

Du dégage­ment à l'engage­ment : l'étran­ger et le « chiasma »

Naoko INOUE

Le nom de Valéry est souvent cité dans les œuvres de Merleau-Ponty, à partir de la *Phénoménologie de la perception* et jusqu'au *Visible et l'invisible*. Ces références ont ceci de remarquable qu'elles dépassent le stéréotype qui a cours sur Valéry, homme de l'intellect, représenté par Léonard et Teste : Merleau-Ponty ne l'envisage pas sous l'unique aspect de la recherche de l'esprit absolu. *Le Visible et l'invisible* contient certes une critique du sujet transcendantal qui pourrait s'appliquer à Valéry : « le survol du panorama » (VI-b¹, 109) contrevient à la règle qui veut que « celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde » (VI-b, 177). Or Léonard semble tomber sous le coup d'un tel défaut, si l'on en croit le jugement qu'il inspire à l'auteur du *Doute de Cézanne* : « cette puissance intellectuelle, cet homme de l'esprit, cet étranger parmi les hommes, cet indifférent » (SNS, 30). Pour autant, il n'est pas certain qu'il faille étendre ces considérations à Teste et à Valéry.

L'ambiguïté à cet égard est levée par une conférence prononcée le 10 septembre 1951 à Genève, sous le titre « L'homme et l'adversité ». Tentant de saisir l'unité du XX^e siècle en étudiant les rapports étroits que l'esprit entretient avec le corps, le langage, et la politique, le philosophe souligne les deux faces de Valéry : « C'est que le goût de la rigueur et la conscience aiguë du fortuit sont chez lui [Valéry] l'envers l'une de l'autre » (S-a, 293). Deux exemples sont principalement avancés à l'appui de cette thèse : le fragment de

¹ Nous inscrivons directement dans le texte les références aux œuvres citées en employant les sigles (voir la liste à la page 155). Les citations des œuvres sont suivies du numéro de la page. Tous les mots en italiques dans les citations le sont par l'auteur, les mots soulignés le sont par nous.

Tel Quel qui comporte la notion de « chiasma », traitée ultérieurement dans *RULL* et développée dans les dernières pensées du philosophe (VI-b, 268) ; et l'énumération des quatre propriétés du langage poétique chez Valéry : « il [le langage poétique] ne s'efface pas devant ce qu'il nous communique », « en lui le sens redemande les mots mêmes, et pas d'autres, qui ont servi à le communiquer », « on ne peut résumer une œuvre, [...] pour la retrouver il faut la relire », et « l'idée est produite par les mots, non pas en raison des significations lexicales qui leur sont assignées dans le langage commun, mais en raison de rapports de sens plus charnels » (S-a, 297). Ces réflexions, qui restent toutefois partielles et dispersées, ne suffisent pas à expliquer sur quelles idées de Valéry se fonde l'intérêt constant que lui porte le philosophe. Les *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, qui rendent enfin accessible, grâce à leur publication en 2013 le contenu intégral des cours dispensés au Collège de France en 1953, dont Gallimard n'avait mis qu'un résumé à notre disposition², répondent à cette interrogation³.

Ces cours traitent de sujets essentiels dans l'œuvre de Valéry, le corps, l'esprit, le moi-autrui et le langage, en particulier le langage poétique. La dernière leçon porte sur son dernier héros, Faust. Dans ces analyses, le philosophe met en relief les ambivalences de l'écrivain : la dualité du Moi, scindé entre le moi pur et le moi charnel, entre l'étranger au monde et le moi qui s'engage parmi les autres, a pour corollaire un double aspect du langage, que le philosophe thématise par sa distinction entre la parole parlée et la parole parlante. Nous voudrions reprendre ces analyses pour cerner l'empreinte la plus profonde que Valéry a laissée sur la pensée de Merleau-Ponty.

² Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours – Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.

³ Pour comprendre ce texte, nous devons beaucoup au travail de Yasuyuki Sano, *Shintai no kuro majutsu, gengo no shiro majutsu : Merleau-Ponty ni okeru gengo to jitsuzon* [La magie noire du corps, la magie blanche du langage. Le langage et l'existence chez Merleau-Ponty], Nakanishiya Shuppan, 2019.

I. La question du langage

En préalable à un examen des *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, il convient de s'arrêter sur ces deux termes, langage et littérature. Dans « Le roman et la métaphysique », texte publié dans les *Cahiers du Sud* en 1945 et inclus dans le recueil *Sens et non-sens*, Merleau-Ponty explique la nécessité de nouer l'une à l'autre la philosophie et la littérature. Par opposition à la métaphysique classique, qui « a fonctionné sur un fond de rationalisme incontesté », et a prétendu donner à comprendre le monde et la vie humaine par « un agencement de concepts » (*SNS*, 35), la phénoménologie cherche à formuler « un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde » (*SNS*, 36). De ce point de vue, la philosophie et la littérature ont une finalité commune : « faire parler l'expérience du monde et [...] montrer comment la conscience s'échappe dans le monde » (*SNS*, 36). Cette nouvelle finalité assignée à la philosophie lui ôte la possibilité de décrire le monde avec la « transparence parfaite de l'expression » à laquelle avait recours la métaphysique classique. « Dès lors la tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées » (*SNS*, 36).

L'introduction de la *Phénoménologie de la perception* se clôt sur cette phrase célèbre : « Elle [la phénoménologie] est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne » (*PP-c*, XVI). Que représente cet état naissant ? Au sujet de Proust, Merleau-Ponty évoque le rôle de la mémoire, qui consiste à faire revivre le passé dans le présent (*PP-c*, 211). À propos de Cézanne, le texte intitulé *Le doute de Cézanne* offre des indications plus précises, en assimilant ses paysages à « un pré-monde » où les habitudes sont mises en suspens : la vision du peintre « va jusqu'aux racines, en deçà de l'humanité constituée » (*SNS*, 22). Quant à Balzac, le philosophe cite souvent une scène de *La Peau de chagrin* où apparaît une « nappe

blanche comme une couche de neige », et apprécie en lui l'écrivain qui va chercher « ce qui maintient intérieurement le monde » (*SNS*, 24). Ainsi le projet de ces trois artistes peut-il se résumer par une tentative de retourner à l'état primordial. La place de Valéry dans ce tableau demeure cependant indéfinie. On la cernerait mieux en élucidant le sens que revêt la notion d'« état naissant » aux yeux du poète. Il faut, pour cela, revenir au problème du langage. On connaît la distinction établie par Merleau-Ponty entre deux types de paroles, la parole parlée et la parole parlante :

Où encore on pourrait distinguer une parole parlante et une parole parlée. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. Ici l'existence se polarise dans un certain « sens » qui ne peut être défini par aucun objet naturel, c'est au-delà de l'être qu'elle cherche à se rejoindre et c'est pourquoi elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être. La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. (*PP-c*, 229)

La parole parlante désigne un acte de langage porteur d'une signification « à l'état naissant ». Elle établit un monde de significations, tandis que la parole parlée se déploie dans un monde linguistique déjà construit. Cette distinction est reprise dans des textes et des conférences de la même époque que les *RULL*, « Science et expérience de l'expression », « L'homme et l'adversité », « Langage indirect ».

Dans « Science et expérience de l'expression », Merleau-Ponty définit précisément ces deux langages : « Disons qu'il y a deux langages : le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, – et celui qui se fait dans le moment de l'expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, – le langage parlé et le langage parlant » (*PM-a*, 17). Il fait appel à l'exemple de Stendhal pour illustrer le fonctionnement concret de ces deux régimes :

Le langage parlé, c'est celui que le lecteur apportait avec lui, c'est la masse des rapports de signes établis à significations disponibles, sans laquelle, en effet, il n'aurait pas pu commencer de lire, qui constitue la langue et l'ensemble des écrits de cette langue, c'est donc aussi l'œuvre de Stendhal une fois qu'elle aura été comprise et viendra s'ajouter à l'héritage de la culture. Mais 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 altérer, puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à sécréter une signification neuve, à établir dans l'esprit du lecteur, comme un instrument désormais disponible, le langage de Stendhal. (*PM-a*, 20)

Le langage parlé est formé par le système des signes déjà disponibles ; le langage parlant est issu d'une recombinaison du système, sur lequel il exerce une opération d'« arrangement des signes et des significations » qui aboutit à produire « une signification neuve ».

Dans le cadre de la conférence intitulée « L'homme et l'adversité », à l'occasion d'un entretien animé par Éric Weil, Merleau-Ponty propose cette réflexion sur la question de l'ambiguïté⁴ : « C'est ce que je voulais dire, en indiquant que la conscience rigoureuse est le goût de la rigueur et, en même temps, la conscience de ce qu'il y a de non rigoureux et d'obscur dans les données. Ce sont les mêmes philosophes en général qui ont une forte volonté rationaliste et une extrême sensibilité à l'irrationnel » (*P-II*, 352). Réagissant à ce propos, Georges Poulet lui demande si le langage poétique est, à ses yeux, intrinsèquement ambigu, et si l'ambiguïté peut être considérée comme une sorte d'échec de l'expression. Merleau-Ponty lui répond par la négative, alléguant l'aptitude de nombreuses créations à échapper au carcan d'un langage fixé par avance : « Elles [ces créations] ne sont pas garanties par un ensemble d'idées préalables qui fourniraient à ce langage la

⁴ Sur ce sujet, nous devons beaucoup à l'article suivant : Takashi Kakuni, « Merleau-Ponty tetsugaku ni okeru bungaku to ryōgisei [La littérature et l'ambiguïté dans la philosophie de Merleau-Ponty] », *Ritsumeikan bungaku, Bulletin spécial en hommage aux Professeurs Yoshinobu Kusakabe et Kenji Hattori*, Université Ritsumeikan, 2012, p. 944-957.

sécurité qui lui donnerait comme une sorte de filet – le filet qu'on tend sous l'acrobate en cas de chute » (*P-II*, 352). Pour Merleau-Ponty, cet « ensemble d'idées préalables » se confond avec la sphère du langage parlé. Si la caution de ce dernier fait défaut à la création littéraire, celle-ci, en retour, ne se laisse plus réduire aux significations établies.

Dans un essai intitulé « Langage indirect », Merleau-Ponty s'est employé à décrire leur relation dialectique, qui articule l'acte de « détruire » la langue et celui de la « réaliser » :

Car l'homme qui écrit, s'il ne se contente pas de continuer la langue qu'il a reçue, ou de redire des choses déjà dites, ne veut pas davantage la remplacer par un idiome qui, comme le tableau, se suffise et soit fermé sur sa propre signification. Il veut la réaliser et la détruire en même temps, la réaliser *en la détruisant* ou la détruire *en la réalisant*. (*PM-a*, 140)

La langue littéraire demande la destruction du système langagier, mais elle continue dans le même temps à se fonder sur ce système. Le philosophe en a proposé une formulation plus simple : « Quand il [l'écrivain] a reçu la langue qu'il écrira, tout reste encore à faire, il lui faut refaire sa langue à l'intérieur de cette langue » (*PM-a*, 155). La parole parlée et la parole parlante ne composent pas deux sphères étanches l'une à l'autre, elles s'influencent mutuellement. Merleau-Ponty ne cessera d'affiner cette interaction jusqu'à ses tout derniers textes, sans toutefois en venir au point de supprimer cette distinction.

Le texte des *RULL* s'ouvre sur une critique adressée à Valéry au sujet de *Léonard et le philosophe*. Merleau-Ponty commence par préciser la position méthodologique du linguiste : « le sens actuel du mot n'est pas accumulation de tous les sens passés. Il est émergence à travers eux d'un sens présent » (*RULL*, 90). Selon lui, Valéry n'a pas compris ce point : ne se souciant pas de « prendre contact avec

l'opération actuelle de la parole » (*RULL*, 90⁵) le poète a cru pouvoir atteindre trop aisément le langage pur⁶.

Cette critique renferme, *a contrario*, un éloge de la poésie, en ce qu'elle procède à l'inverse d'« un langage qui essaie de se retourner vers le monde de l'expression prélinguistique au lieu de fuir dans l'universel » (*RULL*, 120). C'est à l'appui de cette conception qu'est citée la phrase de Valéry : « Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant » (*Œ*, I, 1440, cité dans *RULL*, 129).

Le point de vue de Merleau-Ponty sur la poésie comporte deux volets : « la jonction de l'existence muette et du sens » (*RULL*, 121), d'une part, le rapport du son et du sens, de l'autre. Sur ce dernier point, rappelons que Valéry faisait de leur harmonie l'essence même du langage poétique : « Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens », écrit-il dans *Rhumbs* (*Œ*, II, 637) ; « Un poème, au sens moderne [...] doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de *son* et de *sens* », peut-on lire dans la préface à sa traduction des *Bucoliques* de Virgile (*Œ*, I, 210-211). À la même idée se rattache, dans les *Propos sur la poésie*, conférence prononcée par Valéry en 1927, la métaphore du pendule poétique : « Ainsi entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, une oscillation se dessine, une symétrie » (*Œ*, I, 1374). Mais plus essentielle encore est la relation entre l'être et le sens, chez Valéry et peut-être chez Merleau-Ponty, qui reprend dans les *RULL* le texte du poète intitulé « LA POÉSIE » :

LA POÉSIE

Est l'essai de représenter ou de restituer, par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que semblent vouloir exprimer les objets, dans ce qu'ils ont

⁵ Cette critique est faite aussi dans « science et expérience de l'expression » (*PM-a*, 31).

⁶ Le jugement de Merleau-Ponty n'est pas tout à fait juste, car le fragment cité de *Léonard et le philosophe* porte sur la limite du langage ordinaire, que les philosophes utilisent facilement.

d'apparence de vie, ou de dessein supposé. Cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est... (*Tel Quel*, *Œ*, II, 547, *RULL*, 121).

Et notre philosophe d'en tirer ce commentaire : « Comme ces expressions muettes, le langage poétique s'adresse aux choses en tant que "présentes", en tant que nous sommes en prise sur elles, en tant que nous ne cessons d'être interrogés par elles et de leur "répondre" » (*RULL*, 121). La tâche du langage est donc de nouer le lecteur avec les choses. Le philosophe fait aussi cas d'une autre théorie de Valéry, pour qui la poésie consiste à « voir toutes choses comme "jamais encore vues" » (*RULL*, 141). En fait, Valéry n'est pas moins conscient qu'un clivage passe entre le mot et la chose. Ce clivage peut prendre la forme d'un regard particulier qui s'emploie à dissoudre la perception des objets, comme on le voit dans les *Cahiers*, par exemple lors d'une rencontre avec Notre-Dame évoquée à la façon d'une prose poétique :

J'ai *rencontré* Notre-Dame – Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup (comme je passais sur le quai) en objet inconnu – sans rapports antérieurs avec moi – C'était là véritablement la voir, – ou non ? – J'étais frappé de son étrangeté, comme un Hellène l'eût été. Cette formation bizarre de masses et de détails aigus, ce grillage de colonnettes –, ces grosses tours et la pointe fine au-delà. (*C*, XVI, 509 [1933], *Poésie perdue*⁷, 205)

Le processus habituel de la reconnaissance, par la mémoire et par l'identification d'un lieu célèbre, est désactivé, et Notre-Dame se présente au regard du poète comme s'il ne l'avait jamais vue⁸. C'est

⁷ Paul Valéry, *Poésie perdue*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

⁸ Ce point de vue rejoint exactement la définition que donne Cocteau de l'attitude poétique, dans « Le secret professionnel » : « Maintenant, connaissez-vous la surprise qui consiste à se trouver soudain en face de son propre nom comme s'il appartenait à un autre, à voir, pour ainsi dire, sa forme et à entendre le bruit de ses syllabes sans l'habitude aveugle et sourde que donne une longue intimité. [...] Il arrive que le même phénomène se produise pour un objet, un animal. L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison pour la première fois. Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous

une sorte d'état naissant de la perception. Mais, comme Merleau-Ponty n'a pu consulter les *Cahiers* et avoir ce texte sous les yeux, d'autres occurrences de cette idée doivent être repérées dans d'autres textes de Valéry, susceptibles d'avoir exercé une influence sur lui. C'est dans les *Mélanges* que s'offre à nous un exemple similaire :

Je vois la nature à ma façon. Je pense à ceci, en regardant une grande chèvre dans les oliviers. Elle mordille, bondit. *Virgile*, pensai-je. Jamais l'idée de peindre cette chèvre ne me fût venue.

Virgile prouve que l'on peut en faire quelque chose.

Je la regarde donc. Elle cesse aussitôt – d'être chèvre – et l'olivier cesse d'être olivier. Ici commence moi – c'est-à-dire un regard que je voudrais bien définir. (*Œ*, I, 312-313)

Quand le regard s'attache de façon continue au même spectacle, la chèvre est libérée de la notion de chèvre, et l'olivier de la notion d'olivier. La conscience régresse de la reconnaissance vers un état brut de la perception, propice à l'émergence d'une harmonie entre le poète et les choses du monde.

L'intérêt pour un mode de perception affranchi des habitudes et des notions établies se déduit aussi des idées sur le travail du peintre exposées dans *Degas Danse Dessin*. Pour Merleau-Ponty, la poésie et la peinture sont deux figures de la même tentative, de « faire voir les objets comme jamais » (*RULL*, 130). Voici qu'il écrit dans « Le langage indirect et les voix du silence » : « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? » (*S-a*, 70). Ce ne sont pas toutefois les exemples que Merleau-Ponty emprunte à *Degas Danse Dessin* dans les *RULL* qui mettent le mieux en lumière cette affinité ; plus éclairants auraient été d'autres phrases

caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus. Voilà le rôle de la poésie. » (*Rappel à l'ordre, Œuvres complètes*, Marguerat, Suisse, tome 9, 1950, p. 187-188) Le rôle de la poésie pour Cocteau consiste à conserver l'impression brute que produisent « un chien, un fiacre, une maison », quand on se trouve en présence de ces objets pour la première fois.

de Valéry, comme celle-ci, tirée de *Degas Danse Dessin* : « Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme » (*Œ*, II, 1224). Le peintre voit les objets à sa façon : il y a une analogie entre le travail requis du langage littéraire, de « refaire *sa* langue à l'intérieur de cette langue » (*PM-a*, 155), et l'ambition de dessiner l'informe, par exemple des taches ou un mouchoir froissé : « Cet exercice par l'informe [dessiner les choses informes] enseigne, entre autres choses, à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit. Il y a une sorte de construction dans la vision, dont nous sommes dispensés par l'accoutumance » (*Œ*, II, 1195). Dessiner l'informe revient à bannir toute référence à la connaissance préétablie, pour se borner à regarder cet objet devant soi, à construire l'objet en partant de zéro. Cette manière de voir crée une nouvelle relation entre le peintre et l'objet. Le peintre arrive à saisir le monde d'une autre façon que par la perception courante. Bien que Merleau-Ponty ait laissé de côté dans les *RULL* cet aspect de la pensée de Valéry, la valeur que ce dernier confère à l'informe s'accorde bien au processus d'une fabrication de la langue propre taillée dans le système du langage.

Il n'est pas non plus sans intérêt que le philosophe ait noté l'existence d'un rapport entre le langage et l'impeccable, notion apparue dans la pensée de Valéry vers 1910, mais découverte par Merleau-Ponty dans *L'Idée fixe*, où il la définit comme une capacité « individuelle, variable », qui englobe les « variations possibles du possible » (*Œ*, II, 234). Merleau-Ponty en tire un concept qu'il nomme le « virtuel », et qu'il explique comme suit : « C'est ce qui en nous est capable de répondre à des sollicitations d'une manière dont nous ne nous serions pas crus capables », de sorte que « nous trouvons un morceau du poème ou de l'œuvre que nous voulions. » (*RULL*, 131)

Le concept trouve sa pleine signification quand on le rattache à un autre pendule poétique, qui oscille dans l'intervalle de la « présence-absence » :

Notre pendule poétique va de notre sensation vers quelque idée ou vers quelque sentiment, et revient vers quelque souvenir de la sensation et vers l'action virtuelle qui reproduirait cette sensation. Or, ce qui est sensation est essentiellement *présent*. Il n'y a pas d'autre définition du présent que la sensation même, complétée peut-être par l'impulsion d'action qui modifierait cette sensation. Mais au contraire, ce qui est proprement pensée, image, sentiment est toujours, de quelque façon, production de *choses absentes*. (*La poésie et la pensée abstraite*, *Œ*, I, 1332-1333)

La sensation est toujours présente. Inversement, l'idée est une production de choses absentes. Aussi la reproduction de la sensation est-elle la création d'une présence dans l'absence : « Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique » (*Œ*, I, 1333). Cette oscillation est également réfléchie, dans *Nécessité de la poésie*, à travers l'opposition entre « ce qui est » et « ce qui n'est pas » :

Remarquez bien (j'y insiste) que toutes ces fictions se rapportent nécessairement à *ce qui n'est pas*, et s'opposent non moins nécessairement à *ce qui est* ; en outre, chose curieuse, c'est *ce qui est* qui engendre *ce qui n'est pas*, et c'est *ce qui n'est pas* qui répond constamment à *ce qui est*... (*Œ*, I, 1387)

Ce rapport devient encore plus complexe dans le *Discours sur l'esthétique* : « ce qui nous semble *avoir pu ne pas être* s'impose à nous avec la même puissance *de ce qui ne pouvait pas ne pas être*, et *qui devait être ce qu'il est* » (*Œ*, I, 1309). La probabilité, « avoir pu ne pas être », a la même force que la nécessité, « ce qui ne pouvait pas ne pas être, et qui devait être ce qu'il est ».

Une œuvre pourrait toujours être autre que ce qu'elle est. Et c'est dans cette diversité des possibles que se loge la virtualité de la création. Valéry donne à ce principe abstrait, sur lequel se fonde la définition de l'implexe, une application concrète qui régit le rapport entre l'œuvre et son auteur : « Le seul intérêt de l'art (œuvre) est de tirer de nous ce que n[ou]s ne savions pas contenir – et ne contenions pas » (*C*, XVII, 854 [1935]). L'implexe et le virtuel selon

Merleau-Ponty sont bel et bien dans le droit fil de la théorie valéryenne de la création artistique. Le thème sera repris dans *L'Œil et l'esprit* et dans *Le Visible et l'invisible*, en relation avec la profondeur de la vision. Nous y reviendrons dans notre troisième partie, après avoir abordé l'autre sujet des *RULL*, que résume l'acronyme CEM.

II. Le CEM de Merleau-Ponty : le corps, l'esprit, le moi-autrui

Le premier cours des *RULL* se compose de trois parties, le corps, l'esprit, et le moi-autrui. On sait que, pour les désigner, Merleau-Ponty a emprunté l'acronyme CEM à Valéry, mais que ce dernier, dans les *Cahiers*, ne lui attribue pas tout à fait la même signification : le corps, l'esprit, le monde.

Il s'appuie également sur les *Réflexions simples sur le corps*, où Valéry distingue quatre types de corps. Merleau-Ponty en retient deux : le premier, « mon corps », s'oppose au monde, tout en étant sous son étroite dépendance. Il fonctionne comme axe de référence pour ce monde, et constitue un espace étrange où les relations entre « Mon Front » et « Mon Pied » demeurent opaques. Il en résulte d'étranges découvertes : « ma main droite ignore ma main gauche ». Le second corps est celui « que nous voient les autres », celui qui est « offert par le miroir et les portraits », c'est-à-dire le corps « si cher à Narcisse » (*Œ*, I, 928).

Dans les *RULL*, Merleau-Ponty analyse l'esprit en partant d'un texte de Valéry qui concerne l'esprit pur :

Sur la Place Publique.

Sur la Place publique, un Homme bien assis donnait du grain ou du pain aux pigeons. [...] Un Homme, appuyé sur un bâton, regardait fixement cette scène. Il ne pouvait s'en détacher. [...] L'Homme au bâton lui répondit sans un mouvement : « Taisez-vous. Je me moque des pigeons. Je m'observe qui observe. J'écoute ce que me dit, ou ce que se dit, ce que je vois.

Le grain attire les pigeons. Les pigeons attirent le regard. Ce

regard picote, becquée, prélève. Ce regard murmure, dessine, exprime, – vaguement et confusément.

Et ceci fait un second spectacle, qui se fait un second spectateur. Il m'engendre un témoin du second degré ; et celui-ci est le suprême. Il n'y a pas de troisième degré, et je ne suis pas capable de former quelque Quelqu'un qui voie en deçà, qui voie ce que fait et ce que voit celui qui voit celui qui voit les pigeons.

Je suis donc à l'extrémité de quelque puissance ; et il n'y a plus de place dans mon esprit pour un peu plus d'esprit. [...] (*Œ*, II, 688-689)

L'homme au bâton observe celui qui observe les pigeons. Il est au deuxième degré de la conscience. Le « Quelqu'un » qui parvient à atteindre le troisième degré n'est, en revanche, qu'un être imaginaire. C'est pourquoi l'homme au bâton nie être un maillon d'une chaîne des observateurs. Comme chez Teste, il est le dernier témoin : « C'est connaissance pure, avec une sorte de singulier mépris et détachement du reste, – comme un œil verrait ce qu'il voit » (*Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Œ*, II, 71). Le regard de Teste change sa femme ou sa secrétaire en Être ou en chose (*RULL*, 147), à la manière d'un survol panoramique, « qui ne peut dominer que des choses » (*VI-b*, 109).

Mais Merleau-Ponty ne s'en tient pas à ce point de vue. Il examine, dans *Phénoménologie de la perception*, le rôle du corps en tant que lieu qui n'est ni subjectivité, ni objectivité, mais ambiguïté. Il distingue dans les *RULL* deux sortes de corps, le corps comme poids et le corps connaissant. Le premier est une masse informe, le second est « tendu vers le monde » (*RULL*, 95). De même, Valéry perçoit un moi clivé, déchiré, à partir du corps comme étendue. Voici ce qu'il écrit en 1923 dans les *Cahiers* : « Il y a ambiguïté sur le corps. Il est ce que nous voyons de nous-mêmes. Ce que n[ou]s sentons d'attaché toujours à nous. Mais aussi ce que n[ou]s ne voyons pas et ne verrons jamais » (*C*, IX, 543) ; « Ma main droite ignore généralement ma main gauche. Prendre l'une dans l'autre, c'est prendre un objet *non-moi*. » (*Œ*, I, 927) ; « La nuque est un mystère pour l'œil » (*Œ*, II, 656, *RULL*, 97) ; ou encore : « On considère sa main sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette

main, et je n'y suis pas. Elle est *moi et non-moi* » (*Moralités*, *Œ*, I, 519). Et Merleau-Ponty de ramasser le paradoxe dans cette formule de *L'Œil et l'esprit* : « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » (*ŒE*, 18).

La relation devient plus complexe encore si autrui intervient. Merleau-Ponty interprète ainsi le corps connaissant : « mon rapport à mon corps passe par autrui » (*RULL*, 102). Il fait appel à la notion de « chiasma », trouvée dans un texte de Valéry, à laquelle il donnera un rôle important dans sa pensée de ses dernières années.

Des regards qui « s'échangent ».

Cet échange, le mot est bon, réalise dans un temps très petit, une transposition, une métathèse, un chiasma de deux « destinées », de deux points de vue. Il se fait par là une sorte de réciproque limitation simultanée. Tu prends mon image, mon apparence, je prends la tienne. Tu n'es pas moi, puisque tu me vois et que je ne me vois pas. Ce qui me manque c'est ce moi que tu vois. Et à toi, ce qui manque, c'est toi que je vois.

Et si avant que nous allions dans la connaissance l'un de l'autre, autant nous nous réfléchirons, autant nous serons autres. Et tout le reste sera identique, et peut-être... commun !

Et plus nos regards se quitteront, plus nous nous perdrons de vue, plus nous serons indiscernables.

Je te vois, pour n'être pas toi, n'étant pas Toi.

Cette espèce d'analyse peut s'appliquer de soi à soi-même. (*Œ*, II, 490-491)

Particulièrement digne d'intérêt dans cette citation est le passage que nous avons souligné : « Ce qui me manque c'est ce moi que tu vois. Et à toi, ce qui manque, c'est toi que je vois » ; en fait, l'être du *je* a une lacune, le moi qui est placé sous le regard de l'autre. L'auto-identification du *je* se complète par l'existence d'autrui et par la conscience d'être vu. Cette structure du moi présente un contraste avec le symbole de l'intellect qui, chez Valéry, refuse la passivité en vertu de sa nature angélique, qui « touche à tout, et n'est par rien touché ». Merleau-Ponty remarque, à propos de ce lien étrange avec autrui, qu'« une partie de moi est en lui » et qu'« autrui a de moi ce

que je n'ai pas » (*RULL*, 103). On savait déjà que le terme « chiasma » provenait de Valéry ; le texte des *RULL* dévoile plus clairement l'importance d'autrui pour la construction du moi.

La section des *RULL* consacrée à Valéry se clôt par l'analyse de Faust. Arrêtons-nous tout d'abord à cet énoncé elliptique : « Lust et Mme Teste "Être" ou "chose" ou femme – » (*RULL*, 147). Sous le regard de Monsieur Teste, témoin pur, Émilie se réduit en Être ou en Chose : « Quand ce n'est rien de particulier qu'il désire, il me dit : *Être* ou *Chose*. Et parfois il m'appelle *Oasis*, ce qui me paraît » (*Œ*, II, 33). Les yeux de Faust ont un pouvoir identique, comme le Disciple le révèle à Lust : « Mais moi, ce regard me changeait en chose, me réduisait à l'état de spécimen sans valeur d'humanité quelconque, un animal parlant... » (*Œ*, II, 373).

Merleau-Ponty analyse le rapport entre le sujet et les autres à partir du terme « chose » dans « le roman et la métaphysique ». L'être conscient représente, selon le philosophe, « un pur témoin, sans lieu et sans âge, qui peut égaler en puissance l'infinité du monde » (*SNS*, 38). Le monde existe à partir de cette conscience. Si le sujet regarde uniquement les choses, il ne lui est pas difficile de vivre en « étranger » au monde. Mais dès qu'il s'adresse à autrui, qui est un « être conscient », il devient un objet pour ledit autrui. S'il veut demeurer un pur témoin, la bonne méthode est de regarder les autres comme étant des choses. C'est dans cette logique que Merleau-Ponty cite une parole de Françoise, un personnage d'un roman de Simone de Beauvoir : « Leurs pensée, dit Françoise dans *L'Invitée*, ça me fait juste comme leurs paroles et leurs visages : des objets qui sont dans mon monde à moi » (*SNS*, 38). Le regard qui est capable de convertir les personnes en choses est le symbole de l'esprit pur.

Pourquoi donc Merleau-Ponty s'est-il intéressé à *Mon Faust* au moment d'achever son cours ? En mettant en évidence le « chiasma » et « le moi vu par les autres », le philosophe a dévoilé un Valéry méconnu, qui ne reste pas « étranger » au monde, mais qui prend place parmi les autres. C'est donc chez Faust qu'il faut chercher l'antagoniste de Teste, le symbole de l'intellect. Tandis que ce der-

nier achève sa vie après avoir épuisé les combinaisons virtuelles de l'esprit, Faust recommence une nouvelle vie : « J'ai fait le véritable tour du véritable monde... Puis, toujours entraîné par ma fatalité, je revins dans le temps... Je vins revivre. Je revis. Je vis, je vois, je connais, si c'est vivre, voir et connaître que de revivre, de revoir et de reconnaître » (*CE*, II, 312). La deuxième vie n'est pas une simple répétition de la première. Merleau-Ponty reproduit des phrases de Valéry qui décrivent la nouvelle vie de Faust :

Enfin ce que je fus a fini par construire ce que je suis. Je n'ai plus aucune autre importance. Me voici le présent même. Ma personne épouse exactement ma présence, en échange parfait avec quoi qui arrive. Point de reste. Il n'y a plus de profondeur. L'infini est défini. Ce qui n'existe pas n'existe plus. Si la connaissance est ce qu'il faut produire par l'esprit pour que SOIT ce qui EST, te voici, FAUST, connaissance pleine et pure, plénitude, accomplissement. Je suis celui que je suis. Je suis au comble de mon art, à la période classique de l'art de vivre. (*CE*, II, 321-322, cité dans *RULL*, 146)

« Ma personne » est constituée par « ce que je fus », « ma présence », par « ce que je suis ». Chez Faust, ces deux paramètres s'unissent parfaitement et il devient « le présent même ». Il n'a pas d'attributs particuliers, mais il est en harmonie avec « ce qu'il est » actuellement ; ainsi a-t-il atteint la plénitude de l'être – « je suis celui que je suis » – que Merleau-Ponty appelle le « Moi fondamental » (*RULL*, 100), d'après un fragment de *Tel Quel*, « nous sommes ce que nous sommes » (*CE*, II, 777).

Merleau-Ponty évoque aussi dans les *RULL* le texte de Maurice Blanchot qui met en opposition Léonard et Faust : il s'agit du chapitre intitulé « Valéry et Faust », recueilli dans *La part du feu*. Dans ses *Notes et digressions*, Valéry caractérise la conscience pure comme étant indépendante des choses ; en découle cette définition, le « refus indéfini d'être quoi que ce soit » (*CE*, I, 1225). Faust à l'inverse, selon Blanchot, éprouve son pouvoir d'« atteindre à la

totalité des choses et aussi de vivre en chacune cette totalité »⁹ (*RULL*, 147). Un peu plus loin, Merleau-Ponty livre sa propre analyse¹⁰ : à ses yeux, Faust représente la « conscience de l'équivalence de l'être et du néant », en écho à cette formule de Lust : « intimité à la fois du néant et du total des choses¹¹ » (*Œ*, II, 374). Le caractère du moi s'y révèle irréductible à une simple totalité, dans la mesure où il embrasse une diversité virtuelle, qui recouvre précisément la notion d'implexe. Cela n'est pas sans évoquer la nouvelle définition du moi qui accompagne les réflexions sur la poésie : « Cela ne conduirait-il pas à redéfinir le moi non comme refus indéfini d'être quoi que ce soit, et non comme accidents ou hasards, mais comme "implexe", et spontanéité, animal de mots, langage opérant "facilité dernière" » (*RULL*, 124). Si la poésie est implexe, c'est qu'elle est « non signification mais surdétermination », ou autrement dit « la réponse inespérée de hasards et de corps à sens, ou résonance significative de hasards corporels » (*RULL*, 123). De même, le philosophe n'insiste-t-il pas sur la virtualité du moi comme implexe à la fin de son analyse des *RULL* ?

III. À l'époque de *L'Œil et l'esprit* et du *Visible et l'invisible*

Que reste-t-il de Valéry au fil des réflexions de Merleau-Ponty ? La perpétuation de la pensée du premier à travers la pensée du second se mesure aux affinités qui les réunissent autour de deux thèmes : l'implexe et le chiasma.

L'implexe comme virtualité doit stimuler la pensée du philosophe et la guider vers la profondeur, coexistence de la présence et de

⁹ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 269.

¹⁰ Merleau-Ponty considère sans doute Faust comme progression de Léonard. Il inscrit, dans les notes de travail pour le cours 1960-1961 : « Valéry (du pseudo-Léonard à "Mon Faust" ; Évolution qui a été celle de Léonard) ». Sur ce point, voir *Notes des cours au Collège de France (1960-1961)*, *op. cit.* p.391.

¹¹ Blanchot cite ces paroles dans « Valéry et Faust » sans indiquer la référence. Voir *La part du feu*, *op.cit.*, p. 267.

l'absence. Loin de rester séparées, comme « le beurre sur la tartine » (VI-b, 203), ces deux couches communiquent entre elles.

Dans *L'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty cite ce mot de Giacometti : « je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie » (ŒE, 64). La profondeur donne à la peinture sa troisième dimension. L'analyse que lui consacre Merleau-Ponty se concentre sur le rapport entre le visible et l'invisible. D'après le philosophe, quand on voit des objets qui se recouvrent, l'un étant caché derrière l'autre, on a affaire à une profondeur qui n'est pas visible (ŒE, 45). Ce rapport est expliqué ainsi : « Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence » (ŒE, 85). L'invisible comme absence est rendu présent par le visible. Le présent et l'absent ne s'opposent pas l'un à l'autre, ils constituent le plan du tableau, comme l'univers poétique de Valéry implique la coexistence de ces deux éléments. Ce thème est rattaché, dans *Le Visible et l'invisible*, à la question de la perception ; il est lié à une autre notion essentielle chez Merleau-Ponty, la chair : « Milieu formateur de l'objet et du sujet » (VI-b, 178), « l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication » (VI-b, 178). Merleau-Ponty explique cette communication en terme de « réversibilité ». Il décrit l'échange des rôles entre le voyant et le visible, le touchant et le touché. La convergence sur ce point entre Merleau-Ponty et Valéry est bien documentée, bien que le philosophe ne cite pas directement le texte du poète. Prenons le toucher, et considérons cette phrase du philosophe : « [...] un véritable toucher du toucher, quand ma main droite touche ma main gauche en train de palper les choses, par lequel le « sujet touchant » passe au rang de touché, descend dans les choses, de sorte que le toucher se fait du milieu du monde et comme en elles » (ŒE, 176). Le rapprochement n'est-il pas frappant avec ces paroles de Faust ? « JE RESPIRE et JE VOIS... Mais ce qu'il y a peut-être de plus présent dans la présence, c'est ceci : JE TOUCHE...

(*Il frappe le bras du banc sur lequel il est assis.*) Et d'un seul coup, je trouve et je crée le réel... Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela. Et rien de plus » (*Œ*, II, 323).

S'agissant de la vision, les éléments à conjoindre sont, d'une part, cet extrait de Merleau-Ponty : « Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : "Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient..." [...] » (*Œ*, 31) ; et, d'autre part, ce passage de *Degas Danse Dessin* : « Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose *que construit le regard* » (*Degas Danse Dessin*, *Œ*, II, 1212). Dans cet extrait, le regard construit la chose et la chose vue stimule le peintre. Le rôle du peintre comme sujet et celui de la chose vue comme objet se renversent, l'actif et le passif échangent leurs valeurs.

Ce processus est déduit du narcissisme et du rapport entre activité et passivité :

De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; et que, pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité. — ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu. (*VI-b*, 183)

Cette relation complexe, qui suscite le vertige, rappelle ces vers de la Cantate du Narcisse, « Ô Narcisse, ô Moi-même, ô Même qui m'accueilles / Par tes yeux dans mes yeux, délices de nos yeux » (*Œ*, I, 407).

Un peu après la publication de *Degas Danse Dessin*, Valéry notait ainsi la rivalité entre le sujet et les choses : « La sensation d'un état actuel des choses – est presque insupportable. La station du regard et bientôt la sensation bizarre d'être d'abord *autant* regardé par les choses – que les choses le sont par Soi, puis, de l'être – bien davantage, *infiniment* plus – car il y a toujours finalement plus de *puissance* des choses que de *puissance* de soi » (C, XX, 653 [1937]). La puissance des choses l'emporte sur celle de soi, car celui-ci est érodé par les choses qu'il regarde. Le sujet, doté d'un corps ambigu, voyant et visible, en vient à céder l'initiative à autrui.

Reprenons maintenant le fragment qui contient le terme « chiasma ». L'analyse autour de ce terme est développée dans *Le Visible et l'invisible*. Dans cette œuvre inachevée, Merleau-Ponty énonce la même opinion que Valéry : « C'est peut-être tout cela que l'on veut dire quand on dit qu'autrui est le responsable X de mon être-vu. Mais alors, il faudrait ajouter qu'il ne peut l'être que parce que je vois qu'il me regarde » (VI-b, 115). Il propose « un système à quatre termes : mon être pour moi, mon être pour autrui, le pour soi d'autrui et son être pour moi » (VI-b, 111). Les deux termes ajoutés, « mon être pour autrui » et « son être pour moi », correspondent à « Ce qui me manque c'est ce moi que tu vois », et à « ce qui te manque, c'est toi que je vois. » Même si cette similitude n'était que fortuite, on pourrait dire que la pensée de Valéry a eu un continuateur en Merleau-Ponty.

Le dernier chapitre du *Visible et l'invisible*, intitulé « L'entrelacs – le chiasme », résume le rapport complexe entre le voyant et l'être vu, le touchant et le touché. En outre, le philosophe tente d'appliquer au langage la réversibilité virtuelle de la vision¹².

Comme nous l'avons déjà noté, Merleau-Ponty distingue deux types de paroles, la parole parlante et la parole parlée. Il ne revient

¹² Sur la réversibilité de la parole, voir Yoko Iwasaki, « Bungaku toha nanika. Merleau-Ponty no chinmoku to kotoba [Qu'est-ce que la littérature ? — la parole et le silence chez Merleau-Ponty] », *Bungeigaku kenkyū* [Studies in science of literary art], Université d'Osaka, n° 5, pp. 1-27, 2002.

pas seulement à la parole de déterminer les significations au sein du système langagier, mais aussi de faire naître un sens spécifique de la prononciation même. Le système est analogue à celui de la vision tel qu'il est décrit dans « Le roman et la métaphysique » : « Je remarque que la chose, après tout, a besoin de moi pour exister. Quand je découvre un paysage jusque-là caché par une colline, c'est alors seulement qu'il devient pleinement paysage et l'on ne peut pas concevoir ce que serait une chose sans l'imminence ou la possibilité de mon regard sur elle. Ce monde qui avait l'air d'être sans moi, de m'envelopper et de me dépasser, c'est moi qui le fais être » (*SNS*, 38). Quand le *je* voit un paysage, il ne suffit pas que les choses existent, il faut qu'il y ait des choses qu'il ne puisse pas voir, car il sait alors que c'est lui-même qui voit « ce » paysage. Merleau-Ponty retrouve ce rapport de réversibilité dans la parole : « Comme il y a une réflexivité du toucher, de la vue et du système toucher-vision, il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore, les vociférations ont en moi leur écho moteur. Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence » (*VI*, 190). Le chapitre « L'entrelacs – le chiasme » se termine sur une citation attribuée à Valéry : « Et en un sens, comme dit Valéry, le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des choses, des ondes et des bois » (*VI*, 203-204). Cette citation provient du poème « La Pythie », que Merleau-Ponty soumet dans les *RULL* à une analyse approfondie, afin d'étudier la voix de la poésie (*RULL*, 138¹³).

Dans les *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, Merleau-Ponty s'interroge sur l'identité du Valéry qui se cache derrière l'image de l'esprit pur : c'est la voix poétique, c'est un moi dont l'existence est garantie par autrui. Ces réflexions continueront à porter leurs fruits jusque dans ses dernières œuvres ; comme l'écrit le

¹³ Merleau-Ponty mentionne le poème « La Pythie » dans « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui », dans *Notes des cours au Collège de France (1960-1961)*, *op. cit.*, p.187.

narrateur de *La soirée avec Monsieur Teste*, « est resté ce qui l'a pu » (*Œ*, II 15).

* * *

En 1945, Merleau-Ponty loue l'ambiguïté de Cézanne : « Cézanne cherche toujours à échapper aux alternatives toutes faites qu'on lui propose – celle des sens ou de l'intelligence » (*SNS*, 18). Doté d'une telle sensibilité, il ne pouvait se désintéresser de la dualité des idées valéryennes.

À l'époque des *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, Valéry était largement considéré comme un écrivain démodé. En réalité, sa pensée va plus loin qu'on ne le croit. Ne serait-il pas injuste de critiquer Valéry sans prendre en compte cette richesse et cette portée peu soupçonnées de son œuvre ?