



HAL
open science

Merleau-Ponty : qu'est-ce que sentir ?

Véronique Le Ru

► **To cite this version:**

Véronique Le Ru. Merleau-Ponty : qu'est-ce que sentir ?. Fabrice Bourlez; Lorenzo Vinciguerra. L'œil et l'esprit : Maurice Merleau-Ponty entre art et philosophie [Nouvelle édition revue et augmentée], Editions et presses universitaires de Reims, pp.103-118, 2015, Entre art et philosophie, 978-2-915271-94-2. hal-02482980

HAL Id: hal-02482980

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02482980>

Submitted on 18 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

MERLEAU-PONTY : QU'EST-CE QUE SENTIR ?

Véronique Le Ru

Si Merleau-Ponty a aujourd'hui une si grande importance quand on réfléchit sur la portée des œuvres d'art et sur notre manière de les percevoir, c'est sans aucun doute parce qu'il a pris très au sérieux une très vieille question - qu'est-ce que sentir ? - et qu'il a tenté de la problématiser à nouveaux frais dans le contexte de la dernière guerre mondiale puisque son ouvrage majeur *Phénoménologie de la perception*, dans lequel il pose explicitement cette question, paraît en 1945.

Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception*, constate que les réponses traditionnelles à la question du sujet de la perception sont insatisfaisantes en ce qu'elles se donnent un monde tout fait. Aussi bien les philosophes empiristes qu'intellectualistes posent le sujet d'un côté, la perception de l'autre, et cherchent à décrire ce qui se passe : il y a des sensations qui sont des états ou des manières d'être du sujet et, à ce titre, de véritables choses mentales. Le sujet percevant est le lieu de ces choses. Le philosophe empiriste qui décrit les sensations et leur substrat les décrit comme la faune d'un pays lointain, sans s'apercevoir qu'il perçoit lui-même, qu'il est sujet percevant et que la perception telle qu'il la vit dément tout ce qu'il dit de la perception en général. En effet, la perception ne se donne pas comme un phénomène dans le monde auquel on puisse appliquer, par exemple, la catégorie de causalité, mais comme une recreation ou une reconstitution du monde à chaque moment. Le philosophe intellectualiste suit une démarche analogue à celle de l'empiriste, il se donne aussi le monde tout fait, à ceci près que le lieu hors du monde où le philosophe empiriste se place tacitement pour décrire le fonctionnement de la perception est nommé, c'est l'ego transcendantal.

Il faut, dit Merleau-Ponty, pour appréhender le sujet de la perception, revenir à la sensation, ou mieux encore, au « sentir » pour examiner le rapport vivant de celui qui perçoit avec son corps et avec son monde¹. La sensation n'est ni un état ni une qualité, ni la conscience d'un état ni d'une qualité. Le sujet de la perception n'est ni un penseur qui note une qualité sensible, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle. Le sujet de la perception est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence. Le sensible a une signification motrice et vitale, il est un appel du monde qui se propose à nous, qui nous sollicite et que notre organisme reprend et assume s'il en est capable. La sensation est une communion. La sensation est une réponse à une stimulation du sensible, elle est intentionnelle et projective parce que l'on trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence qu'on fait sien dans la sensation et qui produit un effet d'entraînement en rythme. Le sujet sentant ne pose pas en face de lui les qualités perçues comme des objets mais sympathise avec elles. Le sentant et le senti ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs. Le sensible est une sollicitation, il pose au sujet de la perception une sorte de problème confus et toute réponse du sujet de la perception s'établit sur le fond et sur la proposition d'une vie de conscience prépersonnelle. La perception relève d'une sensibilité anonyme qui l'a précédée et lui survivra, elle relève du soi ou du sujet biologique qui a déjà pris parti pour le monde, elle relève des horizons prépersonnels de la naissance et de la mort.

Tels sont, en quelques lignes, les éléments de réponse de Merleau-Ponty à la question Qu'est-ce que sentir ? Mais, pour mieux appréhender la finesse de la réponse du philosophe, faisons un détour par Descartes.

A l'instar de ce que propose Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* à propos de la vision, à savoir un détour par la théorie de la vision de Descartes exposée dans *la Dioptrique* afin de mieux montrer

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, chapitre le sentir, p. 240-280.

l'écart avec sa propre conception, demandons à Descartes, pour mieux comprendre la conception de Merleau-Ponty : qu'est-ce que sentir ?

A la question qu'est-ce que sentir ?, Descartes répond dans la seconde Méditation des *Méditations métaphysiques* : sentir, c'est croire sentir (*videre videor, audire, calescere*² : «il me semble que je vois, que j'ouïs, et que je m'échauffe»). En régime de doute (on ne sait pas si le monde extérieur existe, on ne sait même pas si on a un corps), on est seulement certain d'être un esprit, une chose qui pense. Mais en régime de doute, on est toutefois certain, non pas que la faculté de sentir s'exerce sur des choses qui existent réellement, mais on est certain de croire qu'on sent, de penser qu'on sent. Autrement dit, ce qui est inaltéré par le doute, c'est la structure de l'esprit qui a en lui la faculté de sentir au même titre qu'il a en lui la faculté de concevoir ou de vouloir. Et Descartes insiste sur ce point car il vient déjà de définir la chose qui pense comme une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent³. L'esprit imagine et sent des choses sans savoir si ces choses sont réelles ou fictives. En régime de doute, l'esprit continue à imaginer et à sentir parce que cela fait partie de ses facultés essentielles sans avoir aucun moyen de savoir si les choses qu'il imagine et qu'il sent appartiennent au rêve ou à la veille, ce qui ne l'empêche pas de sentir vraiment, c'est-à-dire de croire sentir *comme par l'entremise des organes du corps*⁴. Mais alors que dans le rêve, devant telle situation terrible, on sent vraiment qu'on pleure et, au réveil, on sent que les larmes sur la joue

2 Descartes, *Méditations métaphysiques*, édition bilingue latin-français, Paris, GF, 1979, p. 86 et 87 pour la traduction du duc de Luynes.

3 Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 85 : «Qu'est-ce qu'une chose qui pense ? C'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent».

4 Nous soulignons l'expression que Descartes utilise à deux reprises dans la Méditation seconde, il dit que l'esprit sent «comme par l'entremise des organes du corps» ou «comme par les organes des sens» in *Méditations métaphysiques*, p. 87.

sèchent d'autant plus vite que se perd l'adhésion à la situation du rêve, parce qu'on sait faire la distinction entre la veille et le sommeil ; dans le doute, même quand on croit voir la lumière, ouïr un bruit ou sentir la chaleur, on n'a aucun moyen d'évaluer l'adhésion au sensible que l'on sent ou croit sentir. Toutefois, même si, dans le doute, on ne cesse de se dire que la vie est un songe, la croyance au sensible est difficilement mise à mal du fait qu'on a une inclination à croire que les choses corporelles existent par la nature même des idées sensibles : « Mais je ne puis m'empêcher de croire que les choses corporelles, dont les images se forment par ma pensée, et qui tombent sous les sens, ne soient plus distinctement connues que par cette je ne sais quelle partie de moi-même qui ne tombe point sous l'imagination »⁵. Cette inclination à croire qui semble rendre la conscience naïve d'adhésion au monde sensible mieux connue que la faculté de concevoir conduit Descartes à relâcher la bride à l'esprit par la mise en scène de la cire. L'objet de cette mise en scène n'est pas de présenter, comme on l'a souvent dit, sa conception intellectualiste de la perception ni de prouver, à travers l'exemple de la cire, que les qualités sensibles d'un corps sont négligeables et que seule l'étendue, comme attribut essentiel d'un corps, est à considérer. L'objet du texte est de montrer que la faculté de concevoir ou de juger est première par rapport à la faculté de sentir et mieux connue qu'elle. Descartes met en scène la cire dans le but de hiérarchiser les facultés de l'esprit selon leur capacité de connaissance : la faculté de concevoir est plus adéquate pour connaître la nature même des choses que la faculté d'imaginer et de sentir, contrairement à notre inclination naturelle à croire que les idées sensibles nous donnent une certitude que les choses extérieures existent. Autrement dit, le sens profond de la mise en scène de la cire est d'instaurer une axiologie où la faculté de concevoir prime sur la faculté d'imaginer qui prime sur la faculté de sentir, pour connaître la nature même des choses. Descartes décrit d'abord,

⁵ Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 87.

en convoquant les cinq sens, les qualités sensibles de la cire à l'état solide : «il n'a pas encore perdu la douceur du miel qu'il contenait, il retient encore quelque chose de l'odeur des fleurs dont il a été recueilli ; sa couleur, sa figure, sa grandeur, sont apparentes ; il est dur, il est froid, on le touche, et si vous le frappez, il rendra quelque son»⁶. Puis la cire subit l'épreuve du feu qui lui fait perdre toutes ces qualités sensibles : «Mais voici que, cependant que je parle, on l'approche du feu : ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évanouit, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure : et personne ne le peut nier»⁷.

Renaud Barbaras, dans *La Perception. Essai sur le sensible* souligne que Descartes, dans son analyse du morceau de cire, ne nous dit rien du sentir mais au contraire l'élimine d'autant plus facilement qu'il bénéficie d'un bonheur de la langue : le même mot cire désigne en effet la cire à l'état solide et à l'état liquide. Si Descartes avait approché du feu un morceau de glace, il aurait eu sans doute plus de difficulté à nous convaincre que la même glace demeure alors qu'elle serait devenue eau⁸. On comprend ainsi que Descartes, en disant dans son argumentation que la même cire demeure, entend que la même substance demeure, capable d'être le support de multiples et diverses configurations. Et effectivement quand il s'agit de penser notre rapport à cette multiplicité et diversité de configurations de la substance, la faculté de concevoir convient mieux que celle de sentir ou d'imaginer.

Mais si maintenant l'on se reporte à la Méditation sixième

6 Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 89.

7 Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 89.

8 R. Barbaras, *La Perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, 1994, p. 21-22.

et qu'on demande à Descartes : qu'est-ce que sentir ? Il répond, sentir, c'est incliner à croire, à bon escient, que les idées des choses sensibles sont envoyées ou produites par des choses corporelles. Dieu serait en effet trompeur si l'inclination à croire que les idées des choses sensibles partent des choses corporelles était fautive. On est donc autorisé, par la garantie de la véracité divine, à joindre à la faculté de sentir de la chose qui pense la certitude que la terminaison sensible de cette activité de sentir répond à une chose corporelle qui existe et qui n'est pas qu'un rêve. Entre la seconde Méditation et la sixième, la conception cartésienne du sentir n'a pas varié : sentir c'est croire sentir. Ce qui a changé, c'est la légitimité de cette croyance : on est passé d'une présomption à une preuve. Dans la seconde Méditation, la preuve du bien-fondé de notre conscience naïve était conditionnelle : le contraire, à savoir que les idées des choses sensibles ne sont pas envoyées par des choses corporelles mais sont des illusions de la conscience et que la vie est un songe, n'était pas réfuté. Aussi la nature présomptive de notre croyance à l'existence des choses corporelles à partir de notre faculté de sentir pouvait-elle apparaître comme un fort argument du doute concernant précisément la conscience naïve. Dans la sixième Méditation on n'est plus dans la présomption mais dans la preuve : le contraire (que les idées des choses sensibles ne sont pas envoyées par des choses corporelles) est impossible de cela seul que Dieu n'est point trompeur : « il n'a point permis qu'il pût y avoir aucune fausseté dans mes opinions, qu'il ne m'ait aussi donné quelque faculté capable de la corriger »⁹. Or comme on n'a aucune faculté correctrice de ce genre, on peut conclure qu'on a les moyens de connaître avec certitude les choses sensibles et ces moyens sont notre inclination ou propension à croire qu'il y a quelque chose dans les choses corporelles qui produit les idées sensibles. La difficulté tient

⁹ Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 179.

à définir ce quelque chose, on sait qu'il n'est pas semblable au sentiment qu'on en a mais qu'il lui est pourtant corrélé de manière certaine : « Et quoiqu'en m'approchant du feu je sente de la chaleur, et même que m'en approchant un peu trop près je ressente de la douleur, il n'y a toutefois aucune raison qui me puisse persuader qu'il y a dans le feu quelque chose de semblable à cette chaleur, non plus qu'à cette douleur ; mais seulement j'ai raison de croire qu'il y a quelque chose en lui, quelle qu'elle puisse être, qui excite en moi ces sentiments de chaleur et de douleur »¹⁰. Ce n'est plus le morceau de cire mais c'est notre esprit, à présent, qui passe l'épreuve du feu. Le feu n'est ni chaleur ni douleur, il est étendu et Descartes nous a bien expliqué que pour connaître la nature même des choses, il fallait se défaire du préjugé selon lequel le monde est tel qu'on le sent : le rouge de la rose n'est pas dans la rose, l'odeur du miel n'est pas dans le miel, les choses mêmes ne ressemblent pas à nos sentiments. Le paradoxe est que la relation de ressemblance, s'il faut la critiquer pour connaître la nature même des choses, doit être restaurée pour démontrer l'existence même des choses. C'est en effet l'inclination à croire que mes idées sensibles se rapportent aux choses mêmes (que mon idée de rouge renvoie et se rapporte au rouge de la rose) qui est le ressort de la preuve de l'existence de la rose et des corps en général. La difficulté est de penser le rapport de la chose et de l'idée sensible qui en découle. S'il n'y a rien dans le feu qui soit semblable aux sentiments de chaleur et de douleur que j'en ai en m'en approchant, la question demeure de savoir ce qui, dans le feu, excite en moi les sentiments de chaleur et de douleur. On pourrait répondre, c'est le fait que la chose feu puisse être sentie, c'est-à-dire que le feu soit déjà une chose sensible. Cela voudrait dire que le sentir n'est pas d'emblée un certain rapport du sujet aux choses, mais que le sentir n'est possible que parce que les choses

¹⁰ Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 183.

sont intrinsèquement sensibles : la dimension sensible des choses, parce qu'elle serait la condition de donation d'une profondeur ontologique, précéderait, selon cette perspective, la constitution du rapport du sujet sentant à l'objet senti, elle en serait la condition *sine qua non*.

Cependant, Descartes ne s'engage pas dans cette voie-là. Il problématise la question du sentir en vue de la connaissance objective : le sentir est jugé à l'aune du connaître. Le sentir n'est pas interrogé par lui-même et pour lui-même mais par le connaître et pour le connaître. Peut-être en ce sens sommes-nous tous aveugles du fait d'avoir été et de continuer à être aveuglés par le conditionnement non pas du sentir mais du connaître : nous avons tellement entendu que le bâton plongé dans l'eau n'est qu'apparemment brisé (selon la logique de l'apparaître qui est celle du sentir) mais qu'il est objectivement et réellement droit que nous avons désappris à sentir, à voir, à ouïr, à goûter, à toucher. Nous avons tellement appris à «redresser» le sentir par le connaître (tout comme le bâton brisé est redressé par la raison¹¹) que nous appréhendons toute chose selon la logique du connaître et que nous ne pouvons plus dire ce qu'est sentir.

C'est aussi ce que nous dit Merleau-Ponty en insistant sur le rôle prédominant de la science dans la construction de notre rapport au monde. Dans *L'Œil et l'esprit*, il commence par souligner le rôle premier de la science qui traite «tout être comme "objet en général", c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices»¹². De la même manière, Georges Canguilhem, dans son article «Le vivant et son milieu», nous met en garde contre notre tendance anthropocentriste à accorder plus de réalité au milieu objectif de l'univers scientifique parce qu'il a un rapport direct avec le milieu propre de l'homme vivant, qu'aux autres milieux : «En

11 Nous faisons référence ici à un vers de la fable de La Fontaine «Un animal dans la Lune» : «Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse» in *Fables*, Paris, Gallimard, 1991, p. 223.

12 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.

fait, en tant que milieu propre de comportement et de vie, le milieu des valeurs sensibles et techniques de l'homme n'a pas en soi plus de réalité que le milieu propre du cloporte ou de la souris grise¹³. Et il rappelle que «si la science est l'œuvre d'une humanité enracinée dans la vie avant d'être éclairée par la connaissance, si elle est un fait dans le monde en même temps qu'une vision du monde, elle soutient avec la perception une relation permanente et obligée. Et donc le milieu propre des hommes n'est pas situé dans le milieu universel comme un contenu dans son contenant»¹⁴.

Merleau-Ponty insiste lui aussi sur l'antériorité de la perception sur la connaissance, sur l'antériorité du sentir sur le connaître, du voir sur le concevoir : «Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un "il y a" préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes»¹⁵. Or pour se rappeler que voir précède tout concevoir, que sentir précède tout connaître, Merleau-Ponty indique deux voies privilégiées : l'art et la peinture : «l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir»¹⁶.

L'intérêt de revenir au sentir est d'ouvrir à la question : qu'est-ce véritablement que sentir, qu'est-ce véritablement que voir ? Dans le chapitre le sentir de *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty indique que certaines expériences nous aident à y répondre. Par exemple, si nous sommes plongés dans le noir

13 G. Canguilhem, «Le vivant et son milieu» in *La connaissance de la vie*, p. 153.

14 G. Canguilhem, «Le vivant et son milieu» in *La connaissance de la vie*, p. 153.

15 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 12-13.

16 *Ibidem*, p. 13.

d'une salle de cinéma et que nous voyons un film en version française¹⁷ et non en version originale, notre sentir va être happé par cette parole que nous n'entendons pas sortir des lèvres mais qui est doublée et donc troublée par la version française¹⁸. Cette parole qui s'absente dans sa donation même ressemble à ce que fait l'être dans sa dimension sensible. C'est parce qu'il est sensible que l'être s'adresse à nous, c'est dans sa dimension sensible qu'il est la condition de donation ontologique originnaire, c'est-à-dire qu'il est la condition *sine qua non* du sentir et de ce qui se pense ensuite, par le prisme de la raison, à savoir la distinction des rôles du sujet sentant et de l'objet senti. Mais le sentir lui-même précède cette mise en scène objectiviste, le sentir est originnaire, prépersonnel, préobjectif, préconscient, en deçà du rapport sujet-objet. Dans le sentir se joue toute notre histoire individuelle et même notre préhistoire. Par le sentir se mettent en place les plis et les creux de notre être relevés par notre mémoire primitive qui nourrit notre mémoire consciente actuelle. Ainsi le goût de la petite madeleine trempée dans la tisane fait rejaillir le souvenir chez Proust de la scène du goûter servi par Françoise dans la *Recherche du temps perdu*, ou l'écoute de la sonate de Vinteuil fait rejaillir le souvenir des amours d'Albertine.

Le poète, le voyant, le peintre peuvent revenir à la couche originnaire du sentir parce qu'ils n'ont jamais quitté vraiment l'acte de perception, ils vivent l'unité du sentir en deçà de la position objective de la chose, ils ne pensent pas le sentir comme le fait l'analyse réflexive de la science, ils vivent le sentir.

On pose une matière de connaissance quand, rompant avec la foi originnaire de la perception, on adopte à son égard une attitude critique et qu'on demande qu'est-ce que c'est que l'on sent. La tâche d'une réflexion radicale sur le sentir consiste, de manière

17 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, chapitre le sentir, *op. cit.*, p. 271.

18 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, chapitre le sentir, p. 240.

paradoxe, à retrouver l'expérience irréfléchie du monde, pour faire apparaître en elle la réflexion comme une des possibilités de notre être. Qu'avons-nous donc au commencement du sentir ? Non pas un multiple donné avec une aperception synthétique qui le parcourt et le traverse de part en part, mais un certain champ perceptif sur fond de monde. Rien n'est ici thématisé. Ni le sujet sentant, ni l'objet senti ne sont posés. La perception n'est pas un fait, c'est le défaut du grand diamant du monde, qui ouvre les horizons où s'installe le savoir : « Il ne peut pas être question de décrire la perception elle-même comme l'un des faits qui se produisent dans le monde, puisque nous ne pouvons jamais effacer dans le tableau du monde cette lacune que nous sommes et par où il vient à exister pour quelqu'un, puisque la perception est le "défaut" de ce "grand diamant" »¹⁹.

Merleau-Ponty nous engage à revenir à une voie originarie, authentique et donc poétique, celle du peintre qui est aussi celle de Rimbaud : voir, c'est être voyant, se faire voyant. Dans *L'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty nous invite à penser cette équivalence où être artiste, c'est être voyant : « Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde »²⁰. Mais que signifie exactement être voyant ? Au sens littéral, être voyant, c'est participer au présent de l'action de voir, c'est être présent à sa perception, c'est-à-dire ne pas percevoir machinalement mais percevoir dans une présence au monde ou une ouverture au monde. Car voir machinalement, c'est ne rien voir. Voir vraiment, c'est faire voir, c'est inventer une vision du monde qui se donne en monde, c'est imposer sa vision, à l'encontre de celles qui prévalaient jusque-là. Mais être voyant signifie aussi être prophète, dans un sens biblique qui n'est plus guère usité. Et ce sens peut être articulé à celui qui précède. En effet, si l'artiste est voyant au sens où il invente et impose une

19 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, chapitre le sentir, p. 240.

20 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, p. 17-18.

nouvelle vision, celle-ci peut être prophétique et finir même par devenir canonique (on peut penser ici à Dührer et à l'invention et l'intégration de la perspective dans ses dessins et gravures, artiste voyant annonçant une nouvelle vision du monde qui devient ensuite canonique). A ces deux sens de voyant, il faut ajouter le sens programmatique de Rimbaud : se faire voyant, c'est parvenir à voir et à sentir ce qui est inconnu. L'artiste ou le poète doit «se rendre voyant», «se faire voyant»²¹. Mais avant d'entrer dans ce programme rimbaldien, mentionnons encore un sens qui recoupe les trois autres dans la fabrique de l'identité de l'artiste : voyant au sens de ce qui se remarque, ce qui attire le regard parce que c'est insolite, déconcertant ou choquant. Ce dernier sens fait jouer l'identité de l'artiste dans le désir de reconnaissance en tant qu'artiste. Être artiste, c'est désirer l'être et désirer être reconnu comme artiste. Et ce désir s'accompagne de la volonté d'être visible, d'être exposé, d'être vu, d'être lisible, d'être publié, d'être lu. Si être artiste c'est se faire voyant au sens d'imposer sa vision singulière ou étrange, rien d'étonnant alors à ce que ce singulier, cet étrange, cet insolite dérange le regard commun et puisse être jugé de mauvais goût.

Mais revenons au programme rimbaldien qui est aussi celui que dessine Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* comme l'atteste la question de la peinture qu'il cible comme la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous, et il cite Max Ernst citant la lettre du voyant de Rimbaud : «Max Ernst (et le surréalisme) dit avec raison : "De même que le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui"»²². La réappropriation du sens rimbaldien est explicite. Mais quel est-il exactement ? Rimbaud

21 Voir les deux lettres de Rimbaud à Georges Izambard et à Paul Demeny de mai 1871 réunies souvent sous le nom de Lettre du voyant in *Œuvres complètes*, Paris, Galimard, 1954, 267-275.

22 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 30-31.

adresse deux lettres en mai 1871, l'une à son ancien professeur de rhétorique, Georges Izambard, et l'autre au poète Paul Demeny que Georges Izambard lui a fait rencontrer à Douai. Dans ces deux lettres, Rimbaud dit ce que signifie pour lui être poète. A deux reprises et dans des termes presque identiques, il dit s'être reconnu poète et qu'il lui faut être voyant ou plutôt se faire voyant « par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »²³ afin d'atteindre l'inconnu. Rimbaud ne dit pas qu'il est voyant, il dit qu'il faut être voyant, se faire voyant et que cela exige un effort aussi violent que celui des *comprachicos* qui se cultivent des verrues sur le visage. Rimbaud inscrit ainsi son identité de poète, non pas dans un état ou un titre, mais dans un devenir, dans un processus, dans une praxis de « voleur de feu »²⁴. Dans « Mauvais sang », Rimbaud vilipende les fonctionnaires de la plume, les auteurs, le siècle à main dans lequel il vit, il s'écrie : « je n'aurai jamais ma main »²⁵. Autrement dit, « artiste » n'est ni un métier ni un état, on n'est pas artiste comme on est oculiste, on n'est pas voyant comme on est marchand. « Artiste » est un chemin de vie, une inclination à répondre aux appels de sens du monde, aux rythmes du sensible et du visible. De même « voyant » n'est pas une qualité fixée une fois pour toutes, on n'est pas voyant comme on est blond ou grand, on se fait voyant. La conscience d'être artiste n'est pas donnée, elle s'opère dans un processus d'individuation, le processus de se faire voyant, d'inventer des visions inconnues. Se faire voyant signifie faire voir l'invisible, faire entendre l'inouï, rendre visible l'invisible, comme le dit Klee quand il dit ce que signifie pour lui peindre : la peinture, ce n'est pas rendre le visible mais rendre visible. Rendre le visible, c'est ce que fait la représentation ou la figuration ; rendre visible, c'est ce que fait le voyant : inventer un nouveau regard, une nouvelle vision, un monde. L'artiste peut avoir au départ des dons, du talent, se

23 Rimbaud souligne l'expression dans la Lettre à Paul Demeny in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 270.

24 A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 271.

25 A. Rimbaud, Mauvais sang in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 220.

reconnaître poète, musicien ou peintre : « Tant pis pour le bois qui se trouve violon »²⁶ ou « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute »²⁷. L'artiste peut se sentir appelé, happé par la vocation d'être artiste (Picasso disait qu'à sept ans il voulait peindre comme Raphaël), mais cela ne suffit pas. L'artiste est aussi tenu de cultiver ses dons et son talent par un dérèglement de tous les sens, par une autre manière de voir : l'appel à être artiste qui résonne en lui, il n'y répond jamais de manière qui puisse le satisfaire. Et c'est cette insatisfaction, cette inquiétude qui l'incite à être voyant, à se faire voyant. Quand Rimbaud écrit à Georges Izambard à propos de la poésie subjective dont celui-ci se réclame qu'il ne cherche qu'à regagner le râtelier universitaire et qu'il finira « comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire »²⁸, il veut dire cela : un poète ne peut se réclamer de rien, il ne peut que s'encrapuler le plus possible²⁹. L'exigence de se faire voyant ne peut être honorée par un état, un titre ou une fonction. L'artiste se fait voyant à la lumière de la conscience. Et la conscience se travaille, se cherche et se trouble dans une exigence de vision de l'inconnu, de l'insolite, de l'invisible. « Je est un autre »³⁰ résume à lui seul l'art de se faire voyant, l'art de se faire troublant pour parvenir à l'inouï, ce qui n'est pas entendu et ne l'a pas été jusqu'à présent. Rimbaud propose, par « Je est un autre », de quitter le vieil habit d'une subjectivité essentialisée voire absolutisée en un moi figé où l'on se repose dans une perception machinale et dans une conscience habituelle de soi-même tissée et retissée par des manières de voir qui nous font être des fonctionnaires de la conscience, des

26 A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 268.

27 A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 270.

28 A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 268.

29 *Ibidem*, p. 268 : « Maintenant je m'encrapule le plus possible.

Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant [...]

Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ; Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète ».

30 A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 270

mal sentants, des mal entendants, de mal voyants. Rimbaud propose de se défaire du vieil habit des perceptions ordinaires pour devenir véritablement voyant, pour se risquer corps et âme, dans l'alchimie du verbe. «Je est un autre» invite à une déconstruction du sujet et de la subjectivité fossilisée dans un moi «permanent» ou «profond». Rimbaud, par cette formule, donne un coup de pied dans la représentation romantique du moi selon laquelle le moi est par essence tautologique au sens où il ne peut que se refléter dans un jeu de miroirs indéfini puisque le moi est la valeur unique. «Je est un autre» s'oppose dans cette mesure à toute phrase commençant par «je suis ceci ou cela» qui prétend revêtir une valeur définitionnelle de l'essence d'une personne. «Je est un autre» est un pavé jeté par Rimbaud dans la mare de toute psychologie essentialiste.

«Je est un autre» symbolise au contraire la conscience poétique où le poète ne parle pas en son nom propre mais est tenu, comme le dit Marina Tsvétaïeva, par des mains de géant : «Pour celui qui n'est que grand, l'art est toujours un but en soi, c'est-à-dire une pure fonction qui le fait vivre et dont il n'est pas responsable. Pour le très grand et le sublime, c'est toujours un moyen. Il est lui-même un moyen, placé entre les mains de quelqu'un, tout comme celui qui n'est que grand – entre d'autres mains. Hormis la différence essentielle de mains, la différence se situe dans la conscience qu'a le poète d'être tenu. Plus le poète est profond, spirituellement, c'est-à-dire plus les mains qui le tiennent sont haut placées, plus il ressent clairement la situation de "tenu" (au service)»³¹.

Le poète, dit Rimbaud, est «voleur de feu» et ce feu, il le dérobe aux dieux du cosmos pour le donner aux hommes en lettres de feu qui le brûlent et le consomment. Si Je est poète ou peintre, Je est tenu par les mains d'autres poètes ou peintres et l'alchimie du verbe métamorphose le

31 M. Tsvétaïeva, *L'art à la lumière de la conscience*, trad. Véronique Lossky, Cognac, Le temps qu'il fait, 1987, p. 48.

cuivre en clairon par une nécessité autre que celle d'une responsabilité subjective, celle qui consiste à se faire voyant, à rendre visible, à faire entendre les murmures du cosmos et ses bruissements d'ailes :

Nous nous touchons comment ? Par des coups d'aile,
par les distances mêmes nous nous effleurons.

Un poète seul vit, et quelquefois
vient qui le porte au-devant de *qui* le porta³².

Qu'est-ce que sentir ? Se rendre voyant ou se faire voyant, dit le poète ou le peintre. Qu'est-ce que sentir ? Que signifie sentir ? Tout simplement être tenu, être tenu par les appels de sens du monde, par les rythmes du sensible, être pris dans les entrelacs de vision et de mouvement, être là « quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler ». ³³

32 R. M. Rilke, A Marina Tsvétaïeva mai 1926 in *Correspondance à trois – été 1926 Rilke, Pasternak, Tsvétaïeva*, textes traduits du russe par Lily Denis, textes traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1983.

33 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 21.