁸ ; elle transparaît indirectement. La liberté considérée concrètement se situe dans une rencontre de l'intérieur et de l'extérieur⁵⁹ : à la jointure des possibilités perceptives, affectives et motrices du corps propre d'une part et,

⁵⁵ Cf. Gilles Néret, *Henri Matisse. Gouaches découpées*, page 87.

⁵⁶ Dans notre contexte, le terme de « cause » peut avoir deux sens : celui d'une justification et celui d'une explication. Nous désignons ici par « cause déterminante » la cause dans son sens justificatif, dans le sens d'un fondement, d'une origine, rendant nécessaire l'avènement de quelque chose de particulier. Et, nous désignons par « motif » la cause dans son sens explicatif, dans le sens de l'identification de facteurs rendant compréhensible une action, un comportement. Nous utilisons le terme de « motif » – dont l'usage était fréquent à l'époque de Merleau-Ponty, mais qui est moins fréquent depuis les distinctions faites par Davidson à ce sujet – plutôt que le terme de « cause explicative », afin de réduire les risques de confusion (avec la « cause justificative »).

⁵⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, page 28.

⁵⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, page 32.

⁵⁹ Cf. Merleau-Ponty, « La liberté », dans *Phénoménologie de la perception*, page 518.

d'autre part, du monde concret que nous percevons, sur lequel nous sommes ouverts. En d'autres termes, la liberté concrète se situe à la jonction des éléments auxquels nous sommes exposés – qui nous influencent – et à la multitude de possibilités qui nous demeurent ouvertes⁶⁰. Ainsi, la liberté ne rend pas dérisoire l'identification des motivations – les événements de vie ou les particularités corporelles – d'une action, comme, en contrepartie, les motivations d'une action ne suppriment pas la liberté. C'est pourquoi le sujet n'est jamais déterminé par son environnement et sa corporéité, mais ses actions et ses expressions sont toujours une réponse aux données de son environnement et de sa corporéité⁶¹. Notons que ceci indique non seulement la possibilité de l'élaboration d'interprétations psychologiques, mais aussi la potentialité de l'élaboration d'interprétations (des expressions artistiques) de la part des sciences humaines en général.

Le style

Nous allons maintenant aborder le concept de style, ce qui nous permettra de replacer dans le contexte de l'expression ce qui a été dit concernant les influences – les motivations – et la liberté. Le style est le système d'équivalence – dont nous avons déjà discuté au chapitre deux – par lequel le sujet appréhende le monde, il est sa prise sur le monde, sa manière de le considérer, sa manière d'atteindre certains résultats⁶². Les perceptions, les pensées et les projets sont en relation avec le style de l'individu, avec sa manière de fréquenter et d'organiser les données du monde vécu.

⁶⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La liberté », dans *Phénoménologie de la perception*, page 517.

⁶¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, pages 80 et 81.

⁶² Cf. Merleau-Ponty, « La liberté », dans *Phénoménologie de la perception*, page 519.

L'expression peinte, comme l'expression réalisée par la parole – orale, mentale ou écrite –, est le prolongement du style déjà présent dans l'appréhension du monde qui est réalisée par un sujet.

Précisons que le concept de style dont Merleau-Ponty fait usage ne réfère pas à des considérations techniques, ni à des mouvements artistiques – comme c'est habituellement le cas dans l'usage qui est fait de ce terme par les historiens de l'art et les critiques d'art. Pour le phénoménologue français, le style est, chez un artiste ou un écrivain, 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* »⁶³. Le style est la manière singulière par laquelle divers éléments du monde vécu sont organisés et mis en forme, afin de leur « donner » – de faire « ressortir » – un sens dans une expression. Le style, dont il est question chez Merleau-Ponty, n'est pas la manière formelle d'expression propre à un genre, mais la manière propre à un individu dans l'exécution de sa tâche et dans l'expression de sa pensée. De la sorte, le style n'est pas un simple but pour l'artiste⁶⁴, c'est une exigence intrinsèque à toute expression. Cette exigence puise ses racines dans le perspectivisme⁶⁵ inhérent à la

⁶³ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 68.

⁶⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 67.

⁶⁵ Note : pour Merleau-Ponty, le perspectivisme inhérent à la perception ne débouche pas sur un scepticisme à l'égard de la vérité et de la connaissance. Car, le scepticisme (au sens fort du terme, dans un sens généralisé) implique que l'on se réfère, du moins implicitement, à une « idole conceptuelle » d'un savoir absolu indépendant de nous ; ce qui n'est pas conciliable avec une analyse phénoménologique de la perception. Cf. Merleau-Ponty, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, page 59.

perception où l'horizon du monde concret offre toujours davantage à percevoir que ce sur quoi l'expression met l'accent, ce que l'expression fait ressortir⁶⁶.

À titre d'exemple, un objet perçu – une branche d'arbre servant de bâton, par exemple – peut l'être sous une pluralité d'aspects et de fonctions⁶⁷ qui dépassent les aspects et les fonctions qui sont actuellement considérés dans un acte perceptif particulier ; acte perceptif qu'il nous est possible de faire varier et de réitérer. Le monde du vécu est, pour ainsi dire, le « *berceau des significations* »⁶⁸. C'est pourquoi Henry Pietersma, par exemple, écrit que « [the] *reality is not an object which some day we might come to know [...], but the field of the search for reality, the discoveries of truths and errors, the recognition of illusion, and the correction of mistakes. Every finite perception tells us, according to Merleau-Ponty, that there is more to it than we see* »⁶⁹.

Ce caractère du monde concret comme « *berceau des significations* »⁷⁰ – c'est-à-dire, à partir duquel les expressions sont « puisées » (se « rapportent ») sans pour autant lui correspondre directement, dans tous ses aspects possibles⁷¹ – est aussi, dans une certaine mesure, ce que Paul Cézanne, par exemple, exprime lorsqu'il stipule que : « *La nature, j'ai voulu la copier, je n'arrivais pas* [sic : « n'y arrivais pas »]. *J'avais beau chercher, tourner, la prendre dans tous les sens. Irréductible. De tous*

⁶⁶ Cf. Merleau-Ponty, « L'espace », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 343 et 344.

⁶⁷ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 190.

⁶⁸ Cf. Merleau-Ponty, « La temporalité », dans *Phénoménologie de la perception*, page 492.

⁶⁹ Cf. Henry Pietersma, *Phenomenological Epistemology*, page 146.

⁷⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La temporalité », dans *Phénoménologie de la perception*, page 492.

⁷¹ Nous avons vu au chapitre précédent que l'acquisition du langage nécessite une articulation perceptive, mais que cette acquisition n'est pas entièrement de l'ordre de la pure imitation.

les côtés. Mais j'ai été content de moi lorsque j'ai découvert que le soleil, par exemple, ne pouvait pas être reproduit, mais qu'il fallait le représenter par autre chose... par la couleur »⁷².

Reprenons brièvement certaines considérations que nous venons d'émettre. Nous avons déjà soutenu (au chapitre deux) que les structures langagières ne sont pas au premier rang dans la constitution de la conscience : il faut d'abord qu'il y ait une articulation des registres perceptifs. Or, toute perception amorce une opération d'expression⁷³, car elle atteste une manière de se rapporter au monde concret qui, lui, n'impose aucune perspective particulière. Il est donc exclu de postuler un type d'expression comme étant une adéquation directe⁷⁴ – une adéquation épuisant le sens – avec le monde du vécu, dans la mesure où déjà la perception « stylise »⁷⁵, où la perception s'accompagne et s'articule avec une certaine aperception⁷⁶ dans un horizon du monde vécu qui demeure ouvert. Par exemple, note Merleau-Ponty, « *une femme qui passe n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin colorié, un*

⁷² Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 214 (il s'agit de la citation d'une lettre de Paul Cézanne, écrite à Joachim Gasquet).

⁷³ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 87.

⁷⁴ Cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, pages 544 à 547.

⁷⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 67.

⁷⁶ Notons que Merleau-Ponty ne fait pas explicitement de distinction entre la perception et « l'aperception ». Selon ses analyses, perceptions et « aperceptions » vont de pair dans l'expérience vécue : il n'y a pas d'aperception qui, à l'origine, découle d'un acte intellectuel totalement indépendant d'une perception et, inversement, il n'y a pas de perception pure qui ne soit accompagnée d'une certaine aperception (à cet égard, nous suggérons la lecture des discussions, fortes intéressantes, qui sont faites aux pages 215 à 232, 258 à 280 et 325 à 327 de *Phénoménologie de la perception* ; et aux pages 181 à 191 de *La structure du comportement*). Dans une certaine mesure, c'est aussi ce qu'impliquait notre précédent chapitre lorsque nous avons noté que l'acquisition du langage n'est pas purement intellectuelle ni purement imitative et que la pensée n'est pas entièrement indépendante du langage. Dans le présent passage, nous indiquons cette distinction d'aspect entre perception et aperception uniquement dans l'objectif de mieux faire ressortir le caractère expressif de la perception.

spectacle, c'est « une expression individuelle, sentimentale, sexuelle », c'est une certaine manière d'être chair donnée tout entière dans la démarche »⁷⁷ ; il y a une certaine aperception, la fixation de la perception en vertu d'un certain sens.

De surcroît, nous avons aussi noté, en exposant l'étude de Mme Frankel-Brunswick, qu'il y a une corrélation entre la perception et la constitution psychologique : la perception d'une chose peut être modifiée « qualitativement », dans une certaine mesure, « en fonction de » la personnalité du sujet ou de son rapport avec un certain environnement humain⁷⁸. Par exemple, il peut arriver qu'un « *schizophrène* dit : “Voyez ces roses, ma femme les aurait trouvées belles ; pour moi, c'est un amas de feuilles, de pétales, d'épines et de tiges” »⁷⁹. L'adéquation indirecte de l'expression avec le monde concret est réalisée par un certain style, qui est le « système d'équivalences » dont nous avons largement traité au chapitre deux – en particulier dans les sections intitulées « Peinture et représentation » et « Peinture et expression de soi » – et dont nous avons aussi parlé au début de cette section en notant que le style est la manière de fréquenter et de considérer le monde concret. Notons, ce qui est fort important, que l'affirmation selon laquelle l'expression ne peut pas être une adéquation directe (absolue) avec le monde concret – l'expression est nécessairement prégnante d'un style – ne signifie nullement que l'on ne puisse appréhender ou formuler une expression correctement⁸⁰ ; mais ce caractère adéquat –

⁷⁷ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 67.

⁷⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 304 ; et, cf. Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 547.

⁷⁹ Cf. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 189.

⁸⁰ Cf. Merleau-Ponty, « L'espace », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 343 et 344.

correct, juste – de l’expression implique alors que l’on ait un point de vue précis, qui peut être plus ou moins englobant, mais qui ne peut pas être total – c’est pourquoi l’adéquation ne peut pas être directe, car ceci impliquerait un principe de substitution.

Afin de faire davantage ressortir cette impossibilité d’une substitution entre un objet « réel » et la représentation de cet objet dans l’expression, nous pouvons compléter ce qui vient d’être spécifié en mettant en relief quelques-unes des distinctions entre la perception d’un objet « réel » et la perception d’une expression peinte de cet objet⁸¹. Dans le premier cas, il s’agit d’un acte de type « présentation ». Dans la perception de l’objet « réel » (acte de type « présentation »), c’est principalement l’activité sensorielle proprement dite qui est impliquée de manière prépondérante – mais son articulation et « l’aperception » qui l’accompagne varient en fonction de l’attitude du sujet et de certaines habitudes culturelles. L’activité sensorielle peut se déployer dans le temps et l’espace pour « explorer » l’objet qui est présent et ainsi le considérer selon diverses perspectives possibles.

Dans le second cas, celui de la perception de l’expression peinte d’un objet, il s’agit d’une conscience d’image qui est une activité de type « présentification » (l’image « rend présent » un objet « à » la conscience). Cette activité de type « présentification » implique nécessairement l’apport de l’articulation de certains

⁸¹ Nous prenons ici le cas d’une expression peinte. Pour des exemples concernant l’expression verbale, on peut se référer aux passages qui figurent aux pages 199 à 202 (en note de bas de page) et à la page 416 de *Phénoménologie de la perception* : cf. Merleau-Ponty, « Le corps comme être sexué », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 199 à 202 (note de bas de page) ; et, cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, page 416.

autres éléments⁸², tels que l'implication de l'imagination par exemple, qui se joignent à l'activité sensorielle proprement dite afin de devenir une « présentification ». Par exemple, si nous percevons une représentation peinte par Cézanne de la Montagne Sainte-Victoire (ou une photographie de cette même montagne), cette conscience de l'image de la montagne implique davantage que l'activité spécifiquement sensorielle afin d'être perçue *comme étant la Montagne Sainte-Victoire*, car la Montagne Sainte-Victoire « réelle » n'a pas la taille de celle qui figure sur la toile (ou sur une photographie) et elle est « réellement » en trois dimensions. Dans la conscience d'image (activité de type « présentification »), la temporalité et la spatialité ont une implication réduite, car la « fiction » de l'image apparaît en étant réduite à un certain point de vue spatio-temporel fixe et à une certaine manière de manier la perspective. Par exemple, l'image d'un homme peint en marchant n'avancera jamais d'un pas et sera toujours vu selon l'angle (ou les angles) et la manière singulière – le style – par laquelle il a été peint. L'objet peint (la fiction de l'image) ne peut pas être contourné, ni observé en variant les angles de vue, ni sous divers éclairages (il s'agit ici de l'éclairage propre à la fiction de l'image, et non pas de l'éclairage « réel » de la toile), ni à divers instants, ni exploré par l'ensemble des registres sensoriels⁸³ (la fiction d'une image peinte est explorée par le registre visuel ; le toucher, par exemple, ne nous

⁸² Par exemple, si nous regardons la feuille qui est devant nous, nous (a-) percevons « des mots » (une expression) écrits sur cette feuille, et non pas seulement un ensemble de traits noirs sur une feuille blanche (si tel est le cas, alors nous percevons « l'objet feuille-encre », et non pas l'expression – les mots, le sujet de l'image). Notons que nous revenons quelque peu sur cet élément au prochain paragraphe, en traitant de la triple objectivité de l'expression.

⁸³ De manière générale, la réception d'une expression fait appel seulement à l'articulation d'un seul registre perceptif (par exemple, la musique sollicite l'ouïe, la photographie sollicite la vue, etc.). Nous pouvons cependant imaginer des médiums expressifs sollicitant plus d'un registre perceptif : par exemple, la photographie d'un lieu, imprégnée d'un « parfum » « imitant » l'odeur typique du lieu représenté par la fiction de l'image, ferait appel à la fois au registre visuel et au registre olfactif. Cependant, les possibilités de variations de l'approche sensorielle demeurent réduites, ainsi que l'implication de la temporalité et de la spatialité.

renseignera pas sur les caractéristiques de la fiction de l'image, mais sur celles de la consistance de la peinture à l'huile – ou autres médiums employés), etc.

De plus, il faut noter que l'expression peinte a une triple objectité⁸⁴, qu'elle implique trois niveaux d'objets. Dans l'expression picturale (peinture, photographie, aquarelle, dessin, etc.), il y a : (1) l'objet pour l'image, le sujet pour l'image ; (2) l'image chose, le « support » matériel ; (3) l'objet de/dans l'image, l'expression. Par exemple, considérons l'œuvre peinte intitulée *La Trahison des images*⁸⁵ (qui représente une pipe au bas de laquelle il est inscrit : « *Ceci n'est pas une pipe* »), de René Magritte. Il y a (1) l'objet « réel » qui constitue le sujet pour l'image – l'objet auquel l'image réfère. Autrement dit, dans cet exemple, une pipe « réelle », avec des dimensions, une texture et des reliefs « réels » ; une pipe que l'on pourrait manipuler, bourrer de tabac, allumer et fumer. Il y a aussi (2) l'image chose qui est la toile (l'œuvre) matérielle, avec son « tissu » tendu de manière plane, avec sa texture particulière, avec ses couleurs et les épaisseurs des couches de peinture. Enfin, il y a (3) l'objet de/dans l'image : les couleurs étalées sur la toile – les couleurs appartiennent à la toile, à l'œuvre, en tant qu'objet matériel – font apparaître une représentation qui « déréalise » – « dé-réalise » – la pipe « réelle ». Il s'agit de l'image d'une pipe, d'une représentation d'une pipe (et non pas d'une pipe « réelle » que l'on pourrait utiliser pour fumer), qui est peinte sous un certain angle, avec la mise en valeur d'un certain relief apparent (il y a une apparence particulière de relief de la

⁸⁴ Cette distinction est faite par Edmund Husserl dans *Phantasie, Bildbewusstsein und Erinnerung* (textes 1 et 15) et est discutée par J. Nicolas Kaufmann : cf. J. Nicolas Kaufmann, « Cognitive Philosophy and Phenomenology », pages 12 à 14.

⁸⁵ Cf. Reproduction : Tim Martin, *L'essentiel des Surréalistes*, pages 214 et 215.

fiction de l'image, bien que l'image-matérielle soit bidimensionnelle), qui fait ressortir certains aspects dans son expression (alors que la pipe « réelle » offre une plus grande possibilité de variations de perspectives et d'approches perceptives).

L'expression n'est pas directe – n'est pas conforme à ce qui est représenté dans tous ses aspects possibles, ne lui est pas substituable –, mais est médiatisée par un style, disions-nous précédemment. Par exemple, au strict point de vue perceptif, on peut dire que le style littéraire de Homère englobe un primat du registre visuel : ses récits poétiques considèrent d'abord les aspects visuels du monde et les descriptions visuelles sont à la fois nombreuses et soutenues. Par contraste, toujours du point de vue strictement perceptif, on peut considérer que le style littéraire de Tchouang-Tseu émerge dans un primat du registre tactile : ses allégories s'appuient presque exclusivement sur des caractéristiques se rapportant au sens tactile, telles que la « fluidité » de la démarcation entre l'extérieur et l'intérieur – par le tact, nous pouvons à la fois toucher et nous sentir touchés – et la restriction des considérations provenant des autres registres perceptifs⁸⁶. Notons qu'il n'est pas exclu, ce qui transparaît moins dans les exemples que nous venons d'évoquer, qu'un style d'expression d'une fréquentation du monde puisse s'appuyer sur l'articulation de plusieurs registres perceptifs dans la genèse de sa conception – la « réception » de l'expression est, quand à elle, habituellement limitée principalement à l'articulation d'un seul registre perceptif (voir à cet égard notre note de bas de page numéro quatre-vingt-trois du présent chapitre). Aussi, il faut noter que le style ne se ramène pas exclusivement à la

⁸⁶ Il serait possible, pour ces deux exemples, d'étendre à leur milieu culturel respectif l'influence de l'importance accordée aux divers registres perceptifs.

primauté d'un registre perceptif comme tel : lorsque nous avons examiné, au précédent chapitre, la peinture de style réaliste et le style de Cézanne, nous avons remarqué que dans les deux cas le registre visuel prédomine, mais que le mode de visée du regard – la manière dont se promène ou se fixe le regard – diffère largement. Leur manière de considérer et d'articuler la perspective diffère largement, ce qui se rapporte à leur style respectif d'expression de la visibilité. Le style n'est pas seulement l'articulation de tel ou tel registre perceptif prédominant, mais aussi et surtout la manière dont les registres perceptifs sont articulés dans l'ouverture au monde concret et sont intégrés dans l'expression.

Notons qu'en ce qui concerne l'expression picturale, le style expressif advient de l'empiétement singulier qui est instauré entre le voyant et le visible, de l'enchevêtrement de la manière d'appréhender la visibilité avec l'horizon offert à la perception, dans la manière de rendre visible une certaine relation avec le monde du vécu⁸⁷. Cet empiétement entre voyant et visible n'est pas une synthèse en tant que vérité ultime rassemblant deux aspects – l'un et l'autre sont en premier lieu des horizons, avant d'être circonscrits comme des « objets » –, c'est un empiétement qui est d'abord style pour l'appréhension d'un sens, qui est la prégnance d'un style avec une expression de sens⁸⁸.

⁸⁷ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pages 16 à 23.

⁸⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Notes de travail », dans *Le visible et l'invisible*, pages 269 et 270 ; et, cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pages 17 et 18.

Afin de situer le concept de style – le système des équivalences – dans le contexte de notre présent chapitre sur les interprétations psychologiques, il importe de souligner que le style advient d'un travail d'organisation singulier par lequel le sujet percevant exprime une certaine fréquentation du monde perçu, sur lequel il est ouvert. Cependant, le style ne doit pas être assimilé au « profil » psychologique du sujet et vice versa⁸⁹. Autrement dit, le style, en tant qu'acte d'un sujet, est en relation avec les « traits » de personnalité du sujet et de ses relations au monde vécu (incluant les influences socioculturelles de son époque et de son milieu), mais il ne s'y réduit pas entièrement – tout comme les « traits » de personnalité ne se réduisent pas seulement à ce qui est modulé dans le style d'une expression. Car, le style est aussi une ouverture sur le monde de la vie : il est l'expression d'une manière de fréquenter le monde commun aux autres sujets, il émerge d'une manière de percevoir qui peut être comprise et reprise par d'autres sujets, indépendamment de leur personnalité spécifique.

Afin d'illustrer brièvement nos propos sur le style, considérons à titre d'exemple le travail de style opéré par Salvador Dalí⁹⁰ (1904-1989) dans la *Métamorphose de Narcisse*⁹¹. Dans cette œuvre, Dalí use de sa méthode qu'il nomme

⁸⁹ À cet égard, par exemple, Merleau-Ponty écrit que « *ce que le peintre met dans le tableau, ce n'est pas le soi immédiat, la nuance même du sentir, 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.* » Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 65.

⁹⁰ Pour une vue d'ensemble sur le style des œuvres de Salvador Dalí, nous suggérons l'ouvrage réalisé par Robert Descharnes et Gilles Néret (*Dalí. L'œuvre peint*, édition Taschen, 780 pages) qui présente l'ensemble des œuvres picturales de l'artiste (auxquelles s'ajoutent d'autres de ses contributions artistiques), à l'exception seulement de quelques tableaux dont Dalí a nié l'authenticité ou dont l'authenticité est considérée comme douteuse.

⁹¹ Cf. Reproduction : Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 289.

« paranoïaque-critique ». Cette méthode consiste principalement à effectuer un travail d'expression rendant visible une coprésence de l'illusion et de l'interprétation (la paranoïa étant, pour Dalí, un phénomène nécessitant une activité interprétative, et non pas une « hallucination » purement subie), notamment par la mise en forme d'images doubles ou multiples – des images où le contraste figure-fond est ambigu. Le tableau de la *Métamorphose de Narcisse* présente Narcisse (à gauche) dans une position de repli sur soi, absorbé par son reflet dans l'eau. À droite de Narcisse figure la représentation d'une sculpture calcaire, qui a globalement la même forme que Narcisse, et son reflet dans l'eau. En regardant l'œuvre à une certaine distance pendant un certain temps, la représentation de Narcisse se métamorphose et devient « invisible » ; sa forme devenant l'image d'une main tenant un oignon – l'oignon représentait préalablement la tête de Narcisse – d'où éclôt une fleur, sorte de nouveau Narcisse⁹². Notons, à titre indicatif, que dans la langue catalane – la langue natale de Dalí –, l'expression « un oignon dans la tête » correspond à la notion psychanalytique de « complexe »⁹³. Dans ce tableau, le travail de style consiste notamment à *rendre visible* la métamorphose de l'image et de son interprétation par la présence d'une image double. Il y a une organisation des éléments qui est réalisée afin de rendre visible la transition (la présence latente) de diverses interprétations (représentations) possibles d'une même organisation picturale.

⁹² Note : nous nous référons ici au *Commentaire-poème* de Dalí, qui a trait à cette œuvre. Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, pages 288 et 299.

⁹³ Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 299.

Les tableaux de Salvador Dalí présentant cette approche « paranoïaque-critique » sont d'ailleurs relativement nombreux. Comme autre exemple de ce style de structuration expressive, on peut considérer son œuvre intitulée *L'énigme sans fin*⁹⁴. Ce tableau peut à la fois être perçu comme étant la représentation (1) d'une femme vue de dos recousant une voile, à côté d'un bateau, sur une plage ; (2) d'un homme allongé dans une position de « penseur » ; (3) du visage d'un cyclope ; (4) d'un lévrier ; (5) d'une table sur laquelle reposent deux figues, une mandoline et un compotier avec des poires ; (6) d'un animal mythologique (notons que d'autres éléments et détails s'ajoutent à la composition totale du tableau). Ou encore, comme autre exemple de la modulation expressive « paranoïaque-critique », de cette expression ambiguë du contraste figure-fond, on peut considérer le *Sans titre – Pour la campagne anti-vénérienne*⁹⁵, datant de 1942, qui représente un soldat américain regardant deux femmes qui soulèvent leur robe. Selon la direction du regard, la représentation des deux femmes soulevant leur robe sous un lustre se métamorphose en l'image d'une tête de mort.

Dans les quelques œuvres que nous venons de mentionner, une part du style de Salvador Dalí consiste à rendre visible la métamorphose – la variation – de la forme et du sujet de l'image, à rendre visible la variation interprétative (représentationnelle) de l'image perçue, à montrer une ambiguïté du contraste figure-fond de l'image qui est présentée. Outre cet élément, le style expressif de Dalí peut être précisé davantage en considérant l'importance qu'il accorde, dans l'ensemble de ses œuvres de maturité, à

⁹⁴ Cf. Reproduction : Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 308.

⁹⁵ Cf. Reproduction : Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 357.

l'expression des détails, de l'aspect des surfaces et de l'apparence des textures. Nonobstant ses nombreux propos relatifs à la psychanalyse freudienne et les interprétations « psychanalytiques » qu'il attribue à ses œuvres, le style de ses expressions artistiques met davantage l'accent sur les attributs « extérieurs » des êtres que sur leur « intériorité » – il s'agit ici d'un accent qui est mis sur la visibilité des aspects « externes » des êtres, sur une accentuation de la présence visible des apparences externes, dans ses expressions⁹⁶. Il y a une effervescence très soutenue de détails, ainsi qu'une grande précision dans la composition des tableaux et dans la mise en forme des images et de leurs détails. Il y a aussi un certain « réalisme » octroyé au traitement de l'apparence des textures et des surfaces, mis à part leur déformation ou leur exagération. Il y a une insistance qui est mise sur la matérialisation de diverses interprétations (représentations) de l'image et sur la visibilité de l'apparence des surfaces, des textures et d'une panoplie de détails.

Ces aspects du style artistique Dalínien peuvent être rapprochés de l'expression de Dalí par rapport à son appréhension du monde vécu où il y a, chez lui, une importance significative accordée au registre gustatif et à une appréhension se rapportant principalement aux données d'une exploration orale, buccale. Ceci n'exclut pas l'articulation des divers registres perceptifs, et à cet égard l'exploration visuelle demeure importante, mais son expression octroie une présence davantage tangible aux

⁹⁶ Il s'agit ici du style des expressions, et non pas du style de relation sociale de Dalí. On peut cependant noter que l'insistance sur les aspects externes des êtres et des événements est aussi présente, quoique dans une moindre mesure, dans son style d'appréhension du monde vécu. Par exemple, Dalí observe les guerres (la guerre d'Espagne, son pays natal, et la Deuxième Guerre Mondiale) à la manière de l'observation de phénomènes naturels (« *d'histoire naturelle* »), donnant lieu à certaines manifestations observables, et non pas comme étant des phénomènes ayant des enjeux sociopolitiques. Cf. Robert Descharmes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, pages 283 à 286.

données pouvant être confirmées ou perçues par l'articulation buccale⁹⁷. Indépendamment du sens spécifique de ses propos, Dalí formule fréquemment sa pensée en ayant recours à des termes culinaires. Il en est de même dans la formulation de ses expressions artistiques, la thématique d'objets ou d'aspects comestibles est fréquente – l'ouvrage de Descharnes et Néret va même jusqu'à faire mention « *d'obsession* » et de « *délire culinaire* »⁹⁸ – et ces aspects comestibles, ou buccaux, peuvent aussi être relevés, ce qui nous concerne davantage ici, dans le style d'expression de certaines de ses œuvres de maturité. Par exemple, dans son style artistique, Dalí travaille beaucoup sur l'opposition de l'apparence visible du dur et du mou. L'expression du « super-mou » apparaît avec les « montres molles » de *Persistence de la mémoire*⁹⁹, dont la représentation de la consistance des montres est inspirée par un camembert pris à la fin d'un repas¹⁰⁰. Dans *Persistence de la mémoire*, les montres molles représentent le temps qui, selon Dalí, mange et se mange¹⁰¹.

De plus, on peut considérer que l'appréhension buccale permet de distinguer soi-même et le monde, mais qu'elle nécessite un contact avec les choses, une certaine possession, une présence palpable. Ce type d'appréhension permet aussi de distinguer les surfaces et les textures (dur, mou, rude, lisse, etc.), mais, par contre, l'appréhension buccale ne permet pas d'explorer les positionnements géométriques des choses entre

⁹⁷ Sur ce point, il faut noter une certaine influence de la culture des Catalans – son milieu social natal – où il y a une importance particulière attribuée à la nourriture et aux repas, ainsi qu'à un certain matérialisme. Apparemment en référence à cette caractéristique des habitants de la région de la Catalogne, en Espagne, Dalí affirme parfois : « *Je sais ce que je mange. Je ne sais pas ce que je fais.* » Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, pages 13 et 54.

⁹⁸ Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 54.

⁹⁹ Cf. Reproduction : Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 163.

¹⁰⁰ Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, pages 173 et 174.

¹⁰¹ Cf. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 54.

elles, ni les caractéristiques gravitationnelles. Enfin, notons que l'exploration buccale permet une constitution réduite des dimensions (en particulier, la perception de la continuité est réduite), des proportions et de l'écoulement temporel. En ce qui a trait à ces quelques caractéristiques de l'expérience buccale, nous pouvons faire un certain parallèle avec l'effervescence soutenue des détails – les détails sont remarquables tant par leur nombre que par le traitement précis de leurs textures – auxquels Dalí octroie une présence visible dans ses tableaux, ainsi qu'avec la précision par laquelle il rend visible la consistance des surfaces (dureté, mollesse, etc.) et, enfin, avec sa matérialisation – une « possession visuelle » – des métamorphoses interprétatives, de la présence de diverses représentations attribuables à une même organisation picturale. En revanche, malgré la précision du traitement de l'apparence des textures et de la consistance des surfaces, il n'y a pas, dans son style, l'expression de caractéristiques ayant trait à l'apparence plausible des positionnements géométriques, ni aux effets gravitationnels du monde vécu – son style de représentation s'apparente au rêve, sur ce point. Aussi, l'aspect des proportions des choses elles-mêmes et entre elles est généralement¹⁰² considérablement déformé – les êtres sont souvent étirés, compactés ou bombés. Enfin, notons que la continuité des formes et des êtres est, dans plusieurs de ses œuvres, disloquée ou en fragments. Au sujet de ces dislocations, on remarque par exemple que les diverses parties des objets ou des personnages sont parfois soutenues par des béquilles. Notons que les caractéristiques que nous venons d'évoquer – au sujet des proportions et de la continuité des formes et des êtres – sont

¹⁰² Cependant, certaines œuvres, quoique relativement peu nombreuses, présentent des êtres humains qui sont représentés avec un assez grand « réalisme pictural », tel que, par exemple, le tableau de 1955 intitulé *La Cène* (cf. reproduction : Robert Descharmes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, pages 488 et 489).

des éléments qui ne peuvent pas être entièrement constitués par les données de l'exploration buccale.

Sommairement, nous pouvons dire que le style expressif de Salvador Dalí consiste notamment, en plus de l'articulation d'une ambiguïté du contraste figure-fond, en une accentuation des données reliées à l'exploration buccale¹⁰³ : il y a une grande précision dans l'expression des textures et de la consistance des surfaces, ainsi qu'une maximisation minutieuse de l'effervescence des détails (maximisation – ou besoin ? – de présences palpables) et une optimisation de la matérialisation des interprétations possibles – des représentations possibles – de l'organisation formelle des images (les variations interprétatives – représentatives – sont montrées visuellement, sont extériorisées, sont exprimées). Par contre, les caractéristiques relatives à la gravité (absence d'expression de la gravité), ainsi qu'aux ressemblances dimensionnelles et proportionnelles (principalement pour les éléments centraux, il y a fréquemment des déformations ou des dislocations ou, encore, une présence fragmentaire), sont quant à elles minimisées dans le style expressif de Salvador Dalí. À cet égard, prenons en note que ces dernières caractéristiques comptent parmi les données qui ne peuvent pas totalement être constituées par l'appréhension buccale.

¹⁰³ Rappelons qu'il s'agit ici d'une brève analyse du style expressif de Dalí dans ses œuvres, et non pas d'une analyse de sa personnalité (il ne s'agit pas ici d'un « stade oral », au sens de la psychanalyse), ni de ses comportements sociaux.

Exemple de Paul Cézanne

Dans cette section, nous aborderons brièvement le parallèle entre la vie de Paul Cézanne et son œuvre¹⁰⁴. Il est à spécifier que nous ne tenterons nullement d'exposer une analyse détaillée de la vie de Cézanne et des interprétations psychologiques de ses tableaux ; nous évoquerons plutôt l'exemple abordé par Merleau-Ponty dans « Le doute de Cézanne »¹⁰⁵, afin d'illustrer brièvement les diverses considérations émises au cours de ce chapitre sur la possibilité des interprétations psychologiques des œuvres et de leurs relations avec la vie de l'artiste, ainsi que les limites de ces interprétations. Pour ce faire, nous allons d'abord exposer quelques données générales sur la vie de Paul Cézanne, puis nous donnerons quelques brèves caractéristiques de son style expressif dans ses dernières œuvres, à la suite de quoi nous évoquerons quelques balises de l'interprétation psychologique de ses expressions et, enfin, nous soulignerons les limites de l'interprétation psychologique de ses œuvres, par rapport à leur sens général.

Jeune, Paul Cézanne (1839-1906) vit une relation plutôt difficile avec son père. En sa présence, il en ressent un effet paralysant ; lorsque son père partage les mêmes lieux que lui, il préfère habituellement s'isoler pour dessiner ou peindre¹⁰⁶. À l'école, il se montre souvent colérique ou dépressif. La rencontre d'Émile Zola et de

¹⁰⁴ Pour une vue d'ensemble de la vie et des œuvres de Cézanne, nous suggérons l'ouvrage réalisé par Hajo Düchting (*Paul Cézanne*, édition Taschen, 224 pages) qui présente à la fois les aspects plus « personnels » de Cézanne et les aspects qui sont davantage reliés à sa vie d'artiste, tout en présentant autant des œuvres de jeunesse que des œuvres de la période médiane ou de la dernière période.

¹⁰⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non sens*, pages 13 à 33. Cet article a d'abord été publié, sous le même titre, dans *Fontaine*, 4^e année, décembre 1945, tome 8, numéro 47, pages 80 à 100.

¹⁰⁶ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 14.

Jean-Baptiste Bataille, vers l'âge de treize ans, avec qui il se lie d'amitié, représente cependant pour lui une période de bonheur et d'harmonie. La relation plus difficile qu'il a avec son père se poursuit avec les conflits qu'ils ont au sujet de sa carrière. Son père, qui possède une institution financière, désire qu'il entreprenne des études en droit – ce qu'il commencera, malgré son manque d'intérêt – et n'apprécie pas ses aspirations artistiques, considérant que l'art ne rapporte pas suffisamment d'argent. Par la suite, Paul Cézanne obtiendra l'accord paternel pour entreprendre des études en art, ce qui semble représenter le début d'un parcours relativement difficile : il est refusé à l'École des Beaux-Arts de Paris, il retourne à la banque de son père pour y travailler, il a de nombreux doutes sur son talent, il reprend quelques cours de peinture, il est de nouveau refusé à l'École des Beaux-Arts, ses tableaux sont refusés à une exposition officielle et il participe au « Salon des Refusés » où il ne s'attire pas grand intérêt, etc.¹⁰⁷ Malgré les difficultés, les critiques négatives et le peu de reconnaissance de son travail de la part de sa famille et du public, Cézanne persiste et sera essentiellement un autodidacte – pour finalement, mais tardivement, être reconnu comme un artiste d'une importance majeure ayant façonné l'histoire de l'art.

À l'âge adulte, les comportements de Cézanne semblent annoncer un trait de personnalité schizoïde¹⁰⁸. Il rencontre Hortense, avec qui il a un fils, mais ne la

¹⁰⁷ Notons à titre indicatif seulement que l'œuvre de jeunesse de Cézanne est caractérisée par les thèmes de la tentation sexuelle, de la violence, du drame, de l'enlèvement et de la mort.

¹⁰⁸ Notons qu'il est généralement admis de parler d'une schizoïdie de Cézanne. Mais surtout, les éléments généraux de la biographie de Cézanne (qui est assez documentée) semblent répondre adéquatement aux critères diagnostiques établis par le DSM-IV. Au sujet des critères diagnostiques de la personnalité schizoïde (groupe A des troubles de la personnalité, ne s'inscrivant pas nécessairement dans l'évolution de troubles psychotiques), on peut se référer à : American Psychiatric Association, *Mini DSM-IV. Critères diagnostiques*, page 281.

mariera que dix-sept ans plus tard, sous les pressions de sa mère et de sa sœur, après que son père eut découvert leur existence – Paul Cézanne avait dissimulé l'existence de sa conjointe et de son fils à sa famille, possiblement pour des motifs financiers. Leur mariage ne change rien à leur relation précaire : ils demeurent aussi éloignés l'un de l'autre – tant au plan affectif que géographique – qu'ils l'étaient avant. En fait, Paul Cézanne habite relativement peu fréquemment dans la même maison – voire parfois la même région – que sa femme et son fils. Il manifeste peu d'attachement familial, autant pour la famille dont il est issu que pour celle qu'il a fondée, sauf pour son fils, lui aussi nommé Paul, avec qui il nouera de meilleures relations.

De plus, Cézanne s'isole de plus en plus de ses anciens amis¹⁰⁹, il tolère plutôt difficilement les contacts avec autrui, travaille en solitaire et de manière soutenue sur ses tableaux – autant le jour où sa mère est morte que pendant qu'il est recherché comme réfractaire ou, encore, le lendemain de la journée où (sept jours avant sa mort) il perd conscience après avoir été surpris par un orage. Il semble aussi être de plus en plus indifférent tant aux éloges qu'aux critiques des autres et il semble lui-même être insatisfait de ses tableaux qu'il considère surtout comme des essais, etc.

Au niveau du style expressif de Paul Cézanne, certaines caractéristiques générales peuvent être relevées dans plusieurs de ses œuvres. Nous considérons ici,

¹⁰⁹ « Pour des raisons souvent incompréhensibles, Cézanne rompt brusquement ses relations avec des amis qui lui sont chers. Tous ceux qui l'approchent subissent les conséquences de son humeur confuse et contradictoire. Sa phobie du contact physique se rapporte essentiellement à sa peur d'être accaparé par les autres. » Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, pages 162 et 165 (quelques exemples sont aussi rapportés dans ces pages).

comme exemple, quelques éléments communs à son style pictural de la période médiane jusqu'à la fin. D'abord, notons que son style expressif met une insistance sur la structuration du mouvement du regard. Il y a une visibilité du regard qui ressort de/par son style, en particulier dans la série des « Natures mortes ». À cet égard, Cézanne « refuse » d'adopter un point de vue fixe afin d'exprimer ses sujets ; il intègre plutôt, dans l'élaboration de la fiction de ses images, certaines légères variations de points de vue¹¹⁰ – ou encore, il adopte une perspective « plane », indéterminée, qui n'est cependant pas une perspective aérienne –, en rendant ainsi « visible », dans ses expressions, l'impression du mouvement du regard. Son style ne met pas l'accent sur la ressemblance d'une perspective géométrique, ni sur une perspective par point de fuite (il n'y a aucun point de fuite dans ses œuvres), mais il module plutôt des déformations géométriques (imperceptibles lorsque le regard se dirige aux endroits « voulus ») ou des traitements « plats » (qui ne cèdent cependant pas à la perspective aérienne), afin de faire ressortir à la fois une spatialité tridimensionnelle de/dans la fiction de l'image et le regard dans son mouvement explorateur – la spatialité de l'image apparaît avec le « mouvement » de fixation du regard sur l'œuvre réalisée. Par exemple, dans *Nature morte : compotier, verre et pommes*¹¹¹, le compotier est plus large dans la partie de gauche (à peu près du double de la largeur de la partie de

¹¹⁰ Afin de mieux saisir le sens de nos propos, nous conseillons évidemment de se référer à des reproductions des œuvres en question. Précisons néanmoins que les variations de points de vue dans le style de Cézanne n'ont pas le même sens que celles dans le cubisme. Chez Paul Cézanne, la modulation des variations de la perspective exprime un « refus » d'adopter un point de vue précis, en accordant cependant de l'importance à l'expression de profondeur (de la spatialité) dans la fiction de l'image, alors que chez Pablo Picasso, par exemple, la modulation des variations de la perspective exprime une « volonté » d'adopter « tous » les points de vue « géographiques » (les angles de vue) où, en revanche, il n'y a pas de préoccupation particulière quant à l'expression de la profondeur spatiale dans la fiction de l'image.

¹¹¹ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 175.

droite), le verre qui est décentré par rapport à son « pied » est plus large à gauche, la base « circulaire » du verre n'est pas complétée du côté gauche, le contour arrière de la table est incliné (il est à son niveau le plus haut à gauche, à son niveau le plus bas vers le centre et remonte très légèrement à droite), le contour avant de la table est discontinu, etc. Il n'y a pas d'expression faisant ressortir des aspects géométriques et l'analyse des divers éléments met en évidence une tension entre les objets, une incompatibilité des perspectives sur leurs positionnements. Néanmoins, malgré cette tension, il y a un équilibre et une harmonie de l'expression lorsque le regard s'oriente correctement sur la toile. Les déformations et les incompatibilités des positions des objets deviennent alors peu perceptibles, sinon imperceptibles. En revanche, une spatialité tridimensionnelle de la fiction de l'image devient perceptible, ainsi que le mouvement « en profondeur » du regard. La restriction des positionnements géométriques et l'absence d'un point de vue déterminé – d'une perspective déterminée – sont très fréquentes dans le style d'expression de Cézanne, bien que ceci soit davantage manifeste à partir de la période des « Natures mortes ». En ce qui concerne l'absence d'un point de vue déterminé, fixe, dans son style, la composition de *Nature morte au panier de fruits, 1888-1890 (La table de cuisine)*¹¹² permet assez aisément de constater cette particularité. Les divers éléments sont inclinés et déformés selon diverses variations de perspective, d'une manière qui rend leur présence incompatible lorsque nous en faisons l'analyse – ce qui rend aussi impossible de déterminer une perspective précise, un angle de vue précis, pour l'ensemble des éléments du tableau. Cependant, si notre regard se fixe vers le centre du tableau – dans l'espace entre le pot

¹¹² Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 178.

de gingembre, les fruits, le pot de lait et le panier de fruits –, alors il y a une harmonie du positionnement et de la spatialité des objets qui apparaissent dans notre champ visuel. On peut aussi déplacer notre regard et fixer notre attention visuelle sur d'autres parties du tableau en obtenant cette impression d'harmonie et de mouvement de notre regard dans une spatialité – cette spatialité appartient, évidemment, à la fiction de l'image. Par exemple, en fixant visuellement la partie avant de la chaise en haut du tableau, le haut du pot de gingembre et le haut du panier de fruits concordent avec la (nouvelle) direction de notre regard ; la partie du bas du pot de gingembre et la partie du bas du panier de fruits, qui sont tous deux inclinés et dans un positionnement incompatible avec leur partie supérieure – par exemple, le bas du panier est peint vu de gauche, alors que l'anse du panier est peinte vue de droite –, sont alors en marge de notre champ visuel et les éléments apparaissent ainsi « redressés ».

Brièvement, nous pouvons affirmer que le style expressif de Paul Cézanne a comme principales caractéristiques d'octroyer une présence visible au regard, de rendre absente l'orientation d'un point de vue déterminé d'une manière précise pour l'ensemble du tableau et d'exprimer l'impression de spatialité vécue dans le mouvement fugitif d'un regard explorateur. À ces caractéristiques, il faut ajouter que le style de Cézanne n'exprime pas une visibilité des détails – ceux-ci sont quasi absents – et qu'il articule très peu le traitement de l'aspect des surfaces – plutôt que sur le fini des surfaces, l'accent est mis sur l'aspect de la matière constituant les objets. À cet égard, il faut ajouter que le style expressif de Cézanne insiste sur la visibilité de la « durabilité » des choses – il tend à rendre visible une certaine « constance »

matérielle –, plutôt que sur la visibilité des aspects qui sont davantage changeants. Par exemple : l'expression de la profondeur spatiale est privilégiée par rapport au positionnement particulier des choses dans une perspective géométrique, l'expression de la matière des objets est davantage articulée que le fini de leur surface, il y a une insistance sur la visibilité de la présence des couleurs plutôt que sur les détails et les apparences particulières des finis, etc.

Des liens hypothétiques peuvent aussi être faits quant à l'interprétation psychologique des œuvres de Paul Cézanne. D'abord, son style expressif peut lui-même faire l'objet de certaines interprétations psychologiques, en relation avec sa personnalité – notons que des interprétations psychologiques des expressions artistiques peuvent aussi être faites sans tenir compte de la vie de leur « créateur », mais il s'agit alors, à strictement parler, d'une signification psychologique *de* l'expression, sans concordance nécessaire avec la personnalité de celui qui a réalisé l'expression¹¹³. Nous avons constaté que dans le style expressif de Cézanne, il y a une intégration de variations et de déformations de perspectives, qui ne sont cependant pas visibles lorsqu'on a une certaine vue d'ensemble de la fiction de l'image. Ou encore, il opte pour un traitement « plat » de l'image – il n'utilise cependant pas les tons sur de grandes surfaces, non rompues, afin qu'une profondeur spatiale puisse se dégager de la

¹¹³ Par exemple, l'expression peinte par Cézanne intitulée *Les joueurs de cartes* de 1890-1892 (cf. reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 160), peut être interprétée comme exprimant l'état psychologique d'absorption des hommes par leurs occupations. Cependant, cette signification demeure propre à l'expression, elle ne saurait être directement transposée à Cézanne sans tenir compte des événements de sa vie. Par exemple, dira-t-on que l'expression de l'absorption des hommes par les « choses » signifie que Cézanne était absorbé par sa propre tâche artistique, ou bien qu'elle exprime le manque d'attention des autres à son égard, le détournement de leur attention, ou encore, qu'elle rend compte d'un engouement pour les jeux de cartes qu'il a personnellement ou qui est répandu dans un certain milieu socioculturel (de son époque) qu'il fréquente ou dont il est nostalgique ?

fiction de l'image. L'expression de la spatialité est présente, mais elle est obtenue « par » le mouvement explorateur du regard, et non pas par la focalisation sur une perspective précise guidant l'élaboration de la fiction de l'image – dans le traitement « plat », tel que c'est le cas par exemple dans la série d'œuvres ayant pour thème la « Montagne Sainte-Victoire », comme dans les variations de points de vue dans la série des « Natures mortes », il n'y a pas une perspective – un angle de vue – qui soit déterminée sans équivoque. Cette indétermination de l'orientation de la perspective peut être interprétée comme étant, chez Cézanne, l'expression de sa méfiance vis-à-vis de ce qui pourrait potentiellement restreindre sa liberté – méfiance à laquelle s'ajoute sa peur que quiconque puisse lui mettre le « grappin » dessus – et, surtout, comme étant l'expression d'un (de son) détachement par rapport aux changements et aux variations des apparences.

Aussi, les œuvres de maturité de Cézanne ont peu d'expressions affectives, émotives et culturelles. Considérons, par exemple, la série des « Natures mortes » qui revêt une importance particulière pour Cézanne, en ce qu'elle est chez lui davantage qu'une simple étude de composition – il affirme, à cette époque, que « *ce que je n'ai pas encore pu atteindre, ce que je sens que je n'atteindrai jamais dans la figure, dans le portrait, je l'ai peut-être touché là... dans ces natures mortes* »¹¹⁴. Ce qu'il veut exprimer par ses « Natures mortes », c'est la durabilité des choses, l'aspect « originaire » et non orienté vers une signification humaine particulière, la permanence d'une certaine structure des objets – par contraste, par exemple, avec

¹¹⁴ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 179 (il s'agit de la citation d'une lettre de Cézanne écrite à Joachim Gasquet).

l'impressionnisme (que Cézanne expérimenta sous l'influence de Camille Pissarro, mais qu'il abandonnera rapidement, en conservant cependant le goût pour une étude « sur nature ») où c'est l'instant présent et le jeu variant de la lumière qui priment. Aussi, l'expression des détails est quasi inexistante dans ses œuvres.

Chez Cézanne, cette simplification des apparences est reliée à son désir de saisir le caractère indéterminé – « naissant » – des choses, elle n'est pas reliée à la contrainte plus « technique » occasionnée par la rapidité du changement des apparences – notamment de l'éclairage –, tel que c'est davantage le cas pour le mouvement impressionniste. De plus, les éléments composant le sujet de ses toiles sont restreints et simples – d'ailleurs, contrairement à certains peintres de son époque, Cézanne n'a pas d'intérêt pour les objets rares, importés, de luxe ou à « caractère » urbain. Enfin, les « Natures mortes » de Cézanne, dont les fruits – particulièrement des pommes – sont les éléments centraux de ses compositions, n'expriment aucun plaisir alimentaire, aucun rapport social particulier – par contraste avec les « natures mortes » hollandaises du XVII^e et XVIII^e siècle où l'on peut discerner, par exemple (selon les œuvres en question), outre l'occasion que les « natures mortes » offraient aux peintres pour étudier les finis des objets et les compositions (et faire état de leur virtuosité), l'expression d'un accroissement de l'aisance matérielle et un certain ordre social. Chez Cézanne, l'aspect de durabilité des « objets » – les fruits et même les visages dans les portraits¹¹⁵ sont peints comme des objets – prime sur leurs

¹¹⁵ Par exemple, dans *Madame Cézanne dans la serre* (cf. reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 157), Hortense est peinte avec une expression restreinte de sa physionomie et avec un traitement froid de son visage, qui a une expressivité fort réduite et indéterminée.

« caractères » particuliers¹¹⁶ ; il y a un dépouillement des aspects utilitaires et « significatifs » qu'ont les objets dans le monde humain.

Des remarques analogues peuvent être faites sur la série des « Baigneuses » de Cézanne. Notons qu'il y a une maladresse dans la représentation du corps de ses baigneuses qui est principalement tributaire, non pas d'un manque de talent à proprement dit, mais de sa timidité maladive¹¹⁷ vis-à-vis des modèles nus – pour peindre ses baigneuses, Cézanne avait recours à des photos, à des modèles antiques et à des peintures classiques¹¹⁸. Outre cet aspect – qui est davantage une « contrainte » de sa personnalité que l'expression d'une signification psychologique –, il est remarquable que ses personnages de baigneuses (et de baigneurs) sont avant tout des éléments de paysage. Ses baigneuses, qui sont représentées dans une nudité « naturelle » – sans caractère érotique ou pudique –¹¹⁹, n'ont pas d'expression émotionnelle particulière et, de surcroît, elles semblent peu se situer dans une activité « réelle » de baignade – la représentation de l'eau est même parfois absente –, dans une situation humaine reliée à la baignade – notons que cette caractéristique s'accroît dans l'évolution des œuvres de Cézanne sur la thématique des « Baigneuses ». Les baigneuses apparaissent comme des objets du paysage, comme

¹¹⁶ Aussi, en ce qui concerne les « Natures mortes », notons que Cézanne trempait préalablement ses nappes dans du plâtre, afin de restreindre le mouvement et les variations de l'aspect de celles-ci.

¹¹⁷ Outre la timidité maladive devant les modèles nus que Cézanne démontrait déjà dans sa jeunesse, il aurait aussi déclaré à Auguste Renoir que « *les modèles féminins l'effrayaient et qu'elles étaient sans cesse à l'affût pour vous gruger* » (cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 187).

¹¹⁸ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 140.

¹¹⁹ À ce sujet, il y a probablement une influence, notamment, de Gustave Courbet qui avait commencé à représenter la nudité de manière « naturelle » (contrastant ainsi avec le caractère érotique des nus exposés à cette époque au Salon, ce qui lui avait attiré des critiques), ainsi que des œuvres classiques que Cézanne considérait comme des intermédiaires valables pour l'apprentissage de son art (cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, pages 140 à 143).

des « morceaux » de nature – au même titre que les arbres, par exemple –, sans caractère proprement humain, sans détermination émotive.

La série des « Baigneuses » et la série des « Natures mortes » peuvent être interprétées comme étant l'expression d'un retranchement de la vie sociale et de la restriction de la valeur – du rôle – de l'émotivité, du rapport subjectif aux situations, ainsi que des interventions et de l'insertion dans un environnement sociohistorique – et cela, au profit des éléments « originaires », indéterminés, de la nature et du monde. Ces interprétations d'une signification psychologique de l'expression picturale de Cézanne peuvent être mises en parallèle avec la personnalité schizoïde de celui-ci, dans la mesure où ce trait de personnalité se définit¹²⁰ comme un « *mode général de détachement par rapport aux relations sociales et de restriction de la variété des expressions émotionnelles dans les rapports avec autrui* »¹²¹.

Aussi, il semble que l'on puisse faire un parallèle entre certains états psychologiques de Paul Cézanne et l'expression propre à certains de ses paysages, notamment en ce qui concerne la série des œuvres ayant pour thème central¹²² la Montagne Sainte-Victoire ; thème auquel Cézanne se consacre presque exclusivement durant les dernières années de sa vie où il réalise méticuleusement une trentaine d'huiles et d'aquarelles de cette montagne¹²³. Dans ces œuvres ayant pour thématique

¹²⁰ Évidemment, un ensemble de critères délimite cette définition générale.

¹²¹ Cf. American Psychiatric Association, *Mini DSM-IV. Critères diagnostiques*, page 281.

¹²² La Montagne Sainte-Victoire avait attiré depuis longtemps l'attention des peintres provençaux, qui l'utilisaient comme arrière-plan. Cézanne sera cependant le premier à exploiter vraiment la Montagne Sainte-Victoire comme sujet principal de ses compositions, de ses toiles (cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 199).

¹²³ Cf. Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 198.

la Montagne Sainte-Victoire – que ces œuvres soient à l’huile ou à l’aquarelle –, le paysage est exprimé avec un « caractère » sauvage, brut, originaire, naissant, indéterminé. La représentation de la nature, dans ces œuvres, exprime une résistance au « façonnement humain », une résistance à l’emprise d’une conceptualisation ou d’une délimitation clairement fixée de l’orientation perspective, des aspects géométriques et du fini des textures. À ce propos, les formes, les volumes, la couleur, la luminosité, la consistance de la matière (ferme, fluide, rude, etc.) et la spatialité (l’espace) apparaissent – et sont obtenus – par la vibration et la modulation des tons. Notons que, étrangement, lorsque nous observons attentivement *La Montagne Sainte-Victoire, vue des Lauvres*¹²⁴ de 1902-1904 (Philadelphia Museum of Art, Philadelphie)¹²⁵ et *La Montagne Sainte-Victoire, vue des Lauvres*¹²⁶ de 1904-1906 (Kunstmuseum, Bâle), nous remarquons que les représentations des maisons sont les seuls éléments de la composition qui n’apparaissent pas spécifiquement par la modulation des tons. Ce léger contraste dans la composition de l’expression (entre la représentation de la nature et des maisons) est considérablement amoindri dans *La Montagne Sainte-Victoire, vue des Lauvres*¹²⁷ de 1905 (Musée Pouchkine, Moscou). C’est aussi le cas dans des paysages qui sont contemporains à cette toile, comme dans *Paysage bleu*¹²⁸. Le contraste noté dans la toile de 1902-1904 et dans celle de 1904-1906 de la Montagne Sainte-Victoire ne brime cependant pas l’harmonie générale des tableaux en question et il n’y a pas non plus l’expression d’une « supériorité » ou

¹²⁴ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 213.

¹²⁵ Notons que, contrairement à notre habitude, nous indiquons ici la datation de l’œuvre et le musée possédant l’œuvre, afin de mieux identifier l’œuvre en question, étant donné la similarité des titres mentionnés.

¹²⁶ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 212.

¹²⁷ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 215.

¹²⁸ Cf. Reproduction : Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, page 217.

d'une « dévalorisation » de certains éléments par rapport aux autres. Par ailleurs, l'évolution de la série de « La Montagne Sainte-Victoire » montre un accroissement de l'harmonie et de la connivence entre la nature et les éléments humains (les maisons). La représentation de cette coprésence harmonieuse semble indiquer que les œuvres de Cézanne n'expriment pas une attitude nihiliste, ni un rejet des sédiments humains et de l'existence humaine. Par contre, s'il n'y a pas ce type de négation et de rejet, il y a cependant une mise à distance et une restriction des particularités proprement humaines et de la variation des manifestations temporelles. Ce sont les aspects « naissants », « originaires », « durables » qui priment. Bien que dans les toiles de 1902-1904 et de 1904-1906 il y ait un léger retranchement de l'expression des maisons par rapport à la nature, l'évolution du thème montre que Cézanne aspire à exprimer une connivence entre, d'une part, l'existence humaine et ses sédiments (les maisons) et, d'autre part, la nature. Cependant, la connivence que Cézanne veut exprimer n'a pas trait à une relation de l'homme avec la nature¹²⁹. Elle se rapporte plutôt à une composante commune et stable de leur « essence » : avoir une consistance et une spatialité. Les aspects spécifiquement humains et spécifiquement naturels demeurent indéterminés – à cet égard, le style de l'expression parvient à rendre visible une ambiguïté entre la nature et la culture –, tout comme les aspects se rapportant à des rapports de mouvements humains ou temporels. L'expression de Cézanne restreint les ambiances, les particularités du paysage, les référents sociohistoriques et le façonnement humain ; tout en accentuant la fermeté et l'unité de l'expression. La genèse de cette expression dans son caractère anonyme, « impersonnel » et

¹²⁹ Tel que c'est le cas, par exemple, chez Pissarro où il y a, à une certaine époque, l'expression d'une relation entre les hommes et la nature qui est vécue harmonieusement.

« intemporel » semble pouvoir être mise en parallèle, dans une certaine mesure, avec les caractéristiques générales de la personnalité schizoïde de Paul Cézanne, en particulier concernant sa fuite de la société et de la vie moderne, ainsi que son isolement socioculturel et affectif.

Cependant, si l'interprétation psychologique est possible, nous devons aussi reconnaître les limites de celle-ci. D'abord, il importe de demeurer prudent et de ne pas transposer directement chacune des particularités d'une expression à la personnalité de l'artiste, sans prendre en compte le comportement général de l'artiste et les circonstances particulières où s'insère l'expression. Par exemple, nous avons remarqué que Cézanne n'adopte pas de point de vue déterminé, fixe. S'il y a un sens à dire que l'expression n'est pas concentrée sur l'étude d'un angle de vue précis, il ne faut pas pour autant en induire que Cézanne avait un problème de concentration. Cet élément doit plutôt être mis en relation avec d'autres éléments de son style et de ses comportements, afin de dégager une orientation générale concernant la genèse psychologique de l'œuvre. Au demeurant, l'hypothèse d'un problème de concentration – d'un manque de concentration soutenue – chez Cézanne ne serait pas plausible, en particulier lorsqu'on considère l'attention méticuleuse avec laquelle il s'applique à son travail – il consacre une centaine de « *séances de travail pour une nature morte, cent cinquante séances de pose pour un portrait* »¹³⁰.

¹³⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, page 13.

De plus, dans l'interprétation d'une genèse psychologique de l'œuvre, il ne faut pas restreindre l'œuvre au simple effet des traits psychologiques de l'artiste. Nous avons vu au cours de ce chapitre que les particularités corporelles et psychologiques sont retenues comme étant des motifs (des causes explicatives), et non pas comme étant des causes exclusives (des causes justificatives) de l'expression. Si Cézanne répondait entièrement à son environnement, rien n'imposait qu'il y réponde de la sorte ; il demeure possible qu'il aurait également pu, par exemple, faire des événements de sa vie des motifs pour chercher un support affectif plus grand, ou chercher un équilibre affectif, plutôt que de se détacher des rapports sociaux. Et, si l'œuvre peut être interprétée à la lumière de sa constitution et de sa vie, c'est qu'il a intégré certaines expériences de cette manière particulière et qu'il en a fait un moyen d'expression picturale, un moyen pour révéler une perspective sur le monde concret. L'analyse psychologique de l'œuvre est faite *a posteriori*, après que des événements (des éléments) soient constitués, mis en forme dans un certain sens. De la sorte, l'interprétation psychologique de l'œuvre est une perspective sur la manière subjective à partir de laquelle l'œuvre s'est constituée, elle dégage une certaine orientation générale des comportements de l'artiste, mais elle n'est pas une interprétation causale (cause *justificative*) dans la mesure où les éléments psychologiques n'avaient pas cette détermination précise – la responsabilité n'étant pas abolie – avant que l'œuvre fût constituée, avant que l'œuvre trace une certaine orientation.

Aussi, il faut reconnaître les limites de l'interprétation psychologique de l'œuvre en ce qu'elle ne détient pas l'exclusivité du sens qui est exprimé. Si on peut

affirmer que le travail expressif de Cézanne peut être rattaché à sa vie et que dans une certaine mesure ses œuvres expriment sa personnalité schizoïde, le sens de son œuvre ne se réduit pas pour autant à la seule interprétation psychologique – en fait, selon Merleau-Ponty, le sens d’une œuvre demeure ouvert : nous traiterons de ce point au prochain chapitre. L’interprétation psychologique rend compte des motifs qui sous-tendent d’abord une telle prise de perspective et indique dans quelle orientation des conduites elle s’inscrit, mais elle ne traite pas du sens de ce que l’expression montre en tant que perspective sur le monde.

À cet effet, en dehors de son sens psychologique, l’œuvre de Cézanne a aussi une valeur cognitive, par exemple, dans la mesure où elle réussit à offrir une représentation des choses dans un état « naissant », c’est-à-dire dans un caractère encore indéterminé – il n’y a pas de détermination précise de l’instant, ni de l’angle de vue, ni des expressions émotionnelles, etc. Il s’agit d’une représentation possible d’un certain type d’expérience de la perception vécue, qui est « pré-scientifique » en ce qu’elle n’a pas recours à une méthode « constructive » telle que la perspective linéaire et le point de fuite. Et, cette représentation est, également, « pré-personnelle » (« durable ») en ce qu’elle n’a pas recours non plus à une méthode marquant une insistance sur l’impression subjective et qu’elle met l’accent sur une « description picturale » – une « présentation visuelle » – de certains aspects du surgissement des objets dans la perception fugitive. Aussi, les œuvres de Cézanne octroient un nouveau sens à la prétention d’une représentation picturale « purement objective » du monde perçu (le mouvement réaliste) et à la prétention d’une représentation « purement

subjective » du monde perçu (le mouvement impressionniste). L'œuvre de Paul Cézanne exprime notamment l'interaction « subjective » du regard avec le monde « objectif ». En ce sens, son expression de la perception « dépasse » – au sens où elle englobe leur « conception » principale, mais ne les épuise pas – à la fois le réalisme et l'impressionnisme (le naturalisme et le subjectivisme). Dans une certaine mesure, un grand nombre de ses tableaux offrent, de la sorte, l'expression d'une conciliation de conceptions « opposées », ce qui octroie une impression d'harmonie aux tableaux en question.

Nous avons vu au chapitre deux que l'expression a indissolublement les fonctions d'expression de soi, de représentation et d'appel à autrui. L'interprétation psychologique est apte à traiter de l'expression de soi présente dans l'expression (artistique ou autre), mais elle ne rend pas compte de la fonction de représentation présente dans l'expression. En ce sens, l'œuvre de Cézanne peut aussi exprimer certaines « thèses » sur le monde concret. Par exemple, la perspective de plusieurs tableaux de Cézanne montre l'interaction du regard et des objets, lorsque notre regard se promène librement. Ce qui ne nécessite pas une constitution schizoïde pour faire sens.

De plus, Cézanne veut joindre les approches artistiques « opposées » de l'impressionnisme et du réalisme – ce qui constitue un objectif qui ne nécessite pas non plus sa constitution psychologique particulière. L'articulation de son style expressif, qui rend visible une jonction particulière des traditions du réalisme et de

l'impressionnisme, peut être mise en parallèle avec le dépassement de la rigidité psychologique, le dépassement de l'ambivalence (entre une pure objectivité et une pure subjectivité) pour assumer une ambiguïté de la perception, sujet dont traite l'étude de Mme Frankel-Brunswick. Notons que cette aspiration à mettre en relief des traditions instituées de manière dichotomique peut aussi être rapprochée du projet de Merleau-Ponty¹³¹ qui aspire à mettre en relation les acquis de l'idéalisme et de l'empirisme – d'où, sans doute, une part de son appréciation des œuvres de Cézanne qui peuvent potentiellement être un « modèle » pour exprimer l'ambiguïté (par contraste avec l'ambivalence).

Enfin, ajoutons qu'indépendamment de l'interprétation psychologique, l'œuvre de Cézanne marque un moment important de l'histoire de l'art et qu'il a eu une influence marquante pour plusieurs peintres du vingtième siècle. Son œuvre présente pour de nombreux artistes qui lui succèdent un sens et des possibilités de recherche artistique qui vont au-delà des motifs psychologiques.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons soutenu l'apport légitime des interprétations psychologiques relatives aux expressions – en particulier, dans le domaine artistique de la peinture. Cependant, nous avons également spécifié qu'en vertu de la fonction de représentation des expressions, l'interprétation psychologique n'épuise pas le sens

¹³¹ Pour de plus amples rapprochements entre la nature du travail de Paul Cézanne et celui de Maurice Merleau-Ponty, nous renvoyons le lecteur à l'article suivant : Theodore A. Toadvine Jr., « The Art of Doubting : Merleau-Ponty and Cezanne », dans *Philosophy Today*, volume 41, numéro 4, hiver 1997, pages 545 à 553.

de l'expression. Elle ne rend pas compte – ou pas entièrement compte – de la teneur intrinsèque de ce qui est exprimé. À cet égard, le présent chapitre nous a également permis de reconnaître que les motivations psychologiques et corporelles ne sont pas des causes directes (des causes *justificatives*) de l'expression, mais qu'elles obtiennent davantage le sens d'une motivation (d'une cause *explicative*) précise rétroactivement, en fonction de la manière dont le sujet organise et intègre les données irrémédiables de sa constitution corporelle et les données de son environnement – le sens des motivations est déterminé en fonction de l'orientation qu'elles obtiennent chez le sujet. Enfin, ce chapitre nous a permis de situer et de mieux cibler certains concepts clés, dont celui du style qui se situe dans le travail expressif d'une relation entre le sujet et le monde, à la jonction des motivations et de la liberté d'organisation de ces motivations. Ce qui éclaire la présence effective à la fois d'une représentation du monde concret et d'une expression de soi au sein de l'œuvre artistique – tout comme au sein de l'expression en général.

CHAPITRE 4

L'OUVERTURE DU SENS DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE

Au cours de ce chapitre, nous montrerons le caractère ouvert du sens d'une expression artistique, l'ouverture légitime du sens à une pluralité de significations. Précédemment, au chapitre trois, nous avons soutenu la légitimité des interprétations psychologiques de la genèse des expressions artistiques. Cependant, nous avons aussi remarqué que les interprétations psychologiques n'ont pas une signification absolue, qu'elles n'épuisent pas le sens de l'expression. Par exemple, nous avons indiqué brièvement quelques significations de l'œuvre de Paul Cézanne dont l'interprétation psychologique des liens entre l'artiste et son œuvre ne rend pas compte. Pour ainsi dire, l'expression artistique acquiert une autonomie relative¹ par rapport à la genèse de sa conception et instaure un avènement dont le sens est maintenu ouvert². À cet effet, « *le sens est ouverture, non clôture* »³, puisque l'expression artistique peut être abordée sous une pluralité de niveaux d'analyses et d'appréhensions de son sens. Aussi, ces divers niveaux d'analyses et d'appréhensions du sens demeurent eux-mêmes ouverts, ils peuvent évoluer, être réitérés, être interrogés sous diverses variantes ou être réajustés dans le temps et les cultures, en s'ouvrant à d'autres réalités.

¹ Nous spécifions « relative », puisque, malgré son autonomie, les interprétations psychologiques de sa genèse demeurent valables (l'œuvre et l'artiste sont liés par des rapports entre les faits de leur existence, mais pas de manière conceptuelle, logique).

² Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 85.

³ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, page 134.

Il importe ici de saisir que cette ouverture du sens de l'expression artistique, qui exclut un « platonisme » de la correspondance d'une seule signification à une expression artistique donnée, ne constitue pas, à l'inverse, le postulat d'un pur subjectivisme de l'interprétation du sens. D'une part, les signes expressifs ne sont pas la *mimésis*, le pur décalque, d'une idée qui leur correspondrait de manière univoque toujours-déjà – ce qui constituerait une sorte de « platonisme » rendant illégitime le pluralisme des significations. Les signes expressifs instaurent plutôt des matrices d'idées⁴, ils permettent d'être abordés sous divers aspects permettant de dégager diverses significations. Mais, d'autre part, le sens de l'expression artistique n'est pas tributaire d'un acte d'interprétation strictement subjectif, son ouverture ne rend pas légitime toutes les interprétations. La configuration des signes expressifs est ouverte à une pluralité d'appréhensions de son sens, mais cette configuration des signes expressifs invalide aussi les interprétations qui « enlèveraient » la cohérence de cette configuration.

Dans la première section de ce chapitre, nous aborderons « L'appréhension du sens de l'expression ». Cette section nous permettra de souligner que l'appréhension d'un déploiement de sens implique d'une part que le sujet qui est interpellé par une expression fait « l'effort » d'adopter un certain style expressif propre à l'œuvre, certaines orientations et certaines indications de l'articulation des signes de l'œuvre comme expression de quelque chose. Mais, d'autre part, nous noterons que ce déploiement expressif implique que le sens de l'œuvre n'est pas univoque, dans la

⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 96.

mesure où l'expression demeure en partie allusive et qu'elle nécessite une connivence du sujet avec le monde afin que son orientation expressive puisse être ressaisie.

Dans la seconde section de ce chapitre, intitulée « Enracinements et ouvertures culturelles », nous aborderons les implications de la contribution d'une connivence du sujet avec le monde, lors de l'appréhension du sens. Ainsi, nous noterons que le langage d'une expression artistique peut nous interpeller sous diverses variantes relatives à notre enracinement sociohistorique. Autrement dit, le sens d'une œuvre artistique n'est pas fermé sur les circonstances particulières qui l'ont fait advenir et, dans cette mesure, le déploiement du sens est ouvert sur la temporalité, les cultures et les civilisations. À ce titre, il faut noter qu'il y a une histoire propre à la réception du sens de l'œuvre.

Lors de la troisième section de ce chapitre, nous présenterons « Cinq perspectives élémentaires d'appréhension du sens de l'expression artistique », en ayant recours principalement à l'exemple des expressions artistiques peintes, afin de mettre en évidence l'ouverture du sens à une pluralité de significations. Notons que la distinction des divers niveaux d'analyses de l'expression artistique, qui seront présentés dans cette section, n'est pas explicitement développée par Merleau-Ponty, bien que la possibilité de ces diverses perspectives d'appréhension de l'œuvre artistique nous apparaisse fidèle à ses thèses. Nous procéderons à cette présentation avant tout dans l'objectif de rendre davantage intelligibles les propos sur l'ouverture du sens de l'œuvre d'art, c'est pourquoi nous privilégierons une monstration illustrant

de manière plus succincte ces perspectives d'appréhension du sens, plutôt que de procéder à une analyse détaillée de celles-ci. Il importe de garder à l'esprit que ces diverses variations de la compréhension du sens d'une expression artistique se rapportent aux mêmes signes expressifs, mais en les considérant sous divers aspects, et qu'il n'y a pas de clivage formel entre ces diverses appréhensions du sens, qu'elles peuvent se recouper. Par conséquent, les diverses variations d'appréhension du sens pourraient être présentées de maintes façons, nous les présenterons en optant pour une division en cinq niveaux afin de mieux mettre en relief certains aspects (par exemple, nous ferons mention de l'interprétation psychologique dans une section distincte des autres sciences humaines) et, aussi, en tentant d'alléger le texte (par exemple, nous regrouperons les interprétations anthropologiques, sociologiques et de l'histoire des civilisations, qui présentent plusieurs similitudes, dans une même section). Nous reviendrons quelque peu sur les considérations qui nous ont incité à formuler cette présentation en cinq niveaux d'appréhension, au début de la section qui y a trait. Mentionnons pour l'instant que cette présentation sera abordée selon la division suivante : les interprétations du « style » expressif, les interprétations de catégorisations artistiques, les interprétations psychologiques, les interprétations « culturelles » (subdivisées en deux, selon la nuance des aspects des perspectives propres aux sciences humaines et selon la nuance des aspects existentiels ou sociaux plus généraux, ouverts au sens commun) et, enfin, les interprétations « techniques » (c'est-à-dire, les interprétations de l'expression en tant qu'objet matériel, en tant qu'image-chose).

L'appréhension du sens de l'expression

Abordons d'abord l'implication générale sous-jacente à la possibilité de compréhension du sens d'une œuvre expressive. Afin de comprendre adéquatement une expression, il faut à quelques égards épouser la direction indiquée par l'expression, il faut se mettre au service du sens qu'elle indique, il faut tenter d'acquérir son style de pensée⁵. Tel que Merleau-Ponty le note, comprendre une phrase, par exemple, « *ce n'est rien d'autre que de l'accueillir pleinement dans son être sonore, ou, comme on dit si bien, l'entendre* »⁶.

Cependant, en ce qui concerne cet « accueil », cette compréhension du sens d'une expression artistique, il y a une certaine « confrontation »⁷ de l'œuvre et de l'individu qu'elle interpelle. En d'autres termes, la compréhension du sens d'une œuvre expressive implique deux aspects, deux pôles : l'horizon expressif qui est offert à la perception (le pôle objet) et le style de déploiement perceptif – le style d'appréhension – sur cet horizon expressif (le pôle sujet)⁸. D'une part, il importe de prendre en considération que l'œuvre – picturale, littéraire, cinématographique, etc. – a la possibilité de nous apprendre quelque chose⁹, d'éveiller en nous des idées, des modes de structurations perceptives et des sentiments que nous n'avions pas auparavant, ou du moins que nous n'avions pas thématiques de la sorte¹⁰. De ce point

⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », dans *Signes*, page 114.

⁶ Cf. Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, page 203.

⁷ Cf. Merleau-Ponty, « La science et l'expérience de l'expression », dans *La prose du monde*, page 21.

⁸ Par exemple, en référence à ces deux pôles de l'appréhension du langage, Merleau-Ponty mentionne que « [le sens du mot] est une rencontre de l'humain et de l'inhumain ». Cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 462.

⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 460.

¹⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La perception d'autrui et le dialogue », dans *La prose du monde*, page 198 ; et, cf. Merleau-Ponty, « L'homme et l'adversité », dans *Signes*, page 298.

de vue, il est vrai que le sens est indiqué par l'expression, et c'est pourquoi une expression peut nous apprendre quelque chose, que c'est elle qui déploie son sens, que nous devons lui être réceptif et qu'il serait illégitime de lui octroyer arbitrairement n'importe quelle signification. Mais, d'autre part, il importe aussi de prendre en considération que le sens n'est pas une simple propriété univoque des signes de l'expression¹¹, il ne s'agit pas d'un apport entièrement interne aux signes de l'expression, il s'agit aussi de la « pratique », de l'usage qui est fait et qui peut être fait de ces signes¹². Le sens de l'expression et de ce qu'elle nous apprend, ou de ce qu'elle nous fait ressentir, fait aussi appel à un ressaisissement de nos idées, de nos sentiments, de notre propre style d'ouverture au monde du vécu¹³. Lors du ressaisissement du sens de l'œuvre expressive, notre inhérence au monde concret qui nous offre certains ancrages est implicitement mise à contribution. À cet effet, il faut appréhender la valeur tacite de l'usage des signes de l'expression, il faut mettre « *au service du spectacle notre connivence avec le monde* »¹⁴.

Nous avons reconnu au deuxième chapitre (dans la section « Langage et pensée ») que le langage et la pensée conceptuelle sont deux aspects d'un même phénomène, qu'ils sont coprésents dans leur déploiement, que l'un n'engendre pas causalement l'autre de manière linéaire – il y a plutôt une influence mutuelle, un apport transversal dans leur articulation. Aussi, l'analyse de la fonction de

¹¹ Cf. Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, page 203.

¹² Cf. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », dans *Signes*, pages 114 et 115.

¹³ Cf. Merleau-Ponty, « L'homme et l'adversité », dans *Signes*, page 284 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 460 et 461.

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, « La temporalité », dans *Phénoménologie de la perception*, page 491.

représentation inhérente à l'expression (que nous avons abordée principalement dans la section « Peinture et représentation » du chapitre deux) nous a indiqué que ladite représentation n'est pas une *mimésis*, un pur décalque, des idées ou de la nature. La représentation est plutôt une référence, plus ou moins circonscrite, au monde de la vie qu'elle présente sous certains aspects, sous un certain style. Il ne s'agit pas, dans l'expression, d'un simple rapport de subordination des signes à une seule signification qui leur correspond toujours-déjà, en dehors de tout contexte. Pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, il faut noter que le langage peut signifier parce qu'il est d'abord porteur de significations, il faut prendre en considération que le langage « *avant d'avoir une signification, il est signification* »¹⁵.

Cela dit, il peut être utile de préciser ici qu'entre sens et signes, il y a une certaine réversibilité¹⁶. Les signes font pressentir un sens, mais ils ne deviennent pleinement des signes de quelque chose de circonscrit qu'une fois que le sens a été ressaisi et, inversement, le sens ne devient sens que parce que la variation des signes le fait ainsi exister. À ce sujet, on peut remarquer qu'il y a une ambiguïté de la signification des mots lorsqu'ils ne sont pas insérés dans une phrase et un contexte. À titre d'exemple, la phrase « cette personne est encore sobre aujourd'hui » a un sens variable selon les contextes d'énonciation : par exemple, selon les contextes, cette phrase peut faire référence à la modération de la consommation alcoolique ou alimentaire de la personne désignée, voire même à son abstinence de consommation alcoolique ou alimentaire (et ce, malgré que l'usage du terme « sobriété » au sens

¹⁵ Cf. Merleau-Ponty, « La science et l'expérience de l'expression », dans *La prose du monde*, page 22.

¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, page 202.

d'une abstinence, de l'absence d'ivresse ou de l'état de jeûne, constitue en fait un usage impropre, mais répandu, du terme « sobriété » ; cet usage est un anglicisme) ; ou encore, dans d'autres contextes, elle peut faire référence à la sobriété de l'habillement (sa simplicité, sa discrétion ou son caractère classique) ou faire référence à la sobriété du discours de « cette personne » ; aussi, l'énoncé peut être ironique et avoir le sens contraire des diverses significations que nous venons de mentionner : par exemple, l'énoncé peut désigner l'état d'ébriété de la personne dont il est question lorsque le contexte (par exemple, l'état d'ébriété apparent de « cette personne » ou encore son habitude de consommation excessive) indique que la signification littérale de la phrase serait manifestement fausse dans ce contexte et que nous accordons un certain souci d'intelligibilité et de véracité à notre interlocuteur. Enfin, on peut noter à titre indicatif que, pour chacune des significations mentionnées, le « encore aujourd'hui » peut, selon les contextes, avoir le sens de « cette journée succédant immédiatement à la (ou les) journée (s) précédente (s) » ou le sens de « cette occasion survenant à cette portion-ci de la journée, comme lors des autres occasions semblables qui ont déjà eu lieu ».

Il y a un aspect allusif du langage, il est perforé de silence, tel que nous l'avons vu au chapitre deux (dans la section « Langues et expressions non verbales »). Cet aspect allusif du langage, qui montre les choses sans pouvoir leur concorder entièrement (sans pouvoir leur être entièrement substituable)¹⁷, nécessite en arrière-plan notre inhérence au monde concret considéré comme typique, afin que l'usage

¹⁷ À ce sujet, on peut se rapporter aux diverses considérations émises dans la section sur « Le style » de notre chapitre trois.

tacite des signes expressifs de l'œuvre soit compris¹⁸. Par exemple, c'est, en dernière instance, grâce à une certaine connivence avec le monde du vécu que nous n'appréhendons pas le sens de « l'action de couper » de la même manière dans les quatre cas suivants : « couper le gâteau », « couper le paquet de cartes », « couper le cordon ombilical d'un bébé » et « couper le contact du moteur d'une voiture » – dans chacun de ces cas, « couper » renvoie à des capacités et des savoir-faire différents¹⁹.

Enracinements et ouvertures culturelles

Nous venons de voir que la compréhension du sens est une appréhension, qu'elle fait appel à notre ouverture au rythme de l'expression tout en impliquant en arrière-plan (implicitement) notre connivence et notre appréhension du monde du vécu, du monde vital qui nous est commun. Une première implication de l'enchevêtrement de notre inhérence au monde concret dans la compréhension du sens d'une expression est que, dans cette appréhension, les contextes ainsi que notre enracinement historique et culturel peuvent faire varier la manière dont le langage nous interpelle²⁰.

Pour ainsi dire, l'avènement du sens dépasse les événements factuels qui l'ont fait advenir²¹. Les signes de l'expression sont l'annonce d'un nœud de significations dont le sens demeure ouvert à diverses appréhensions de sa configuration, à des

¹⁸ Cf. Merleau-Ponty, « Le cogito », dans *Phénoménologie de la perception*, page 462.

¹⁹ Cet exemple est une variante librement inspirée d'un cas traité par John R. Searle. Cf. John R. Searle, *La redécouverte de l'esprit*, pages 241 à 244.

²⁰ Cf. Merleau-Ponty, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, pages 134 et 135.

²¹ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 85.

réinterprétations – des réitérations des interrogations – de ce que les signes de l’expression indiquent. Pour reprendre les termes de E. Louis Lankford, « *a work of art exhibits not a single idea but matrices of ideas* »²². À cet égard, le sens de l’œuvre demeure ouvert à une pluralité de significations qui peuvent fluctuer avec le temps et les civilisations, c’est pourquoi la justesse des interprétations n’en épuise jamais totalement le sens. Ainsi, note Merleau-Ponty, « *si les créations ne sont pas un acquis, ce n’est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c’est aussi qu’elles ont presque toute leur vie devant elles* »²³.

Le sens de l’expression artistique ne se réduit pas, pour ainsi dire, uniquement aux significations explicites, qui sont délibérément recherchées par l’artiste – et, d’ailleurs, l’artiste, comme l’écrivain ou l’individu qui parle, peut lui-même apprendre ou découvrir des nouvelles manières d’appréhender le sens de ce qu’il a exprimé²⁴. Le sens de l’expression est ouvert sur les acquis culturels et temporels qui, à cet effet, ont un certain impact sur l’appréhension de la valeur de l’usage des signes expressifs²⁵ et sur la manière dont le langage des œuvres artistiques nous interpelle. Aussi, le phénoménologue français stipule que « *c’est l’œuvre elle-même qui a ouvert le champ d’où elle apparaît dans un autre jour, c’est elle qui se métamorphose et devient la suite, les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changent qu’en elle-même* »²⁶.

²² Cf. E. Louis Lankford, *Merleau-Ponty’s Concepts of Perception, Behavior and Aesthetics Applied to Critical Dialogue in the Visual Arts*, page 148.

²³ Cf. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, pages 92 et 93.

²⁴ Cf. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », dans *Signes*, page 114.

²⁵ Cf. Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », dans *Phénoménologie de la perception*, pages 398 et 399.

²⁶ Cf. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, page 62.

En somme, le sens n'est pas plus *dans* l'œuvre expressive qu'il n'est *dans* la conscience subjective. Ceci ne signifie pas que le sens de l'expression soit « ailleurs », ceci signifie simplement que la première position ne rend pas compte de la fluctuation contextuelle des signes langagiers, de l'apport des données non langagières (l'arrière-plan nécessaire d'une connivence avec le monde vécu, tel que des savoir-faire et des horizons d'expériences par exemple) pour la compréhension du sens, alors que la seconde position ne rend pas compte des normativités du langage transmis, ainsi que de l'apport du langage lui-même dans la formation et le déploiement des pensées ou des interprétations du sens. Il n'y a pas de choix à faire entre l'un ou l'autre, le phénomène langagier implique toujours deux pôles : l'horizon expressif constitué par l'expression (pôle objet) et l'horizon d'appréhension constitué par le sujet (pôle sujet). Afin de rendre plus intelligibles nos propos sur l'ouverture du sens de l'œuvre expressive à une pluralité de significations, nous allons maintenant procéder à une brève monstration de diverses variantes élémentaires de la compréhension du sens d'une expression artistique.

Cinq perspectives élémentaires d'appréhension du sens de l'expression artistique

Parmi les appréhensions élémentaires du sens d'une expression artistique, ses signes expressifs peuvent être abordés globalement selon quatre optiques (que nous présenterons en cinq perspectives) : celle de leurs valeurs significatives pour les sciences humaines, celle de leurs références culturelles au monde du vécu, celle de leur style expressif et celle de leurs propriétés matérielles. Notons qu'en ce qui a trait

aux diverses variantes de la compréhension du sens des œuvres expressives, nous venons de voir qu'il y a deux pôles qui sont toujours impliqués dans cette compréhension : le pôle objet et le pôle sujet. Or, il faut aussi ajouter que le pôle objet, le pôle de l'horizon expressif constitué par l'œuvre, a une triple objectité. La triple objectité de l'œuvre (que nous avons abordée dans la section sur « Le style » de notre chapitre trois) est, rappelons-le, constituée des trois niveaux d'objet suivant : (1) l'objet pour l'image, le sujet pour l'image (les éléments du monde vécu auxquels la fiction de l'œuvre renvoie de manière plus ou moins circonscrite) ; (2) l'image-chose, le « support » matériel (par exemple, les tons des couleurs ou l'épaisseur des traits) ; (3) l'objet de/dans l'image, l'expression (la fiction créée par/dans l'image, la fiction de l'image). La compréhension de l'œuvre peut donc accentuer davantage l'appréhension de l'un ou l'autre de ces trois niveaux d'objet et, aussi, accentuer diverses combinaisons de ces niveaux d'objets. Il importe cependant de noter que la considération prépondérante de l'un ou l'autre de ces niveaux maintient en arrière-plan certains rapports avec les autres niveaux d'objets, dans la mesure où leur présence est indissoluble dans l'œuvre expressive.

Dans l'optique des sciences humaines, les signes expressifs sont abordés eu égard à leurs valeurs psychologiques, historiques, anthropologiques, sociologiques, etc. Autrement dit, dans cette optique, l'appréhension des signes expressifs de l'œuvre met l'accent sur divers renvois de l'objet pour l'image, quoique cette optique implique aussi l'appréhension de l'objet de/dans l'image. En ce qui concerne l'interprétation psychologique de l'expression artistique, elle peut avoir deux sens : soit

l'interprétation psychologique propre à la fiction de l'image (par exemple, l'attitude ou l'expression de sentiments du personnage dans la fiction d'image d'un portrait), ou soit l'interprétation psychologique des rapports entre la vie d'un artiste et son expression artistique, l'interprétation des influences psychologiques ayant contribué à la conception de l'expression (la manière dont la vie d'un artiste est éclairée par son œuvre et la manière dont la vie d'un artiste éclaire son œuvre). Le premier de ces deux sens de l'interprétation psychologique recoupe habituellement certaines considérations des diverses interprétations culturelles générales d'une œuvre dans la mesure où il y a alors une certaine prépondérance accordée à la considération de l'objet de/dans l'image, c'est pourquoi nous les présentons dans une même section, afin d'éviter la redondance. Le deuxième sens de l'interprétation psychologique a une importance particulière, dans la mesure où il fait état d'une genèse des motivations psychologiques se rapportant à la conception – qui, d'une certaine manière, est un objet pour l'image – de l'expression artistique. En vertu de ce caractère particulier, nous avons précédemment consacré un chapitre à ce type d'interprétation psychologique, ce qui nous a permis de constater que, bien que ce type de signification psychologique soit légitime, le sens de l'expression artistique n'est cependant pas clos sur ses origines, le sens n'est pas entièrement réductible à l'interprétation psychologique. Étant donné ce contexte, nous rappelons brièvement la possibilité de ce type d'appréhension du sens psychologique d'une œuvre d'art dans une section distincte des autres interprétations des sciences humaines.

En ce qui a trait aux autres perspectives des sciences humaines, telles que l'anthropologie et l'histoire des civilisations ou de la culture, elles sont ici abordées parmi les interprétations culturelles, puisqu'elles portent, chacune à leur manière, sur divers aspects culturels ou sociaux. Nous subdivisons cependant les interprétations culturelles en deux sous-catégories : les appréhensions du sens culturel qui sont davantage axées sur des aspects plus spécifiques aux sciences humaines et les appréhensions du sens culturel plus général qui englobent des aspects existentiels ou sociaux du sens commun. Les aspects de ces deux sous-catégories se recourent largement, nous procédons à cette subdivision seulement afin de mettre en relief la nuance, découlant principalement de la manière d'appréhender la triple objectivité de l'œuvre expressive, entre la valeur des signes de l'expression comme trace parlante d'une époque (par exemple, par des références à des aspects sociologiques, culturels ou anthropologiques caractéristiques d'une époque) et la valeur des signes de l'expression comme éléments existentiels ou sociaux généraux dont l'interpellation culturelle maintient un dialogue sur des aspects ouverts au-delà de l'époque propre à la création de l'œuvre.

Il faut noter que, parmi les perspectives des sciences humaines, l'optique de l'histoire de l'art aborde l'expression artistique principalement en tant que caractère langagier. La particularité de cette approche de catégorisation générale du langage artistique présente autant, sinon plus, de recouvrements avec le style expressif (qui se situe, lui, à un niveau individuel, particulier) qu'avec les interprétations culturelles des autres sciences humaines. De sorte que, nous avons opté pour une présentation des

interprétations de catégorisations artistiques dans une section distincte des autres sciences humaines, afin de pouvoir en traiter à la suite du style expressif avec lequel elle partage un certain nombre de points communs, dû à leur insistance sur l'aspect langagier de l'expression.

En considération des remarques que nous venons de mentionner, et afin de limiter les recoupements interprétatifs, nous présentons les appréhensions élémentaires du sens d'une expression artistique en cinq sections qui seront abordées dans l'ordre suivant : (1) les interprétations du « style » expressif (le style au sens où il est employé par Maurice Merleau-Ponty, tel que nous l'avons circonscrit dans une section du chapitre trois) ; (2) les interprétations de catégorisations artistiques (c'est-à-dire, le « style » artistique, non pas au sens individuel tel qu'employé par le phénoménologue français, mais au sens des catégorisations dont font usage les historiens et les critiques d'art) ; (3) les interprétations psychologiques (qui ont été largement discutées au chapitre trois) ; (4) les interprétations « culturelles » (comprenant les aspects des perspectives des sciences humaines et les aspects existentiels ou sociaux généraux) ; (5) les interprétations « techniques » (ces dernières portent principalement sur l'expression en tant qu'image-chose, sur les propriétés matérielles de l'expression ; mais aussi, dans une certaine mesure, sur l'objet de/dans l'image).

1) Interprétations du « style » expressif

Le sens de l'expression artistique peut être abordé en fonction des signes de son style – le style, tel que nous l'avons défini au précédent chapitre, fait ici référence

à l'organisation expressive singulière réalisée par un individu dans l'exécution d'une manifestation de sens. Nous avons constaté dans la section sur « Le style » de notre troisième chapitre que l'expression n'est jamais une adéquation absolue avec ce qu'elle représente, qu'elle n'est pas entièrement substituable à ce à quoi elle réfère. L'expression est stylisée, elle fait état d'une organisation singulière d'une manière de fréquenter le monde concret, que l'individu exprime. Au niveau de l'œuvre picturale, le style exprime une structuration singulière des rapports instaurés entre le voyant et le visible ; le style exprime un empiétement particulier entre ce que le voyant apporte au visible dans sa manière de l'appréhender – de le « montrer » – et ce que le visible offre au voyant²⁷. Ce style est lui-même un sens de l'expression, il est une manière singulière de référer au monde de la vie, de le montrer sous une structuration particulière, sous une certaine emprise expressive. Il serait quelque peu redondant de reprendre la discussion de l'appréhension possible du style expressif, étant donné que nous lui avons consacré une section au précédent chapitre. Nous pouvons cependant nous référer, en guise d'exemple, au style expressif des œuvres picturales de Salvador Dalí, que nous avons exposé dans la section sur « Le style » de notre troisième chapitre.

2) Interprétations de catégorisations artistiques

Le sens de l'œuvre peut aussi être abordé par une mise en commun des particularités expressives de l'artiste avec d'autres artistes dont le travail artistique présente certaines connivences générales, en tant que langage artistique. Il s'agit alors

²⁷ Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pages 16 à 18 ; et, cf. Merleau-Ponty, « Notes de travail », dans *Le visible et l'invisible*, pages 269 et 270.

d'une appréhension du sens de l'œuvre comme partenaire d'un genre, d'un mouvement artistique plus ou moins circonscrit. Par exemple, les particularités des signes picturaux des œuvres de Salvador Dalí indiquent un style expressif²⁸ qui lui est propre, mais elles permettent aussi de le situer et de le distinguer par rapport à d'autres artistes avec qui il a une certaine connivence expressive : en l'occurrence, ceux du mouvement surréaliste. Les signes de l'œuvre permettent alors d'aborder le sens qui la rapproche des autres œuvres de ce mouvement artistique et le sens qui, aussi, la distingue de ces autres œuvres.

De plus, cette approche des signes de l'expression peut être élargie à un plus grand ensemble, celui de l'histoire de l'art. En d'autres termes, l'œuvre d'art, dans son caractère langagier, a aussi un sens par rapport aux autres manifestations expressives, où il peut y avoir des catégorisations, des recoupements et des divergences dans leur manière d'aborder certains « problèmes » de la représentation, de leur art. Par exemple, l'aspiration de Cézanne d'une « étude *sur* nature » n'est pas totalement étrangère à l'aspiration – et à l'influence – de « l'étude *en* nature » des peintres impressionnistes. Aussi, il demeure possible de remettre en perspective l'évaluation de la valeur des recoupements et des divergences de certaines œuvres. Par exemple, une mise en relief de quelques connivences picturales significatives permet rétrospectivement de donner sens à l'identification d'Eugène Delacroix et de Jean Auguste Ingres en tant que peintres partageant une orientation artistique néo-classique, bien que ces deux peintres français étaient à leur époque des contemporains

²⁸ Nous avons abordé les particularités générales du style expressif propre à Salvador Dalí dans la section intitulée « Le style », au chapitre trois.

rivaux aspirant, chacun à sa manière, à se situer dans une orientation expressive classique²⁹.

Aussi, l'évolution artistique ultérieure à une œuvre d'art, comme l'évolution artistique qui lui est antérieure, permet d'aborder son sens sous certaines variations. Les œuvres qui succèdent à une expression artistique, que ces œuvres soient réalisées par le même artiste ou par d'autres artistes (contemporains ou provenant de d'autres générations ou de d'autres cultures), permettent « d'enrichir » ou de faire varier son sens quant à sa portée historique et aux « problèmes » qu'elle pose, quant aux recoupements dans d'autres expressions artistiques de certaines de ses préoccupations, quant à la reprise, la transfiguration ou le délaissement de tentatives picturales, etc.³⁰

Par exemple, l'articulation picturale du cubisme permet de voir rétroactivement dans certaines peintures de Paul Cézanne les signes picturaux d'un balbutiement de la représentation cubiste. D'ailleurs, Cézanne a déjà recommandé, dans une lettre écrite à un jeune peintre, de s'efforcer de voir la solidité de la nature à l'aide des structures géométriques fondamentales³¹. Il est cependant juste que les œuvres de Cézanne ne peuvent pas être catégorisées comme étant elles-mêmes des œuvres cubistes – ni que c'était là un aboutissement recherché par Cézanne. À ce sujet, nous avons relevé quelques distinctions fondamentales entre les déformations picturales de Paul Cézanne et celles du cubisme de Pablo Picasso, à la note de bas de

²⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », dans *La prose du monde*, page 96.

³⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, pages 74 et 75.

³¹ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 574.

page cent dix du chapitre trois. Bien que ces distinctions sont fondamentales et méritent d'être considérées, il est équitable de reconnaître que les signes picturaux des œuvres de Cézanne permettent, une fois les œuvres cubistes connues, d'être abordés comme un mode de représentation picturale qui préfigure cette voie. Cette préfiguration n'est pas tant due à une similitude de leur voie, puisque cette possibilité picturale était seulement secondaire chez Cézanne et qu'elle ne constitue pas le principe central de son travail artistique, mais elle est plutôt due à une affinité picturale de leurs déformations, qui deviennent cependant prépondérantes dans le cubisme. Cette préfiguration des œuvres de Paul Cézanne fait sens comme réalisation expressive « situant » rétroactivement l'avènement de l'effort particulier à certains peintres de l'époque moderne. À cet égard, les signes picturaux de Cézanne peuvent être une source de rapprochement³² avec le cubisme, comme l'art africain a aussi été, notamment par sa structure claire et néanmoins fortement expressive, une source d'inspiration et une source d'étude pour les cubistes – et pour de nombreux artistes de divers mouvements artistiques de la même époque.

Ou encore, comme autre exemple, on peut songer à un rapprochement possible des expressions artistiques d'images doubles de Salvador Dalí avec les particularités d'une statue de pierre mexicaine réalisée vers le XIV^e ou XV^e siècle³³ qui est désignée sous le nom de *Tlaloc*³⁴ – cette statue (qui a été acquise par les Staatliche Museen, le Museum für Völkerkunde de Berlin plus particulièrement)

³² Par ailleurs, on peut noter que les peintres cubistes connaissaient, par le biais des expositions posthumes, les œuvres de Cézanne.

³³ Ce qui correspond à l'époque de la cohabitation de la civilisation aztèque au Mexique.

³⁴ Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 52.

représente Tlaloc, le dieu aztèque de la pluie. Ce rapprochement permet notamment d'appréhender les images doubles de Dalí dans le sens d'une certaine connivence des possibilités formelles d'expression avec l'articulation expressive de la statue aztèque de Tlaloc – bien que les images doubles de Dalí présentent un renouvellement de ces possibilités –, tout en permettant de donner davantage de sens aux nuances divergentes de leurs signes expressifs. La statue de Tlaloc en question est, elle aussi, exprimée par une polyvalence des formes³⁵. Par exemple, la bouche du visage de Tlaloc prend forme « par » une représentation de profil de deux têtes de serpents face à face. Ainsi, pour s'en tenir à cette localisation de la statue, la même forme représente à la fois deux serpents de profil et la bouche de Tlaloc, selon la manière dont se fixe notre regard. Comme, de manière analogue, la même forme peut à la fois être vue comme représentant un pont et comme représentant le collier d'un chien dans la toile de Dalí intitulée *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage*³⁶.

Cependant, le rapprochement entre les images doubles de Dalí et cette statue aztèque de Tlaloc n'indique pas seulement une analogie de leur forme expressive, ce rapprochement indique aussi l'écart et les divergences considérables du sens de l'usage de cette forme expressive qui, rétroactivement, se trouve préfiguré chez l'un et transfiguré chez l'autre. Ce rapprochement donne davantage de relief au sens des nuances de leurs signes expressifs respectifs en mettant en perspective la variation entre forme et sens qui est opérée par leur usage respectif des signes picturaux. Bien

³⁵ Évidemment, les statues aztèques représentant Tlaloc sont nombreuses et elles ne présentent pas toutes cette particularité de polyvalence des formes. Aussi, la symbolique des serpents n'est pas toujours présente, certaines statues de Tlaloc le présentent plutôt, par exemple, couronné de nuages.

³⁶ Cf. Reproduction : Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí. L'œuvre peint*, page 309.

que dans les deux cas il y ait une ambiguïté du contraste figure-fond, les formes ambiguës réalisées par Dalí – les images doubles de son approche artistique qu’il nomme « paranoïaque-critique » – sont d’abord les signes d’une polyvalence de l’interprétation des formes ; alors que, dans le cas de la statue de Tlaloc, les formes ambiguës sont d’abord les signes d’une constitution polymorphe de ce qui est représenté.

La représentation polymorphe du dieu de la pluie, Tlaloc, évoque certaines croyances reliées au mode de vie de la civilisation aztèque. Pour cette civilisation, située en région tropicale, la pluie avait une importance vitale, puisque les récoltes en dépendaient largement. Lors d’orages, les éclairs dans le ciel étaient assimilés par les Aztèques à la forme et à la sonorité d’un serpent géant émettant un certain bruissement – selon la remarque de l’historien E. H. Gombrich, « *c’est pour cette raison que plusieurs peuples américains considéraient le serpent à sonnettes comme un être sacré* »³⁷. Ainsi, la constitution polymorphe de la statue, dont la forme présente à la fois un visage et des serpents, devient un signe langagier évoquant la représentation du dieu de la pluie et la représentation de la manifestation des éclairs (auxquels les serpents font référence). Les formes de la statue constituent, en quelque sorte, un usage de certains signes picturaux dont leurs représentations sont éloquentes « pour » la construction d’une matérialisation du visage de Tlaloc.

³⁷ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l’art*, page 53.

Par contraste, dans les œuvres de Salvador Dalí, les images doubles n'ont pas le sens d'un signe évoquant par la jonction de divers renvois cohérents entre eux, mais plutôt d'un signe dont la forme a diverses représentations distinctes entre elles, selon l'organisation que leur fixe l'interprétation. Autrement dit, en ce qui concerne les expressions artistiques de Dalí, l'ambiguïté du contraste figure-fond a pour finalité de faire varier l'interprétation de la forme et d'exprimer cette variation ; alors que dans le cas de la statue de Tlaloc, l'ambiguïté du contraste figure-fond est un moyen de matérialiser des aspects évoquant « conceptuellement » (pour eux) une même « chose », une même croyance – la divinité de la pluie –, que la statue exprime. Aussi, les divers éléments constituant Tlaloc font appel aux croyances de l'ensemble d'une civilisation en tant que collectivité. Ces éléments constitutifs de la statue de Tlaloc usent des liens et des équivalences conceptuelles qu'instaure et véhicule le langage – le système de pensée – aztèque. Alors que les images doubles ou oniriques de Dalí font davantage appel à l'individu en tant qu'il est individu singulier ayant une relation interprétative avec le monde.

Dans cet exemple mettant en parallèle les images doubles de Salvador Dalí avec la statue aztèque de Tlaloc, il y a une mise en relief du sens de la particularité de leurs signes expressifs. Le sens de leurs divergences – somme toute, plus significatives que leurs convergences – met en relief d'une part le mode d'expression de Dalí comme élargissement et transfiguration du sens de l'expression de la statue de Tlaloc qui, à l'origine, signifie par son interaction avec la conception du monde des aztèques. Il indique un potentiel de cette articulation expressive dans le contexte

d'une autre civilisation où elle peut aussi « devenir » un mode pictural permettant d'instituer la manifestation expressive d'une pluralité légitime de l'interprétation de la représentation – de la signification – d'une même organisation de formes. Mais, d'autre part, l'expression aztèque en question élargit elle aussi le sens de l'expression des images doubles de Dalí qu'elle préfigure. La statue de Tlaloc indique le potentiel de cette forme expressive comme langage matérialisant divers aspects – tangibles ou abstraits – d'une même chose à exprimer.

Aussi, le rapprochement entre l'ambiguïté du contraste figure-fond des images doubles de Salvador Dalí et l'ambiguïté du contraste figure-fond du visage de la statue de Tlaloc contribue à montrer une affinité de l'effort pour exprimer le monde vécu et indique, à ce niveau, que le sens de chaque effort expressif ouvre autant sur le passé que sur l'avenir³⁸. À cet effet, l'évolution artistique n'est pas un progrès par accumulation de savoir, mais plutôt une évolution historique – un ensemble de changements – où les acquis pour exprimer certains aspects du monde vécu sont réalisés par la diminution de l'expression de certains autres aspects – dans l'exemple dont il vient d'être question, l'ambiguïté du contraste figure-fond permet une polyvalence représentative des formes parce qu'elle réduit le polymorphisme de la représentation.

³⁸ Un exemple similaire aurait aussi pu être fait, à titre indicatif, en relevant certaines connivences entre la méthode de figuration du cubisme et la méthode de figuration de l'art égyptien (cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 574). Il y a entre ces deux formes d'art un certain recoupement en ce que tous deux favorisent la représentation des angles de vue les plus caractéristiques des choses, en mixant les angles de vue d'une chose – plutôt qu'en représentant la chose sous un angle de vue constant. Mais, dans cet exemple aussi, une attention à ces deux modalités expressives fait ressortir leurs particularités fondamentales respectives et leurs divergences significatives, notamment en ce qui a trait à la fragmentation des objets dans le cubisme et aux modalités d'accentuation des formes géométriques.

3) Interprétations psychologiques

Le sens d'une œuvre peut aussi être abordé par le biais d'un dégagement de la valeur psychologique de ses signes. L'interprétation psychologique peut, globalement, avoir deux formes : celle d'une interprétation psychologique de l'œuvre en lien avec la vie de l'artiste et celle d'une interprétation de la psychologie du sujet de l'expression. Pour cette dernière forme, par exemple l'expression de béatitude du sujet de/dans l'image, nous intégrons son sens dans les interprétations culturelles, avec lesquels elle partage plusieurs renvois. En ce qui concerne l'interprétation des motivations psychologiques qui sous-tendent la conception d'une œuvre expressive, nous pouvons nous remémorer nos discussions du chapitre trois (qui est consacré aux interprétations psychologiques des expressions), en particulier l'exemple que nous avons exposé sur les recoupements entre la vie de Paul Cézanne et de ses œuvres peintes.

4) Interprétations « culturelles »

L'appréhension du sens d'une œuvre peut aussi être abordée eu égard aux valeurs culturelles indiquées par la configuration de ses signes. Il faut ici noter que le sens culturel d'une œuvre artistique est multidimensionnel – il peut être abordé sous une pluralité d'aspects socioculturels – et qu'il comprend la thématique de l'artiste, ainsi que l'interpellation de nos propres acquis socioculturels pour lesquels le sens suscite une consonance ou un écho³⁹. En somme, les interprétations culturelles ont trait à la fonction de représentation de la fiction de l'image et à sa fonction d'appel à autrui. De manière plutôt sommaire, nous pouvons regrouper les diverses

³⁹ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », dans *La prose du monde*, page 132.

interprétations culturelles en deux sous-catégories : les interprétations qui sont davantage de l'ordre des perspectives des sciences humaines et les interprétations qui concernent des données existentielles ou sociales, mais de manière plus générale. Notons que le sens des interprétations de ces deux sous-catégories peut se recouper de manière considérable, c'est pourquoi nous les regroupons dans la même catégorie, celle des interprétations culturelles. Cependant, cette distinction en deux sous-catégories aide à rendre plus intelligible le fait que l'interprétation culturelle peut légitimement soit accentuer davantage le contexte de l'origine de l'œuvre (ce que nous évoquons dans la première sous-catégorie), soit accentuer davantage l'interpellation du sens de l'œuvre en ce qui a trait à notre connivence individuelle ou sociale avec le monde du vécu (ce que nous évoquons dans la deuxième sous-catégorie).

Aspects des sciences humaines

En ce qui concerne la première sous-catégorie, il s'agit du sens des expressions artistiques dans la valeur de leurs signes pour les sciences humaines. À cet égard, le sens des signes des œuvres artistiques est ouvert, par exemple, à des interprétations sociologiques, anthropologiques, historiques, etc., au même titre que ce sens est ouvert à des interprétations psychologiques, tel que nous l'avons montré au chapitre trois. À cet égard, note Merleau-Ponty, une expression artistique « *projette [marque] dans le monde la signature d'une civilisation, la trace d'une élaboration humaine* »⁴⁰. La justification de la légitimité de l'interprétation du sens des

⁴⁰ Cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect », dans *La prose du monde*, page 97. Notons que dans la dernière version de cet article de Merleau-Ponty, cette dernière portion de phrase que nous citons est modifiée et exprimée ainsi : « *marquait déjà dans les choses la trace d'une élaboration humaine* » (cf. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, page 74).

expressions artistiques par les sciences humaines est quelque peu analogue à celle des interprétations psychologiques, qui, d'ailleurs, font partie des sciences humaines. Sans reprendre l'argumentation pour chacune des diverses sciences humaines, rappelons que les œuvres des artistes ne sont pas créées *ex nihilo*, mais qu'elles prennent part à la liberté concrète d'un sujet incarné. À ce titre, nous avons remarqué, dans la section « Comportement et significations » du chapitre trois (en particulier, dans la sous-section « Événements de vie et significations »), que les motivations n'annihilent pas la liberté, mais qu'en contrepartie la liberté concrète ne se déploie pas sans être étayée par des motifs. Ainsi, l'environnement socioculturel et historique a une valeur de cause *explicative*, bien que cet environnement ne soit pas une cause *justificative* (il ne représente pas un déterminisme causal qui épuiserait le sens de l'expression artistique)⁴¹.

Nous avons abordé précédemment le sens de l'œuvre dans le cadre de la perspective de l'histoire de l'art, dans la section sur les « Interprétations de catégorisations artistiques » du présent chapitre. Il faut noter que l'appréhension historique peut aussi englober d'autres dimensions que celle de l'art, telle que l'histoire des civilisations, ainsi que l'anthropologie des civilisations qui s'y rattache. Par exemple, la statue aztèque de Tlaloc, que nous avons déjà considérée, peut faire sens en tant qu'œuvre culturelle originaire d'une civilisation du XIV^e et du XV^e siècle au Mexique. Elle peut être abordée, notamment, sous l'aspect d'un langage complexe dont l'articulation évoque une symbolique de la mythologie aztèque et des

⁴¹ Nous avons distingué la cause *explicative* (les motifs) de la cause *justificative* (déterministe) à la note de bas de page cinquante-six du troisième chapitre.

contingences du mode de vie de cette civilisation. Par exemple, la considération de ce langage permet d'entrevoir que ce peuple attribue, au sein de ses croyances, un caractère sacré aux serpents à sonnettes. Ceux-ci ayant pour eux – dû à une analogie de leur forme, à laquelle s'ajoute l'analogie d'un bruissement – une valeur de personnification des éclairs qui, elles, apparaissent comme la manifestation de l'orage, phénomène météorologique dont leur mythologie attribue l'avènement à une volonté divine, celle du dieu Tlaloc. À cet égard, l'expression de Tlaloc est aussi tributaire de la religion aztèque et elle évoque, en tant qu'idole d'une divinité, un certain désir de conjurer la famine et une incitation à la clémence de cette divinité. Aussi, la statue exprime une préoccupation des Aztèques pour la fertilité du sol, dont dépendaient les récoltes qui constituaient l'essentiel des ressources alimentaires de leur environnement.

L'œuvre expressive fait sens comme « trace parlante » (comme indice signifiant) du contexte sociohistorique d'une civilisation, elle admet l'apport des interprétations ayant trait aux sciences humaines. Pour évoquer un exemple plus familier à la civilisation occidentale, une statue grecque telle que *La Vénus de Milo*⁴², datant d'environ deux cents ans avant notre ère, fait aussi sens pour l'histoire et l'anthropologie, elle contribue à nous faire penser à l'Antiquité grecque – et nous aide à la penser. Par exemple, on peut notamment remarquer que seuls les yeux des statues grecques étaient originellement colorés vivement, conformément à « *l'usage constant de l'époque* »⁴³ (les cheveux et les lèvres étaient parfois dorés, mais légèrement). En

⁴² Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 105.

⁴³ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 89.

ce qui concerne la coloration des yeux des statues grecques, des pierres de couleurs étaient utilisés pour les yeux – une coloration différente était utilisée pour la pupille des yeux – des statues de bronze⁴⁴, alors que des colorants étaient utilisés pour les yeux des statues de marbre⁴⁵. Cet aspect d'accentuation du réalisme de l'expressivité de l'organe de la vue dans ces œuvres expressives concorde avec un primat du domaine visuel de la civilisation grecque. Par exemple, en ce qui concerne la primauté du cadre visuel dans la Grèce Antique, le style littéraire grec accentue généralement les descriptions visuelles – par exemple, l'effervescence des détails du cadre visuel est considérable chez Homère⁴⁶ –, le concept d'idée développé par Platon est l'*eidos* (les essences) – le terme grec *eidos* signifiait alors, littéralement, « avoir vu » –, le théâtre grec fait usage de masques qui, outre leur fonction de projection de la voix, ont pour but d'accentuer l'expression pour mieux la rendre visible, les nombres grecs renvoyaient à l'origine à des figures spatiales – d'où l'apparition tardive du nombre zéro, qui ne peut représenter aucune figure visible –, les temples grecs ne sont pas des lieux de méditation, mais des lieux de fête pour voir et faire voir, etc. Ainsi, la coloration des yeux des statues grecques a une valeur pour l'anthropologie du « caractère » des civilisations, elle se situe dans le cadre d'un « privilège » accordé au champ visuel dans la civilisation de la Grèce antique.

⁴⁴ Une statue de bronze découverte à Delphes (la plupart des statues de bronze ont disparu : elles ont probablement été fondues dans des périodes de rareté des métaux), originaire d'environ quatre cent soixante-quinze ans avant notre ère et représentant *Aurige*, illustre bien cet usage de pierres colorées pour les yeux. Cf. Reproduction : E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 88 (et agrandissement de la tête page 89).

⁴⁵ Ces caractéristiques nous semblent parfois moins évidentes étant donné la détérioration du temps, mais aussi simplement parce qu'une part importante des statues « grecques » qui nous sont parvenues consiste en des copies réalisées à l'époque romaine ; cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, page 84.

⁴⁶ La valeur de cette caractéristique chez Homère est d'autant plus remarquable qu'il semble probant, s'il faut en croire la représentation d'Homère véhiculée par la tradition grecque, que celui-ci ait été aveugle.

Aspects existentiels ou sociaux

En ce qui a trait à la deuxième sous-catégorie des interprétations culturelles, il s'agit de l'appréhension de la valeur des signes de l'expression en ce qui a trait à leur sens existentiel ou social général. Le sens culturel dans ses aspects existentiels ou sociaux est assez large et il peut englober une multitude de facettes dont, par exemple, l'expression de comportements et d'attitudes, l'expression de sentiments et d'émotions, l'expression de mœurs sociales, l'expression de relations interhumaines (entre divers membres familiaux, divers groupes socioculturels, divers groupes socioéconomiques, etc.), l'expression de valeurs éthiques et politiques, l'expression d'imaginaires sociaux⁴⁷, l'expression de sensations et de perceptions⁴⁸, l'expression du mouvement⁴⁹, etc.

Il pourrait être hasardeux de prétendre à une présentation exhaustive de l'ensemble des domaines existentiels ou sociaux qui peuvent être interpellés par les expressions artistiques. Nous procéderons plutôt en présentant un exemple succinct, ce qui nous permettra d'entrevoir la possibilité et l'étendue de l'appréhension du sens

⁴⁷ Par exemple, l'œuvre peinte intitulée *Cadet Rousselle avait trois maisons* (cf. reproduction : Marie Carani, Michèle Grandbois et Michaël La Chance, *Dallaire*, page 194) de Jean Dallaire a une valeur existentielle et sociale de prime abord comme expression d'un imaginaire de l'enfance, notamment par le rayonnement des couleurs utilisées et la mise en forme pseudo-naïve de la fiction de l'image, et comme une évocation d'un univers onirique propre à une chanson populaire française datant du XVIII^e siècle auquel le titre fait allusion.

⁴⁸ Par exemple, le dessin intitulé *Portrait d'Aimé Maeght* (cf. reproduction : Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page IX – illustration numéro un) de Alberto Giacometti a un sens existentiel principalement dans l'effort d'expression de la *présence* d'un regard.

⁴⁹ Par exemple, la sculpture intitulée *Femme accroupie* (cf. reproduction : Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, page XV – illustration numéro sept) d'Auguste Rodin a un sens existentiel principalement dans l'effort d'expression du *mouvement*.

existentiel et social d'une œuvre artistique et, aussi, l'ouverture de ce sens sur la temporalité et les cultures.

La toile intitulée *La Parabole des aveugles*⁵⁰ du peintre flamand Pierre Bruegel l'Ancien (vers 1525-1569) exprime, avec l'aspect de la gradation d'un déroulement entre les aveugles, une allégorie où figurent six personnages qui avancent en se tenant par l'épaule, en se servant aussi de bâtons. Cette expression picturale présente le premier personnage affaissé sur le dos et sur le point de s'enfoncer dans un marécage⁵¹, entraînant le second personnage dans sa chute. Le visage du troisième aveugle, agrippé au même bâton que le second qui entame sa chute, indique qu'il est inquiet et tendu, pressentant l'effroi d'un danger imminent. Le visage du quatrième personnage indique qu'il semble, quant à lui, être interpellé par la situation et qu'il commence à pressentir un certain effroi encore indéterminé. Les deux personnages se situant à la fin de la file, quant à eux, marchent avec confiance, sans pressentir la menace vers laquelle ils avancent. Notons qu'au niveau de la présentation picturale de cette allégorie, la gradation d'un déroulement entre les personnages mérite d'être remarquée en elle-même, dans la mesure où elle constitue un mode de narration picturale mettant en relief l'expression d'un déroulement temporel et d'une évolution des états psychologiques des personnages.

⁵⁰ Cf. Reproduction : Philippe Roberts-Jones et Françoise Roberts-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, pages 56 et 57 (et agrandissements, pages 58-59 et 60-61).

⁵¹ Notons que la représentation de l'étendue d'eau, dans le coin inférieur droit de l'œuvre, permet difficilement de déterminer s'il s'agit d'une fosse remplie d'eau, d'un marais, d'une marre, d'un étang ou d'une rivière. La représentation ne présente pas de courant dans l'eau et certaines plantes aquatiques y figurent, c'est pourquoi la référence à une rivière semble moins probable, mais, néanmoins, l'ensemble de ces références semble légitime.

Cette œuvre picturale sur les aveugles, peinte en 1568 – soit dans un contexte où il y avait une certaine influence de la tradition chrétienne –, peut culturellement faire sens comme une illustration d'un passage de l'évangile de Saint-Matthieu (XV-14)⁵² où il est stipulé allégoriquement qu'un aveugle qui guide un autre aveugle risque de le conduire dans un trou. Cette référence religieuse fait sens non seulement en vertu du contexte culturel religieux de l'époque où cette œuvre a été réalisée, mais aussi par la représentation d'une église qui se dresse en arrière-plan de la fiction de l'image et qui peut être perçue comme un élément de référence à connotation évangélique. Outre ce sens dont la valeur apparaît légitime dans une perspective historique sur le contexte d'enracinement de l'œuvre, le sens de cette expression picturale est, et demeure, ouvert aux variations temporelles et culturelles. À titre d'exemple, les signes expressifs de cette œuvre picturale peuvent aussi, de manière cohérente, faire sens culturellement comme interpellation d'une conduite de « troupeau » quelque peu analogue à une certaine interpellation nietzschéenne (la représentation de l'église en arrière-plan peut alors être perçue comme un élément de référence péjorative connotant une « morale du troupeau », selon la perspective nietzschéenne, ou être perçue comme simple élément du paysage). Ou encore, sous une autre variation, les signes picturaux de cette expression peinte peuvent culturellement faire sens, de manière cohérente, comme interpellation du risque inhérent aux conduites morales dictées par la simple recherche de l'approbation du groupe d'appartenance, c'est-à-dire le stade trois (niveau conventionnel) selon la présentation du psychologue cognitiviste américain Laurence Kohlberg relative au

⁵² Cf. Philippe Roberts-Jones et Françoise Roberts-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, page 232.

développement moral de l'individu⁵³ (la représentation de l'église en arrière-plan peut alors être perçue comme une référence fortuite à un simple élément composant le paysage et dont la connotation est « neutre », au même titre que les plantes aquatiques par exemple).

Cette variation culturelle du sens laisse présumer que l'œuvre peut être abordée en faisant varier de manière cohérente l'interpellation des signes expressifs de l'œuvre dans ses références temporelles, culturelles et sociales – bien que, parmi cette variation de sens, il y ait lieu de distinguer les valeurs historiques des significations. D'ailleurs, on peut considérer les significations dont il vient d'être question (dans une optique des Évangiles, dans une optique nietzschéenne et dans une optique de la psychologie cognitive) comme des variantes expressives de diverses expériences appréhendant une « psychologie du sens commun » sous diverses considérations des conduites humaines, en tant qu'avènements expressif typiques. Concernant la possibilité de certaines typologies du monde vécu, la toile allégorique de Bruegel l'Ancien peut avoir un sens existentiel et social interpellant une multitude de circonstances fortes étendues de la vie humaine, pour peu qu'une attitude critique du jugement puisse potentiellement y avoir un impact ou, encore, pour peu qu'une certaine créativité – ou ingéniosité – puisse potentiellement y jouer un rôle. Aussi, le sens culturel de la toile *La Parole des aveugles* peut encore être élargi si l'on prend

⁵³ Notons à titre purement indicatif que Kohlberg présente le développement moral en six stades développementaux, répartis selon trois niveaux. Le stade trois représenterait plus ou moins le développement moral des adolescents de quatorze et quinze ans, ou encore une conduite morale similaire à celle prévalant dans les sectes. Notons à titre indicatif, bien que cela n'ait pas d'impact dans notre contexte, que certaines méthodes de Kohlberg font l'objet de controverses, principalement en ce qui a trait au sixième stade développemental.

soin de remarquer que la cécité des personnages représentés dans cette expression artistique semble attribuable non pas à une particularité de la naissance, mais à une certaine mutilation de leurs yeux, perceptible par le vide de leurs orbites. À cet égard, l'œuvre peut aussi faire sens notamment comme évocation indirecte d'un risque « d'aveuglement » – d'une atténuation du discernement – résultant d'un « handicap », au sens figuré du terme, tel qu'une obsession malade ou un traumatisme nerveux, par exemple – d'autant plus que l'orientation de la destination des mouvements des aveugles de la fiction de l'image semble échapper, dans une certaine mesure, à leur maîtrise.

Nous constatons ici une certaine ouverture du sens de l'œuvre artistique à divers contextes culturels et temporels qui peuvent être interpellés par les signes expressifs de l'œuvre artistique, tout en conservant la cohérence de leur configuration. Pour évoquer un exemple du domaine de l'expression littéraire, notons que l'avènement de la psychanalyse investit les signes expressifs du mythe grec d'Œdipe – d'ailleurs repris sous diverses variations, par exemple par Voltaire et par Jean Cocteau – d'un sens que ce mythe permet d'indiquer légitimement, mais qu'il n'avait pas explicitement auparavant ; tout comme l'avènement de positions nietzschéennes et l'avènement des thèses cognitives de la psychologie du développement moral, étayées par Kohlberg, constituent des arrière-plans culturels qui permettent d'aborder le sens de *La Parabole des aveugles* de Bruegel sous une autre interpellation référentielle.

De sorte que, par les aspects culturels et temporels, nous constatons que le sens d'une expression artistique est légitimement ouvert à une pluralité d'interprétations culturelles, que celles-ci soient davantage axées sur une interprétation en interaction avec les approches contextuelles des sciences humaines ou que celles-ci soient davantage axées sur les valeurs ou les particularités existentielles ou sociales générales. Aussi, notons à titre indicatif que certaines présentations d'œuvres artistiques nécessitent une certaine actualisation de leur expression. L'impact de ce type d'exigence est habituellement peu significatif en ce qui concerne les œuvres peintes, mais il peut s'avérer relativement important pour la présentation de certains autres médiums artistiques – tel que la musique –, voire essentiel et fondamental pour la présentation de certains types d'expressions artistiques – tel que, par exemple, la *mise en scène* de pièces de théâtre ou d'opéra.

5) Interprétations « techniques »

Les interprétations techniques d'une œuvre artistique ont trait principalement à l'image-chose, à l'expression dans la composition de sa matière, de ses matériaux. Ce type d'interprétation n'est pas à proprement parler un sens de l'expression en tant que fiction de l'image, mais l'interprétation « technique » peut néanmoins avoir un impact sur les autres types d'interprétation de l'expression en tant qu'objet de/dans l'image dont il a été question au cours de ce chapitre, puisque c'est « avec » la matérialité de l'œuvre que l'expression prend forme. À titre indicatif, la datation d'une œuvre par spectrométrie de masse par accélérateur ou, encore, une analyse de l'œuvre par rayons X, constituent des approches qui expriment la composition

matérielle de l'expression et qui révèlent d'autres composantes de l'objet d'art, ce qui peut avoir un impact sur le sens octroyé à l'expression. Par exemple, une analyse technique des matériaux des statues grecques de marbre révèle la valeur de certains signes de l'expression qui n'étaient plus, ou peu, apparents : en l'occurrence, l'usage fréquent de la coloration des yeux des statues grecques, lorsqu'on distingue les statues grecques originales des copies réalisées à d'autres époques. Aussi, la datation d'une œuvre expressive permet, principalement pour les œuvres expressives anciennes⁵⁴, de préciser les interprétations relatives aux sciences humaines, notamment en permettant de mieux la situer dans son contexte ou, parfois, en apportant un élément supplémentaire assurant la « paternité » d'une œuvre qui permet de la situer dans le cheminement expressif d'un artiste ou d'une civilisation.

Conclusion du chapitre

Au cours de ce chapitre, nous avons reconnu que le sens de l'œuvre expressive est ouvert à une pluralité de significations, qu'il n'est pas réductible à une seule signification, qu'il constitue des matrices d'idées ouvertes temporellement et culturellement. Cette ouverture n'est cependant pas le postulat d'un arbitraire du sens et des significations, il constitue plutôt le postulat que la justesse des interprétations du

⁵⁴ Par exemple, une analyse par spectrométrie de masse par accélération réalisée récemment a permis d'envisager que les fresques de la grotte de Chauvet-Pont-d'Arc (en Ardèche, dans le sud de la France) datent de 30 000 ans, bien que ces fresques présentent une qualité et une complexité de la représentation qui sont comparables aux fresques de la grotte de Lascaux (en France) et d'Altamira (en Espagne) qui, elles, datent de 12 000 à 17 000 ans. Cf. H. Valladas, J. Clottes, J.-M. Geneste, M. A. Garcia, M. Arnold, H. Cachier et N. Tisnérat-Laborde, « Palaeolithic Paintings : Evolution of Prehistoric Cave Art », dans *Nature. International Weekly Journal of Science*, volume 413, numéro 6855, 4 octobre 2001, page 479.

sens est à évaluer dans cet horizon d'ouverture⁵⁵. À cet effet, le sens de l'expression artistique est constitué de deux pôles : l'horizon langagier circonscrit par l'œuvre (le pôle objet) d'une part et, d'autre part, l'horizon de l'inhérence au monde concret – la connivence avec celui-ci – circonscrit par le sujet (le pôle sujet). Ainsi, en vertu du second aspect (du second pôle), le sens de l'œuvre est ouvert temporellement et culturellement, il ne se referme pas sur les contextes dont l'expression est issue. Enfin, nous avons noté que l'ouverture du sens d'une œuvre expressive implique minimalement la possibilité pour celle-ci de faire sens comme expression d'un style, comme expression indirecte des motivations psychologiques de sa conception, comme expression indirecte du contexte socioculturel de son origine, comme expression d'une certaine position dans l'horizon des catégorisations de l'histoire de l'art (les catégorisations des usages historiques des langages artistiques) et comme expression d'expériences existentielles ou de valeurs sociales.

⁵⁵ Les balises de l'évaluation de la justesse des interprétations, que nous n'abordons pas ici, nécessiteraient un travail approfondi, incluant une discussion des diverses particularités propres à divers types de langage (le langage pictural, le langage littéraire, etc.). En ce qui a trait à ces considérations dans les arts visuels, on peut notamment se référer à l'ouvrage suivant : E. Louis Lankford, *Merleau-Ponty's Concepts of Perception, Behavior and Aesthetics Applied to Critical Dialogue in the Visual Arts*. En ce qui a trait à l'épistémologie de Merleau-Ponty, on peut notamment se référer à l'ouvrage suivant : Henry Pietersma, *Phenomenological Epistemology* (notons que les références complètes de ces deux ouvrages, que nous avons déjà cités, figurent dans la liste des références à la fin de notre travail).

CONCLUSION

Le paradigme artistique chez Maurice Merleau-Ponty nous a permis de dégager certaines structures invariantes fondamentales du phénomène d'expression. Il s'avère instructif de récapituler brièvement la teneur et l'impact des principales composantes impliquées par le langage et les expressions.

Nous avons constaté que lors de l'acquisition du langage chez l'enfant, comme lors de l'acquisition d'une nouvelle langue ou d'un nouveau langage, il n'y a pas d'acquisition de distinction stricte entre le signifiant et le signifié, entre les signes et le sens, qui s'effectue en premier lieu. C'est plutôt la valeur de l'usage du langage, la valeur de son emploi, qui est d'abord acquise. Il appert que cette particularité ne relève pas simplement d'une imperfection du langage que le perfectionnement ultérieur de son acquisition viendrait combler totalement. Nous avons reconnu que ce phénomène demeure toujours présent, bien qu'à des degrés variables, dans la mesure où l'appréhension du sens d'une œuvre expressive demeure ouvert à une pluralité légitime de significations et que sa compréhension nécessite en arrière-plan une connivence du sujet avec le monde, tel que nous l'avons d'ailleurs constaté dans notre dernier chapitre.

Aussi, il faut reconnaître que le statut du langage n'est pas purement technique, que le langage n'est pas simplement un « objet » dont peut disposer la conscience. Le langage est une constituante de la conscience, il est impliqué dans la

structuration de l'identité personnelle, de l'ego. À titre anecdotique, Jacques Merleau-Ponty, le cousin de Maurice Merleau-Ponty, rapporte que *« pour Maurice, parler, formuler un jugement même purement théorique, c'était une manière d'agir et même d'exister ; on voyait très directement, que, pour lui, une pensée bien formée, assez bien formée pour passer par la parole, pour venir au monde par la parole, c'était un acte qui contribuait à vous constituer comme une personne »*¹. Pour personnelle que soit cette position de Maurice Merleau-Ponty, on comprend aisément qu'elle est étayée par les acquis qu'il tire de sa fréquentation des travaux de la psychologie, de la psychopathologie, de la linguistique, ainsi que par les acquis de ses propres recherches.

À ce sujet, il s'avère que le langage et la pensée ne sont pas indépendants, ni subordonnés l'un à l'autre. Il y a une influence mutuelle, bidirectionnelle, entre le langage et la pensée. Ils sont corollaires l'un de l'autre, ils sont coprésents dans leur articulation : le langage éclaire la pensée autant que la pensée éclaire le langage. C'est avec leur action conjointe qu'il y a avènement d'idées, de sens, d'expressions. Pour ainsi dire, c'est avec le langage que nous nous approprions nos pensées, c'est avec le langage que la pensée se déploie et s'accomplit. À cet égard, le langage est un mode de conquête de soi autant que l'instauration d'un mode d'appréhension du monde et d'autrui. Aussi, il faut se rappeler que nous avons vu qu'il y a une puissance signifiante du langage qui constitue un apport au développement de la pensée et qui fait en sorte que l'usage d'un langage ait le pouvoir de modifier la signification des

¹ Cf. Jacques Merleau-Ponty, « Ouverture du Colloque », dans François Heidsieck (éd.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, page 20.

signes langagiers. À cet effet, acquérir et raffiner la maîtrise de l'usage d'un langage, c'est conjointement acquérir et raffiner un style de pensée. Autrement dit, l'appropriation d'un langage est l'avènement d'un style d'articulation de la pensée et d'un style d'expression de soi. À ce titre, les modulations des expressions sont aussi des comportements, dans la mesure où il y a une expression de soi inhérente à l'usage du langage – par exemple, note Merleau-Ponty, « *chez les bavards, l'abondance de paroles se développe au détriment de la signification ; à l'état pathologique, ce même phénomène apparaît chez le malade qui a perdu l'usage du langage intérieur : il parle plus pour dire moins* »². De plus, il faut noter que l'apprentissage et l'usage du langage constituent un développement de la coexistence du sujet avec le monde et avec autrui ; l'articulation du langage est une manière d'intégrer, d'articuler et de déployer cette coexistence.

Bien que le langage soit constitutif de l'identité personnelle, de l'ego, il n'est cependant pas premier au sein de la constitution de la conscience. L'articulation du langage repose sur des possibilités perceptives du corps propre, sur l'expérience perceptive. Ce qui signifie que les structurations langagières vont de pair avec les articulations perceptives et que, en ce sens, le langage développe et structure l'articulation de certaines organisations perceptives et de certaines attitudes à l'égard du monde du vécu. Par exemple, on peut noter que l'acquisition du langage est réalisée avec le recours à des monstractions et avec diverses manières de considérer le monde perçu, et non pas par une simple démonstration de la signification des signes

² Cf. Merleau-Ponty, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, page 66.

langagiers. Les diverses articulations langagières vont donc de pair avec des articulations perceptives – ce qui n'exclut pas diverses couches culturelles qui s'y ajoutent, qui sont développées.

Ce recours à la perception n'est cependant pas envisageable comme une simple imitation du monde. Par exemple, parmi nos considérations, nous avons vu que l'acquisition du langage n'est pas entièrement réalisée par des actes purement imitatifs. En fait, il importe de prendre en considération que l'horizon offert à la perception n'impose aucune perspective particulière. Il y a cependant la nécessité d'engager une quelconque perspective, c'est pourquoi l'expression artistique, comme l'expression en général, advient avec un style expressif – le style est inhérent à la possibilité expressive. L'expression amplifie et articule un style qui est déjà présent dans le déploiement de la perception, en tant que manière d'appréhender et de structurer le monde du vécu, le monde concret. Autrement dit, le style tire ses racines du perspectivisme inhérent à la perception. À cet égard, il faut noter que la réalité – ou le visible – n'est pas en premier lieu un objet, c'est d'abord un horizon.

S'il est important de considérer que les articulations langagières vont de pair avec le style des articulations perceptives, il faut ajouter qu'il y a aussi une corrélation entre les attitudes perceptives et les composantes psychophysiques – cette corrélation n'est cependant pas une causalité linéaire, elle n'est pas univoque. À ce sujet, nous avons vu, au chapitre trois, que les influences corporelles et les influences des événements vécus, de même que les influences culturelles, ont une puissance de

motivation sur le sujet (ces influences constituent des causes *explicatives*), mais qu'elles ne constituent pas des causes déterminantes, univoques (elles ne sont pas des causes *justificatives*). Ces remarques nous ont permis de constater que le phénomène de l'expression implique toujours à la fois un corps-objet et un corps-sujet. Aussi, les considérations sur le statut des influences corporelles ont notamment pour impact de circonscrire une distinction entre l'acte (le processus) représentationnel et le contenu de la représentation. Bien que l'acte et le contenu représentationnel se présupposent mutuellement, ils ne sont pas assimilables l'un à l'autre. Ainsi, malgré que la réalisation expressive présuppose l'existence d'un certain processus neurobiologique, le contenu représentationnel (et sa valeur expressive) n'est pas réductible à un processus fonctionnel. Notons, à titre indicatif, que l'approfondissement de l'articulation de l'ensemble de ces composantes aurait un intérêt pour les recherches sur les modalités de conscience et sur la cognition.

En ce qui a trait au contenu représentationnel, nous avons constaté que le sens des œuvres expressives est légitimement ouvert à une pluralité de significations et qu'il est ouvert temporellement et culturellement, d'où l'historicité propre à la réception de l'œuvre. De la sorte, nous avons constaté que l'interprétation du sens d'une œuvre expressive ne relève pas d'un réalisme – d'un « platonisme » – de la signification qui lui correspondrait toujours-déjà, mais qu'en contrepartie cette interprétation n'est pas, non plus, tributaire d'un pur subjectivisme de la signification.

Plus précisément, nous avons relevé que la compréhension du sens des œuvres expressives implique toujours deux aspects, deux pôles. Cette compréhension implique d'une part un pôle sujet où il y a en arrière-plan l'horizon d'une connivence avec le monde qui est circonscrit par le sujet dans la réception de l'œuvre et dans son apport pour appréhender la valeur tacite des signes expressifs et, d'autre part, la compréhension du sens de l'œuvre implique un pôle objet qui est l'horizon expressif constitué par l'œuvre. En ce qui concerne le pôle sujet, nous avons reconnu que l'expression advient sur un arrière-plan de connivences avec le monde – notons que la modulation de la connivence du sujet avec le monde ne peut jamais être totalement exprimée et qu'elle a besoin d'être ressaisie par le sujet qui est interpellé par l'expression. Quant au pôle objet, il faut spécifier que cet aspect a une complexité particulière, dans la mesure où l'expression a une triple objectivité. À cet égard, l'expression picturale englobe les trois niveaux d'objet suivants : l'objet pour l'image, l'image chose et l'objet de/dans l'image (la fiction de l'image) – ces trois niveaux d'objet, concernant l'expression en général, peuvent être désignés ainsi : l'objet pour la représentation, la représentation chose et l'objet de/dans la représentation.

Aussi, nous avons reconnu que le sens de l'œuvre expressive peut être appréhendé sous divers niveaux d'analyse. Par exemple, nous avons noté que le sens de l'expression peut notamment être appréhendé en dégagant le sens de son style, en interprétant sa genèse psychologique ainsi que les apports et les références au contexte de l'époque (de sa création), en modulant des interprétations existentielles et sociales, en analysant la matérialité de l'expression et ses rapports avec l'objet de/dans la

représentation, etc. En somme, nous avons vu que l'avènement de sens n'est pas clos sur les événements factuels qui l'ont fait advenir, que l'œuvre expressive instaure des matrices d'idées.

Ces considérations nous indiquent dans quel horizon se situe le phénomène expressif et délimitent les composantes impliquées dans la compréhension du sens des expressions. L'ensemble de ces facteurs justifie le pluralisme des interprétations et fait valoir que la justesse des interprétations n'épuise jamais totalement le sens des œuvres expressives. Cependant, il resterait à approfondir les balises établissant – fondant – la justesse des interprétations (ce qui, en contrepartie, peut discriminer le contenu de certaines interprétations, puisque le sens ne relève pas d'un pur subjectivisme), en tenant compte de l'articulation des divers éléments mentionnés (dont notamment l'ouverture temporelle et culturelle du sens). Cet approfondissement des balises de la validation du contenu des interprétations peut avoir, à titre hypothétique, des implications dans les rapports culturels et interculturels, ainsi que, par exemple, sur le statut de l'éthique – on peut présager que ce statut n'est ni un réalisme, ni un pur subjectivisme – et, comme autre exemple, sur la validation du contenu des interprétations du sens d'un événement.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Maurice Merleau-Ponty

- Merleau-Ponty, Maurice, « Projet de travail sur la nature de la perception ; 1933 », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 1996, pages 9 à 14.
- Merleau-Ponty, Maurice, « La Nature de la perception ; 1934 », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 1996, pages 15 à 38.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 1996, pages 39 à 104.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990 (1942), 248 pages.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1945), 531 pages.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le roman et la métaphysique », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1996 (Éditions Nagel, 1966 ; première publication mars-avril 1945), pages 34 à 52.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1996 (Éditions Nagel, 1966 ; première publication décembre 1945), pages 13 à 33.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1996 (Éditions Nagel, 1966 ; conférence de mars 1945, première publication novembre 1947), pages 61 à 75.
- Merleau-Ponty, Maurice, « La conscience et l'acquisition du langage », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 9 à 88.

- Merleau-Ponty, Maurice, « Structure et conflits de la conscience enfantine », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 171 à 244.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Les relations avec autrui chez l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 303 à 396.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1975, 81 pages.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 397 à 464.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Méthode en psychologie de l'enfant », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 464 à 538.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L'expérience d'autrui », dans *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988, pages 539 à 570.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours du jeudi, 1952-1953 », dans *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, nrf, 1968, pages 9 à 21.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours du lundi, 1952-1953 », dans *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, nrf, 1968, pages 22 à 30.
- Merleau-Ponty, Maurice, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1996, pages 33 à 157.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », dans *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1996, pages 159 à 268.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 (1960 ; première publication juin-juillet 1952), pages 49 à 104.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Sur la phénoménologie du langage », dans *Signes*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 (1960), pages 105 à 122.

- Merleau-Ponty, Maurice, « Le philosophe et la sociologie », dans *Signes*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 (1960), pages 123 à 142.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le philosophe et son ombre », dans *Signes*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 (1960), pages 201 à 228.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L'homme et l'adversité », dans *Signes*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 (1960), pages 284 à 308.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1995 (1964 ; première publication janvier 1961), 93 pages.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Réflexion et interrogation », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 17 à 74.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Interrogation et dialectique », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 75 à 141.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Interrogation et intuition », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 142 à 171.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 172 à 204.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Notes de travail », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 217 à 328.
- Merleau-Ponty, Maurice, « La science et l'expérience de l'expression », dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1969), pages 15 à 65.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le langage indirect », dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1969), pages 66 à 160.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L'algorithme et le mystère du langage », dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1969), pages 161 à 181.
- Merleau-Ponty, Maurice, « La perception d'autrui et le dialogue », dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1969), pages 182 à 203.

Autres ouvrages consultés

Alcoff, Linda Martín, « Merleau-Ponty and Feminist Theory on Experience », dans Evans, Fred (éd.) et Leonard Lawlor (éd.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, Albany, State University of New York Press, SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy, 2000, pages 251 à 271.

American Psychiatric Association, *Mini DSM-IV. Critères diagnostiques*, traduction française par Julien Daniel Guelfi et al., Paris, Masson, 1996 (Washington DC, 1994), 384 pages.

Bernet, Rudolf, « Le sujet dans la nature. Réflexions sur la phénoménologie de la perception chez Merleau-Ponty », dans Richir, Marc (éd.) et Étienne Tassin (éd.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, pages 57 à 77.

Boubat, Édouard, *La photographie. L'art et la technique du noir et de la couleur*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1989 (1985), 223 pages.

Carani, Marie, Grandbois, Michèle et Michaël La Chance, *Dallaire*, Québec, Musée du Québec, 1999, 253 pages.

Collectif, *Cimaise. Art contemporain*, numéro 261, septembre-octobre 1999, Paris, ADAGP, 1999, 96 pages.

Collectif, *Cimaise. Art contemporain*, numéro 265, mai-juin 2000, Paris, ADAGP, 2000, 79 pages.

Descharnes, Robert et Gilles Néret, *Dali. L'œuvre peint*, Paris, Taschen, 1997, 780 pages.

De Waelhens, Alphonse, *Existence et signification*, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1967, 289 pages.

Dickens, Williams T. et James R. Flynn, « Heritability Estimates Versus Large Environmental Effects : The IQ Paradox Resolved », dans *Psychological Review*, volume 108, numéro 2, avril 2001, pages 346 à 369.

Düchting, Hajo, *Paul Cézanne*, Paris, Taschen, 1999, 224 pages.

Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1998, 207 pages.

- Geraets, Théodore F., *Vers une nouvelle philosophie transcendante. La genèse de la philosophie de Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, The Hague, M. Nijhoff, Phaenomenologica, 1971, 212 pages.
- Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Nouvelle édition revue et augmentée (9^e édition), Paris, Gallimard, 1997 (1950, pour la première édition), 688 pages.
- Johnson, Galen A., « Phenomenology and Painting : Cezanne's Doubt », dans Johnson, Galen A. (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Readers. Philosophy and Painting*, Illinois, Northwestern University Press, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, 1996 (1993), pages 3 à 13.
- Johnson, Galen A., « Structures and Painting : Indirect Language and the Voices of Silence », dans Johnson, Galen A. (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Readers. Philosophy and Painting*, Illinois, Northwestern University Press, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, 1996 (1993), pages 14 à 34.
- Johnson, Galen A., « Ontology and Painting : Eye and Mind », dans Johnson, Galen A. (éd.) et Michael B. Smith (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Illinois, Northwestern University Press, Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, 1996 (1993), pages 35 à 55.
- Kaufmann, J. Nicolas, « Cognitive Philosophy and Phenomenology », communication présentée au Centro de Ética e Filosofia da Mente, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brésil (texte disponible à l'adresse Internet suivante : www.ifcs.ufrj.br/cefm/textos/KFMANN2.DOC), 19 mai 1999, 20 pages.
- Lankford, E. Louis, *Merleau-Ponty's Concepts of Perceptions, Behavior and Aesthetics Applied to Critical Dialogue in the Visual Arts*, thèse de doctorat (Florida State University), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1984, 161 pages.
- Lefort, Claude, « Postface », dans Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1964), pages 335 à 360.
- Lefort, Claude, « Avertissement », dans Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, tel, 1997 (1969), pages I à XIV.
- Martin, Tim, *L'essentiel des Surréalistes*, Grande-Bretagne, Parragon Publishing, 2000 (1999), 256 pages.

- Madison, Gary Brent, *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, 283 pages.
- Merleau-Ponty, Jacques, « Ouverture du Colloque », dans Heidsieck, François (éd.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Paris, J. Vrin, Recherches sur la philosophie et le langage, 1993, 460 pages.
- Néret, Gilles, *Henri Matisse. Gouaches découpées*, Paris, Taschen, 1994, 96 pages.
- Pietersma, Henry, *Phenomenological Epistemology*, New York, Oxford University Press, 2000, 204 pages.
- Roberts-Jones, Philippe et Françoise Roberts-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, 352 pages.
- Searle, John R., *La redécouverte de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1995 (MIT Press, 1992), 355 pages.
- Shentoub, Vica, et al., *Manuel d'utilisation du T.A.T.*, Paris, Dunod, 1996 (1990), 201 pages.
- Thinès, George, *Phénoménologie et science du comportement*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Psychologie et sciences humaines, 1997 (Allen and Unwin, 1977), 230 pages.
- Toadvine Jr., Theodore A., « The Art of Doubting : Merleau-Ponty and Cezanne », dans *Philosophy Today*, volume 41, numéro 4, hiver 1997, pages 545 à 553.
- Valéry, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 1857 pages.
- Valladas, H., Clottes, J., Geneste, J.-M., Garcia, M. A., Arnold, M., Cachier, H. et N. Tisnérat-Laborde, « Palaeolithic Paintings : Evolution of Prehistoric Cave Art », dans *Nature. International Weekly Journal of Science*, volume 413, numéro 6855, 4 octobre 2001, Londres, Macmillan Journals Ltd., 2001, page 479.