

<https://philosophie.ac-creteil.fr/spip.php?article1417>



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



Le doute de Cézanne Merleau Ponty

- Ressources

- BIBLIOTHEQUE DES NOTIONS ET AUTEURS. EXERCICES
 - Bibliothèque numérique des auteurs
 - LECTURE SUIVIE D'UNE OEUVRE

-



Date de mise en ligne : lundi 18 juillet 2022

Copyright © Philosophie Académie de Créteil - Tous droits réservés

Sommaire

- [Entrer en philosophie avec](#)
- [Etude :Le doute de Cézanne Merleau-Ponty](#)
- [LA VIE DE L'ARTISTE EXPLIQUE-T-ELLE SON ART ?](#)
- [Le monde de l'art](#)
- [Rupture avec la représentation](#)
- [Repenser le doute de Descartes](#)
 - [Les Méditations Métaphysiques](#)
- [La révolution copernicienne](#)
- [Cézanne : plus qu'une illustration](#)
- [textes de Descartes sur l'art](#)
- [Portraits de Madame Cézanne](#)

Entrer en philosophie avec...

Etude :Le doute de Cézanne Merleau-Ponty

LA VIE DE L'ARTISTE EXPLIQUE-T-ELLE SON ART ?

Ecouter Merleau-Ponty

Pour Merleau-Ponty, l'artiste nous livre la perception du monde, la parole primordiale. Il tente de faire parler la nature, dans un en-deçà de l'humain. Ce n'est pas sa biographie ou une histoire de l'art.

A partir de l'essai intitulé Le Doute de Cézanne que Maurice Merleau-Ponty a publié en 1945 la réception de la phénoménologie ainsi que sa critique (chez Jean-François Lyotard ou Gilles Deleuze), mais aussi sa reprise et sa transformation (tout particulièrement par Henri Maldiney) sont passées par la réflexion sur l'oeuvre du peintre provençal.

1. Le monde de l'art

Rupture avec la représentation

Au-delà des différences dans leurs interprétations, parfois clairement conflictuelles, tous ces penseurs ont vu ce que Lyotard a fort bien caractérisé comme **un principe souterrain de déreprésentation** qui opère en permanence dans l'approche de l'objet par Cézanne

A LIRE

à lire CARBONE Mauro, « La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/2 (n° 12), p. 201-210. DOI : 10.3917/nre.012.0201. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-201.htm>

Le texte sur Cézanne défait la représentation. il reprend la démarche du doute cartésien mais pour s'en affranchir. On peut aller jusqu'à dire qu'il défait la révolution copernicienne. Le peintre habite par ses couleurs un monde qui est mise

en relation mais pas représentation

Repenser le doute de Descartes

Les Méditations Métaphysiques

MEDITATIONS TOUCHANT LA PREMIÈRE PHILOSOPHIE DANS LESQUELLES L'EXISTENCE DE DIEU ET LA DISTINCTION RÉELLE ENTRE L'ÂME ET LE CORPS DE L'HOMME SONT DÉMONTRÉES

PREMIÈRE MÉDITATION DES CHOSES QUE L'ON PEUT RÉVOQUER EN DOUTE

Le texte de Merleau-Ponty procède à une mise en question du doute de Descartes et du monde de la représentation

"

Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés, ne pouvait être que fort douteux et incertain ; de façon qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues jusqu'alors en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences. Mais cette entreprise me semblant être fort grande, j'ai attendu que j'eusse atteint un âge qui fût si mûr, que je n'en pusse espérer d'autre après lui, auquel je fusse plus propre à l'exécuter ; ce qui m'a fait différer si longtemps, que désormais je croirais commettre une faute, si j'employais encore à délibérer le temps qu'il me reste pour agir.

La révolution copernicienne

I. Du "je" de Descartes au "il" de Cézanne : se libérer de la représentation d'un "soi" centré sur lui-même

Les références à l'histoire de la perspective en montrent les présupposés.

1. Le doute de Cézanne entreprend d'invalider le doute de Descartes à son fondement, c'est-à-dire au cogito. La vraie cause de nos erreurs c'est la séparation de la conscience et du monde. Pour Merleau-Ponty, la phénoménologie de Husserl a établi la conscience comme conscience de. Ainsi suspendre notre relation au monde relève d'une représentation.
Il y a confusion entre le monde et la représentation que le sujet s'en fait.
2. Descartes explique qu'il a reçu de son expérience et de sa naïveté des fausses opinions. L'erreur aurait sa cause dans les sensations liées à son enfance.
3. Or, la première des erreurs est d'occuper une position de sujet. Ce sont les représentations qui nous trompent.
4. C'est pourquoi, il n'y a pas de conscience réfléchie dans le texte de Merleau-Ponty. Il ne parle pas de lui mais de Cézanne. Le « je » se métamorphose en « il »
5. La conscience de soi est la première représentation qui est mise en doute, c'est-à-dire que dès le début du texte de Merleau-Ponty, il substitue au pronom personnel, le "il" qui suppose une distanciation.

Cézanne : plus qu'une illustration

Il s'agit de sortir de la révolution copernicienne pour se libérer de la réduction de l'objet perçu à une représentation de la conscience.

Le peintre a la vision de la vision. En ce sens il n'a pas besoin de la perspective ni de faire usage de sa réflexion.

II. L'illusion de la perspective

à l'illusion du cogito correspond l'illusion de la perspective en peinture.

C'est une des raisons qui conduit Merleau-Ponty à se rapprocher de Cézanne. Ce qu'il privilégie en lui c'est le refus de la ligne - pas du trait- le refus du dessin qui renvoie à la géométrie.

Il refuse la "fenêtre ouverte sur l'histoire", telle que la définit Alberti pour définir la perspective.

Définition de la peinture par Alberti « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (historia) »

"Un Peintre doit s'étudier à faire paraître son génie par l'abondance et la variété de ses inventions, et fuir la répétition d'une même chose qu'il ait déjà faite, afin que la nouveauté et l'abondance attirent et donnent du plaisir à ceux qui considèrent son ouvrage. J'estime donc que dans une histoire il est nécessaire quelquefois, selon le sujet, d'y mêler des hommes, différents dans l'air, dans l'âge, dans les habits, groupés ensemble pêle-mêle avec des femmes et des enfants, des chiens, des chevaux, des bâtiments, des campagnes et des collines, et qu'on puisse remarquer la qualité et la bonne grâce d'un Prince ou d'une personne de qualité, et la distinguer d'avec le peuple. Il ne faudra pas aussi mêler dans un même groupe ceux qui sont tristes et mélancoliques avec ceux qui sont gais et qui rient volontiers, parce que les humeurs enjouées cherchent toujours ceux qui aiment à rire, comme les autres cherchent aussi leurs semblables

Léonard de Vinci *Traité élémentaire de la peinture* Deterville, Libraire, 1803 (nouv. éd. revue, corrigée et augmentée de la Vie de l'Auteur) (p. 82). CHAPITRE XCVII. De la variété nécessaire dans les histoires.

exemple : POUSSIN

Nicolas Poussin signe son tableau : qu'en conclure de la représentation ?

1. Autoportrait de Nicolas Poussin (Louvre) - peint pour Paul Fréart de Chantelou (1650)

[Musée du Louvre](#), aile Richelieu, 2e étage, salle 14

Huile sur toile, 98 x 74 cm

Poussin peint la même année deux autoportraits, l'un pour Jean Pointel, dit l'[Autoportrait de Berlin](#), conservé aujourd'hui à la Pinacothèque de la ville, l'autre - qui fixera l'image de Poussin pour la postérité - pour [Paul Fréart de Chantelou](#), ami et amateur de l'artiste. Ce dernier souhaitait un portrait de l'artiste, non nécessairement un autoportrait, et fit appel à lui pour qu'il confie la tâche à un portraitiste de Rome. Mais, après réflexion, Poussin décide de le peindre lui-même.

[<https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L332xH397/d6j8B2hQf31-3988-7af2d.jpg>]Nicolas Poussin - Autoportrait du Louvre, 1650

Le portrait est signé : *Effigies Nicolai Poussini Andelyensis Pictoris. Anno Aetatis 56. Romae Anno jubilei 1650* (portrait du peintre Nicolas Poussin des Andelys, âgé de 56 ans, fait à Rome en 1650 - voir les détails de l'oeuvre ci-dessous).

[<https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L150xH150/K2a7fKAOL5R-edf4-f22fd.jpg>]

[<https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L150xH150/HtRir28FBxY39262-582a2.jpg>]

[https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L150xH150/NEW_7DRrCV8X04d4-bd1af.jpg]

[<https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L150xH150/trZ-QyLtFjok0005-07017.jpg>]

La description qu'en fait [Bellori](#) :

« L'an 1650 il peignit de sa propre main son portrait qu'il envoya en France à M. de Chantelou, duquel portrait nous avons pris ce qui, ci-dessus, se voit imprimé. Mais sur la toile placée derrière lui on lit *Effigies Nicolai Poussini, Andeliensis, Pictoris, Anno aetatis sui Romae, Anno Jubilei MDCL*. Sur une autre toile est figurée la tête d'une femme, de profil, avec un oeil en haut de son diadème, c'est la peinture et deux mains apparaissent qui l'embrassent, et c'est l'amour de la dite peinture, et l'amitié à qui le portrait est dédié. Ainsi exprima-t-il sa reconnaissance et son affection pour ce Seigneur, dont le noble penchant toujours le favorisa. »

Question : Quel rapport au réel produit l'oeuvre ?

Voir le film des Frères Lumière sur l'arrivée du train en gare. Expliquer sur quelle illusion repose l'art : *au cinéma quand un train approche et grandit beaucoup plus vite .qu'un train réel dans les mêmes conditions. Que révèle le spectateur ?*

*" Le sens de son oeuvre ne peut être déterminé par sa vie. On ne le connaîtrait pas mieux par l'histoire de l'art, c'est-à-dire en se reportant aux influences (celle des Italiens et de Tintoret, celle de Delacroix, celle de Courbet et des Impres-sionnistes), - aux procédés de Cézanne, ou même à son propre témoignage sur sa peinture. Ses premiers tableaux, jusque vers 1870, sont des rêves peints, un Enlèvement, un Meurtre. Ils viennent des sentiments et veulent provoquer d'abord les sentiments. Ils sont donc presque toujours peints par grands traits et donnent la physionomie morale des gestes plutôt que leur aspect visible. C'est aux Impressionnistes, et en particulier à Pissaro, que Cézanne doit d'avoir conçu ensuite la peinture non comme l'incarnation de scènes imaginées, la projection des rêves au dehors, mais comme l'étude précise des apparences, moins comme un travail d'ate-lier que comme un travail surnature, et d'avoir quitté la facture baroque, qui cherche d'abord à rendre le mouvement, pour les petites touches juxtaposées et les hachures patientes. **Le doute de Cézanne***

Mais il s'est vite séparé des Impressionnistes. L'Impres-sionnisme voulait rendre dans la peinture la manière même dont les objets frappent notre vue et attaquent nos sens."

[https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L400xH226/400px-Paolo_600d-b25ce.jpg]

Bataille San Romano (la contre attaque de Micheletto da Cotignola) (détail) Paolo Uccello - Paris, musée du Louvre © RMN / Daniel Arnaudet
Montrer l'importance attribuée à la géométrie dans le tableau d'Uccello. En italien *quattrocento* signifie « les années 1400 » ce qui correspond au XVe siècle. L'Italie connaît alors une grande mutation artistique : la première Renaissance. L'Antiquité devient le modèle absolu des artistes et la philosophie humaniste place l'homme au centre du monde. Au symbolisme religieux du Moyen Age se substituent le naturalisme et la rationalisation de l'espace visuel. Un art nouveau s'élabore fondé sur la représentation de la nature,

Le doute de Cézanne Merleau Ponty

l'étude de la
géométrie et de
la perspective et
l'équilibre des
proportions. On
s'éloigne alors
peu à peu du
gothique
international qui
domine encore
partout en
Europe. Les
tendances
nouvelles voient
d'abord le jour à
Florence, où
l'architecte
Brunelleschi
(1377-1446)
recherche des
volumes
simples et met
au point des
techniques de
dessin et de
projection
scientifiques.
Alberti
(1404-1472),
théoricien et
savant rédige
des traités qui
définissent cette
nouvelle
conception des
volumes. Les
sculpteurs
Ghiberti
(1378-1455) et
Donatello
(1386-1466)
puisent dans les
modèles
antiques un
nouveau
répertoire de
formes et de
thèmes. Dans le
domaine de la
peinture
Masaccio
(1401-1429)

Le doute de Cézanne Merleau Ponty

définit l'idéal de la Renaissance par l'observation de la nature et le rendu illusionniste des figures et de l'espace. Ucello (1397-1475) et Piero della Francesca (vers 1415-1492) mettent en pratique la science de la perspective et du raccourci. Le peintre Mantegna (1431-1506) associe une solide connaissance de l'antique et des nouveautés picturales. C'est avec Botticelli (1444-1510) que toutes ces trouvailles picturales et iconographiques prennent toute leur mesure, par ailleurs, son oeuvre est très marquée par les recherches philosophiques qui se développent à la même époque. Après 1450, les expériences florentines se propagent. Les cours princières, en quête de prestige, font appel aux artistes

Le doute de Cézanne Merleau Ponty

renommés. La
diffusion rapide
de ces
nouveautés
s'explique par le
climat
d'émulation
entre les
différentes
cours italiennes,
c'est dans ce
climat artistique
que s'ouvre la
Renaissance
proprement dite

textes de Descartes sur l'art

« Pour votre question, savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de votre jugement à l'objet ; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée. Et je ne le saurais mieux expliquer, que j'ai fait autrefois, en ma Musique ; je mettrai ici les mêmes mots, parce que j'ai le livre entre les mains : "Entre les objets d'un sens, le plus agréable à l'esprit n'est pas celui qui est perçu avec le plus de facilité, ni celui qui est perçu avec le plus de difficulté. C'est celui dont la perception n'est pas assez facile pour combler l'inclination naturelle par laquelle les sens se portent vers leurs objets, et n'est pas assez difficile pour fatiguer le sens." J'expliquais "ce qui est perçu facilement ou difficilement par le sens" comme, par exemple, les compartiments d'un parterre qui ne consisteront qu'en une ou deux sortes de figures, arrangées toujours de même façon, se comprendront bien plus aisément que s'il y en avait dix ou douze, et arrangés diversement ; mais ce n'est pas à dire qu'on puisse nommer absolument l'un plus beau que l'autre mais, selon la fantaisie des uns, celui de trois sortes de figures sera le plus beau, selon celle des autres, celui de quatre, ou de cinq, etc. Mais ce qui plaira à plus de gens, pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé. »

DESCARTES, Lettre à Mersenne, 18 mars 1630

Descartes avait composé en 1618 déjà, à l'âge de 22 ans, et durant son séjour à Bréda, un « Abrégé de la Musique ». Quoique la musique, en tant que partie du « quadrivium » scolaire du moyen-âge, faisait partie de la Science tout comme l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, et était de ce fait une introduction propre aux recherches de physique, il est intéressant de noter que des observations d'ordre esthétique s'y trouvaient intercalées. « L'Objet de la Musique est le Son. Sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions ; car il est certain qu'on peut composer des airs qui seront tout ensemble tristes et agréables ; et qu'il ne faut pas trouver étrange que la musique soit capable de si différents effets, puisque les élégies même et les tragédies nous plaisent d'autant plus que plus elles excitent en nous de compassion et de douleur et qu'elles nous touchent davantage...Et il semble que ce qui fait que la voix de l'homme nous agrée plus que les autres, c'est seulement parce qu'elle est plus conforme à la nature de nos esprits ; c'est peut-être aussi cette sympathie ou antipathie d'humeur et d'inclination qui fait que la voix d'un ami nous semble plus agréable que celle d'un ennemi, etc. Chose à remarquer. Remarquez premièrement que tous les sens sont capables de quelque plaisir. Secondement, que ce plaisir de ces sens consiste en une certaine proportion et correspondance de l'objet avec le sens, etc. **Dans le *Discours Quatrième de sa Dioptrique* il est écrit :** Mais il faut que je vous dise maintenant quelque chose de la nature des sens en général, afin de pouvoir d'autant plus aisément expliquer celui de la vue. On sait déjà assez que c'est l'âme qui sent et non le corps : car on voit que, lorsqu'elle est divertie par une extase ou forte contemplation, tout le corps demeure sans sentiment, encore qu'il y ait divers objets qui le touchent. Et on sait que ce n'est pas proprement en tant qu'elle est dans les membres qui servent d'organes aux sens extérieurs qu'elle sent, mais en tant qu'elle est dans le cerveau, où elle exerce la faculté qu'on appelle le sens commun, etc... Il faut, outre cela, prendre garde à ne pas supposer que pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que font communément nos philosophes ; ils n'ont aucune raison de les supposer, sinon que, voyant que notre pensée peut être facilement excitée par un tableau à concevoir l'objet qui est peint, il leur a semblé qu'elle devait l'être en même façon à concevoir ceux qui touchent nos sens par quelques petits tableaux qui s'en formassent en notre tête : au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images qui peuvent exciter notre pensée, comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. Descartes suggère plus loin[...] qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent, car autrement il n'y aurait pas de distinction entre l'objet et son image, mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de chose ; et souvent même que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire, comme vous voyez que les tailles douces, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance, et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vue que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés,

etc., en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualités d'images et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler. **Dans le *Discours Sixième : De la Vision***, l'auteur explique d'abord la vision de la distance avec un seul oeil, en le faisant mouvoir. Il ajoute à son explication la distinction ou confusion de la figure, constatant qu'elle (la vision de la distance) peut aussi être produite par, ensemble, la force ou la débilité de la lumière. Enfin, pour ce qui est de juger de la distance par la grandeur, ou la figure, ou la lumière, les tableaux de perspective nous montrent assez combien il est facile de s'y tromper ; car souvent, parce que les choses qui y sont peintes sont plus petites que nous ne nous imaginons qu'elles doivent être, et que leurs linéaments sont plus confus, et leurs couleurs plus brunes ou plus foibles, elles nous paroissent plus éloignées qu'elles ne sont.