

B. DEUXIEME ORDRE

L'INSTITUTION DE L'OEUVRE D'ART

Introduction.

« Dans quelque civilisation qu'elle naisse », écrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, « depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, [...] la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité » (OE, 26). Isolée de son contexte, cette déclaration semble impliquer une conception anhistorique, voire anti-historique de la peinture ¹. Voulait-il reconduire la peinture à son berceau, la détachant de toutes les déterminations culturelles et historiques? A-t-il renoncé à thématiser l'institution dans l'histoire de la peinture, c'est-à-dire la singularité de l'événement?

1) Cf. M. Haar, « Peinture, perception, affectivité », in M. RICHIR et E. TASSIN (textes réunis par), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, pp. 104-105.

A ce propos, il faut d'abord rappeler qu'un des buts déclarés de *La prose du monde*, où l'on peut trouver une idée analogue (S, 75/PM, 98), était de former le concept d'histoire < sur l'exemple des arts et du langage > (S, 91/PM, 120). Dans la mesure même où < toute théorie de la peinture est une métaphysique > (OE, 42), les réflexions sur diverses tentatives des peintres modernes et contemporains tendent, elles aussi, < à une révision de l'hégélianisme > et à une élaboration de la < métaphysique de l'histoire > (RC, 65. Cf. S, 89-90).

D'autre part, il ne faut pas oublier la fonction critique que remplit dans les textes merleau-pontiens le recours à l'ordre perceptive et corporelle. Nous verrons que, si Merleau-Ponty développe avec insistance le problème de la référence à l'ordre corporel et perceptif, ce n'est pas pour l'affirmer dogmatiquement, mais pour critiquer la conception plus ou moins idéaliste et totalisante de l'art (Malraux dans < Le langage indirect et les voix du silence > ², Descartes dans *L'Œil et l'esprit*).

Il faut enfin noter que la réflexion de Merleau-Ponty n'est pas exclusivement d'ordre métaphysique, mais qu'elle est de plus en plus attentive aux travaux des historiens ou sociologues de l'art, qui tendent à souligner la détermination socio-culturelle de l'activité artistique (Panofsky, Francastel).

Comment concilier alors l'affirmation de l'unité de la peinture depuis Lascaux et l'élaboration d'une philosophie de l'événement ou de l'histoire?

2) Rappelons que, avant la parution du < Langage indirect... > sous forme d'articles, *Les Temps Modernes* avaient publié deux comptes rendus critiques de *La psychologie de l'art* de Malraux par J. Vuillemin : < Les statues et les hommes > (mai 1950, n° 55, pp. 1921-1955); < Le Souffle dans l'agile > (janv. 1951, pp. 1224-1296). Sur la signification politique de cette critique, voir Merleau-Ponty, < La critique paranoïaque >, *Les Temps modernes*, 1948, pp. 1-11, repris in S, 309-328.

Une fois de plus, c'est le cours sur la notion d'institution qui nous permet d'articuler notre discussion : « L'institution d'une oeuvre chez le peintre, d'un style dans l'histoire de la peinture, offre la même logique souterraine [que le premier ordre] » (RC, 63). Nous procéderons à la discussion en deux étapes :

a) Nous essayerons, dans un premier temps, de nous installer dans l'opération même du peintre individuel. Cela nous permettra d'enchaîner la réflexion sur l'art aux résultats de notre chapitre précédent (chapitre I).

b) Nous poserons ensuite le problème à *l'échelle* de l'histoire de l'art proprement dite, en confrontant l'analyse de Merleau-Ponty avec les travaux des historiens de l'art (chapitre II).

Nous discuterons notamment « Le langage indirect... » et *La prose du monde*, parce que ces textes développent notre problématique plus clairement que le cours sur la notion d'institution.

N.B. : Lorsque nous citerons « Le langage indirect et les voix du silence » (S, 49-104), nous signalerons toutes les différences entre cet article et la version de *La prose du monde*, bien que le remaniement ne soit pas toujours essentiel. Cela permettra d'assister à l'évolution de sa pensée.

Si leur différence est trop grande, nous citerons *La prose du monde* en note. Dans d'autres cas, nous juxtaposerons les deux textes en utilisant les sigles suivants :

- a) Le texte de S [celui de PM] ⇒ Le(s) mot(s) modifié(s) dans S.
- b) Le texte de S [-] ⇒ Le(s) mot(s) ajouté(s) dans S.
- c) (le texte de PM) ⇒ Le(s) mot(s) supprimé(s) dans S.

CHAPITRE I

L'INSTITUTION DU STYLE INDIVIDUEL

§1. Le style individuel et son institution.

Merleau-Ponty affirme dans *L'œil et l'esprit* que les problèmes de la peinture « illustrent l'énigme du corps et elle les justifie » (OE, 21). Comment comprendre le rapport entre l'institution du corps et celle de la peinture?

Nous avons déjà montré que le corps libidinal rend possible la cristallisation du monde imaginaire qui a sa solidité propre. Or, comme autrui, le monde lui-même n'est donné que comme un écart, de sorte que la présence du monde se définit comme « quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire » (OE, 23). D'où l'effort indéfini des peintres qui cherchent à le faire cristalliser sur un motif (Cézanne) ou à rendre visible *la ressemblance* (Giacometti, Cf. OE, 24) de la chose avec elle-même, du corps avec lui-même, du corps avec la chose.

Ainsi comprise, la peinture apparaît comme « technique du corps »

(OE, 33) qui figure et amplifie ces jeux de miroir. Le miroir qui apparaît dans la peinture hollandaise est *l'emblème* d'un regard du peintre : < comme tous les autres objets techniques [...] le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible > (OE, 32-33). La peinture fait partie intégrante de ce monde onirique, elle le < justifie > indéfiniment. Cette remarque explique bien comment l'institution du corps *prépare oniriquement* l'institution de l'oeuvre d'art; mais elle risque de ne pas rendre compte de l'autonomie de la peinture par rapport à l'ordre corporel. En d'autres termes, si l'idée de la < technique du corps > ¹ montre que l'apparition de la peinture *n'est pas impossible*, elle n'explique pas sa nécessité et le processus par lequel l'acte de peindre reprend le monde visible. Elle n'explique pas non plus son historicité. Ces questions, qui restaient en suspens dans < Le doute de Cézanne >, nous obligent à examiner plus précisément le travail du peintre.

De ce point de vue, il faut d'abord souligner que, si Merleau-Ponty affirme que le peintre < apporte son corps > (OE, 16) ², cela ne signifie pas que l'expression de l'artiste soit une sensibilité

1) Notons que l'idée de techniques du corps vient de Marcel Mauss, < Les techniques du corps >, in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, pp. 363-386. Cf. RCS, 295. Il ne s'agit donc pas de réduire la peinture à la perception, mais de mettre en évidence le symbolisme corporel, en recourant aux résultats de la sociologie de l'époque. Nous y reviendrons.

2) L'expression est de Valéry, *Mauvaises Pensées* in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, < Pléiade >, 1960, pp. 895-896 : < L'artiste apporte son corps, recule, place et ôte quelque chose, se comporte de tout son être comme son oeil, et devient tout entier un organe qui s'accommode, se déforme, cherche le point, le point unique qui appartient virtuellement à l'oeuvre profondément cherchée - qui n'est pas toujours celle que l'on cherche >.

purement subjective. C'est ce que nous pouvons constater dans sa discussion avec Malraux : « Ce que le peintre met [cherche à mettre] dans le tableau, ce n'est pas le soi immédiat, la nuance même du sentir, c'est son *style* » (S, 65/PM, 79). Le style ³ d'un peintre est quelque chose qui médiate son corps et le monde réel ou imaginaire. Pour voir comment cette médiation s'opère lors de la réalisation du tableau, il convient de distinguer les trois échelles de l'acte de peindre : 1) les rapports entre la sensibilité et la peinture; 2) entre les parties et la totalité de l'oeuvre en train de se réaliser; 3) entre les oeuvres d'un même peintre.

1) Le style entre le monde perceptif et la peinture.

Examinons d'abord comment le peintre métamorphose le monde visible en peinture et quelle est la modalité de la médiation stylistique. A ce propos, Merleau-Ponty rappelle l'anecdote rapportée par Malraux de l'hôtelier de Cassis qui voit Renoir au travail devant la mer et qui constate que le bleu de la mer se métamorphose en celui du ruisseau des *Lavandières*. A ce propos, Merleau-Ponty souligne que le bleu perçu par Renoir et par l'hôtelier et celui qui apparaît dans le tableau ne sont pas trois données sensibles qui renvoient à trois subjectivités différentes, mais trois *variantes* du même être du monde. Si le bleu de la mer perçue peut se métamorphoser en celui du ruisseau

3) Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty notait que le mot *style* est introduit par Husserl pour traduire « notre rapport original au monde » (PM, 79). Cf., par exemple *Logique formelle et logique transcendantale*, trad. S. Bachelard, § 98 (le paragraphe où Husserl souligne la nécessité de la phénoménologie génétique), p. 329 : « La multiplicité des perceptions possibles, des souvenirs possibles, disons de tous les autres vécus intentionnels en général qui se rapportent ou peuvent se rapporter d'une manière "concordante" à une seule et même chose, a [...] un *style essentiel* (*Wesensstil*) tout à fait déterminé, identique pour toute chose en général et se particularisant seulement en passant d'une chose à une autre ».

peint, ce n'est pas que Renoir ait projeté les données subjectives dans le monde, mais que < chaque fragment du monde [...] contient toutes sortes de figures de l'être, et par la manière qu'il a de répondre à l'attaque du regard, évoque une série de variantes possibles et enseigne, outre lui-même, une manière générale de dire l'être > (S, 70/PM, 88) ⁴. Nous insistons ici sur le mot < variantes >. Dire que le peintre exprime le style du monde sensible, cela ne revient pas à dire que la peinture constitue un monde subjectif; ce qu'il exprime, c'est < une typique des manifestations de l'eau > (S, 70/PM, 88). Cela implique que < la rencontre < et le conflit > du regard avec les choses qui le sollicitent > (S, 71/PM, 92) s'inscrit dans le monde des apparences qui comporte une certaine logique et une certaine généralité. La substitution de la mer au ruisseau avec les baigneuses est possible parce que notre rapport avec le monde est institué simultanément avec le système d'équivalences, analogue à la structure linguistique.

Or, Merleau-Ponty va plus loin dans *Le visible et l'invisible* : < La couleur est d'ailleurs variante dans une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage : ce rouge n'est ce qu'il est, qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation. [...] Bref, c'est un certain noeud dans la trame du simultané et du successif. C'est une concrétion de la visibilité, ce n'est pas un atome. A plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu du visible [...] *Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires* > (VI, 174-5, nous soulignons). On s'apercevra vite que cette remarque confirme nos analyses du corps

4) La version de PM, 88 : < ...chaque fragment du monde [...] déploie un nombre illimité de figures de l'être, montre une certaine façon qu'il a de répondre et de vibrer sous l'attaque du regard, qui évoque toutes sortes de variantes, et enfin enseigne, outre lui-même, une manière générale de parler >.

libidinal. Si la peinture doit être l'expression du monde lui-même et non la simple projection subjective de l'image humaine, c'est que dans la rencontre singulière du regard avec le monde intervient une dimension inhumaine ou une latence charnelle. C'est pourquoi Merleau-Ponty conclut l'analyse de la couleur rouge dans un langage qui ne va pas sans rappeler celui de Proust (< un fossile ramené du fond des mondes imaginaires >). S'il est donc vrai qu'un certain rouge apparaît dans une constellation quasi linguistique, on ne peut pas l'isoler comme une unité idéale ou une sorte d'atome significatif. La constellation désigne plutôt le champ général - et charnel - d'apparition à partir duquel se différencient et se multiplient ces unités : la couleur rouge < émerge d'une rougeur, moins précise, plus générale, où mon regard était pris et s'enlisait avant de le *fixer*, comme on dit si bien > (VI, 174). Une certaine couleur n'est donc pas un morceau d'être absolument insécable, mais le style de l'apparition du monde préindividuel et préhumain qui cristallise momentanément sur une chose visible : < une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité > (VI, 175) ⁵.

5) Notons que cette remarque correspond bien à l'effort des peintres contemporains, notamment de Delaunay dont les mots sont souvent cités dans *L'œil et l'esprit* (pp. 34, 64, 67, 81, 84) : < Tout par contraste a une valeur; il n'y a pas de couleur fixe, tout est couleur par contraste >; < Le simultané : mes yeux voient jusqu'aux étoiles./ La ligne c'est la limite. La couleur donne la profondeur (non perspective, non successive) et sa forme et son mouvement >; < ..des contrastes des couleurs entre elles qui constituent *la Réalité* >, Robert Delaunay : *Du cubisme à l'art abstrait*, Document inédit publié par Pierre Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, respectivement, pp. 115, 110, 146.

6) Voir à ce sujet l'excellent commentaire de J. Garelli : < Aussi, le rouge ne peut-il être séparé ni du regard qui l'inspecte, ni de la configuration préindividuelle du monde [...] d'où il surgit par individuations progressives, sans pour cela se fixer en une réalité identique à soi définitivement stabilisée >, < Voir ceci et voir selon >, in M. RICHIR et E. TASSIN, *op. cit.*, p. 87.

Ainsi compris, le style établit les rapports latéraux entre la chose elle-même et son apparition, le général et l'individuel. C'est pourquoi la ressemblance de la chose avec elle-même n'est pas le contraire de la dissemblance, tout comme l'imitation fidèle de la chose n'est pas le contraire de sa « déformation cohérente ». De même, la technique n'est pas le contraire de la corporéité, comme le montre l'histoire de l'invention de nouveaux moyens d'expression. Paradoxalement donc, la recherche de la ressemblance *exige* du peintre de « multiplier les systèmes d'équivalences » (OE, 71).

Ces remarques suffiraient à montrer que, loin de renvoyer à une détermination subjective, la référence à l'ordre corporel nous conduit à souligner le caractère indirect de notre accès à l'être du monde. La peinture se définit alors comme « un certain forage pratiqué dans l'en soi » (OE, 76), bien que ce qui se voit à travers elle ne se donne que comme un écart entre le monde et ses apparences, c'est-à-dire — pour utiliser la belle formule de Jules Vuillemin — comme « une image déchirée et essentiellement contradictoire »⁷.

Si Merleau-Ponty souligne avec insistance la référence corporelle à la perception, c'est, semble-t-il, pour écarter la théorie de Malraux qui consiste à qualifier la peinture moderne d'individualiste et de fragmentaire. Pour Merleau-Ponty, la peinture moderne possède sa propre référence à l'être du monde, bien que les modes d'apparition du monde soient radicalement différents; le peintre moderne a pour mission de réaliser « l'idée de la vérité qui soit la cohésion d'une peinture avec elle-même » (S, 71). Il faut examiner le devenir même de cette vérité en peinture.

7) J. Vuillemin, « Les statues et les hommes », p. 1946.

2) Le style entre le fragment et la totalité.

Si l'on s'installe dans l'opération même du peintre devant le tableau qui est en train de se faire, on s'apercevra que « l'acte de peindre est à deux faces » (S. 57/PM, 62). Il se rapporte d'un côté à la « tache ou le trait [-] de couleur que l'on met en un point de la toile » et à « leur effet dans l'ensemble » (*id.*) de la toile de l'autre côté. Comment se fait-il que l'acte de peindre puisse concilier la singularité locale et l'exigence de la totalité de l'œuvre à faire ? A ce propos, Merleau-Ponty rappelle comment, en ralentissant le mouvement de la main de Matisse, un film fait ressembler son coup de pinceau à une longue action préméditée⁸. Cela montre d'abord qu'« un geste simple » (S. 57/PM, 63) de Matisse a résolu « un problème qui (, à l'analyse et) après coup(,) paraît impliquer [comporter] un nombre infini de données » (*Id.*). Un film nous fait croire que la main du peintre opérait dans le monde physique « où une infinité d'options [solutions] sont possibles » (*Id.*), de sorte que, même s'il semble instantané, il implique une interrogation sur l'espace. Or, le choix d'un certain trait ne renvoie pas à l'intention délibérée du peintre, puisque Matisse lui-même fut ému du film. Il ne renvoie pas non plus au « Dieu de Leibniz » (*Id.*) qui résout « un immense problème de minimum et de maximum » (*Id.*). En quoi consiste alors ce geste créateur qui ne relève ni de la logique intentionnelle ni de l'Esprit de la peinture?

8) Notons que Merleau-Ponty reprend cet exemple dans les textes inédits pour le cours sur l'institution, MS.IHPP(54-55):« Institution 37 » : « *C'est choix de la main et de l'oeil* : le film de Matisse, le ralenti et l'impression d'une hésitation entre possibles. Mais qu'est-ce qui fait *choix*? *Motivation simultanée par couleur, lumière, substance, mouvement*, appel de tout cela à geste qui résout le problème en l'ignorant *comme quand nous marchons en faisant un geste* [...] *Chaque acte partiel retenti sur le tout, provoque écart à compenser par d'autres* ».

Il faut d'abord noter que, rétrospectivement, tout se passe comme si son geste ne faisait que dévoiler la logique interne de la peinture. Mais puisque la solution et le sens ne préexistent pas, le *logos* du monde esthétique ne permet pas d'anticiper conceptuellement la totalité de l'oeuvre : < Le sens du tableau reste *captif* pour nous qui ne communiquons pas avec le monde par la peinture. Mais pour le peintre, [...] il est capable d'exiger *cette* couleur ou *cet* objet de préférence à tout autre et [...] il commande l'[tel] arrangement du tableau [subordonnés] aussi impérieusement qu'une syntaxe ou qu'une logique > (S, 69/PM, 87). Ce qui est paradoxal, c'est que le sens dit < captif > n'est pas caché derrière quelque obstacle, qu'il doit être créé et recréé par chaque acte partiel qui retentit sur la totalité de l'oeuvre. Il s'agit d'un sens qui se cherche, d'une certaine instabilité inscrite < dans le coin d'un tableau antérieur > (S, 73/PM, 95). Ce sens n'est donc pas quelque chose de positif, il est plutôt l'axe du système pictural qui ne cesse de se décentrer. Réciproquement et corrélativement, c'est l'oeil et la main qui dessinent < dans la platitude inconcevable de l'être des creux et des reliefs, des distances et des écarts, un sens > (S, 83/ PM, 110), ils sont eux-mêmes < un système de systèmes voué à l'inspection du [d'un] monde, capable d'enjamber les distances, de percer l'avenir perceptif > (*Id*).

Cet exemple montre comment le geste artistique renvoie à la fois à l'apparition événementielle et locale du sens et à l'ensemble de la peinture. D'un côté, le geste permet de susciter un événement où surgit le sens inédit, mais de l'autre côté *et en même temps*, ce sens invisible s'incarne dans < un système de systèmes > par l'intermédiaire duquel le peintre < enjambe les distances > par rapport au sens inédit. Le style individuel s'institue précisément dans ce système où se

rencontrent l'événement et le sens, il renvoie à la fois à une certaine structure où le sens est < lisible > et < durable > (S, 69/PM, 87) et au devenir de sens qu'implique cette structure.

3) Le style entre l'imitation et l'invention.

Si le style artistique réalise la jonction latérale du monde et la peinture, du partiel et du total, pourquoi ne trouve-t-on pas le même rapport paradoxal entre les oeuvres d'un peintre?

De même que le peintre s'interroge à la fois sur le monde et sur le tableau, sur le fragment et sur la totalité, de même il s'interroge à la fois sur ses œuvres du passé ou celles des autres et l'œuvre à faire. Il est donc à la fois vrai que le peintre commence par imiter les œuvres déjà faites et qu'il doit chaque fois apprendre à peindre autrement : < Chacune de ses œuvres annonce les suivantes, - et fait qu'elles ne peuvent pas être semblables. Tout se tient, et cependant il ne saurait dire où il va > (RC, 63). Aussi est-il à la fois vrai et sans contradiction que le style individuel s'élabore au terme d'une recherche solitaire d'un sens inédit et que ce sens trouve les instruments de sa manifestation dans ses propres essais ou dans les œuvres des autres.

Si le style s'élabore dans ce va-et-vient entre les œuvres, il incarne pour ainsi dire la charnière entre le passé et le présent, le moi et les autres. Il ouvre ainsi un *champ* où se jouent le même et l'autre de l'expérience picturale. Il est vrai que le peintre s'exprime, mais le style permet en même temps d'exprimer l'être du monde et de l'exprimer pour les autres.

§2. Le dépassement et l'empiétement.

Nous venons de distinguer trois ordres de l'expérience artistique. Dans tous les cas, l'oeuvre d'art témoigne d'un événement où coexistent l'expression singulière de l'artiste et la généralité de style qui la féconde. Essayons de préciser la signification de cette liaison entre événement et structure pour l'évolution de la pensée de Merleau-Ponty, en confrontant *La prose du monde* avec « Le langage indirect... ». En ce qui concerne l'institution du style de Van Gogh, le philosophe écrit :

Avant le moment où des signes ou des emblèmes deviendront en chacun et dans l'artiste même le simple indice de significations qui y sont déjà, il faut qu'il y ait ce moment fécond où ils ont *donné forme* à l'expérience, où un sens qui n'était qu'opérant ou latent s'est trouvé les emblèmes qui devaient le libérer et le rendre maniable pour l'artiste et accessible aux autres (PM, 81-82).

Avant que le style devienne pour les autres objet de prédilection, pour l'artiste même objet [...] de délectation, il faut qu'il y ait eu ce moment fécond où il a germé à la surface de l'expérience, un sens opérant et latent s'est trouvé les emblèmes qui devaient le délivrer et le rendre maniable pour l'artiste en même temps qu'accessible aux autres (S, 66).

On observera sans peine le résidu de l'idéalisme dans l'expression : « donner forme » que Merleau-Ponty utilise dans *La prose du monde*. C'est pourquoi il la remplace par le mot « germer » qui désigne mieux la genèse spontanée du sens « à la surface de notre expérience ». Ce changement permet de souligner le fait que, dans l'expression artistique, « les mêmes données qui étaient subies deviennent systèmes signifiants » (S, 80/PM,105).

Cette remarque nous conduit directement à la première définition du mot *institution* dans *La structure du comportement*. Rappelons que, dans cet ouvrage, Merleau-Ponty écrivait : « chaque *mise en forme* nous

apparaissait [...] comme un événement dans le monde des idées, l'institution d'une nouvelle dialectique, [...] l'établissement d'une nouvelle couche constitutive qui supprime la précédente comme moment isolé, mais la conserve et l'intègre > (SC, 224, nous soulignons).

Si l'expression < mise en forme > nous paraît maintenant trop idéaliste, peut-on peut maintenir l'expression corrélatrice : < qui supprime [...] mais la conserve, etc >? Tel est bien le problème qui se pose ici. Nous avons déjà fait remarquer que, par cette formule dialectisante, Merleau-Ponty essayait d'exprimer les paradoxes qui apparaissent concernant les rapports réciproques entre le fondant et le fondé. Nous avons montré ensuite quelles sont des difficultés liées à l'équivocité de l'attitude de Merleau-Ponty à l'égard de ce problème. Pour nous limiter à la question qui nous intéresse maintenant, rappelons seulement que dans *Le doute de Cézanne*, Merleau-Ponty ne parvenait pas à concilier l'intuition *vitale* de Cézanne devant le paysage et la science de l'art (ce qu'il appelait alors < le squelette géologique >) sans invoquer la téléologie du corps humain qui se dirige intentionnellement vers la Nature silencieuse [Voir plus haut, 1^{re} Partie, chap. II, §5]. La solution de Merleau-Ponty consistait à *dépasser* l'opposition de la vie et de l'œuvre en faisant intervenir une conscience temporelle qui conserve la couche vitale tout en l'intégrant. Or, nous supposons à titre tout à fait hypothétique que c'est en préparant *La prose du monde* que Merleau-Ponty s'est aperçu des limites de cette conception. Essayons de démontrer cette hypothèse en confrontant trois citations :

A) Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty reprend cette idée du dépassement (Il s'agit de la métamorphose de l'expérience en œuvre d'art) : < Ici encore la métamorphose *dépasse, mais en conservant*, et

c'est de chaque chose *vécue* (quelquefois minime) que surgit la même inlassable demande : la demande d'être exprimé > (PM, 106, nous soulignons). On peut sans peine observer que Merleau-Ponty est encore tributaire non seulement d'une dialectique hégélienne (le dépassement qui conserve), mais aussi de l'opposition existentialiste entre le vécu et l'expression.

B) Par contre, dans < Le langage indirect... >, on peut lire la phrase suivante : < Elle [= la connaissance sur la vie de Léonard de Vinci] nous enseigne *ce dépassement sur place* qui est le seul dépassement sans retour > (S, 80, nous soulignons).

C) Or, l'expression < sur place > nous conduit directement à un passage d'une note de travail du *Visible et l'invisible* qui concerne le problème du même et de l'autre : < le même soit l'autre que l'autre, et l'identité différence de différence - cela 1) ne réalise pas dépassement, dialectique dans le sens hégélien 2) se réalise sur place, par empiètement, épaisseur, *spatialité* - > (VI, 318). Merleau-Ponty abandonne ici l'idée hégélienne du dépassement pour réfléchir sur la réalisation *sur place* ou *par empiètement*. Par ailleurs, elle semble concerner moins la temporalité originaire que la spatialité.

Que signifie cette série de modifications? Il s'agit en fait non seulement de l'approfondissement progressif de la philosophie, mais des déplacements radicaux de la question :

Premièrement, au lieu de se demander comment le dépassement des données sensibles permet de dévoiler la Nature silencieuse ou comment le vécu individuel se dépasse lui-même vers le dehors, on doit montrer comment, en s'interrogeant sur l'articulation interne du monde perçu ou pictural et en suivant presque aveuglément < la logique d'implication > du monde des apparences, le peintre parvient à susciter

un événement où s'institue le style propre de l'artiste. Il n'y a plus lieu de se demander quels rapports existent entre le fondant et le fondé comme s'ils étaient les deux termes irréductibles de notre expérience, mais il s'agit de mettre en évidence le rapport à soi de l'expérience artistique dont les deux termes ne sont que des abstractions. Le style institué est en quelque sorte le médium de ce rapport à soi de l'expérience, où l'on doit discerner la logique d'implication.

Deuxièmement, contrairement à ce que font penser certains passages de l'ouvrage de Merleau-Ponty, il ne s'agit plus de se demander comment on peut passer *de l'ordre perceptif à l'ordre de la peinture*, il faudra mettre à jour l'ordre institutionnel à chaque niveau de l'activité artistique. En fait, c'est pour une raison purement méthodologique que nous venons de distinguer les trois niveaux de l'opération picturale. Dans chaque geste du peintre interviennent la multitude de systèmes d'équivalences qui le sépare du monde. Mais lorsque son geste fonde une véritable institution, il « enjambe » cette *épaisseur* de la sédimentation tant culturelle que naturelle. C'est pourquoi la réalisation du sens est considérée comme *sans retour*.

A ce moment-là, le geste simple se distribue sur plusieurs plans de notre expérience pour instituer leur coexistence latérale⁹. Dès lors, il ne faudra pas dire que l'œuvre d'art surgit *de* la couche indifférenciée, préindividuelle ou non-spatiale - ce qui suppose implicitement une certaine hiérarchisation des couches - mais qu'elle s'institue par la communication ou la rencontre de plusieurs séries de phénomènes tant perceptifs que picturaux. L'œuvre ainsi comprise n'est

9) Sur le caractère distributif du style, cf. S, 82/PM, 108. Sur son rapport avec la pensée dialectique, VI, 125 : « La dialectique, [c'est] le mouvement intelligible qui n'est pas une somme de positions ou d'énoncés tels que *l'être est, le néant n'est pas*, mais qui les distribue sur plusieurs plans, les intègre à un être en profondeur ».

plus < l'apparition d'un être sur le vide du fond >, mais < restriction, ségrégation, modulation > (OE, 77) du monde possible.

Or, à l'époque de la publication du < Langage indirecte ...> (1952), Merleau-Ponty renvoie encore le lieu du surgissement du sens à la couche *profonde, secrète, latente, vitale, muette* et en tout cas, *originnaire*¹⁰. Ces termes semblent garder la trace de son débat avec l'intellectualisme, dont il ne s'est pas entièrement défait. Peut-être doit-on dire que la référence à l'ordre *originnaire* ne représente que le point de départ méthodologique et critique, qu'elle n'est nécessaire que si l'on la replace dans le contexte intellectuel où Merleau-Ponty était placé au cours de sa carrière. La perception (au sens étroit) serait plutôt une des origines qui ne cessent de se multiplier et de se distribuer *à la surface de notre expérience* ou de *nos* expériences.

On dira peut-être que notre argument ne dépasse pas encore complètement le cadre de la création individuelle. Mais si l'on a pu trouver la trace de l'événement dans l'œuvre d'un peintre, pourquoi ne peut-on pas la retrouver dans l'histoire de l'art proprement dite? C'est ce que nous examinerons dans le chapitre suivant.

10) Cf. par exemple S, 79/PM, 103 : < Il [= le Musée] est l'historicité de *mort*. Et il y a une historicité de *vie*, dont il n'offre que *l'image déchue* >; OE, 30 : < Le visible au sens *profane* oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, qui *délivre les fantômes captifs* en lui [...] Mais l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse *secrète et fiévreuse* des choses dans notre corps >. OE, 34-35 : < Comment nommer, où placer dans le monde de l'entendement ces opérations *occultes* >? (nous soulignons).

CHAPITRE II

L'INSTITUTION DU STYLE DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Dans le chapitre précédent, il s'agissait de comprendre comment le style s'institue comme axe de la vie individuelle. Le problème est maintenant de savoir en quel sens nous pouvons parler d'une unité de l'activité artistique dans l'histoire de l'art < depuis Lascaux > et quel est son rapport avec la singularité de l'oeuvre. Ici, la confrontation avec les travaux des historiens d'art sera nécessaire.

§1. L'individuel et le collectif dans l'institution du style.

Dans « Le langage indirect... », Merleau-Ponty consacre quelques pages à discuter l'argument de Malraux concernant l'unité stylistique entre les oeuvres. A travers l'exemple de la reproduction photographique, Malraux montre la convergence entre les miniatures ou les monnaies et les oeuvres de grande taille dont les styles se ressemblent. (S, 81 sqq./PM, 106 sqq.). Pour expliquer cette ressemblance inattendue, Malraux invoque une sorte d'Esprit de la peinture qui domine les détails de l'oeuvres d'art : « La reproduction, et elle seule, a fait entrer dans l'art ces sur-artistes imaginaires [...] qui s'appellent des styles » (*Le Musée imaginaire*, p. 52, cité par Merleau-Ponty, S, 81). Selon Merleau-Ponty, ces « monstres hegelien[sic] » sont « l'antithèse et le complément de son individualisme » (*Id.*). Faute de pouvoir réinstaller le peintre individuel dans le monde visible, Malraux est obligé d'invoquer un torrent souterrain d'histoire qui réunit par avance les tentatives dispersées. Il commence par se placer dans le monde purement géographique et y disposer les oeuvres comme autant d'événements séparés; ensuite il reconstitue du dehors leur unité formelle et supra-individuelle. Les innombrables différences et la variété de la culture seront tout simplement supprimées au profit de la ressemblance que crée artificiellement la reproduction photographique.

Contrairement à ce que l'expression « depuis Lascaux » risquerait d'insinuer, la philosophie de Merleau-Ponty cherche à respecter cette variété empirique de la culture sans pour autant revenir au relativisme empirique. Il s'agit de mettre à jour un ordre intermédiaire entre les événements purs et la totalité abstraite. Selon Merleau-Ponty, c'est la culture qui fournit ce troisième ordre : « Nous proposons [...] d'admettre [de reconnaître] l'ordre de la

culture ou du sens comme un ordre original de l'*avènement*, qui ne doit pas être dérivé de celui, s'il existe, des événements purs, ni traité comme le simple effet de rencontres extraordinaires [certaines rencontres peu probables] > (S, 85/PM, 112). On observera que le mot *avènement*¹ équivaut à ce qu'il appelait < l'événement dans le monde des idées >, sauf qu'il s'agit ici de l'événement dans le monde culturel.

Essayons de préciser ce qu'implique la notion d'avènement. Malraux n'a certes pas tort de dire que la comparaison par la reproduction photographique fait apparaître au coeur de l'individualité la collectivité qui excède l'intention délibérée de l'artiste. Mais on doit bien comprendre ici le rapport entre la singularité de l'oeuvre individuelle et la collectivité culturelle. S'il est vrai que l'ordre de la culture déborde les limites de la vie individuelle, cela ne signifie pas nécessairement que l'on doive découvrir dans la structure inconsciente et totalisante un principe organisateur. Si, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le geste simple de l'artiste est allié par avance avec des systèmes d'équivalences sans pour autant y perdre sa singularité, l'oeuvre individuelle impliquera dans sa singularité le collectif qui l'insère dans une multitude de rapports < à l'instant de son institution ou de sa naissance > (S, 86)².

1) Le mot < avènement > est de Paul Ricoeur, < Husserl et le sens de l'histoire >, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.54, 1949, p.289, repris in *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986, p.30 : < Il n'y a pas de réflexion directe sur l'histoire comme flux d'événements, mais indirecte comme *avènement* d'un sens >. Peut-être Merleau-Ponty s'inspire-t-il de cet article lorsqu'il élabore sa propre idée de la méthode indirecte.

2) Version de PM, 115 : < lorsqu'une vie est institué >.

Cela implique une série de modifications de la problématique : d'abord, au lieu de chercher le principe transcendant qui réduit la diversité empirique à l'unité formelle, Merleau-Ponty se propose de mettre en évidence *l'avènement* du sens au monde culturel, avènement qui institue une oeuvre d'art comme un être essentiellement susceptible de la pluralité de sens; par conséquent, au lieu de constater la rencontre miraculeuse des oeuvres - ce qui nous conduit à invoquer un Esprit supra-culturel -, Merleau-Ponty se propose d'ouvrir à l'intérieur du système un terrain de rencontre entre la multitude de systèmes d'équivalences; enfin, au lieu de se demander la raison de cette rencontre, il faut se demander « pourquoi ce que produit une culture a (toujours) un sens pour d'autres cultures, même si ce n'est pas son sens d'origine » (S, 84/PM, 111). Autrement dit, au lieu de s'étonner devant la ressemblance qui se constate *malgré* la différence, il faudra se demander comment un *champ* culturel ouvre sur d'autres, ce qui permet de mettre en évidence la source commune de la ressemblance et de la différence, du même et de l'autre ³.

Ainsi comprise, l'unité de la peinture sur laquelle insiste Merleau-Ponty apparaît comme le fondement de notre rencontre avec les autres. Peindre un tableau, ce serait déployer la série indéfinie de ses variantes pour chaque regard qui viendra le contempler, créer au coeur du système pictural un foyer virtuel pour la multitude de sens impossibles. C'est pourquoi le sens de l'oeuvre d'art se constitue dans la pluralité des interprétations possibles que feront les autres virtuels et imminents. Mais cette polysémie n'est pas la polysémie empirique qui s'oppose à l'univocité logique, car les réinterprétations virtuelles sont inscrites dans la structure même de

3) Cf. PM, 113 note : « Le vrai problème n'est pas celui des ressemblances, mais de la possibilité de *métamorphose*, de reprise. Les ressemblances sont l'exception. Le propre de la culture est de ne jamais commencer et de ne pas finir dans l'instant ».

l'oeuvre. En conséquence, on doit dire que : « c'est l'oeuvre elle-même qui [...] se métamorphose et *devient* la suite ; les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même » (OE, 62). Si l'oeuvre d'art fonde « une institution » (S, 66/PM, 81), elle tend de soi à se multiplier, mais en même temps, elle retourne en elle-même. Il ne s'agit pas d'une multiplicité empirique en tant qu'elle s'opposerait à l'unité logique. L'unité dont il s'agit précède cette distinction classique du multiple et de l'Un, de l'identique et du différent.

§2. *La structure et l'institution dans l'histoire de l'art.*

On dira peut-être que cette critique n'est juste qu'à l'égard d'un formalisme aussi naïf que celui de Malraux, et qu'il suffit d'élaborer une théorie formaliste plus rigoureuse selon laquelle l'idée de l'avènement ne serait que le résidu du psychologisme. Les travaux de Erwin Panofsky peuvent être situés à l'origine d'une telle entreprise.

Dans un article consacré au problème du style dans les arts plastiques ⁴, cet historien de l'art d'origine allemande cherche à dépasser l'antinomie du psychologisme et du formalisme naïfs en direction d'une théorie scientifique de la forme. Il met en question notamment la théorie de Heinrich Wölfflin, qui est dans une certaine mesure proche de celle de Malraux. Selon Panofsky, Wölfflin distingue

4) E. Panofsky, « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst » in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Verlag Bruno Hessling, Berlin, 1964, pp. 23-31. [« Le problème du style dans les arts plastiques », trad. G. Ballangé (sous la direction de), Paris, Ed. de Minuit, 1975, pp. 183-196].

deux racines du style artistique, distinctes dans leur principe ⁵. L'une est une forme générale de la vision ou de la représentation qui ne joue aucun rôle sur le plan psychologique. Qu'un peintre se serve de la ligne et non de la tache n'a aucun rapport avec l'état d'âme (*Gesinnung*) d'un individu. La forme est une manifestation d'une « optique », c'est-à-dire d'un « certain rapport de l'oeil au monde » qui varie selon l'époque; l'autre est un contenu psychologique qui caractérise la valeur d'expression (*Ausdruckswert*) des productions individuelles.

Panofsky discute justement le bien-fondé d'une telle distinction et cherche à établir l'unité idéale entre la forme pure et le contenu psychologique. Il essaie en quelque sorte de faire descendre la forme dans les matières pour conférer à celle-là la valeur expressive. Il faut donc entendre par forme, non la forme vide, mais le mode de représentation en général qui, dépassant la sphère du formel, est partie constituante du contenu : « La mise en forme avec sa force constitutive empiète sur la sphère du "contenu" » ⁶. Le style s'institue donc là où s'établit l'unité idéale entre les éléments formels et matériels. Ce style idéal détermine des *normativités* de la création artistique, propres à chaque époque, bien que cet élément intersubjectif soit toujours couvert par les éléments individuels. Le but propre de l'histoire de l'art se confonderait avec la mise à jour d'une conception du monde (*Weltanschauung*) ⁷.

Dans une certaine mesure, Merleau-Ponty se montre accueillant à cette idée, selon laquelle le style artistique est un schème enraciné dans un certain contexte socio-culturel et il affirme que la perception « déjà stylisée » (S, 67/PM, 83) ⁸. Mais nous ne pouvons pas

5) *Ibid.*, pp. 23-24 (tr. fr., pp. 184-186).

6) *Ibid.*, pp. 28 (tr. fr., pp.192-193, trad. modifiée).

7) *Ibid.*, pp. 29 (tr. fr., p.195).

8) Cf. RCS, 544-547 ; OE, 49-51, 90.

rester indifférent au fait que Panofsky s'inspire directement de la philosophie criticiste de Cassirer ⁹. En considérant le style comme *forme symbolique* grâce à laquelle « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui » ¹⁰, Panofsky se propose de développer une philosophie transcendantale de l'art, analogue à la théorie de la connaissance de Cassirer ¹¹. Il est donc important de préciser les différences fondamentales de la philosophie de l'art de Panofsky et celle de Merleau-Ponty.

Si l'objet propre de l'histoire de l'art est la découverte de la *Weltanschauung* propre à chaque époque, l'oeuvre d'art individuelle serait l'actualisation partielle de cet ensemble de schèmes fondamentaux. D'autre part, l'artiste lui-même doit être armé de ces schèmes préalablement à son activité artistique. Cette conception a certes le mérite de respecter la pesanteur de la structure inconsciente sans supprimer pour autant la particularité de la création individuelle. Mais puisque cet ensemble virtuel ne se

9) Dans les textes inédits pour le cours sur l'institution, Merleau-Ponty critique explicitement l'idée de la forme symbolique chez Panofsky et Cassirer (Cf. Notes 17 et 25 de ce chapitre). Sur les rapports entre Cassirer et Panofsky, cf. Sylvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg*, trad. de l'italien par R. Peirce, Yale University Press, New Haven and London, 1989.

10) E. Panofsky, « Die Perspektive als „symbolische Form“ » in *op. cit.*, p. 108 : « ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird » (tr. fr., p. 78). Signalons en passant que Cassirer lui-même emprunte à Wölfflin l'« emploi non chronologique », c'est-à-dire fonctionnel de la notion de style. Cf., M. Fichant, « Ernst Cassirer et les commencements de la science », in J. Seidengart (éd.), *Ernst Cassirer, De Malbourg à New York*, Actes du colloque de Nanterre 12-14 octobre 1988, Paris, Ed. du Cerf, 1990, p. 120.

11) E. Panofsky, « Der Begriff des Kunstwollens » in *op. cit.*, p. 47, note 19 (tr. fr., « Le concept du *Kunstwollen* » in *op. cit.*, p. 218.)

donne pas immédiatement à la saisie intuitive du spectateur, la lecture de l'oeuvre d'art suppose une certaine abstraction des apparences sensibles qui dissimulent l'unité intelligible : « les objets qu'il s'agit de comparer, dit Bourdieu dans son commentaire d'un article de Panofsky, ne sont pas donnés par une pure appréhension empirique et intuitive de la réalité mais doivent être conquis *contre les apparences* immédiates et *construits* par une analyse méthodique et un travail d'abstraction »¹². En se fondant sur ce primat épistémologique d'une unité idéale, Panofsky en vient à établir la hiérarchie des significations visuelles qui représente téléologiquement le progrès de la lecture : à partir de l'expérience existentielle vitale (*vitale Daseinserfahrung*) qui se contente de constater et de décrire le sens phénoménal (*Phanomensinn*), on doit s'orienter vers le comportement porteur de *Weltanschauung* (*weltanschauliches Urverhalten*), en passant par le savoir littéraire (*literarisches Wissen*) qui correspondrait à l'iconographie traditionnelle, à savoir la lecture empirique de l'image et de l'allégorie¹³.

Selon Panofsky, la polysémie de l'oeuvre d'art que Merleau-Ponty souligne se réduirait à l'insuffisance de la lecture empirique ou empiriste, car elle ne se manifeste qu'aux yeux naïfs de l'amateur qui ne savent pas appréhender sous les apparences sensibles le sens intelligible. Parallèlement à la hiérarchie des significations s'établit celle du « connaisseur (*Kenner*) » et du « critique d'art

12) P. Bourdieu, *Postface* à E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Ed. de Minuit, 1975, p. 137 (nous soulignons). Malgré l'originalité de sa recherche, Bourdieu semble souscrire à tous les présupposés philosophiques de Panofsky.

13) E. Panofsky, « Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst », *op. cit.*, p. 95 (tr. fr., « Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », p. 255).

(*Kunstwissenschaftler*) > ¹⁴. Certes, Panofsky ne prétend pas que le jugement du critique est supérieur à celui de l'amateur. Le premier consiste plutôt à mettre à jour ce qui est impliqué virtuellement dans le second, à le < logifier (*logifizieren*) >: < Il est de l'essence de l'analyse scientifique du critique d'art d'être contenue en puissance (*potentiell enthalten zu sein*) dans le jugement du connaisseur, de même qu'il est de l'essence du jugement du connaisseur de pouvoir être transformé en une analyse scientifique > ¹⁵. Ainsi comprise, l'analyse scientifique consisterait à établir le macro-système qui intègre les micro-systèmes, - et à délimiter le *continuum* spatio-temporel et l'unité de sens qui recouvre une pluralité de phénomènes et les relie en un ensemble ordonné. De même, la rencontre extraordinaire des cultures entre elles fonctionnerait comme une invitation à établir des homologies entre les différents systèmes symboliques et à formuler les principes de conversions qui permettent de passer des uns aux autres : < Ainsi les différents niveaux de significations *s'articulent*, à la façon des niveaux de la langue, en un système hiérarchisé où l'englobant est à son tour englobé, le signifié à son tour signifiant, et que l'analyse parcourt dans ses opérations ascendantes ou descendantes > ¹⁶.

On voit que la < logique d'implication > renvoie précisément à ce qui interdit à la pensée d'établir cette sorte de hiérarchie. Ce qui résiste à l'intégration idéaliste, c'est l'*écart* transphénoménal entre la structure mineure et la structure englobante : < l'histoire retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture

14) E. Panofsky, < Zum Problem der historischen Zeit > *op. cit.*, pp. 82-83, note 2 (tr. fr., < Le problème du temps historique > *op. cit.*, pp. 226-227).

15) *Ibid.*

16) P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 147.

qui lui préparait un long avenir > (OE, 63). Cet écart étant en quelque sorte incrusté dans la structure mineure, il constitue en même temps la différence entre la structure et son essence, en les réunissant transversalement. Nous verrons que Merleau-Ponty reprend cette question de < l'essence active et vivante > (OE, 71) dans *Le visible*. En tout cas, malgré le travail structuraliste, la polysémie et la discontinuité de l'avènement restent irréductibles. Ce qui est institué tend de soi à se multiplier, dans le champ d'apparition qu'il a ouvert : < la perspective linéaire est si peu un point d'arrivée qu'elle ouvre au contraire à la peinture plusieurs chemins > (OE, 50) ¹⁷. Par conséquent, tel fragment du tableau, tel détail restent *illisibles* pour les regards analytiques de l'historien idéaliste, non parce qu'ils sont purement sensibles, mais parce qu'ils sont précisément ce qui fonde la lisibilité du visible. Cela ne revient pas à dire que l'analyse scientifique est totalement inutile, elle reste valable dans la mesure où elle n'oublie pas que l'autonomie normative du système symbolique ne va pas de soi, qu'elle n'est pas le contraire de sa dépendance à l'égard de l'ordre de l'avènement. L'analyse scientifique ne serait qu'un des moyens de multiplier notre regard, de différencier notre expérience, < de penser la pluralité des rapports > (VI, 125), puisque la < vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être > (OE, 86).

Paradoxalement, c'est à partir de l'unité structurale *et* préobjective qu'on peut décrire la répartition des éléments hétérogènes, puisque c'est par rapport à elle qu'on peut repérer tous les écarts qui

17) < Faut-il dire avec Panofsky "forme symbolique", *Weltgefühl*, et assimiler cette invention à *criticisme élargie (Cassirer) historicisé* - Ceci suppose qu'on considère du moins cette perspective comme *point de maturité, équilibre* - Mais ceci est image conventionnelle de la Renaissance. > (MS.IHPP(54-55):< Institution 36 [11] >.

les séparent, de repérer les événements qui créent la coexistence latérale et la discordance locale. Par conséquent, l'unité quasi cosmologique du monde pictural et la multiplicité des événements historiques (rencontres et conflits) sont l'envers et l'endroit d'un phénomène de l'institution. Il reste à situer ce double phénomène dans la diachronie de l'histoire.

§3. *Le cheminement en cercle et l'institution du sens dans l'histoire.*

Dans < La perspective comme forme symbolique >, Panofsky montre que le problème de la perspective n'a pas été résolu directement, mais < de biais > (OE, 90). L'invention de la perspective linéaire par exemple, a été rendue possible par le retour à l'espace < agrégatif > ¹⁸ du Moyen Age qui, malgré la désorganisation de l'ensemble qu'il apporte, préparait l'espace homogène de la modernité.

C'est à cette analyse que Merleau-Ponty fait allusion dans le cours sur la notion d'institution : < La recherche s'arrête dans une impasse, d'autres recherches paraissent faire diversion, mais ce nouvel élan permet de franchir l'obstacle d'un autre biais > (RC, 63). Lorsque les peintres semblent s'engager dans une impasse, il se produit un retour en arrière qui permet, dit Panofsky, < grâce à l'abandon des acquis du présent au profit d'un retour à des formes de représentation en apparence plus "primitives", d'utiliser à la construction d'un nouvel édifice les matériaux provenant de la démolition de l'ancien > ¹⁹.

Toute la question est de savoir comment rendre compte de ce

18) E. Panofsky, < Die Perspektive als „symbolische Form“ >, p. 127. (tr. fr., p. 157).

19) *Ibid.*

< cheminement en cercle > (OE, 92) en tant qu'il est doublement retour en arrière et saut qualitatif. Comme, pour la conception idéaliste, le devenir historique ne peut comporter de rupture de continuité par où s'introduirait la contingence empirique, elle est obligée d'expliquer ce cheminement par le mouvement autonome du système des oeuvres. Or, préalablement à cette opération, l'idéalisme structuraliste fait entrer dans ses analyses l'idée de l'idéalité et de l'historicité du problème artistique ²⁰. Pour expliquer par exemple l'apparition des oeuvres novatrices, il suffirait de trouver le principe intelligible qui détermine le champ problématique d'où elles surgissent. Puisque cette normativité ne détermine que le mode du questionnement, elle n'exclut ni l'apparition discontinue du nouveau problème ni la pluralité de solutions. Il s'agit donc, pour l'analyse structurale, de dégager une interrogation *intersubjective* qui précède la question et la solution particulières. Ces échanges continus entre questions et solutions, anticipations et reprises, sont pour ainsi dire immanents au devenir historique de la forme symbolique : < Si l'évolution d'un style ne se présente ni comme le développement autonome d'une essence unique et toujours identique à elle-même, ni comme une création continue d'imprévisible nouveauté, c'est que l'*habitus* du créateur comme système de schèmes oriente de manière constantes des choix qui, pour n'être pas délibérés, n'en sont pas moins systématiques > ²¹. De ce point de vue, l'avènement du sens dont parle Merleau-Ponty ne serait pas fondamental, il serait médiatisé *en droit* par l'auto-mouvement de l'ensemble idéal des oeuvres, qui oriente secrètement les recherches artistiques. La possibilité même de la contingence est donc fondée sur la

20) Voir à ce sujet, S. Ferretti, *op. cit.*, pp. 207 et sq.

21) P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 161.

volonté de la rationalisation de l'espace humain et sur la « revendication de l'objectivité (*Anspruch des Gegendständlichen*) »²².

Certes, l'analyse structurale a au moins le mérite d'écarter complètement le mythe de la création *ex nihilo* et de découvrir la finalité dans l'histoire. Merleau-Ponty ne lui reproche même pas d'être rétrospective, car il s'agit bien d'une finalité qui ne se révélera que *post festum* : « La rétrospection peut bien être indispensable, dit Merleau-Ponty, pour que cette histoire vraie émerge de l'histoire empirique » (S, 77). La rétrospection est légitime dans la mesure où elle fait partie du système historique d'anticipations et de reprises. Faut-il alors en conclure que la polysémie et la discontinuité doivent se dissoudre dans l'unité téléologique et transcendante de l'histoire de l'art?

Ce qui semble échapper à l'analyse structurale, c'est ce qui *motive* dans le passé la rétrospection, c'est-à-dire ce qui suscite « *l'intérêt* qui nous porte vers [attache à] ce qui n'est pas nous » (S, 75/PM, 101). Il est certain que la rétrospection est indispensable dans la mesure même où elle fait apparaître un sens. Or, Panofsky parle comme s'il appartenait uniquement à l'historien de reprendre le passé et de lui donner un sens : « L'histoire de l'art diffère du spectateur "naïf", dit Panofsky, en ce qu'il a *pris conscience* de cette situation »²³. Ainsi comprise, l'histoire de l'art se déroulerait devant la subjectivité transcendante qu'est l'historien de l'art.

Merleau-Ponty nous propose au contraire dévoiler dans l'oeuvre du passé la puissance de suscitation et de fascination, ce qui est donc sous-

22) E. Panofsky, « Die Perspektive ... », p. 170 (tr. fr., p. 124).

23) Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », in *L'oeuvre d'art et ses significations*, tr. fr. par M. et B. Teysseire, Paris, Gallimard, 1969.

jaçant à la prise de conscience, < cette vie que le passé, dans un échange continu, [par un échange continué] nous apporte et trouve en nous, et < surtout la vie > qu'il continue de mener dans chaque peintre [créateur] qui ranime, reprend et relance [relance et reprend] à chaque oeuvre nouvelle [tableau] l'entreprise entière de la peinture [du passé] (S, 75, PM, 101-102). Il ne s'agit pourtant pas de *psychologiser* l'histoire, parce que, comme nous l'avons vu, c'est l'oeuvre elle-même qui suscite la succession et réalise l'échange entre le passé et le présent : < L'ordre intrinsèque du sens [...] ne se définit pas seulement, comme nous le disions provisoirement < tout à l'heure >, par la parenté de tous ses moments en une seule tâche : précisément parce qu'ils sont tous ces moments de la peinture, chacun d'eux, s'il est conservé et transmis, modifie la situation de l'entreprise et exige que ceux qui viendront après lui soient justement autres que lui > (S, 86-87/PM, 116).

La polysémie et la discontinuité sont irréductibles même sur le plan de l'histoire totale parce que, dans l'unité préréflexive de cette histoire, l'oeuvre instituée implique la possibilité de sa propre altération²⁴. Cela revient à dire que les échanges d'anticipations et de reprises, constitutifs de l'unité de l'histoire, enferment en eux-même le jeu d'une différence. D'autre part, pour faire apparaître < le sens en genèse > (S, 87), les historien sont obligés de se faire < amateurs > (S, 78/PM, 102) et de faire apparaître l'< historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détour, transgression, empiètement et poussées soudaines > (OE, 90). Cette historicité et < la chair de la contingence > (OE, 61) échappent par définition à la construction d'un système stable par le

24) Nous ne suivons pas donc P. Livet qui affirme que Merleau-Ponty < n'a pas tenté de penser la pluralité irréductible des temporalités, il n'a pas forgé le concept de temporalité qui pourrait correspondre à l'indirectitude et l'ambiguïté du pli >, < Pensée du temps et recherche éthique >, *Esprit*, juin 1982, p. 84. Il ne cite pas d'ailleurs < Le langage indirect ... >.

spectateur étranger ²⁵.

* * *

Il est certain que, soucieux de critiquer la conception individualiste de l'histoire, Merleau-Ponty cherche plutôt à souligner l'unité non-idéale et l'histoire secrète de l'art. Notre analyse tend à mettre en relief un facteur d'altérité et de différence intérieur au mouvement continu de l'histoire. En fait, ces deux facteurs ne sont que l'envers et l'endroit d'un seul et même phénomène : d'un côté, comme l'institution *visible*, la peinture renvoie à une fécondité illimitée du présent, à un champ préobjectif qui continue de soutenir les activités humaines et de leur fournir ses matériaux; mais de l'autre côté, en tant que produit culturel, le système des oeuvres d'art constitue une norme autre que celle de la nature, en manifestant la puissance virtuelle des oeuvres sédimentées. Ainsi comprise, la sédimentation culturelle permet l'avènement de nouveaux produits, en déterminant à la fois leur coexistence transcendantale et leur conflit empirique. Le passé ne désigne pas seulement l'inertie de ce qui est institué, il est en même temps une puissance positive qui permet de recommencer autrement.

25) Voir les notes inédites, MS.JHPP(54-55): < Institution 38 [1] > : < *Cependant la peinture n'est pas logique de la peinture, la construction est rétrospective (et provisoire) [...]* - Le parallèle avec les philosophies n'est acceptable que si les philosophies elles-mêmes sont prises non comme énoncé d'idées, mais comme invention de formes symboliques. Faiblesse de la philosophie de Cassirer : croire que le criticisme est point d'arrivée, que le sens philosophique a valeur [illis.] alors qu'il est pris lui-même dans la sédimentation. Considérer le criticisme lui-même comme forme symbolique et non comme philosophie des formes symboliques >.