

Merleau-Ponty : Chair et symbole

Laurent Balagué

On peut sans doute regarder Maurice Merleau-Ponty comme un penseur de l'innovation de la signification dans le langage. Les questions « Qu'est-ce qu'un style ? », « Qu'est signifie dire quelque chose de neuf ? », sont chez lui des questions à part entière. Mais ces questions ne figurent pas chez lui simplement comme thème de pensée. Elles figurent également comme questions liées à l'expression de sa pensée. Comme on le sait, peu de temps avant sa mort prématurée en 1961, Merleau-Ponty avait inauguré ce qui, par la force des choses, restera son dernier langage : le langage de l'ontologie de la chair.

Il proclamait, sans doute avec une certaine raison, le côté novateur de cette expression. Il avait là la conscience de produire quelque chose de neuf, d'inédit dans l'ordre de la philosophie.

Pourtant on fera remarquer que le mot de « chair » n'est pas à proprement parler une invention merleau-pontyenne. Il existait préalablement dans le langage. On peut néanmoins dire que le philosophe a fait subir à ce terme une « torsion secrète »¹, pour reprendre une expression qu'il utilisait à propos de Stendhal. Ceci fait naturellement peser la simple question de savoir comment les mots qui semblent posséder une signification une, peuvent voir leur signification changer sous l'effet du style d'un écrivain ou d'un philosophe.

Le terme de « chair » apparaît ainsi comme le terme qui gouverne une nouvelle ontologie et qui doit se dire dans un nouveau langage et le faire parler. La question revient alors à savoir quelle est la forme de ce langage neuf. En quoi consiste cette forme? A cette question simple, on pourra répondre qu'on sait en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas en un langage métaphorique. Il semble en effet que Merleau-Ponty rejette le langage métaphorique (pour des raisons que nous développerons par la suite) et entend néanmoins conserver une forme de langage symbolique.

Le point que nous souhaiterions développer dans la suite de notre propos est le suivant: il s'agira de montrer en quoi une ontologie de la chair appelle une théorie de l'expression qui est une théorie du symbole.

¹ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 19.

Pour montrer cela, nous souhaiterions montrer en premier lieu comment Merleau-Ponty refuse de comprendre le langage philosophique comme une sorte de langage métaphorique et comment au travers d'une lecture de linguistes comme par exemple Saussure, il comprend la signification langagière au travers de la notion de « diacritique ». Ceci nous conduira en un second lieu à montrer comment cette compréhension du langage comme fonctionnant de façon « diacritique » se relie à la notion de symbole dont nous ferons l'analyse à partir du philosophe Eugen Fink, ce qui nous permettra d'émettre l'hypothèse que la chair peut apparaître comme l'expression du symbole du monde. Ceci nous conduira alors à interroger cette chair dans son rapport à l'élémentaire et à montrer que la chair réclame le symbole comme langage de l'élément.

I. Langage philosophique: refus du métaphorique et mise en avant du diacritique

a) Langage philosophique et métaphore

Le rapport de Merleau-Ponty à la métaphore semble, en un sens, compliqué. D'un côté, il use d'un langage imagé qui semble sans cesse transposer d'un domaine vers un autre et de ce fait il fait preuve de ce qu'on a pu appelé l'innovation sémantique de la métaphore et d'un autre côté, il refuse l'emploi de ce terme dans certains textes. Si certains commentateurs comme Renaud Barbaras ont lié cette philosophie à la métaphore, il nous faut néanmoins tenir compte de certaines objections pour nous demander si l'on peut effectivement dire que Merleau-Ponty définit « l'être par le mouvement métaphorique lui-même »².

En premier lieu, Merleau-Ponty n'a jamais utilisé le terme de métaphore pour désigner l'expression de son ontologie de façon positive. Le terme est même soumis à une certaine critique. Du terme de « direction de pensée », il dit : « Ce n'est pas une *métaphore* — il n'y pas de *métaphore* entre le visible et l'invisible [...] *Métaphore*, c'est trop ou trop peu : trop si l'invisible est vraiment invisible, trop peu s'il se prête à la transposition »³. Renaud Barbaras commente ce passage en disant que ce n'est pas la métaphore en elle-même qui est ici rejetée, mais un usage de celle-ci. Cette conclusion est possible. Toutefois il importe de comprendre pourquoi Merleau-Ponty n'a pas jugé utile de prendre le terme de métaphore pour qualifier son ontologie. C'est sans doute parce que le terme de métaphore

² R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, Paris, Vrin, 1998, p. 284.

³ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 275.

comme le souligne Heidegger dans *Le principe de raison* renvoie à la métaphysique classique, c'est-à-dire à cette tournure de pensée qui oppose le visible et l'invisible et qui dévalorise le premier au profit du second. Or Merleau-Ponty refuse cette alliance avec la métaphysique classique parce qu'il considère que celle-ci reste au niveau d'une ontologie de l'être posé, c'est-à-dire toujours une ontologie de la fixité. On peut néanmoins se demander si le terme de métaphore s'applique à l'usage que Merleau-Ponty faisait de la philosophie.

Prenons pour cela le terme de « chair ». On sait que l'ontologie du dernier Merleau-Ponty était une ontologie de la chair. Mais peut-on dire que ce terme de chair soit à proprement parler une métaphore ? Il le serait certainement si Merleau-Ponty comprenait la chair à partir de la matière sensible. Toutefois Merleau-Ponty soulignait que ce qu'il entendait par chair n'avait de nom dans aucune philosophie. De ce fait, si on comprend la métaphore comme une transposition, il est impossible de dire que le terme de chair soit une métaphore. Si on comprend la métaphore comme « innovation sémantique », alors il est certainement possible de dire que ce terme est une métaphore. Mais alors, il est également nécessaire de définir quel est ce mouvement métaphorique qui rend le terme de chair possible.

La chair définit ce à partir de quoi il y a ce *il y a* du monde. Le monde est d'abord un monde sensible et d'une certaine façon il n'y a qu'un monde sensible. Toutefois, il ne faut pas se contenter de croire que le sensible se *donne* immédiatement à nous. Il y a une ambiguïté du sensible : le visible ne se donne jamais comme tel. Il comporte toujours sa part d'invisible. Le terme de chair essaye de penser cette jointure du visible et de l'invisible qui ne soit pas celle d'une intuition sensible et celle d'un concept intelligible. Considérer les choses de cette façon, c'est considérer en effet l'union de deux éléments de nature différente. Or, comme nous l'avons vu, Merleau-Ponty se refuse de considérer une opposition entre invisible et visible. Il ne s'agit pas de penser l'opposition entre le visible et l'invisible, mais leur réversibilité. C'est ce que Merleau-Ponty tâche de faire en disant que

« Dans la mesure où je vois, je ne sais pas *ce que* je vois [...], ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait là *rien*, mais que le *Wesen* dont il s'agit est celui d'un rayon de monde tacitement touché — Le monde perçu (comme le peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non une multitude d'individus spatio-temporels — l'invisible du visible »⁴.

⁴ *Ibid.*, p. 300.

Le terme de chair essaie ainsi de penser le fait et l'essence comme intimement imbriqués. Or cela n'est possible que si on s'attache à saisir le fait et l'essence à partir d'un système diacritique universel, c'est-à-dire à partir d'un monde de variation et de différenciation où les essences ne sont pas données de manière positive.

Mais tout cela implique de ce fait de penser pour la philosophie un nouveau langage et le terme de chair est un des termes fondamentaux de ce nouveau langage. Les notions habituelles de la philosophie classique doivent être remplacées. Les termes de concept, d'idée, d'esprit, de représentation doivent être remplacés parce qu'ils entendent que l'être n'est finalement qu'un être objet donné de façon positive. Or c'est là ce que Merleau-Ponty ne peut accepter. L'être n'est pas posé devant moi comme un objet. Il m'entoure. Cela signifie qu'il y a toujours de l'excédent. On ne saisit jamais une totalité seulement. On saisit quelque chose (donc une généralité) qui se détache dans cette totalité toujours ouverte. Il n'y a en un sens que le monde sensible, mais ce monde sensible est traversé par le non sensible. Cela implique de reconfigurer le langage pour rendre compte de l'ontologie. C'est ce que Merleau-Ponty s'emploie à faire en utilisant les termes de « dimensions », « articulation », « niveau », « charnière », « pivot », « articulation ». Ces termes permettent de penser l'entrelacs, le chiasme qui est notre relation fondamentale au monde.

Si on s'interroge donc pour demander si la notion de chair fonctionne comme une métaphore, on est amené à dire qu'il n'y a pas à proprement parler de ressemblance et de transposition du sensible vers le non-sensible qui apparaît avec la notion de chair. Mais cela ne signifie pas que le langage de Merleau-Ponty n'est pas un langage métaphorique. Il est sans doute métaphorique en ce sens qu'il montre « une innovation sémantique ». Le terme de chair est en rupture avec la métaphysique classique. Mais cette rupture est celle pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty lui-même celle de la « déformation cohérente ». Ce qu'il s'agit de faire en philosophie pour Merleau-Ponty, c'est en fin de compte ce qu'il s'est agité de faire en peinture pour Cézanne : reprendre la peinture à son début pour y créer de nouvelles dimensions expressives. Pour Merleau-Ponty, il ne s'agit pas de rompre avec la philosophie, il s'agit d'en proposer un langage qui soit apte à rendre compte de l'être.

De ce fait, il n'est sans doute pas faux de dire que c'est le mouvement métaphorique qui définit l'être pour Merleau-Ponty. Toutefois on peut comprendre qu'il n'ait pas accepté de définir son langage de métaphorique. Il s'agit en réalité plutôt que d'une métaphore de reconfigurer le langage philosophique dans son ensemble. Cela n'est en définitive

possible que parce que le langage est une forme qui fonctionne de façon diacritique, c'est-à-dire à partir d'un système de différenciation originel qu'on est sans cesse amené à reconfigurer.

b) Le fonctionnement diacritique du langage

La question la plus générale concernant le langage est la question du signe. Il d'agir de savoir comment le langage signifie, comment il installe celui qui parle dans la signification. Comme on le sait Merleau-Ponty s'est intéressé de très près à cette question du langage et à celle du signe. Dans la *phénoménologie de la perception*, un chapitre est consacré à la parole. Le philosophe ne cessera pas par la suite de se poser la question du signe. Il fera une lecture de Saussure dont il tirera un terme assez étrange au premier abord. Il s'agit du terme « diacritique ». A l'origine ce terme désigne en linguistique un petit signe discriminant qui change une signification comme une cédille placée sous un c, par exemple. Merleau-Ponty utilisera ce mot dans un cadre bien plus large. Ce terme est utilisé pour dire qu'au sein d'une forme ou *Gestalt* (il ne faut pas oublier que dans les premiers textes publiés par l'auteur comme la structure du comportement la notion de Gestalt est mise à l'épreuve), il n'y a pas de termes positifs, mais que ce sont les différences qui font la signification. Ce terme de « diacritique » désigne donc dans la langue courante ce qui sert à distinguer comme par exemple un signe graphique destiné à changer la valeur d'une lettre comme par exemple un accent.

C'est ce sens qu'il faut l'entendre chez Merleau-Ponty. Chez lui, « diacritique » désigne un système de différenciation qui est au fondement de la langue et qui seul permet de la comprendre. Il l'explique ainsi :

« Saussure admet que la langue est essentiellement *diacritique* : les mots portent moins un sens qu'ils n'en écartent d'autres. Ce qui revient à dire que chaque phénomène linguistique est différenciation d'un mouvement global de communication. Dans une langue, dit Saussure, tout est négatif, il n'y a que des différences sans termes positifs »⁵.

Merleau-Ponty en réalité paraphrase ici Saussure qui affirme dans le cours de linguistique générale que :

⁵ M. Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 81.

« Tout ce qui précède revient à dire que dans la langue il n’y a que des différences. Bien plus : une différence suppose en général des termes positifs entre lesquels elle s’établit ; mais dans la langue il n’y a que des différences sans termes positifs »⁶.

Le caractère exceptionnellement important de la notion de diacritique apparaît de façon flagrante quand on lit les dernières notes du *visible et l’invisible* qui ne furent pas publiées certes, mais qui permettent tout de même d’éclairer la pensée du dernier Merleau-Ponty. Il y parle en effet d’un « système diacritique universel »⁷. Si on prend cette expression au sérieux, on comprend également que le diacritique ne touche pas simplement le langage, ce qui aurait été acceptable si on songe que dans l’esprit du philosophe, c’est des linguistes que cette notion est tirée, mais aussi à la perception, mais aussi à l’art comme la peinture, la musique. Cette extension de la notion doit pousser à nous interroger plus avant. *Dire que c’est la différence et non quelque chose de positif qui signifie, c’est se placer dans un discours de la brisure et de la séparation. Il y a signification parce qu’il y a différence et séparation.*

Mais cette différence se trouve à tous les niveaux. Elle se trouve certainement au niveau du langage, mais elle se trouve également au niveau naturel. Dans les cours sur *La Nature* de 1957-1958, Merleau-Ponty insistait sur cette nature commune du monde du langage et celui de la perception. Il affirmait ainsi que : « Chaque signe étant différence à l’égard des autres, et chaque signification différence à l’égard des autres, la vie du langage reproduit à un autre niveau la vie perceptive »⁸.

Ce qu’il s’agit de penser, c’est ce différentiel de niveau. Il faut bien comprendre que le langage, ce n’est pas la nature abolie, c’est-à-dire la nature disparue. Le langage, c’est la nature reproduite, mais à un niveau différent. La nature doit elle-même être comprise dans sa dynamique. Elle est nature créatrice de formes. Le langage ne peut en réalité s’articuler que sur le silence premier de la nature. Il n’est jamais pleine positivité. Il est au contraire une réversibilité. Voilà pourquoi Merleau-Ponty affirme que :

« L’invisible, l’esprit, n’est pas une autre positivité : il est l’envers ou l’autre côté du visible. Il faut retrouver cette positivité brute et sauvage sous tout le matériel culturel qu’il s’est donné — Ici prend tout son sens le titre *Nature et*

⁶ F. Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot & rivages, 1995, p. 166.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*. P. 287.

⁸ M. Merleau-Ponty, *La Nature*, Paris, Seuil 1994, p. 274.

Logos. Il y a un Logos du monde naturel, esthétique sur lequel s'appuie le Logos du langage »⁹.

Ce passage des cours donnés en 1958 sur la nature au Collège de France nous intéresse parce qu'il pointe ce qui est en question pour Merleau-Ponty. Il s'agit de penser le lieu du lien entre invisibilité et visibilité. Le visible et l'invisible ne sont certainement pas des positivités pleines. Ce qu'il s'agit de penser, c'est leur articulation et leur réversibilité. Or le lieu de cette réversibilité, c'est précisément ce que Merleau-Ponty appelle la chair. La chair est de ce fait un lieu ambigu : elle n'est ni pleinement visible, ni pleinement invisible. Elle est ce lieu de l'équivoque. Les catégories habituelles de la pensée métaphysique se brouillent ici : « Il faut penser la chair, non à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l'union de contradictoires, mais disions nous, comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale »¹⁰. La chair est un milieu formateur. Elle est ce milieu où tous les styles peuvent apparaître.

Que faut-il entendre ici par style ? C'est en premier lieu une manière d'être au monde. Le fait est que l'on n'est jamais au monde dans la simple coïncidence. On est à lui dans une certaine distance. Le monde est là, juste devant moi. Mais il est aussi au loin, à l'horizon. Pour qu'un sujet se transcende vers son objet, il faut qu'il y ait un monde. Mais pour qu'un sujet et un objet existent, il faut au préalable qu'il y ait un milieu formateur de ce sujet et de cet objet et ce milieu formateur est la chair. La chair est le lieu de la formation de tout style, c'est-à-dire de toute configuration d'un monde. Le style est une façon de se mouvoir, c'est-à-dire de se déplacer dans un mouvement équivoque. Le style est la manière de ce mouvement et la manière d'en rendre compte. Voilà pourquoi tout langage a un style. Le langage est le lieu d'une dynamique où le système de différenciation diacritique joue à plein. Mais ce mouvement existe avant le langage dit. Il est déjà présent dans le langage des choses avant le langage et il est également présent dans l'art. On peut appeler art en un sens toute activité chargée d'exprimer ce paradoxe du mouvement : celui-ci est un équilibre instable, une déformation cohérente qui n'en finit plus d'hésiter entre la déformation et la cohérence. A ce titre, les analyses que Merleau-Ponty fait de l'activité artistique dans *L'Œil et l'Esprit* ont une valeur exemplaire. Elles disent les paradoxes d'une expression qui doit être fautive pour être vraie parce que c'est là l'unique façon d'exprimer le mouvement. Ainsi citant Rodin, Merleau-Ponty remarque que :

⁹ *Ibid.*

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 193-194.

« Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée »¹¹.

Le paradoxe est de ce fait celui de rendre possible l'impossible. Il ne faut pas en conclure alors que l'art est une puissance trompeuse. Il faut dire au contraire qu'il est seul apte à rendre compte de l'énigme du mouvement. L'art imite ici la nature. Mais il ne faut pas comprendre qu'il en imiterait les choses. Il imite la nature en ce sens que, comme elle, il est créateur de formes. Mais cela ne peut jamais se faire que dans le paradoxe d'une ontologie où la coïncidence et la réversibilité ne sont jamais complètement données. Telle est l'ontologie de la chair : « Nous avons, pour commencer, parlé sommairement d'une réversibilité du voyant et du visible, du touchant et du touché. Il est temps de souligner qu'il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. Ma main gauche est toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence »¹².

Cette imminence de la rencontre tactile est semblable à l'imminence de la rencontre du langage avec lui-même. Dans le langage, le sens se produit par un système de différenciation diacritique, c'est-à-dire qu'il ne se produit jamais complètement. Le sens est à l'horizon comme le dit *La prose du monde*. Il faut sans cesse que je le reprenne parce que la forme du langage ne cesse de s'échapper tout comme il est nécessaire que ma main gauche reprenne ma main droite, même si l'on sait que le rêve d'une coïncidence accomplie est vain.

La question reste donc celle de savoir comment lier la fonction dite symbolique et la nature. Si le « diacritique » atteint une dimension dite « universelle », c'est qu'il joue au deux niveaux : à la fois celui de la nature et à la fois celui de ce qui est institué. On sait que Merleau-Ponty avait donné des cours sur la notion d'institution au collège de France en 1954. L'institution joue alors comme le revers de la nature. La nature apparaît comme le « non-institué »¹³.

La question devient alors celle du lien qui unit et fait passer de la nature entendue comme ce qui n'est pas institué, à la fonction symbolique qui est, quant à elle, instituée. Il y a naturellement des liens. C'est sur un

¹¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 79.

¹² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 194.

¹³ M. Merleau-Ponty, *La Nature*, p. 20.

fond de nature que l'institution devient possible. Le monde naturel et le monde symbolique ne sont pas étrangers l'un à l'autre. C'est ce que Merleau-Ponty a toujours souhaité montrer: le monde naturel et en un sens sauvage n'a jamais été séparé complètement du monde de l'institution et de la fonction symbolique. Dans les cours donnés au collège de France sur la nature, la question du passage au symbolique est sans cesse posée. On le voit par exemple avec les analyses qui sont faites autour de Konrad Lorenz et la notion d'instinct. L'instinct semble être une poussée sans véritable objet, mais conditionné par des forces naturelles. Pourtant au travers de l'exemple de la relation dominant/dominé chez le loup, on voit une zone de symbolisation et de « ritualisation » apparaître. Du virtuel et de l'indétermination commence à naître et au travers de cette indétermination une forme de liberté. Or Merleau-Ponty relie sans cesse cette forme de symbolisation au langage. Le langage qui fonctionne de façon diacritique reste un facteur explicatif de la fonction symbolique dans les cours sur la nature.

Mais cette façon de comprendre le corps humain et son caractère expressif montre la nécessité de toucher à ce qu'on pourrait appeler la racine du langage, ce que Merleau-Ponty appelle l'expressivité primordiale. Dans le texte repris dans le recueil *Signes, le langage indirect et les voix du silence*, il part du langage pour montrer comment la peinture peut être elle aussi comprise comme un langage. Après avoir repris les analyses qu'il avait faites de Saussure et de la notion de "diacritique" et le caractère oppositif, latéral de tout signe, il en vient à généraliser ce processus à toute forme instituée : « Ce sens naissant au bord des signes, cette imminence du tout dans les parties se retrouvent dans toute l'histoire de la culture »¹⁴.

Il insiste de ce fait fortement sur le caractère diacritique de toute manifestation culturelle. Le caractère diacritique apparaît alors comme une fonction, une capacité à discriminer et à instituer de la signification par un jeu de différenciation. Le philosophe affirme de ce fait que

« Toute perception, toute action qui la suppose, bref tout usage humain du corps est déjà *expression primordiale*, - non pas ce travail dérivé qui substitue à l'exprime des signes donnés avec leur sens et leur mode d'emploi, mais l'opération première qui d'abord constitue les signes en signes, fait habiter en eux l'exprime par la seule éloquence de leur arrangement et de leur configuration, implanté un sens dans ce qui n'en avait pas, et qui donc, loin de s'épuiser dans l'instant où elle a lieu, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition... »¹⁵.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 66.

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

La fonction symbolique reste une fonction d'institution des signes. Mais comme nous l'avons dit, ceci se fait dans la séparation et dans la différenciation et dans l'inachèvement. Or on peut faire remarquer que la chair dont un des exemples récurrents cités par Merleau-Ponty est la main droite qui touche la main gauche implique elle également inachèvement, différenciation signifiante et écart. Pour l'exprimer et pour s'exprimer de manière claire, la chair recourt de ce fait à un signe qui implique la brisure et qui est signifiant au sein de cette brisure. Comme nous allons maintenant le montrer, ce type de signe, c'est ce qu'on appelle le symbole.

II. La question du symbole

a) Détour par Fink

Le symbole est à son origine un mot grec. Il semble aussi vieux que la philosophie et paraît comme nous le montrerons plus tard dans des textes de Platon par exemple. Nous souhaitons maintenant, afin de comprendre comment ce terme de symbole peut être cerné et appréhendé, recourir à la pensée d'un philosophe qui a été le contemporain de Merleau-Ponty et qui a exercé sur ce dernier une influence importante : Eugen Fink. Le texte auquel nous allons nous référer s'intitule *le jeu comme symbole du monde*. Il fut publié en 1960 et n'a pas, à ce qu'il semble, été analysé par Merleau-Ponty. Il nous intéresse ici parce qu'il traite de la question du symbole et que la réponse qu'il donne à ce problème semble digne d'intérêt pour comprendre comment appliquer cette notion de symbole à la pensée de Merleau-Ponty. La première chose qui s'attache à la notion de symbole, c'est le fait qu'à l'origine toutefois elle fut un signe. Certes, il faut distinguer le symbole et le signe, mais cette distinction apparemment évidente doit également tenir compte d'une chose simple :

« Cette affirmation semble contredite par le fait qu'à l'origine le <symbole> a été précisément un signe, et notamment un signe de reconnaissance, par exemple une pièce de monnaie cassée en deux moitiés qui était remise à deux amis, se trouvant à grande distance l'un de l'autre. Si l'un des amis envoyait un hôte à l'autre, il lui donnait la moitié de la pièce comme preuve indiscutable ; les deux moitiés devaient s'ajuster l'une à l'autre. Deux caractères sont significatifs du symbole : le <fragmentaire> et le <complément> »¹⁶.

¹⁶ E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Minuit, 1966, p. 118.

Il est évident que la notion de « chair » chez Merleau-Ponty, dont l'un des exemples fétiches est celui de la main droite qui vient toucher la main gauche, semble parfaitement s'ajointer avec cette présentation du symbole. Les deux mains sont les fragments d'un même corps qui réunissent en eux même le touchant et le touché et montre ainsi une complémentarité incontestable. Toutefois, il ne faut pas pour le moment parler d'un recouvrement parfait entre la chair et l'expression du symbole dans la mesure où pour Merleau-Ponty la main droite est toujours en passe de rejoindre la main gauche, mais ne le fait jamais complètement.

On pourra faire remarquer par ailleurs que le symbole semble souvent être lié à la question de la sexualité. Merleau-Ponty analyse la psychanalyse freudienne et la question sexuelle au travers de la fonction symbolique. Naturellement, tout symbole ne s'interprète pas nécessairement en relation avec la question de la sexualité et il serait abusif, de prime abord, de lier le symbole à ce thème là. Néanmoins, on peut remarquer que Fink lie les deux questions dans un exemple historique confondant. Il affirme ainsi que :

« Dans *Le Banquet*, Platon met dans la bouche d'Aristophane une interprétation métaphorique de l'amour, à la fois forte et délicate: les moitiés des êtres humains coupés en deux par les dieux errent à la recherche les uns des autres, les hommes cherchent les femmes et les femmes les hommes. Ce sont des *symbola*, des moitiés d'êtres vivants aspirant chacune à son complément, qui arrivent seulement par une concordance juste à constituer un humain entier. Mais le fait que l'homme complète la femme et réciproquement pour former l'unité d'un vivant ne supprime pas la limitation de l'humain entier. Dans un sens plus profond, toutes les choses finies en général sont des fragments, qu'elles soient mutilées ou non, saines ou déterminées par une privation »¹⁷.

Le symbole se donne comme volonté de complément et quête d'une unité perdue. Il se donne sous la figure du chiasme (les hommes cherchent les femmes et les femmes cherchent les hommes) qui est une figure intimement liée à l'ontologie de la chair au sens merleau-pontyen. Il implique également une pensée de la finitude, c'est à dire de ce qui a un commencement, un milieu et une fin, mais aussi de ce qui est limité dans ses capacités. Le symbole apparaît comme reconnaissance de la limitation et visée d'un autre qui reste malgré tout enfermé dans une finitude. Il apparaît à la fois comme reconnaissance d'une finitude indépassable et à la fois comme appartenance

¹⁷ *Ibid.*, p. 118 et p. 119.

à un monde transcendant. Il pose de ce fait entièrement la question du fragment. Cette question vient à poser la relation entre la partie et le tout. Mais cette relation est une relation vivante. Le symbole apparaît comme interrogation et signe vers la vie en tant que mystère puisque la vie semble provenir d'un fond insondable. Fink remarque ainsi :

« Mais lorsqu'on parle du concept philosophique de symbole, il ne s'agit pas de compléments intramondains de formes de vie fragmentaires. On interprète plutôt tout étant intramondain comme fragment de l'être, comme une particularité séparé de l'être englobant tout. Tout chose finie en tant que telle est fragment, est abandonnée à son individuation; elle est arrachée de toutes les autres choses, enfermés dans ses frontières; elle n'est que ceci et n'est pas toutes les autres choses. Toute chose finie est elle-même; et par son autonomie, et par son caractère de même, elle est séparé du fond originel de la vie, d'où elle provient et où elle sombrera de nouveau un jour »¹⁸.

Le symbole ramène l'homme à sa finitude d'être vivant, c'est à dire aussi d'être mortel. Il rappelle que l'homme est condamné à mort et à revenir à ce fond originel de mort. Il est mis en relation avec les éléments. Par élément, on entend classiquement un être simple qui en se divisant ou en se multipliant conserve sa nature. De l'eau divisée en quatre, dix ou mille ou multiplié par les mêmes nombres restera de l'eau. Elle conserve une simplicité qui est dite élémentaire, c'est à dire fondamentale. On sait que Merleau-Ponty s'attacha à cet notion d'élément, ceci en relation avec l'analyse bachelardienne de l'imaginaire des éléments. Cette analyse des éléments dans leur pureté imaginaire constitue une sorte de quête des fondements pour une vie par essence mystérieuse. Le symbole est exploration et reconnaissance de ce mystère. Fink le rappelle avec un exemple tout à fait frappant : « Lorsque nous mettons un mort en terre, que nous le rendons aux éléments, cette action aussi peut devenir symbole: l'enterrement, par lequel nous rendons un de nos semblables à la terre, peut nous révéler le retour, riche de signification, de toutes les choses individuelles dans le fond anonyme où tout se recèle »¹⁹.

Le symbole nous rend à notre condition d'être mortel au travers de l'élément. La finitude à laquelle il renvoie est celle de la mortalité, mais aussi celle de l'élément circonscrit dans ses limites: l'eau n'est pas la terre qui n'est pas le vent, ni le feu. La pureté de l'élément implique la séparation de ce qui est impur, elle implique également la séparation de la pureté des autres éléments. Le symbole apparaît comme le signe qui permet le dialogue

¹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

entre le monde et le fragment de l'être que tout étant fini est. Il est un dialogue où se brouille la différence de la règle générale et du particulier; Il institue un entre-deux où fait et essence ne se distingue quasiment plus. Pour cette raison, Fink est amené à dire que : « Le symbole, c'est la chose finie en tant qu'elle laisse transparaître, dans son intérieur, l'action du monde qui le conditionne »²⁰.

Le symbole apparaît comme un dialogue entre le fragment et le tout. Il implique la reconnaissance de la totalité et de l'homogénéité du monde où les choses en tant qu'individuéées apparaissent pourtant comme séparées. Il lie de ce fait la dimension tragique de la finitude (tout être vivant est à plus ou moins brève échéance condamné à mourir) à un monde et à des éléments auquel il est destiné revenir. Il ne se réduit pas au simple signe linguistique et toute sorte de choses peuvent faire office de symbole: une action comme un sacre ou un enterrement par exemple, un objet comme une couronne ou une balance, certains signes linguistiques, des objets d'art, des animaux, des plantes, etc.

Le symbole signifie toujours deux choses : inscription dans un monde où le fragment prend une part signifiante à part entière et distanciation et séparation vis à vis du tout de ce monde, ce qui signifie à la fois la déchirure et la douleur, mais aussi la condition de possibilité de la signification, puisque toute signification ne peut jamais être que mise en relation du tout et de la partie. Mais le symbole, cet entre-deux indéfinissable, reste lui-même indéfini parce que réductible ni à la généralité, ni à la particularité.

Après avoir cerné une vision du symbole qui fut contemporaine de celle de Merleau-Ponty, il importe maintenant de voir comment ce que ce dernier nomme la « chair » peut impliquer le symbole comme la forme d'expression prête à rendre compte de son effectivité.

b) Merleau-Ponty et les symboles

Il n'est peut-être pas faux de dire que la question du symbole hante de fond en comble la pensée de ce philosophe. Dans *la structure du comportement*, il parlait de la fonction symbolique et cette question reste partout ouverte chez lui jusqu'à la fin de sa vie. Et si cette question est si actuelle est si centrale pour lui, c'est parce qu'en elle se trouve une difficulté de la vie humaine: l'impossibilité pour discerner de façon certaine ce qui dans une vie constitue le réel et ce qui constitue l'imaginaire. Dans les cours qu'il donne au Collège de France en 1954-1955 sur la question de

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

la passivité, il précise que pour lui le symbolisme interroge les liens entre réalité et imaginaire. Il écrit ainsi : « En étudiant cette fonction symbolique nous étudierons la manière dont le dormeur s’y prend pour s’absenter sans s’absenter. Rapport exact de l’imaginaire et du réel »²¹.

La fonction symbolique en question est ici celle du rêve. La difficulté est ici celle de savoir comment faire le départ exact entre ce qui appartient au rêve et à l’irréel et à ce qui est justement pure et simple réalité. Or un tel partage est en lui-même intenable. Pour montrer cela, Merleau-Ponty remet en question les positions de Sartre et celle de Freud. En questionnant le symbolisme, il en vient à demander s’il ne contient pas un entrelacement de réel et d’irréel et si à ce titre, il n’est pas primitif. Il pose ainsi la question :

« Faut-il imaginer que la vérité de mon symbolisme soit 1) dans le rêve même en tant que fiction qui se donne pour fiction (Sartre), *Auffassung* capricieuse mais qui se connaît comme telle? 2) tout à fait hors du rêve, résultat dont j’ignore la genèse, dont la genèse m’est transcendante? (Freud pris littéralement)-- Postulat commun: rêver, c’est penser, c’est avoir conscience de..., c’est *cogitare*. Le symbolisme, ou secondaire (Freud) ou négatif (Sartre) »²².

Merleau-Ponty reproche ici le caractère conventionnel des pensées de Sartre et de Freud au sens où l’une et l’autre resteraient des pensées du partage plus ou moins clair entre réel et imaginaire, alors que les deux notions ne cessent de s’entrelacer. Leur pensée reste une pensée conventionnelle en tant que « pensée conventionnelle de l’identité »²³. Malgré ces critiques, il tient à rendre dans une certaine mesure justice à ces deux penseurs.

De Sartre, il retient notamment « L’idée que le symbolisme, c’est l’imaginaire, que l’inconscient (ou conscience symbolique) n’est pas à rattacher à un ordre causal. Mais il consiste dans la corporéité et le rapport avec autrui; projection et introjection ne sont pas opérations d’une conscience »²⁴.

De Freud, il retiendra d’abord une méthode qui est une méthode qui se reprend sans cesse par des échos et par une réflexion qui comme celle des miroirs reste une réflexion sensible. Il note ainsi :

²¹ M. Merleau-Ponty, *L’Institution, la Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 200.

²² *Ibid.*, p. 202.

²³ *Ibid.*, p. 203.

²⁴ *Ibid.*, p. 205.

« Méthode propre à la compréhension du rêve: rêverie sur le rêve, rêverie herméneutique. Parce qu'il n'est pas chose dite, mais échos à travers totalité. C'est ce système d'échos qui constitue l'onirisme de la veille aussi (cf. parole non parlante de Blanchot) »²⁵.

La méthode utilisée est ici une méthode où l'être se comprend de manière circulaire et ne cesse de se reprendre comme le fait la chair. Lorsque la main droite touche la main gauche, elle ne cesse de se reprendre. C'est cette sorte d'empreinte quasi tactile qu'on trouve dans le rêve. Il y a une sorte de circularité ici qui est une circularité qualifiée d'herméneutique et qui consiste à comprendre que la compréhension du monde ne peut consister qu'à entrer dans le cercle de l'être de la bonne façon. Mais la discrimination entre réel et imaginaire n'est pas une simple discrimination de méthode. Elle est aussi un partage qui s'inscrit dans l'être. Et Merleau-Ponty est ici reconnaissant à Freud d'avoir montré ce qui constitue l'ambiguïté de la chose. A partir de Freud, Il en vient à dire: « C'est sous cette forme que nous posons le problème de l'imaginaire et du réel : *i.e.*: il ne peut être question : 1) de les distinguer absolument (notre vie <réelle> est onirique pour tout ce qui touche à autrui) (tout investissement est en même temps contre-investissement et surinvestissement, *i.e.* ambigu) ; 2) ni, bien entendu, de les confondre: narcissisme, égoïsme du rêve, régression du rêve, recul devant l'<épreuve de réalité>. Tout ce qui compte pour nous est tiré de l'ordre du <réel> ou de l'<événementiel> (tous les traumas) »²⁶.

De ce point de vue on comprend en quel sens le symbolisme est primitif. Si le symbole, c'est cet être brisé qui est supposé à terme se recomposer, on voit que ce motif d'indistinction de réel et d'irréel qui constitue la chair, peut apparaître comme un symbole dont les deux êtres brisés seraient le réel et l'imaginaire.

Il est remarquable en ce sens que cette position sur le symbolisme apparaisse dans un cours sur la passivité. Ce thème de la passivité apparaît centrale dans la question de la chair. Il le restera jusqu'à la fin de l'œuvre du philosophe. Il en parlera encore dans une note de la fin de l'année 1959 : « La philosophie n'a jamais parlé – je ne dis pas de la passivité: nous ne sommes pas des effets-- mais je dirai de la passivité de notre activité, comme Valéry parlait d'un corps de l'esprit »²⁷.

Mais ce thème de la passivité qu'on voit très bien dans la main qui est à la fois touchante et touchée montre bien l'ajustement et le fait que la chair en tant que réunion et discontinuité des deux entités: à savoir l'actif et

²⁵ *Ibid.*, p. 204.

²⁶ *Ibid.*, p. 204-205.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 274.

le passif. La chair est réunion de l'un et de l'autre ou plutôt, pour être tout à fait exact inachèvement de cette réunion.

Qui veut comprendre cet inachèvement nécessaire de l'expression est contraint à nouveau de se référer à la lecture que Merleau-Ponty fait de Saussure. Dans l'article *sur la phénoménologie du langage*, il explique que une des conséquences de la linguistique saussurienne est un certain vide. Il en tire deux conséquences : « a) que les significations de la parole sont toujours des idées au sens kantien, les pôles d'un certain nombre d'actes d'expression convergents qui aimantent le discours sans être proprement donnés pour leur compte; b) que, par suite, l'expression n'est jamais totale »²⁸.

Ceci signifie que l'inachèvement dérive de la nature même de l'expression qui est diacritique, c'est à dire qui prend sa signification dans la différence. Cette différence est à la fois une différence synchronique des signes les uns avec les autres, mais également diachronique. Il faut toujours garder en tête que Merleau-Ponty distingue entre le « parlé » et le « parlant ». Dans la *Phénoménologie de la perception*, il distinguait une parole parlée et une parole parlante. Dans *la prose du monde*, il maintient cette distinction en y ajoutant aussi une distinction entre langue parlée et langue parlante, même s'il ne semble s'agir là que d'un hapax. Cette distinction entre le parlé, c'est à dire ce qui est déjà déposé et sédimenté dans la langue et le parlant, c'est à dire ce qui est actuel, novateur et ce qui réveille la langue reste fondamentale pour la compréhension des actes d'expression. C'est ce qu'on peut voir avec cette forme symbolique qu'est le mythe.

L'interprétation des mythes que Merleau-Ponty décrit renvoie à la notion de structure. Une interprétation des mythes renvoie naturellement à une forme symbolique, mais ces symboles renvoient à une structure qui est celle du langage. Ce dernier doit être compris comme fonctionnant à partir de la notion de diacritique qui a été exposée plus haut. Interpréter le mythe, c'est le ramener à ses structures, c'est à dire aux relations diacritiques qui le composent. Merleau-Ponty le signale ainsi :

« Laissant ce que le mythe nous dit de prime abord et qui nous détournerait plutôt du sens vrai, étudions-en plutôt l'articulation interne, prenons seulement les épisodes en tant qu'ils ont, pour parler comme Saussure, valeur diacritique, et qu'ils mettent en scène telle relation ou telle opposition récurrente²⁹ ».

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Signes*, p.145.

²⁹ *Ibid.*, p. 195.

Ce genre d'interprétation peut s'apparenter au structuralisme. Mais la mise en évidence des structures des mythes peut se retourner contre l'interprète. L'interprète doit tout du moins se rendre compte qu'il fait partie du jeu et donc qu'il est soumis lui aussi aux interprétations qu'il peut donner. C'est le tour qui est ainsi joué à la psychanalyse de dire, lorsqu'elle prétend traiter des sauvages, que elle aussi peut être vue comme telle :

« Mais, aux acquisitions de la psychanalyse ou de la psychologie, l'anthropologie donne une nouvelle profondeur en les installant dans sa dimension propre: Freud ou le psychologue d'aujourd'hui ne sont pas des observateurs absolus, ils appartiennent à l'histoire de la pensée occidentale. Il ne faut pas croire que les complexes, les rêves ou les névroses des Occidentaux nous donnent en clair la vérité du mythe, de la magie, ou de la sorcellerie. Selon la règle de double critique qui est celle de la méthode ethnologique, il s'agit bien de voir la psychanalyse comme mythe et le psychanalyste comme sorcier ou shamann »³⁰.

L'herméneutique freudienne qui vise à expliciter et à comprendre les rêves est elle également prise dans le tissu du rêve. Elle est dite "rêverie herméneutique". Cela ne signifie pas seulement que le shamann est simplement un sorcier primitif qui serait dès son commencement dépassé par notre monde moderne et scientifique. Cette dimension critique existe certainement aussi. Mais elle n'est pas ce qui est le plus important, ni le plus critique.

Il entrainait dans le projet de Merleau-Ponty de comprendre son temps et son époque et si sa démarche philosophique fut inactuelle, comme le sont toutes les démarches philosophiques valables, elle interrogea la raison. Selon le mot de la préface du recueil *Sens et non sens*, « Il faudrait former une nouvelle idée de la raison »³¹.

Cette idée de nouvelle forme de la raison tient sans doute aux événements historiques dramatiques. On peut remarquer que Merleau-Ponty avait réagi aux événements de son époque. Des textes comme *La guerre a eu lieu* ou *Humanisme et terreur* entre autre exemple, en témoignent. Ce contexte historique difficile amenait à réinterroger une raison traditionnelle qui pouvait certainement être regardée comme insuffisante. Le contexte philosophique, moins lié aux événements directement visibles de l'histoire n'était guère plus rassurant puisqu'il s'appuyait sur un texte de *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* de Husserl, texte qui interrogeait lui aussi de manière dramatique la raison et qui poussa

³⁰ *Ibid.*, p. 196-197.

³¹ M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 7.

Merleau-Ponty à une ferme interrogation sur la nature de ce qu'il appelle notre « sol » et sur son effondrement possible. Former une nouvelle idée de la raison, c'est dans son esprit tenir compte du mouvement gestaltiste et du mouvement structuraliste.

Tout ceci se fait dans un contexte de lecture de Saussure et d'auteurs structuralistes comme Lévi-Strauss. Mais ceci se fait également dans un débat constant tenu avec le mouvement phénoménologique où l'intentionnalité d'actes doit toujours être saisies sur le fond de l'intentionnalité opérante. Ceci se traduit par le fait que sous la prédication, il est toujours nécessaire de revenir à de l'antéprédicatif qui conditionne cela. Mais c'est dans ce dialogue nécessaire et inévitable entre le prédicatif et l'antéprédicatif, c'est à dire en partie et aussi entre le monde sauvage et le monde institué que la nouvelle forme de la raison peut naître. La part sauvage est indestructible et irréductible à quelque chose d'institué. Quel que soit le combat (forme de don quichottisme positiviste) qu'on mène contre elle, celui-ci restera toujours un petit peu vain. Ce qu'il s'agit bien plutôt de faire, c'est de voir comment au travers de la notion de symbole et de fonction symbolique, il est possible de penser le lien, c'est à dire à la fois la séparation, mais aussi la possibilité de réunion entre le sauvage et l'institué. Pour cette raison, on peut dire que la prétendue défaite de la psychanalyse qui se verrait renvoyée au rang de sorcellerie du monde moderne, n'en est en réalité pas vraiment une. Cette irrationalité prétendue de la psychanalyse pourrait bien plutôt être la forme la plus élevée de rationalité: celle qui est celle de la forme symbolique. Le philosophe déclare de ce fait:

« Plus profondément: il ne s'agit pas pour une anthropologie d'avoir raison du primitif ou de lui donner raison contre nous, il s'agit de s'installer sur le terrain où nous soyons l'un et l'autre intelligibles, sans réduction ni transposition téméraire. C'est ce qu'on fait en voyant dans la fonction symbolique la source de toute raison et de toute déraison, parce que le nombre et la richesse des significations dont dispose l'homme excèdent toujours le cercle des objets définis qui méritent le nom de signifiés, parce que la fonction symbolique doit toujours être en avance sur son objet et ne trouve le réel qu'en le devançant dans l'imaginaire. La tâche est donc d'élargir notre raison, pour la rendre capable de comprendre ce qui en nous et dans les autres précède et excède notre raison »³².

La fonction symbolique dessine de ce fait les nouveaux contours de notre raison. Il s'agit pour la raison d'accueillir l'autre, ou tout du moins ce qui

³² M. Merleau-Ponty, *Signes* p. 198.

passer pour tel, à savoir le monde sauvage. En tant que symbole son objet reste cependant de lier les deux parties et de montrer comment la raison et la déraison, ce qui en est l'exact contraire à ce qu'il semble se lie pour former les deux fragments d'une même pièce. Il s'agit de ce fait bien de lier raison et déraison sous une forme symbolique et c'est cette forme symbolique qui peut apparaître comme une nouvelle idée de la raison.

Cette forme symbolique fonctionne à partir d'une structure « diacritique », c'est à dire autour d'un certain vide, une différence qui est signifiante. Cette notion de structure fait éclater aux yeux de Merleau-Ponty les cadres traditionnels de la pensée. Elle éliminerait le rapport du sujet et de l'objet et penserait en dehors de ce cadre. Il indique ainsi que: « Pour le philosophe, présente hors de nous dans les systèmes naturels et sociaux, et en nous comme fonction symbolique, la structure indique un chemin hors de la corrélation sujet-objet qui domine la philosophie de Descartes à Hegel »³³. Il est nécessaire d'ajouter que la pensée de Merleau-Ponty ne se limite pas à une pensée de l'asubjectif. Si elle abandonne la dualité sujet-objet, c'est pour la reconstruire au niveau de la chair. La chair apparaît de ce fait comme l'élément générateur de toute distinction sujet-objet. Car il ne fait aucun doute que la question du rapport du sujet et de l'objet ne disparaît pas nécessairement avec la notion de structure. Certes le structuralisme semble décentrer le sujet et le faire éclater. Mais la pensée de la chair peut montrer en dernière analyse comment la dualité sujet-objet prend un tour nouveau quand on interroge ce qui permet de penser cette dualité. La pensée de la chair est une pensée neuve et inédite comme le proclame le philosophe. Cette nouveauté consiste en la pensée d'une formation et d'une *Gestaltung*. Il le dit ainsi :

« Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n'a de nom dans aucune philosophie. Milieu formateur de l'objet et du sujet, ce n'est pas l'atome d'être, l'en soi dur qui réside en un lieu et en un moment uniques. On peut bien dire de mon corps qu'il n'est pas ailleurs, mais on ne peut pas dire qu'il soit ici ou maintenant, au sens des objets; et pourtant ma vision ne les survole pas, elle n'est pas l'être qui est tout savoir, car elle est inertie, ses attaches. Il faut penser la chair, non à partir des substances, corps et esprits, car elle serait alors l'union de contradictoire, mais disions nous, comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale »³⁴.

On voit bien ici comment la chair fonctionne à la manière d'un symbole. Elle est une union d'éléments séparés qui sont complémentaires et ne

³³ *Ibid.*, p. 199.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 193-194.

s'opposent pas: l'objet et le sujet, le passif au sens que nous avons donné plus haut et l'actif, d'un visible et d'un invisible. Il s'agit par ailleurs d'une liaison du fait et de l'essence, du général et du particulier: la manière d'être est un style, une manière d'être semble ce qu'il y a de plus particulier et d'individuel en ce sens. Mais dans le même temps, cette manière d'être est générale. On retrouve en ce sens une des caractéristiques de ce que Fink donne comme une des marques du symbole: l'indifférenciation en lui du particulier et du général.

Ce symbole reste néanmoins toujours à l'état d'inachèvement. Jamais il ne se recolle. La chair peut donc être dite symbole au sens du *symbolon* grec, mais en ce sens, elle est un *symbolon* qui ne remplit pas tout à fait sa fonction puisque ses parties ne parviennent jamais totalement à se recoller. La coïncidence n'est jamais atteinte : « Ma main gauche est toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence; elle s'éclipse au moment de se produire, et c'est toujours de deux choses l'une: ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt, -- ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, *elle*, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe que l'enveloppe extérieure »³⁵.

Si l'on fait de la chair un symbole de l'être, on peut s'apercevoir que ce symbole est condamné presque tragiquement à ne jamais pouvoir se recomposer. Mais la chair n'est pas simplement *symbolon* au sens du signe de reconnaissance qu'on trouvait dans le monde de la Grèce antique. Elle est aussi chose finie qui laisse transparaître le monde qui la conditionne pour reprendre la formule de Fink. Elle est mise en rapport de deux fragments qui se complètent et sont amenées à signifier un monde. Pour cette raison, elle est symbole à part entière. Ce symbolisme fonctionne dans un jeu de différenciation qui correspond à ce que Merleau-Ponty appelle le « diacritique ». Mais ce diacritique ne se résume pas à une simple découverte de linguiste, de Saussure, de Guillaume de Humboldt ou bien de Gustave Guillaume³⁶. Il est inscrit dans l'être et en particulier dans cet élément de l'être qui s'appelle la chair. C'est ce que l'on voit dans le monde des idées qui ne sont jamais que l'expression du revers du monde. Merleau-Ponty est ainsi amené à dire que :

³⁵ *Ibid.*, 194.

³⁶ Qui sont trois penseurs de la langue auquel Merleau-Ponty a fait souvent référence et qu'il comprenait comme des auteurs qui comprenaient la langue autour de ce que lui comprenait comme « diacritique ».

« Quand je pense, les idées animent ma parole intérieure, elles la hantent comme la "petite phrase" possède le violoniste, et restent au delà des mots, comme elle au- delà des notes, non que sous un autre soleil, à nous caché, elles resplendissent, mais parce qu'elles sont ce certain écart, cette différenciation jamais achevée, cette ouverture toujours à refaire entre le signe et le signe, comme la chair, disions-nous, est la déhiscence du voyant en visible et du visible en voyant »³⁷.

On voit donc qu'il y a ici un passage du plan de la linguistique au plan de l'ontologie. Ce n'est pas simplement la langue ou la parole qui est "diacritique", mais également l'être. L'être fonctionne de façon diacritique puisque le diacritique devient universel. Ce qui fait le monde, c'est en définitive un certain vide. Mais ce vide, ce néant n'est pas rien. C'est un *Etwas*. C'est en cela que Merleau-Ponty s'oppose en définitive à Sartre. Il s'en prend à ce dernier parce que celui-ci propose une opposition de l'être et du néant qui est trop plate, une opposition qui manque la profondeur. Ainsi il peut dire : « Le problème de la négativité, c'est le problème de la profondeur. Sartre parle d'un monde qui est non pas vertical, mais en soi, c'est à dire plat, et pour un néant qui est abîme absolu. Il n'y a finalement pas de profondeur chez lui parce qu'elle est sans fond »³⁸.

Le problème du néant reste central. Il n'est pas clairement résolu chez Sartre parce que l'opposition entre être et néant y est trop frontale. De ce fait, il y manque la profondeur. Or c'est cette profondeur que Merleau-Ponty entend réhabiliter. En quoi consiste alors cette profondeur que Sartre a ignorée ? Il faut peut-être dire qu'elle consiste dans un acte expressif qui est un acte tel qu'on peut le voir dans la peinture qui institue de la profondeur, c'est à dire une troisième dimension, là où il ne semble y en avoir que deux. Dans les cours sur l'institution en 1954-1955, le philosophe en avait fait une analyse à partir de Panofsky.

Nous allons nous prendre pour exemple la question de l'institution d'une forme symbolique en peinture au moment de la renaissance. Ce que la Renaissance a institué, c'est un espace. La question qui se pose alors est celle de savoir comment se fait le changement de système. Merleau-Ponty se posant cette question suit l'analyse de Panofsky en montrant que cette histoire de l'expression n'est pas à comprendre de façon causale, mais en référence à des réponses, à des « symptômes ». Comment fonctionne l'histoire de la peinture ? L'histoire de la peinture est à comprendre comme histoire d'une recherche expressive. C'est une recherche, c'est-à-dire qu'il y a des questions qui sont posées et des références qui sont apportées. Ces

³⁷ *Ibid.*, p. 201.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 290.

réponses sont plus ou moins satisfaisantes. Lorsqu'un problème perdure un certain temps, il se produit une *crise*. Ni Panofsky, ni Merleau-Ponty n'emploie ce terme, mais c'est néanmoins de cela que l'analyse traite.

Il y a crise non pas lorsque les résultats d'une activité sont insatisfaisants, mais lorsque les *fondements* de cette activité s'avèrent être ce qui empêche cette activité d'avancer. La crise s'attache aux fondements et aux présupposés d'une activité et en montre les limites. Panofsky donne ici une loi qui traduit ce qui se passe lorsque l'activité artistique entre en crise : « Lorsque l'approfondissement de certains problèmes artistiques atteint un degré tel qu'il engagerait dans une impasse, s'il continuait toujours à partir des mêmes présupposés, il se produit en général de grandes réactions, ou mieux de grands retours en arrière »³⁹.

Ce que Panofsky entend ici montrer, ce sont les lois des grandes « révolutions » dans le domaine artistique de la même manière qu'on a pu parler des lois des « révolutions » dans le domaine scientifique. Si Panofsky peut dégager ces lois, c'est parce qu'il comprend l'art comme un dialogue et un questionnement des peintres entre eux sur la question toujours renouvelée de l'expression. Il importe à un certain moment de renouveler le questionnement. Appeler un nouveau questionnement est en ce sens ce qui provoque un changement radical de forme dans l'expression picturale. Ce genre de transformation est *historique* au sens où il y a apparition d'une rupture. La question qui se pose alors est celle de savoir ce qui se produit alors après cet événement de rupture. Il y a un événement de rupture quand il y a passage d'un système à un autre. Le passage d'un système à un autre se fait par un « recul », c'est-à-dire qu'il n'y a pas de passage direct d'une forme à une autre. Ce passage se fait toujours selon une voie indirecte. Panofsky dit ainsi que : « Par un paradoxe apparent, la voie qui mène par à une unité nouvelle passe d'abord par la réduction à l'unité existante, c'est-à-dire qu'elle est le lieu de la corporalité mimique et de la spatialité perspective »⁴⁰.

Le passage d'une forme artistique à une autre suppose d'abord la disparition de la forme antérieure. Mais cette disparition se fait en passant par un certain nombre de degrés. En réalité la description que donne ici Panofsky se rapproche de ce que Malraux appelle « déformation cohérente » qui est une expression que Merleau-Ponty emploie fréquemment. Panofsky donne ainsi l'exemple de ces formes qui « sont désormais accolées les unes aux autres, sans aucun respect pour la logique qui avait présidé à leur

³⁹ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 94.

⁴⁰ *Ibid.*

composition »⁴¹. Ce non respect de la logique de la configuration du tableau est ce qui constitue la « déformation cohérente ». Elle est ce qui fait également l'histoire de la peinture. En quoi consiste alors cette histoire de la peinture dans le passage du Moyen âge à la Renaissance. Ce passage est interprété ici comme la mise en place d'une conception nouvelle de l'espace. C'est avec la Renaissance que l'espace devient homogène et infini. Cela a paradoxalement été rendu possible par le fait de ne plus vouloir en donner l'illusion. Panofsky explique ainsi le processus : « Cette transformation radicale semble annoncer le renoncement définitif à toute ambition de vouloir créer l'ambition de l'espace. Pourtant la vision véritablement moderne de l'espace ne pouvait naître qu'une fois ce préalable satisfait »⁴².

Merleau-Ponty voit ici dans l'analyse de Panofsky le lien entre philosophie de l'espace et peinture en tant qu'histoire. Il affirme de ce fait que : " [La] perspective a même fonction que le philosophie critique : lien de subjectivité et d'objectivité de point de vue et de réalité »⁴³. Il y a donc ici une pensée des liens entre histoire de la peinture et de l'histoire de la philosophie. Comment fonctionnent ces histoires ? Elles avancent comme en tâtonnant. Il s'agit là d'un travail exploratoire. C'est pour cette raison qu'il y a toujours un excès du sens de l'expression. Merleau-Ponty prend ici l'expression de Dürer. Il montre qu'avec lui « Les conséquences, le champ s'ouvrent, mais on fait quelque chose qui a plus de sens qu'on ne croyait »⁴⁴.

L'expression étant toujours comme hors de soi, elle demeure toujours comme non maîtrisée. Toutefois elle ne se limite pas au simple hasard. En ce sens l'histoire de la peinture imite l'histoire de la littérature. De la perspective Merleau-Ponty affirme qu' « elle est à la peinture ce que le langage est à la littérature »⁴⁵. En ce sens il y a un lien direct entre l'histoire de l'expression picturale et celle du langage. Merleau-Ponty rapproche de ce fait l'expression picturale de la philosophie des formes symboliques de Cassirer. Panofsky fait référence à Cassirer lorsqu'il dit de la perspective qu'« on peut la désigner, pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer, comme une de ces <formes symboliques> grâce auxquelles un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui ». Une forme symbolique serait en ce sens la liaison

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, p.110.

⁴³ M. Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité*, p. 82.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 84.

entre un élément d'ordre intelligible et un élément d'ordre sensible. Merleau-Ponty considère qu'il y a ici une hypothèse digne de respect qui relève du néo-kantisme. Il s'agit selon Merleau-Ponty d'un « criticisme élargi »⁴⁶. Merleau-Ponty critique néanmoins Cassirer puisque celui-ci rend possible une lecture philosophique de l'histoire en s'excluant de l'histoire elle-même. Cassirer se serait compris comme un point d'arrivée de l'histoire qui se situerait en dehors de cette histoire : « Faiblesse de la philosophie de Cassirer : croire que le criticisme est un point d'arrivée, que le sens philosophique a valeur rectrice, alors qu'il est lui-même dans la sédimentation »⁴⁷.

Toute institution de formes symbolique suppose en réalité la compréhension du diacritique comme une forme déformée de façon cohérente. Elle implique également comme nous allons le voir un rapport à l'imaginaire des éléments. Il apparaît ainsi que l'institution de forme symbolique passe par le jeu de force qui vise à forcer la profondeur. Cet acte de creuser implique l'émergence d'une force qui fend les éléments. Car il est un paradoxe que Merleau-Ponty ne cesse d'affirmer. D'une part la chair est décrite comme non matériel, d'autre part elle apparaît comme élément. Merleau-Ponty s'est avéré être un lecteur des études de Bachelard concernant l'imaginaire des éléments. C'est cette logique de l'imaginaire de ses éléments dans son rapport au symbolisme qu'il nous faut maintenant étudier.

III. Symbolique et élément

a) Merleau-Ponty et l'élémentaire bachelardien

Il ne saurait être question de sous-estimer la part d'innovation que contient la notion de chair chez Merleau-Ponty. Ce dernier fut en dialogue constant avec des écoles de pensée très diverses. On pense évidemment à la tradition phénoménologique puisque Merleau-Ponty resta en dialogue constant avec Husserl, Fink, Heidegger. On pense également à la tradition gestaltiste puisqu'il lut et utilisa tôt les travaux de la psychologie de la forme. On pense également à son dialogue constant et sa collaboration qui s'interrompt en 1955 avec Sartre. Nous ne faisons ici référence qu'à quelques grandes traditions et quelques grands noms dans la mesure où une liste exhaustive des auteurs que le philosophe a discutés serait excessivement longue et sans objet véritablement précis.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

Il est un auteur néanmoins que nous n'avons pas encore cité et qui présente avec Merleau-Ponty des affinités quasiment électives: cet auteur est Gaston Bachelard. Ces deux penseurs partageaient entre autre la conviction qu'il n'est pas possible de séparer de façon claire et distincte réel et imaginaire. L'imaginaire est comme le dos du réel, ce qui le hante et l'accompagne nécessairement. Or le lieu où cet imaginaire se déploie, c'est ce que Bachelard appelle un élément. Le nombre des éléments varie d'une culture à l'autre. Il semblerait que l'imaginaire du monde chinois en dénombre cinq. Dans le monde occidental, on en compterait plutôt quatre qui sont le feu, la terre, l'air et l'eau. De 1938 à 1948, Bachelard consacra quatre livres dédiés à l'imaginaire matériel qui est un imaginaire de l'élément. En 1961, l'année de la mort de Merleau-Ponty et une année avant sa mort, Bachelard s'attardera à nouveau sur le feu en publiant *la flamme d'une chandelle*.

L'influence de Bachelard sur Merleau-Ponty est manifeste. Bachelard est rarement cité. Cependant son empreinte est évidente quand on lit certains textes sur la chair. Précisant ce qu'est cette notion, Merleau-Ponty le fait en des termes qui ont une résonance bachelardienne :

« La chair n'est pas esprit, n'est pas matière, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner le vieux terme d'"élément", au sens où on employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est à dire au sens d'une *chose générale*, à mi chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un "élément" de l'Être »⁴⁸.

Dans cette idée de « chose générale », on voit une tension dessiner qui est semblable à celle du symbole qui lui également tient de chose générale entre l'idée et la chose incarnée ici et maintenant. L'élément reste une des notions charnières pour penser l'ouverture au *il y a* du monde. Si elle ne faisait pas véritablement de doute, la filiation entre Merleau-Ponty et Bachelard est ici affirmée quand il montre que le problème de l'imaginaire est à penser non pas comme le faisait Sartre⁴⁹ en tant qu'être posé comme des étants, mais en tant qu'élément. Dans une note de novembre 1960 consacré à la question de l'imaginaire: « L'être et l'imaginaire sont pour Sartre des <objets>, des <étants> – Pour moi ils sont des <éléments> (au sens de Bachelard), c'est à

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 184.

⁴⁹ On pourra néanmoins noter que si Sartre est fréquemment critiqué, il faut reconnaître cependant à celui qui fut l'un compagnon de Merleau-Ponty d'avoir initié la question de l'imaginaire. Certes Merleau-Ponty refuse les réponses sartriennes concernant l'imaginaire ; mais il faut reconnaître que ce refus et la fécondité de ce refus repose sur une position préalable. En ce sens l'apport de Sartre est incontestable.

dire non pas des objets, mais des champs, être doux, non thétique, être avant l'être, -- et d'ailleurs comportant leur auto-inscription Leur corrélât subjectif fait partie d'eux »⁵⁰.

La question reste donc celle du champ. Il s'agit de savoir comment le symbole rend compte du *il y a* du monde au travers de son champ. Il ne fait pas de doute que ce qu'il s'agit de faire avec l'imagination des éléments? C'est de retrouver les lignes de force irréelles qui sont occultées par le penseur qui manque la matière pour chercher la forme. Ici Merleau-Ponty connaît Bachelard pour pouvoir prendre ses distances avec la phénoménologie. Il s'agit de retrouver la force. Le procès fait ici à la phénoménologie est peut-être ici abusif, il reste qu'il a eu lieu. Bachelard en bon procureur a attaqué sur ce point l'école de Husserl. Il écrivait dans *l'eau et les rêves*: « Alors tous les objets du monde reçoivent leur juste coefficient d'adversité. Ces nuances activistes ne nous paraissent pas avoir été suffisamment exprimées par <l'intentionnalité phénoménologique>. Les exemples des phénoménologues ne mettent pas assez en évidence les degrés de tension de l'intentionnalité; ils restent trop <formels>, trop intellectuels »⁵¹.

On sait que Merleau-Ponty connaissait ces passages de *L'Eau et les Rêves*. Il savait les attaques subies par la phénoménologie. L'ontologie de la chair qui sera la dernière position de Merleau-Ponty vivant sera certainement une pensée qui est très proche de Bachelard et de sa « métaphysique de l'imagination ». Cela ne signifie pas que le dialogue avec Husserl est pour autant rompu. Mais cela signifie que la question de l'interprétation des symboles est devenue de plus en plus urgente. Rendre compte de l'expérience, c'est rendre compte de cet entrelacs, de cette réversibilité du réel et de l'imaginaire. Et en définitive concernant cette réversibilité, Merleau-Ponty ne pouvait rêver meilleur allié que Bachelard. Bachelard réintroduit la question de la force. Cette question de la force s'est toujours intégrée dans la compréhension de l'être que se donnait Merleau-Ponty. Quand dans ces écrits, il faisait référence à la théorie de la forme, ce qu'il s'agissait de trouver, c'était toujours la *Gestaltung* sous *la Gestalt*. Il s'agissait de trouver une force organisatrice sous la forme. De là vient l'intérêt pour l'art moderne et l'œuvre de Klee. Nous y reviendrons par la suite. Pour le moment il nous faut remarquer que l'intérêt de Merleau-Ponty pour Bachelard est également commandé par cette volonté de comprendre cette force à l'origine des images. Bachelard ne disait-il pas : « La force surgissante d'une image générale qui vit par un de ses traits particuliers est

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 320.

⁵¹ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 180.

à elle seule efficace pour faire comprendre le caractère partiel d'une psychologie de l'imagination qui s'absorbe dans l'étude des formes »⁵².

A l'origine d'une forme, il est toujours une force. Cette force est celle d'une matière qui constitue un champ qui ne cesse de former et de déformer. Cette nature de la déformation reste fondamentale. Merleau-Ponty aimait se référer à l'expression de Malraux; "déformation cohérente". Il s'y référerait pour insister aussi et surtout sur la cohérence. Il faut revenir à la forme; mais pour la faire jaillir, il faut se rappeler la force de la déformation. Cette force est celle de la main qui rêve. Et Merleau-Ponty, et Bachelard insiste sur ce travail de la main. C'est d'une main-esprit dont nous parle le premier dans *la prose du monde*. C'est d'une main rêveuse dont nous parle Bachelard. La main travaille par la force le mélange des éléments. Dans ce mélange, c'est la force qui préside à la création de formes. Prenant un exemple, le penseur dit ainsi : « la pâte produit la *main dynamique* qui donne presque l'antithèse de la *main géométrique* de l'homo faber bergsonien. Elle est un organe d'énergie et non un organe de formes. La main dynamique symbolise l'imagination de la force »⁵³.

Le symbole, à tout prendre, est toujours « déformation ». Mais cette déformation est un acte. Elle renvoie à un imaginaire dont Bachelard souligne l'absolue nécessité pour la santé. L'état de santé est un état qui déforme. C'est là à nouveau la relation du réel à l'imaginaire qui est mise en jeu : « Un être privé de la fonction du réel est un névrosé aussi bien que l'être privé de la fonction du réel. Si la fonction d'ouverture, qui est proprement la fonction de l'imagination, se fait mal, la perception elle-même reste obtuse. On devra donc trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire »⁵⁴. Merleau-Ponty reprenant Bachelard voit en lui le penseur de l'élément et de la symbolique de l'élément. Mais cette symbolique de l'élément tire son application principale dans l'art.

b) Art et symbolique de la chair

C'est de ce fait finalement dans l'art que la question du symbole se ramasse. Le symbole est cet être séparé qui demande à être rassemblé pour pouvoir être signifiant. L'art sort de la représentation pour atteindre sa fonction expressive. C'est ce qui se voit avec l'art dit moderne. L'art moderne indique moins une rupture avec l'art représentatif qu'il n'en indique la vérité. L'art, quel que soit sa nature, est en premier lieu expressif.

⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁵³ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

Il fonctionne selon une manière diacritique. Il indique une « latence qui est différenciation, système diacritique d'espace-temps »⁵⁵. La question de la peinture n'est pas saisie comme une question régionale, mais comme une question universelle. *C'est le problème de l'ébranlement de notre sol*. La question du sol pose la question du fondement. Elle pose la question de la culture de ce sol, mais également du caractère sauvage de ce sol.

On ne saurait trop insister sur le rapport de Merleau-Ponty à la peinture. Pour lui la peinture est une forme de philosophie, une interrogation sur l'acte de voir. Tout nouveau peintre remet cette question sur la table. Il la reprend à zéro à chaque fois. Contrairement à Descartes qui médite métaphysiquement « une fois en sa vie », Cézanne répète la recherche de la profondeur toute sa vie. Répondre à la question « Qu'est-ce que voir ? », c'est rechercher la profondeur. Le peintre doit rendre sur deux plans ce qui se présente sur trois dans le monde. Il doit s'y prendre de façon symbolique. Il doit déformer. C'est pour cela qu'« on déforme précisément pour saisir la forme dans sa naissance. Donc [la] peinture [est] une sorte de philosophie : saisie de la genèse »⁵⁶.

De l'artiste, Paul Klee dit que « La nature naturante lui importe davantage que la nature naturée »⁵⁷. De la même manière, Merleau-Ponty fait jouer le participe passé et le participe présent des verbes pour préférer le participe présent tout en étant conscient de la nécessité de s'inscrire dans une tradition et dans Une histoire où le passé joue un rôle différentiel. Merleau-Ponty avait pleinement pris conscience du rôle que Klee pouvait jouer dans sa démarche de la compréhension de la démarche expressive. Il répond à ceux qui se demandent pourquoi cet intérêt pour le professeur du Bauhaus : « Pourquoi insistance sur Klee ? Signe d'un ébranlement de notre <sol> : le monde quotidien [est] toujours ébranlé par la peinture - mais [elle], croit elle-même se communiquer par le moyen 1) des sens et de leur système d'équivalence <naturel>, 2) des significations langagières, du <sujet> au sens pictural. Bref, [le] *logos* réduit en principe à [la] logique. La recherche de [la] peinture contemporaine : non destruction de ce mode de signification et d'être – mais replacé dans communication plus générale et être préobjectif »⁵⁸.

Cette réflexion sur l'élément, c'est en définitive une réflexion sur le sol ébranlé.

⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, p. 173.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁷ Cf. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1964-1985, p. 28.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, p. 61.

L'élément apparaît comme une nature primordiale. Il est cette nature qui résiste à toute division. Divisé, l'élément reste lui-même. Il ne se laisse ni réduire, ni étendre. Or le langage de l'élément, c'est précisément le symbole. Le symbole en tant que langage de la liaison, du lien entre le fragment et son monde constitue le langage de l'ouverture au monde. Merleau-Ponty a interrogé à cet effet différents types d'expression pour montrer où se situe le combat pour le sol. Il interrogea la peinture comme nous l'avons souligné, mais également la littérature et la musique.

C) Symbolique et littérature la question du magma

On peut noter que la question du symbole n'est pas seulement prégnante en peinture, mais qu'elle est aussi très visible en littérature. Les auteurs que Merleau-Ponty convoque sont remarquables dans la mesure où ils appartiennent à la littérature "moderne" et à la littérature en train de s'écrire. Il commentera ainsi les livres de Claude Simon dès leur sortie. Il commente également Rimbaud, Mallarmé, les surréalistes, Proust, Claudel pour ne donner que quelques exemples. Or cet attrait pour la littérature moderne et cette tendance à l'interroger repose sur la conviction que cette dernière littérature fait bouger notre sol. Il signale ainsi qu'il voit les choses ainsi : « La <poésie> au sens moderne (Mallarmé et Rimbaud) contestation du <sol> de notre langage »⁵⁹. Rimbaud intéresse le philosophe dans la mesure où il semble donner à la langue une sorte de langage sauvage. C'est cet appel du sauvage, du "prélogique"⁶⁰ qui donne à la langue rimbaldienne son caractère sulfureux et également son caractère d'ébranlement. Or ce caractère d'ébranlement on le trouve également chez Mallarmé qui, creusant le vers arrive aussi à réveiller le langage. Ce réveil du langage ouvre la voie au symbole qui dépasse le signe.

Comme on le sait le signe est dans un rapport d'extériorité par rapport à la chose qu'il signifie. Il est selon le terme de Saussure "arbitraire" même si curieusement Merleau-Ponty n'a jamais insisté sur ce terme dans sa lecture du linguiste suisse. Le symbole au contraire suppose une relation d'implication entre ce qu'il symbolise et lui-même. Il y a toujours une relation d'empiètement. C'est en ce sens que la lecture de Rimbaud, Mallarmé ou des surréalistes est féconde. Le philosophe y insiste : « Donc Mallarmé et Rimbaud rompant le parallélisme signifiant-signifié, ou par empiètement du premier sur le second (réduction des choses à leur sens ou leur épure), ou par entraînement du premier dans la vie du monde, - les deux

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

tentatives, d'ailleurs, n'étant pas absolument discernables, puisqu'il y a empiètement, et pouvant à l'occasion coïncider »⁶¹.

Le symbole implique de prendre le langage en son creux et cette façon de prendre le langage en son creux reste l'œuvre de la poésie. Mais la poésie est ici à entendre en tant que langage qui ouvre du neuf. Elle appartient à la parole parlante et non à la parole parlée. Elle peut de ce fait loger au sein de ce qui passe pour les chef-d'œuvre de la prose. C'est ce que Merleau-Ponty établit en analysant l'œuvre de Flaubert. Se fondant sur les analyses de différents commentateurs de l'écrivain, il montre ainsi que :

« Albert Thibaudet a eu mille fois raison [...] de souligner l'importance de sa fameuse boutade: dans *Salammbô*, j'ai voulu donner l'impression de la couleur jaune. Dans *Madame Bovary*, j'ai voulu faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes. Quant au reste, le plan, les personnages, cela m'est bien égal. Oui, si l'on y regarde de près, Flaubert en somme n'écrit que pour donner un corps à certaines lubies dont il est hanté: le formidable troupeau de détails concrets qu'il met en branle et pousse devant lui, c'est simplement dans l'espoir que le débarrasseront en s'y précipitant les démons qui le travaillent »⁶².

Ce que Flaubert veut mettre en œuvre, c'est « l'équivalence d'une image ou un symbole »⁶³. Le symbole est ainsi toujours à comprendre comme ce fragment qui dévoile un monde.

Merleau-Ponty, dans son analyse de la littérature moderne, en vient donc à lire celle-ci comme essentiellement symbolique. Ce rapport au symbolique se marque par quatre thèmes :

1) Il y a un ébranlement du rapport signifiant/signifié. Ce que la littérature fait, ce n'est pas simplement raconter des histoires, retracer des histoires déjà là. La littérature institue de la signification. Cet acte d'instituer de la signification dérive de cette prise de conscience qui a été rendu possible par la littérature moderne de la non transparence du langage. Le langage n'est pas un milieu insignifiant, il possède un corps opaque à creuser, à travailler. Merleau-Ponty fonde son analyse sur les écrivains, mais également des critiques. Il cite notamment Jacques Rivière en ces termes : « En vertu du même *mélange*, l'homme ne désigne plus des <significations>. Cela ne veut pas forcément dire comme pour Dada ou le premier surréalisme <néant linguistique> (Rivière , p. 309). Cela veut dire :

⁶¹ Ibid. page 48

⁶² Ibid. page 188

⁶³ Ibid. page 189.

<Le langage pour les Dadas n'est plus un moyen, il est un être> (298) »⁶⁴. Le symbole apparaît ainsi comme cet être qui empiète sur le signifiant et sur le signifié. Appartenant aux deux ordres, il en constitue la force de passage.

2) Le symbole appartient à la force qui est la matrice déformante. La question du langage ne se réduit pas à une question de forme. Elle reste avant tout une question de force. Cette force est présente à tous les niveaux de l'expression: à la fois pour l'expression linguistique, et à la fois pour l'expression picturale. L'expression est inséparable du mouvement: mouvement de la main du peintre, mais également de celle de celui qui écrit. Il y a un entrelacement du mouvement et de la vision. La forme est de ce fait inséparable de la force : « [Les] formes [sont des] "cicatrices" de forces et [les] forces vibrent dans les formes. Pas question de synthèse ou même *Verflechtung*. Cet empiètement vision-mouvement [veut dire que] corps se mouvant est visible, tangible, et corps touché, vu, est animé intérieurement-réflexivité du corps, réversibilité voyant-visible, sans jamais coïncidence: complémentarité »⁶⁵. Le symbole contient en lui l'alliance de la forme et de la force. Il ne glisse pas sur les signes comme sur une chose de déjà instituée. Il les déforme de façon cohérente. Mais il fonctionne également de façon diacritique, c'est à dire par différenciation en lui-même signifiant. C'est ce jeu de différenciation qui donne au symbole sa teneur d'être séparé, d'être fragmenté et d'être reliant. Le symbole devient alors vision.

3) Le symbole apparaît ainsi comme ce qui rend la vision possible. Mais cela n'est vrai que parce que le voir n'est pas une pleine positivité. Le voir appelle un champ, c'est à dire une part d'in-vu. Le visible est inséparable d'une forme d'invisibilité. Cela est caractéristique dans la peinture. Mais cela se voit également dans la littérature. Trois auteurs retiennent en particulier l'attention de Merleau-Ponty sur cette question: Proust, Claudel et Claude Simon.

De Proust, Merleau-Ponty retient l'idée de style. Le style est essentiellement « vision » comme le dit Proust dans le temps retrouvé dans un passage cité par le professeur du Collège de France⁶⁶. Ecrire, produire une œuvre littéraire, c'est voir et donner à voir. L'écrivain recommence la question des peintres. Ce qui caractérise les idées dans leur rapport à la réalité, c'est de ne pas simplement dériver seulement des idées de l'intelligence. C'est cette jonction entre les idées lumineuses et les idées « nocturne » de l'âme qui fait que l'œuvre littéraire apparaît comme une

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁶ *Ibid.*, p.197.

« matrice symbolique »⁶⁷. L'accès au monde ne se fait ainsi que par une voie indirecte. Pour Proust comme pour Merleau-Ponty, c'est la différence qui est signifiante. Proust parle d'une différence qualitative. Merleau-Ponty ne cesse d'insister sur la différence diacritique. Mais la différence renvoie en premier lieu à la notion de négativité. C'est ce jeu du non identique que les écrivains retrouvent au travers des symboles. Il s'agit là d'un déchiffrement du monde sensible : « Le monde sensible est hiéroglyphes et la parole de l'écrivain est la conquête de ces choses-paroles, ce qu'elles veulent dire. Le visible (avec tout l'invisible qu'il traîne après lui) est l'être qui nous est commun et le langage de l'artiste (comme indirect et inconscient) est le moyen d'achever notre participation commune à cet Être »⁶⁸.

Le symbole permet de restituer le monde en en fournissant le paysage et en permettant au fragment de s'intégrer à l'Être de s'intégrer à la totalité. C'est cette liaison de la partie et du tout qui fait en définitive la signification. Le philosophe en vient ainsi à montrer ce caractère absolument indirect de la signification dans la langue proustienne : « La parole signifie par contexte, comme lambeau »⁶⁹. De là vient toute l'ambiguïté de la création artistique. Créer ne veut pas dire faire surgir du néant. Créer veut dire faire parler le visible, en déchiffrer les hiéroglyphes. Il s'agit donc de mettre au point une "déformation cohérente". Déformer, cela signifie détruire et anéantir en un sens. Mais l'ajout de l'épithète « cohérente » indique que cela signifie avant tout instituer une forme, c'est à dire une totalité qui est plus que la somme de ses parties qui tient ensemble. Dans les notes qu'il consacre à Claude Simon, Merleau-Ponty insiste sur cette dernière formule : « Déformation cohérente: ce qui importe est cohérente. Car pour déformer, tout le monde le peut, le fait »⁷⁰.

C'est cette déformation cohérente qui en dernier lieu constitue le style, c'est à dire la vision. Celle-ci tient non dans des positivités, mais dans les différences. On ne saurait trop y insister :

« Univers [est] défini non par ce *qu'on voit, ce qu'on dit*, mais par ce que l'on ne voit pas, ce qu'on ne dit pas exactement: par différence entre l'un et l'autre. De cette *différence*, l'auteur est auteur, comme il l'est de sa manière de traiter le visible par les gestes de son corps: *quelqu'un*, c'est cela, ces matrices symboliques invariantes »⁷¹.

⁶⁷ *Ibid.* p. 194.

⁶⁸ *Ibid.* p. 196.

⁶⁹ *Ibid.* p. 202.

⁷⁰ *Ibid.* p. 218.

⁷¹ *Ibid.*

C'est donc dans l'élément diacritique que la vision s'instaure au moyen du symbole. Mais cette vision ne peut se faire que dans un élément.

4) Le symbole vit dans l'élément de ce que la littérature de Claude Simon a appelé le magma. Le magma peut apparaître en premier lieu comme une sorte de masse indifférenciée. Mais cette masse constitue le tissu même dont nous sommes faits et le tissu même du monde. C'est pour cela qu'il ne saurait être question de parler de métaphore. Merleau-Ponty semble ici s'inscrire dans ce qu'il a compris de l'œuvre de Claude Simon et lie fortement la "chair" et le magma. Il insiste de ce fait sur cette question de l'étoffe : « La <chair du monde> ce n'est pas métaphore de notre corps au monde. On pourrait dire inversement: c'est aussi bien notre corps qui est fait de la même étoffe sensible que le monde- Ni naturalisme, ni anthropologie: les hommes et le temps, l'espace sont faits du même magma »⁷². Ce magma apparaît ainsi comme constituant le tout de ce monde. En tant que totalité il reste indéterminé et ressemble à un chaos et à une absurdité. C'est ce qu'on voit par exemple lors de la réunion des hommes que Claude Simon décrit dans *la route des Flandres* : « La réunion des hommes, c'est la rumeur, la dispute »⁷³.

Mais si l'élément de nos vies et de l'être de tout étant, c'est le magma, celui-ci ne se limite pas au simple désordre. Il est l'élément porteur de sens. Le magma pourrait ainsi apparaître comme cette masse informe et dénuée de sens. C'est pourtant l'inverse qui est vrai, dans la mesure où dans son mélange le sens advient en tant que reliant la passivité et l'activité et laissant le sens du monde et l'événement apparaître sans qu'on puisse changer son cours par une décision. C'est ainsi qu'« on ne décide pas de faire, mais de laisser se faire »⁷⁴. Mais cette défense apparente de la passivité est dans le même temps une injonction à l'action: celle de faire émerger du magma une part de sens. C'est ce que fait l'artiste dans un travail infini : « Cl. Simon : le visible est infini et la littérature est infinie- On peut toujours, à plus fort grossissement, trouver des choses à dire. On a toujours assez vécu pour écrire. Veut-il dire: copie de ce qui est? Pour l'écrivain: ce qu'il dit est ce qu'il a vu- mais la chose vue est polymorphe ou amorphe. Voir c'est ne pas penser. Ecrire ce qu'on a vu est en réalité le façonner »⁷⁵. Or cette activité qui reprend la part de passivité inaliénable de notre monde, c'est justement l'activité symbolique.

⁷² *Ibid.*, p. 211.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 217-218.

Si le symbole peut être dessiné comme une activité, il est à penser comme celle de l'artiste qui relie activité et passivité, visible et invisible et se rassemble dans cet élément formateur qui est la chair. Ce qui est posé comme question à partir de cette chair, c'est la question du sens, du non-sens et de façon plus générale, celle d'une nouvelle forme de la raison. Cette chair est inséparable du symbole et fonctionne comme tel: un être à briser pour être recomposé et apporter une reconnaissance du sens dans le magma initialement amorphe et polymorphe du monde. Merleau-Ponty avec cette notion de chair semble nous proposer une ontologie de l'être brisé, de l'être séparé et une ontologie où les signes fonctionnent de façon diacritique et dans la différence. C'est au sein de cette différence que l'amorphe peut alors prendre forme. Ce qui nous semble en tout état de cause certain, c'est que le langage de cette chair ne peut jamais qu'être un langage symbolique et appelé une théorie du symbole au sens que nous avons défini dans ce propos.