

MERLEAU-PONTY ET LA LITTÉRATURE

Damien Auvray

Phénoménologie de la perception. Notée Ph. P.

Prose du monde : notée P.M.

Le visible et l'invisible : noté V.I. avec Notes de travail : N. de T.

L'œil et l'esprit, noté O.E.

Notes de Cours. N de C.

Résumé de Cours : R. de C.

Signes : Noté S.

Sens et Non sens : noté S.N.S.

La question que je voudrais aborder aujourd'hui est celle, peut-être trop massive, mais déterminante, du rapport entre la littérature et le monde. Question que l'on pourrait préciser un peu en posant qu'il y a, schématiquement, deux tendances: une première qui pense la littérature, et en particulier le roman, comme la représentation ou au moins la prise en charge d'une réalité en soi, extérieure à l'œuvre, que ce soit dans une conception réaliste de l'œuvre ou dans une littérature d'engagement ; et une seconde tendance qui privilégie la subjectivité de l'auteur et de son acte de création, acte se prenant éventuellement comme son propre objet. Jacques Rivière voyait dans cette seconde tendance la rupture introduite par la modernité : « C'est avec Mallarmé, c'est chez Rimbaud (on pourrait même remonter plus haut et sur ce point aussi Flaubert n'est pas sans responsabilité) que les mots ont commencé à se débaucher(...) Dans cette acception, ils cessent d'être des signes (...) Ce qui détermine leur apparition, c'est désormais uniquement leur parenté intérieure avec tel ou tel aspect du sujet. »

Or cette question du rapport entre le monde qui est à dire et la littérature comme expression créatrice, langage productif, et de manière plus générale, avec l'expression, est une question récurrente chez Merleau-Ponty.

En effet, sa philosophie s'inscrit dans le projet phénoménologique défini par Husserl comme celui de « revenir aux choses-mêmes », suivant l'expression de Husserl, c'est-à-dire revenir à la manière dont les choses

nous sont données, ou encore de faire retour « à cette expérience muette qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens ». Pour la phénoménologie, il s'agit de déterminer la nature d'une chose (logos) par la manière dont elle apparaît (phénomène). Mais pour Merleau-Ponty, il faut radicaliser ce projet puisque, selon lui, a) Husserl en serait rester à l'idée d'une conscience constituant ce monde muet par ses actes, maintenant l'opposition du sujet et de l'objet, alors qu'il existe une intentionnalité plus primitive, celle du corps qui fait lien entre le monde et le sujet b) dans la perspective de saisir les idéalités, les essences, qui structurent ce monde, alors que pour Merleau-Ponty. le monde se donne à nous sous des formes plus floues que des essences. Ainsi, la philosophie de Husserl resterait une philosophie de la réflexion, qui oublie que justement celle-ci n'est pas première mais qu'elle porte sur un irréfléchi, un monde qui est toujours déjà là, précédant tout retour réflexif. Il faudrait donc chercher « à réveiller un monde sauvage et un esprit sauvage » et à saisir ce surgissement du monde à « son état naissant ». De là, la continuité d'une œuvre qui, malgré de très profondes modifications, interroge le don sensible du monde à travers la perception et la corporéité, (plutôt que le corps qui ne fait que désigner le corps objet), « cette machinerie corporelle » qui fait apparaître le monde sensible et va jusqu'aux étoiles, dit-il, en reprenant une expression de Bergson tiré des *Deux sources de la morale et de la religion* ; corporéité qu'il nommera plus tard chair, c'est-à-dire ce tissu sensible dont est composé le monde, cette visibilité du monde, sur laquelle notre corps lui-même est inscrit, de sorte que « quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi » .

Mais la question est justement de savoir comment on passe de cette expérience muette à la parole, et la philosophie de la perception va se doubler, de manière de plus en plus insistante, d'une philosophie de l'expression : comment le monde peut-il se dire (au deux sens passif et actif du pronominal : à la fois être dit et à la fois se dire lui-même) et signifier ? Philosophie qui le mènera à une pensée de l'Être comme manifestation, expressivité, création et à ce qu'il nomme une ontologie indirecte puisque notre rapport à l'Être n'est jamais frontal, total, mais à travers son expression : « L'Être, non pas l'Être en soi, identique à soi, dans la nuit, mais l'être qui contient sa négation, son *percipi* » Cette pensée de l'expression va alors porter sur le sensible bien sûr, mais aussi sur l'art

comme reprise du sensible, en particulier la peinture dans la mesure où elle fait charnière en quelque sorte entre le monde sensible et le monde parlé, sur l'histoire encore puisque l'expression se donne dans une temporalité à penser contre tout schéma téléologique et même dialectique de l'histoire ; enfin à partir du langage et de son usage littéraire, pour reprendre le titre d'un cours donné au Collège de France.

Sur ce point, Merleau-Ponty avait le projet d'écrire une sorte d'équivalent du *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre. Projet qu'il abandonnera, mais dont il reste des éléments recueillis dans la *Prose du Monde* comme dans l'article « Le langage indirect et les voix du silence » repris dans *Signes*. Mais les références à la littérature, même si elles sont moins importantes que celles consacrées à la peinture, sont constantes.

De manière générale, la problématique de M.P. est double :

1) d'abord elle consiste à dépasser le hiatus entre voir et dire/écrire (l'univers des mots), entre un monde de la perception et un monde de la parole. Il n'y a pas d'un côté un monde des choses, une réalité en soi, extérieure et objective, que nous donnerait (plus ou moins bien) la perception, et d'autre part un monde de paroles renvoyant à un monde subjectif, intérieur, source de la littérature. Voir, c'est déjà parler, parler, c'est encore voir. Pour lui, il n'y a pas deux mondes, c'est le même être qui se donne à travers notre corps dans la perception et à travers nos paroles. Entre les deux, il y a chiasme. Chiasme : c'est-à-dire qu'entre deux « réalités », il y a échange, reprise de l'une par l'autre, mais sans coïncidence, ni sans synthèse dialectique ; il y a ainsi chiasme entre moi et le monde, entre le sentant et le senti (je touche mon bras : c'est moi comme « sujet » qui me sent comme « chose », je suis à la fois sujet et objet) ; chiasme aussi entre moi et autrui, moi qui vois autrui me voir, comme si nous étions enroulés autour d'un même monde. Il faudra donc montrer que voir est déjà une forme de la parole, qu'il y a ainsi une dicibilité du monde, que le monde parle, et que réciproquement il y a un corps de la parole et qu'écrire, c'est voir, ou, pour utiliser une expression de Proust que reprend M.P., que « le style est vision », ou que, dit M.P., « le roman est perception ». Ce qui permet de comprendre que la littérature puisse dire le monde, puisqu'elle prolonge cette première forme de donation du monde qu'est la perception.

2) On ne peut opposer, comme le fait Sartre dans *Qu'est-ce que la*

littérature ? un usage poétique de la parole, où celle-ci devient un objet, son propre objet, ne renvoyant qu'à elle-même (qu'on songe à Mallarmé ou à Valéry) et qui est de l'ordre du sens, et un usage prosaïque de la parole qui est de désignation et renvoie à des significations. Pour Merleau-Ponty, toute grande prose institue un monde, tout comme la poésie, en elle-même, par ses propres moyens, par son style, sans qu'il y ait besoin d'une référence « réaliste » à un objet externe. C'est dans le texte que se fait la référence, et non dans une réalité qui lui serait extérieure. M.P. veut donc dépasser à la fois une approche réaliste et engagée de l'art et une approche formaliste où l'oeuvre est sa propre réalité.

I – Le visible comme parole

Donc, d'abord, montrer que le fossé entre l'écriture et la parole se comble si l'on pense que les choses parlent, qu'il y a une parole du monde, suivant une métaphore courante. Le réel n'est pas une matière muette que viendrait nommer le langage. Il y a des voix du silence, suivant l'expression de Malraux, et si, par la suite, le monde est dit, c'est qu'il est dicible.

Je distinguerai deux moments : d'abord que le monde parle, puis comment il parle.

Le monde parle. En effet, on ne peut opposer la singularité du réel, le ceci susceptible de la seule désignation, à la généralité conceptuelle qui lui viendrait de l'extérieur par le jeu des catégories verbales, qu'on fasse de cette réalité singulière la réalité la plus pauvre avec Hegel, ou au contraire, la réalité la plus riche, mais ineffable, avec Bergson. En vérité, la singularité du sensible est une singularité déjà générale, un « ceci dimensionnel » ou encore un « fait catégorie ».

En premier lieu, la chose sensible se donne comme une modulation de la sensibilité générale, de ce que M.P. appelle des « dimensions » du monde : les couleurs, les odeurs, la voluminosité, la lumière, qui sont le tissu sur lequel est prélevée la chose. « La perception est non perception de choses d'abord, mais perception des *éléments* (eau, air) de *rayons du monde*, de choses qui sont des dimensions, qui sont des mondes, je glisse sur ces « éléments » et me voilà dans le *monde*, je glisse du « subjectif » à l'Être ». Ce jaune que je vois est une variante de cette forme lumineuse qu'est le jaune, comme le bruit sourd d'un pas est une variante de la sonorité. Et la peinture comme la musique jouent sur la reprise de ce coloris, tout comme

la littérature, puisque Flaubert peut dire, par boutade, mais de manière significative : « Dans *Salammbô*, j'ai voulu donner l'impression de la couleur jaune. Dans *Madame Bovary*, j'ai voulu faire quelque chose qui fût de ces moisissures des coins où il y a des cloportes. Quant au reste, le plan, les personnages, cela m'est bien égal. ». De la même manière, chez Proust, on trouve évoquées ces « idées littéraires » que sont les « notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se pare notre domaine intérieur ». Ajoutons que ces dimensions du sensible sont susceptibles d'une reprise pleinement conceptuelle, puisqu'on parle de la clarté de la pensée, de la noirceur d'une âme ou de la hauteur d'un sentiment.

Ainsi, il n'y a pas de choses singulières, ni de faits bruts, ni ces *qualia*, ces qualités premières auxquelles les empiristes veulent réduire la donation des choses : « Les prétendus faits, les individus spatio-temporels, sont d'emblée montés sur les axes, les pivots, les dimensions, la généralité de mon corps, et les idées sont incrustées à ses jointures ».

Par ailleurs, il y a encore singularité générale parce que la perception stylise. Les faits ou les choses ne sont pas des données brutes, mais un sens général, « une manière typique d'habiter le monde et de le traiter », dit M.P. . Pour reprendre l'exemple qu'il prend à Malraux, lorsque je vois une femme marcher, c'est une certaine manière dont varie la réalité féminine et qui l'interprète. Ainsi, le monde raconte, nous montre des singularités qui généralisent, non pas des essences mais des singularités qui oscillent entre des normes et des différences, des identités et des variations et qui sont autant de manière dont le monde signifie.

Aussi, de manière générale, la perception est manifestation, se prêtant à une reprise par la peinture ou le langage. Les choses s'exhibent, tout en montrant une profondeur, et l'on sait que le bon peintre sera celui qui sait rendre sur la toile, qui n'a pourtant que deux dimensions, cette profondeur latente, cachée d'un paysage ou d'un regard. L'intériorité d'une chose ou d'un être n'est pas quelque chose qui est hors de la visibilité, mais ce qui se suggère dans la visibilité, dans un comportement, dans un regard, mais aussi dans le jeu des branches d'un arbre, dans la couleur de ses feuilles. Là encore, la littérature continue ses typiques, ces « faits catégories » que donne la sensibilité.

Enfin, le monde sensible est ouvert à d'autres perspectives, à la

généralité des autres, il n'est pas un monde solipsiste ; lorsque je vois cette salle où je suis en train de parler, je la vois ouverte à d'autres regards, à d'autres mondes. Le monde n'est pas centré sur le moi, mais il est dans le croisement des regards et des actions, il est à plusieurs entrées. De même, dans le roman, les personnages ne valent que par leur mise en rapport dans le monde et la confrontation de cette mise en rapport, leur intersection.

On vient de voir que la perception est déjà une parole dans ce qu'elle montre, parce qu'elle est singularité générale. Mais elle est aussi parole dans la manière dont elle parle. En effet, loin de faire du monde sensible une réalité homogène, composée de réalités insécables, Merleau-Ponty compare la perception avec le système de la langue. Reprenant les termes de Saussure, il écrit : « Je décris la perception comme un système diacritique, relatif, oppositif » .

Il y a en effet un paradoxe de la perception. En un sens, elle jouit d'une valeur particulière, puisque c'est elle qui donne, pour reprendre l'expression de Husserl, la présence originaire des choses, leur présence « en chair et en os », en personne, par opposition à la chose seulement remémorée, imaginée, conceptualisée, à l'intention signitive, dit Husserl. La chose a donc une présence massive si l'on veut, une présence incontournable. Même l'erreur des sens se fait toujours comme représentation « biffée » en attente d'une donation pleine. Mais l'on ne doit pas se tromper sur le sens de cette présence et de cette évidence. Chez Husserl lui-même, l'évidence ne signifie pas l'évidence cartésienne, l'indubitable, le certain ; l'évidence, c'est la manière dont la chose se donne à voir : il y a ainsi une évidence du non évident, du caché, qui se donne comme caché ; il y a une évidence du souvenir pourtant incertain, comme souvenir. Or il en est de même de la chose perçue, qui ne se donne que par profils, jamais comme donnée totalement achevée.

C'est bien la même idée que reprend M.P. : s'il y a dans la littérature l'absente de tout bouquet, pour reprendre l'expression de Mallarmé, il y a une absence dans la présence du monde sensible, une invisibilité qui fait le visible. Développons cette idée.

D'abord, toute chose se présente comme une figure sur un fond dont elle se détache (pour reprendre la catégorie de la gestalttheorie, théorie qu'utilise M.P. du début à la fin de son œuvre), qui est à la fois perçue et imperçue. Je vois toute chose comme se ségrant d'un fond qu'elle rejette

tout en l'affirmant. De même, nous voyons le sol qui se continue sous le tapis, ou je vois les objets dans mon dos. Également, toute chose se pose à partir d'un horizon : cette salle est comme adossée au lycée où elle se trouve, lui-même sur fond de la ville où il se situe. Ainsi, la vision rend visible à partir d'un invisible qui n'est pas seulement du non vu, mais ce qui rend possible la visibilité. Il n'y a donc pas rupture entre la parole qui dit en taisant et le visible qui se voit à partir et dans l'invisible, entre une apparente plénitude des choses et le caractère lacunaire de la parole.

Aussi les objets ne sont pas alignés et ordonnés sagement dans une organisation qui les maîtriserait, et c'est l'illusion - même si c'est une illusion créatrice - de la peinture italienne à partir de Masaccio que d'organiser les choses dans une perspective qui détermine leur rapport comme compossible. En réalité, les choses sont autant de centres qui organisent le paysage : cette salle, elle est à la fois la salle vue du fond, de l'extérieur, autant de perspectives « impossibles » dit Merleau-Ponty et qui pourtant cohabitent. On comprend l'intérêt de M.P. pour le cubisme de Braque, qui montre cette organisation plurielle de l'espace. Mais la littérature n'est-elle pas, elle aussi, ce même jeu de perspectives différentes, opposées et qui pourtant se recoupent ?

De même, la chose se donne dans l'empiétement des sens. L'intelligence analytique tend à isoler les différents sens, le toucher, le voir, le sentir, etc. Mais en réalité, dans la perception réelle, les sens communiquent : je vois la froideur de la neige blanche, je sens l'acidité du citron que je vois, la voix que j'entends est chaude. Les sens se pénètrent mutuellement. « L'œil écoute », comme dit Claudel On dira que ce lien est acquis par l'expérience ; mais là n'est pas le problème : « tout est naturel et tout est fabriqué en l'homme » comme dit M.P. dans la *Phénoménologie de la Perception* ; car même si ces significations sont interprétées par une culture (jusqu'où, d'ailleurs ? à partir de quoi ?), il n'en reste pas moins qu'elles se greffent sur cet empiétement des sens qui s'interprètent les uns les autres et donnent, de manière éclatée, un sens global. Or n'est-ce pas ce que fait la littérature en condensant le sens et, réciproquement, en le diffusant par la métaphore ou la métonymie ?

Les choses se donnent aussi par esquisses, par profils, qui se confirment ou éventuellement s'infirmement dans le cas de l'erreur des sens. La chose s'institue donc dans un horizon, à la fois interne puisque chaque

chose varie dans son apparition, ne serait-ce que par l'effet de la lumière, et à la fois externe puisqu'elle change en fonction de son rapport avec les autres, introduisant du temps mêlé à l'espace. Mais justement les esquisses ne sont qu'à partir d'une totalité qui constitue comme son invariant, même si elle est toujours présomptive, et qui fait que ce n'est pas une simple apparence mais bien une chose que je vois. Là encore, proximité avec le texte qui tisse des liens (le mot « texte » vient du latin *texere*, tisser) de manière présomptive : chaque phrase que je lis produit à la fois une nouveauté par rapport à celle que je viens de lire, la confirmant ou s'opposant à elle (par exemple dans une rupture du récit) mais à partir d'un tout du texte qui lui-même est à la fois ce qui se fait dans le tissage des phrases, mais en même temps est la totalité présomptive qui donne sens à chacune d'elle. Circularité donc, où chaque phrase se fait à partir de cet horizon présomptif du texte qu'est l'oeuvre elle-même qui pourtant se bâtit au fur et à mesure de la lecture

Enfin, dernière analogie, quand je vois, c'est moins un moi qui voit que cette « machinerie corporelle » qu'est mon corps, ce corps « animal de mouvements et de perceptions », qui est le support de ces dimensions du monde dont je parlais plus haut. Mieux, même, c'est le monde qui se voit à travers moi. C'est ce qui fait dire à Max Ernst : « 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 sur ce qui se voit en lui ». Je ne suis pas consciente constituante du monde, ni même sujet corporel, je fais partie de la chair sensible du monde. C'est d'ailleurs pourquoi M.P. ne parlera plus de perception, mais « d'une visibilité anonyme » du monde. Or cette interrogation sur le sujet de la perception, n'est-elle pas celle que la littérature engendre sur le sujet de l'écriture, en particulier depuis la modernité, aussi bien avec Rimbaud, le surréalisme, ou avec le nouveau roman ?

Ainsi la perception comme « expression primordiale » ouvre à ce mystère de l'expérience d'un Être qui se rend visible, qui se manifeste, qui se donne comme monde, mais toujours de manière allusive et éclatée ; le réel « s'entoure même d'un halo de possibilités », il est plein de présent et de passé, de mon regard et de celui des autres, de sorte que nous ne voyons pas des choses mais comme une atmosphère de choses, un monde : « Mais la chose n'est pas véritablement observable ; il y a toujours enjambement dans

toute observation et on n'est jamais à la chose même. Ce qu'on appelle le sensible, c'est seulement que l'infini des *Abschattungen précipite* - Or, inversement, il y a une précipitation ou cristallisation de l'imaginaire, des existentiels, des matrices symboliques » . Il n'y a donc pas plus de face à face objectal, objectif, vis-à-vis du monde sensible, que dans le monde du discours, il n'y a un référent déjà déterminé, objectif ; et le monde se donne dans une atmosphère d'imaginaire, non au sens d'une irréalité, mais au sens de cette absence, cette latence qui habite la perception. Et en même temps un monde s'y donne bien, sous peine de croire que nous rêvons. Mais nous ne rêvons pas et la perception nous donne un monde comme un « c'est-à-voir », de même que la littérature nous donne un « c'est-à-dire » : à un certain moment la machinerie corporelle cristallise dans un voir, comme la parole donne un sens.

II – Insuffisance de la visibilité, qui exige sa métamorphose.

En même temps, il y a une insuffisance de la visibilité, qui exige sa métamorphose. D'une part, dit M.P. dans une conférence sur le cinéma repris dans *Sens et non sens*, « jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du bougé, des bavures et comme un excès de matière ». Et d'ajouter que le cinéma donne au monde « un grain plus serré » par une mise en forme de l'image dans l'espace et le temps (le rythme du film). Le perçu ordinaire est plus lâche, troué, pourrait-on dire : la signification se détache sur fond de zones grises, sur un fond d'insignifiance. La perception cristallise trop faiblement le sens.

Par ailleurs, la perception est oublieuse : elle ne se sédimente guère, emportée par le flux du temps, et quand elle cristallise, c'est pour donner lieu à la répétition et à l'habitude, et se banaliser dans la recherche de ce qui est utile et permet de s'adapter. Nous ne savons pas voir, nous voyons peu, nous voyons mal et il nous faut réapprendre à voir. C'est en particulier le rôle de la peinture qui nous fait voir comme le premier homme a vu, dit M.P. à propos de Cézanne. Mais c'est aussi ce que nous réapprend la littérature.

Enfin, si la vision se fait bien dans une atmosphère de généralité, comme on l'a vu, et qu'elle est déjà intersubjective puisque ma vision est ouverte à d'autres perspectives, cette intersubjectivité reste inaccomplie,

chaque voyant se ferme sur lui-même et, comme le dit Proust que cite M.P. dans ses Notes de cours, « par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre dans cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune » . C'est le langage, en particulier littéraire, qui donne une inscription à cette vision et lui fournit une nouvelle chair.

C'est pourquoi il n'y a pas d'expression directe des choses. Les choses parlent, mais encore faut-il que nous les disions pour qu'elles puissent prendre toute leur dimensionnalité. On trouve la même tension chez un auteur proche de M.P., Francis Ponge : il y a chez celui-ci « le parti pris des choses » et la volonté de se mettre à leur écoute, simple prune, œillet, tortue, pluie, huître, etc., mais cette écoute ne peut se donner que dans l'acte d'une écriture qui apparaît comme un métier, un savoir-faire artisanal et qui joue des métaphores. Dans un texte intitulé *My creative method*, Ponge définit ses deux « mécanismes personnels » : « Le premier consiste à placer l'objet choisi (...) au centre du monde, c'est-à-dire au centre de mes « préoccupations » ; à ouvrir une certaine trappe dans mon esprit et à y penser naïvement et avec ferveur (amour). Dire que ce n'est pas tellement l'objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet comme notion. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français). Tout ce qui fut pensé compte. Tout ce qui sera pensé et les mesures de l'objet, ses qualités comparées. » Le retour aux choses ne se sépare pas d'un détour par le langage.

III – Ce que permet la littérature.

Ainsi la littérature repose sur une opération paradoxale : pour dire le monde et lui donner un sens, elle utilise des signes, « corps moins lourd, plus transparent » qui désubstantialisent les choses, les dépouillent de leur évidence immédiate, substituent à leur présence l'absence d'une trace, et pratique comme une suspension, une *epoché*, du monde.

Mais cette métamorphose du monde en signes n'est pas sa négation, elle est sa reprise sous une forme plus haute : « Quand on passe de l'ordre des événements à celui de l'expression, on ne change pas de monde : les mêmes données qui étaient subies deviennent système signifiant. ». Alors que le sens restait un sens reçu dans la sensibilité, il va devenir opérant,

actif dans l'expression littéraire : il va devenir « système signifiant », c'est-à-dire une totalité qui produit du sens.

En effet, le langage produit un nouveau paysage, une nouvelle organisation de liens et de différences que celle du monde sensible, organisation qui n'est plus subi, mais acte créatif. Il condense les significations. Je songe par exemple au cheval mort de *La Route des Flandres* de Claude Simon (Simon à qui M.P. a consacré un cours) qui porte en lui l'idée de cavalerie, de l'armée française et de son inadaptation, de la débâcle, de la mort du capitaine cousin du héros, de la violence, mais aussi de la débâcle des mots, et qui est aussi cet œil qui semble regarder le monde absurde des survivants. La littérature donne leur dimension aux données sensibles et leur caractère emblématique ; ainsi l'odeur rance de la salle à manger de la pension Vauquer dans *le Père Goriot*, ses couleurs délavées, son humidité, les meubles sans âge, tout cela diffuse sur tout le texte et constitue le cadre dans lequel chacun des différents destins s'accomplit. Une singularité, ici une odeur, une couleur, un animal, peut devenir le signe emblématique, la trace d'une dimension du monde.

La littérature produit aussi des empiétements où les sensations, tout comme le passé et le futur, ou encore différents lieux, se mêlent, se croisent sans pourtant d'ailleurs coïncider, comme chez Proust ou chez Cl. Simon (dans *la Route des Flandres*, le héros et son aïeul) ; ce qui fait dire à M.P. « Le présent, le visible ne compte tant pour moi, n'a pour moi un tel prestige absolu qu'à raison de cet immense contenu de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache ».

Le langage peut encore éluder les significations, ou les rendre indirectement par les choses. Ainsi, commentant la trahison de Mme de Rênal, et la volonté de Julien de la tuer, Merleau-Ponty peut dire : « Mais ce qui compte, ce n'est pas que Julien Sorel, apprenant qu'il est trahi par Mme de Rênal, aille à Verrières et essaie de la tuer, c'est, après la nouvelle, ce silence, ce long voyage de rêve, cette certitude sans pensée, cette résolution éternelle. Or cela n'est dit nulle part. Il n'est pas besoin de « Julien pensait », « Julien voulait ». Il suffit, pour l'exprimer, que Stendhal se glisse en Julien et fasse paraître sous nos yeux, à la vitesse du voyage, les objets, les obstacles, les moyens, les hasards. ».

Le langage peut encore transférer les significations, les faire circuler d'un moment à l'autre du récit, enjambant les écarts et les différences de

situation dans des équivalences et des correspondances, équivalences que la chose sensible, malgré le renvoi des sens les uns aux autres, ne peut produire. Ainsi la littérature introduit une mobilité du sens que ne permet pas vraiment la sensibilité. Elle est déplacement de sens, métaphore. Elle prolonge ce qui reste latent et subi dans le monde sensible et l'on peut dire de l'écrivain ce que M.P. dit du peintre : « Son regard s'approprie des correspondances, des questions et des réponses qui ne sont dans le monde qu'indiquées sourdement, et toujours étouffées par la stupeur des choses, il les désinvestit, les délivre et leur donne un corps plus agile. ». Voir n'est plus voir ceci, mais voir selon, suivant l'expression de Jacques Garelli, ou encore voir comme, suivant celle de Paul Ricoeur, analysant le pouvoir de la métaphore.

Aussi, le singulier et le général s'échangent. Ce n'est plus le singulier qui est subsumé sous un concept qu'il se contenterait d'illustrer ; c'est lui qui produit sa propre généralité exemplaire : « « Je sais, dit M.P., avant de lire Stendhal, ce que c'est qu'un coquin et je peux donc comprendre ce qu'il veut dire quand il écrit que le fiscal Rassi est un coquin. Mais quand le fiscal Rassi commence à vivre, ce n'est plus lui qui est un coquin, c'est le coquin qui est un fiscal Rassi. ». Universaux imaginaires, non conceptuels : ne dit-on pas d'ailleurs : un Rastignac, une Mme Verdurin, un Harpagon ?

Ce système signifiant de renvois, d'empiétements, de condensations est d'autant plus fort que le texte littéraire constitue un tout clos sur lui-même, une œuvre. Contrairement au mauvais infini de la chose sensible dont les profils sont sans fin, la chose pouvant varier à l'infini, la clôture de l'œuvre fait que le sens n'est pas épars mais se cristallise en thèmes, en éléments cohérents qui peuvent d'autant plus multiplier leurs échanges qu'ils sont dans un univers déterminé, fermé sur lui-même (comme le cadre marque la clôture d'une peinture). Le tissage fonctionne parce qu'il y a la trame. L'œuvre institue ainsi un monde qui peut sédimenter et devenir une œuvre que la lecture peut comprendre et reprendre.

C'est la notion de style qui permet de penser ce qui constitue l'univers d'un artiste : « Il y a style (et de là signification) dès qu'il y a des figures et des fonds, une norme et des déviations, un haut et un bas, c'est-à-dire que des éléments du monde prennent valeur de dimensions selon lesquelles nous mesurons tout le reste ». Le style n'a donc pas de fonction

seulement décorative, ni même, comme le veut Sartre, une dimension persuasive qui ferait que les idées de l'auteur seraient communicative, active ; il est l'architecture d'un paysage, une configuration qui dessine un monde, il fait les personnages, les lieux, les choses au lieu de les décrire et il les laisse vivre dans leur singularité signifiante. Il institue un monde, si, par institution (par opposition à la constitution husserlienne) on entend ces « événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire. » . Institution : transformer une contingence en nécessité.

Encore faut-il distinguer entre langage parlant et langage parlé, langage opérant. Le langage parlé, c'est le « langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur ». Il est fait de significations sédimentées, fixées, figées, telles qu'elles apparaissent dans le dictionnaire ; il est le produit de la répétition et de la codification et tend à l'univocité, en tout cas à la détermination et la distinction. Ainsi, selon Sartre, le rapport entre la pensée, le monde et le langage dans la prose doit être envisagé a) comme un rapport de désignation : « il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils (les mots) plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion » b) de recouvrement : les mots doivent s'effacer devant les significations. Comme le dit Sartre à propos de la prose : « Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies ». Idéal de clarté qu'on trouve par exemple chez Malherbe.

Mais justement Merleau-Ponty distingue de ce langage dominé un usage créatif de la langue, le langage parlant, opérant, dont la forme la plus « productive » est la littérature, où le langage ne se contente pas de traduire des significations, mais bien de les créer (« une signification qui ne vise pas un objet donné, mais le constitue et l'inaugure »). Ainsi l'écrivain apparaît comme celui qui se saisit d'une langue constituée et la reforme à son usage « Le langage parlant c'est l'interpellation que le livre adresse au lecteur non prévenu, c'est cette opération par laquelle un certain arrangement des signes et des significations déjà disponibles en vient à s'altérer puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à sécréter une signification neuve ». Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait opposition entre les deux niveaux du langage,

puisque le langage parlant ne fonctionne qu'à partir du langage parlé.

Cela implique donc a) qu'il y a une bonne équivocité des mots qui traduit « leur épaisseur sémantique » suivant l'expression de F. Ponge, la richesse et création de la pensée (on pourrait dire que le langage oscille entre deux pôles : un langage totalement clair, univoque, mais moins riche, au moins dans ses définitions – par exemple les mathématiques – et un langage plus riche mais qui risque l'équivocité et l'hermétisme – la poésie ; avec, entre les deux, le droit qui repose à la fois sur la définition mais aussi l'interprétation ; et aussi la philosophie, avec ses différents usages , de Spinoza à Bergson ou Heidegger, pour prendre des exemples extrêmes) b) de manière capitale : il n'y a pas à choisir entre une conception formaliste de la littérature où celle-ci serait son propre objet, cherchant « Le livre » (Mallarmé) et une conception référentielle du langage : c'est dans le langage que se forment des mondes (Mondes de la *Comédie humaine*, de *la Recherche du temps perdu*, etc.) qui sont comme les possibles du monde réel. C'est en se tournant vers le langage et en imposant « une torsion secrète » au langage parlé, suivant une expression de Malraux souvent reprise par M.P., que l'écrivain dit quelque chose du monde, par excès sur ce qui a déjà été dit. De la même manière que la peinture dit quelque chose du monde par l'utilisation de ses moyens propres, couleurs, formes, le langage littéraire fait apparaître quelque chose du monde, sous peine d'être formaliste, à travers le jeu même de ses moyens, d'un style, d'une « opération du langage sur le langage ». Le style fait donc voir, produit une visibilité imaginaire, qui reprend la visibilité sensible : « le style est vision ». Et ce que dit M.P. de la parole vaut de manière éminente pour la littérature : « C'est que l'énoncé prétend dévoiler la chose même, c'est qu'il se dépasse vers ce qu'il signifie. Chaque parole a beau tirer son sens de toutes les autres, comme l'explique Saussure, encore est-il qu'au moment où elle se produit, la tâche d'exprimer n'est plus différée, renvoyée à d'autres paroles, elle est accomplie et nous comprenons quelque chose. »

Il y a donc une certaine transcendance de l'œuvre, poésie ou prose, a) par rapport au monde donné par les sens dont elle enrichit le sens : une vie augmentée b) par rapport à son auteur et à ce qu'il pense puisque c'est à travers les mots qu'il forge son propre univers : « Mes paroles me surprennent moi-même et m'enseignent ma pensée »; transcendance aussi par rapport à sa vie : on n'explique pas une œuvre par la vie de son auteur,

malgré ce que voulait Sainte-Beuve. Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il n'y ait pas de rapport entre la vie et la création ; comme le dit M.P., à propos de Cézanne, cette œuvre exigeait cette vie ; et de manière plus ramassée encore, à propos de la peinture : « Le Greco ne peignait pas des corps allongés parce qu'il était astigmat, il était astigmat parce qu'il peignait des corps allongés » c) transcendance enfin vis-à-vis du lecteur, qui, à partir du monde commun, est comme happé par l'œuvre. « Le romancier tient à son lecteur, et à tout homme, un langage d'initiés : initiés au monde, à l'univers des possibles que détient le corps humain, une vie humaine. Ce qu'il a à dire, il le suppose connu, il s'installe dans la conduite d'un personnage et en donne au lecteur la griffe, la trace nerveuse et péremptoire dans l'entourage ». Ainsi, auteur comme lecteur doivent se dépasser dans l'œuvre : « Si l'auteur est écrivain, c'est-à-dire capable de trouver les élisions et les césures qui signent la conduite, le lecteur répond à son appel et le rejoint au cercle virtuel de l'écrit, *même si ni l'un ni l'autre ne le connaissent* ».

IV – Le corps de l'écriture.

Cette métamorphose du corps dans l'œuvre, du voir dans le dire et encore plus dans l'écrire, n'empêche pas qu'il y ait un corps de l'écriture.

D'abord, il y a la chair propre du langage. Les mots ont leur réalité propre, musicalité liée aux assonances, aux allitérations, au rythme, images métaphoriques, réalité qu'explore en particulier la poésie, mais qui n'est pas absente de la prose, de sorte que la stricte délimitation sartrienne entre une prose qui désignerait un monde extérieur et une poésie qui serait son propre objet force trop la différence, puisque les deux construisent des mondes, certes avec des ressources spécifiques, et disent quelque chose du monde.

De plus, la littérature donne à voir, elle n'est pas conceptuelle. Elle ne transmet pas des idées, des messages : la fonction du romancier n'est pas de thématiser des idées, elle est de les « faire exister comme des choses ». Le sens se donne dans des paysages, dans des conduites, dans des paroles, dans le rythme d'une action. Ainsi, dit M.P., dans l'œuvre de Balzac « une certaine manière de *faire voir* le monde de l'argent et les conflits de la société moderne importait plus que les théories même politiques de Balzac ». L'œuvre s'adresse ainsi à l'imaginaire qui est cette capacité que nous avons de développer les virtualités du monde réel et de leur donner

une consistance propre.

Enfin, le langage signifie comme le corps signifie : de même que voir ne consiste pas à se représenter le monde, mais à le saisir et à le créer à travers la gestuelle de notre corps, de nos sens et de nos mouvements, de même il y a une « gesticulation phonique » qui nous fait capter des idées, et une « gesticulation culturelle » qui nous fait saisir du sens en le créant. « Le geste phonique réalise, pour le sujet parlant et pour ceux qui l'écotent, une certaine structuration de l'expérience, exactement comme un comportement de mon corps investit pour moi et pour autrui les objets qui l'entourent d'une certaine signification » .

Conclusion : l'ontologie indirecte et la critique de la représentation.

La phénoménologie de M.P. s'achève dans le *Visible et l'invisible* par une ontologie indirecte. Une ontologie : c'est bien l'Être qui se dit, qui se donne à travers la visibilité, à travers l'art, à travers l'histoire, à travers le langage et en particulier la littérature. Le regard comme l'écriture disent le monde, un sens se donne. Une œuvre n'est pas juste un beau texte, bien écrit, mais une expérience de l'Être.

Mais une ontologie indirecte : il n'y a pas de face à face vis-à-vis de ce qui est. L'être se donne à nous de manière oblique, latérale. C'est donc toute métaphysique de la représentation qui est ici remise en cause, si l'on entend par représentation la manière dont un sujet se donne un double de ce qui est, quelle qu'en soit la forme, idées platoniciennes, simulacres, *qualia* empiriques, idées claires et distinctes. « La peinture moderne, comme, en général, la pensée moderne, nous oblige à admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés, et qui soit cependant vérité. » . Il n'y a pas un monde en soi et son double, mais une formation du monde. Merleau-Ponty substitue une pensée de l'expressivité de l'Être à une philosophie de la représentation. Encore une fois : « l'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience ».

De ce fait, l'idée même que nous puissions dire de manière totale et définitive n'a pas de sens : l'Être est temps parce qu'il est création, toujours partielle, jamais achevée : « L'idée même d'une expression adéquate, celle d'un signifiant qui viendrait recouvrir le signifié, celle d'une communication intégrale sont inconsistantes ». En ce sens, il y a un silence

du langage : chaque création dit son impuissance à tout dire. Et pourtant il n'y a pas d'ineffable : parler d'ineffable supposerait qu'il y ait un sens déjà formé qui serait impossible à dire. Mais s'il n'y a pas d'ineffable, il y a de l'inachèvement, de l'excès. Le silence habite doublement le langage : d'abord parce qu'il est allusif, tait en disant. « Le langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence ». Et puis il s'origine dans le silence, ce qui fait qu'écrire est sans cesse à recommencer : « le langage réalise en brisant le silence ce que le silence voulait et n'obtenait pas. Le silence continue d'envelopper le langage ; silence du langage absolu, du langage pensant. ».

C'est pourquoi M.P. s'est intéressé à une littérature contemporaine qu'on pourrait appeler littérature aux limites en tant qu'elle interroge le sens se faisant ou se défaisant, guetté par le silence : Ponge et le regard sur les choses ; Blanchot et la littérature de la mort : écrire comme si les choses allaient disparaître, écriture de l'abîme ; Claude Simon, surtout, et ce que l'on pourrait appeler une littérature du magma né du désastre, magma d'où surgissent des éléments de paysage, des lambeaux de temps, d'espace, empiétant les uns sur les autres, des flux de conscience et des paroles dont on distingue mal les auteurs, littérature élémentaire.

Et donc en même temps, que l'Être est « abîme », qu'il est silence, il ne s'en donne pas moins à travers notre vision, à travers nos dires, à travers notre expression. Il est l'Être « qui ne contient aucun mode d'expression et qui pourtant les appelle et les exige tous. ». Ainsi, il y a toujours plus à voir, toujours plus à dire. Le monde est toujours inachevé : jeunesse du monde.

(J. Rivière. *Nouvelles études*, cité par M.P. *Notes de cours* p.190-191.
cité dans la *Phénoménologie de la perception*, avant-propos III.
Husserl. *Méditations cartésiennes* p.33. cité dans A.P. X.
Signes p. 225.
Prose du monde, p.109.
Sens et non sens. p. 91.
« L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience » *Le Visible et l'invisible* p. 251.
V.I. p. 54.
Notes de travail in *Le Visible et l'invisible*. p.313.
Notes de travail, *Le visible et l'invisible* p.271.
repris dans Thibaudet, *Gustave Flaubert*, cité par M.P. *Notes de cours* p.188.
Du côté de chez Swann, cité V.I p.195.
V.I. p.153-154.
P.M. 84.
V.I. p.267.
P.M. 109.
V.I. p.222.
cité dans *l'Oeil et l'esprit*. p. 30.
V.I. p.187.
Notes de Travail, V.I. p.245.
S.N.S. p. 103.
Le temps retrouvé, cité dans *Notes de cours* p. 197.
S. p.80.
V.I. p.153.
S. p.95.
P.M. p. 66 ; je souligne.
P.M. p.19.
P.M. p.85.
Résumé de cours, p.61.
P.M. p.17.
Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio p.25.
ibid. p.30.
P.M. p.79
P.M. p.20.
repris dans S. p.94
par ex, P.M. p.19.
V.I. p.131.
S. p.101.
S. p.111.
S. p.95.
S. p. 95-96, souligné par l'auteur.
S.N.S. p. 51.
S. p.96.
S p.211.

Ph.P p.225.
P.M. p.92.
P.M. p. 42.
S. p.54.
Notes de travail, V.I. p. 230.
V.I. p.233.
V.I. p.223.

PAGE

PAGE 13