

RICHARD KEARNEY

## ECRIRE LA CHAIR : L'EXPRESSION DIACRITIQUE CHEZ MERLEAU-PONTY

*« Je voudrais », me dit (Merleau) un jour, « écrire un roman sur moi ». « Pourquoi pas », demandai-je, « une autobiographie ? » « Il y a trop de questions sans réponses. Dans un roman, je pourrais leur donner des solutions imaginaires. Que ce recours à l'imagination ne trompe pas : je rappelle ici le rôle que la phénoménologie lui attribue dans le mouvement complexe qui s'achève par l'intuition d'une essence ».*

Jean-Paul Sartre, « Merleau-Ponty vivant »<sup>1</sup>

Pour Merleau-Ponty il existe plusieurs niveaux d'expression allant de la perception et de la parole jusqu'à la peinture, la poésie et la pensée. Chacun de ces niveaux représente une manière singulière d'exprimer la chair – de faire sens en faisant du sens à partir des sens, partant du plus vécu jusqu'au plus philosophique. Mon hypothèse ici est que toutes ces formes d'expression partagent une certaine fonction « diacritique » – une fonction qui est, sinon langage, au moins structurée comme un langage (même si c'est avant le langage parlé ou écrit). Autrement dit, le sens se trouve là où l'expression diacritique croise l'expérience de la chair. C'est précisément ce croisement que Merleau-Ponty analyse dans certains de ses cours des années cinquante au Collège de France sous le mot « diacritique » et qu'il nomme ensuite (parmi d'autres termes), « l'entrelacs du chiasme » dans la quatrième partie du *Visible et l'invisible*. Autour de ce dernier, Merleau-Ponty nous révèle que l'expression diacritique se compose à travers des écarts – nommés librement, négativités, brèches, plis, latences, absences, silences, césures, lacunes, secrets, vides, creux, sillons, sillages, blancs, invaginations, abîmes, élisions. Et il prétend que ces écarts font partie d'une *ontologie négative*. Autrement dit, l'expression diacritique est toujours « indirecte » tout comme l'ontologie qui la fonde et l'alimente. « On ne peut faire de l'ontologie directe », affirme Merleau-Ponty. « Ma méthode ‘indirecte’ (l'être dans les étants) est seule conforme à l'être – philosophie négative comme ‘théologie négative’... le ‘monde invisible’ – le non-être dans l'être-objet : le *Seyn* »<sup>2</sup>. C'est précisément cet « être » négatif et indirect qui s'exprime à travers la « texture charnelle » de nos expériences – une texture qui, précise-t-il, nous « présente l'absente de toute chair ; c'est un sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur, un certain creux, un certain dedans, une certaine absence, une négativité qui n'est pas rien »<sup>3</sup>.

Soyons clair : la phénoménologie du langage, pratiquée par Merleau-Ponty, n'est pas une déconstruction du langage, ni une sémiotique en tant

que simple technique linguistique des signes. La phénoménologie des signes, pour Merleau-Ponty, reste toujours fidèle à la chair, à une certaine présence incarnée qu'on ne trouve ni chez les déconstructionnistes (tel Derrida) ni chez les structuralistes (tels Saussure ou Lévi-Strauss – avec qui Merleau-Ponty dialoguait dans son œuvre tardive).

Mon texte se déroulera en deux temps. D'abord j'essayerai d'expliquer ce que Merleau-Ponty veut dire exactement quand il parle de « l'expression diacritique ». Ensuite, je m'interrogerai sur l'écriture littéraire comme chassé-croisé entre la peinture et la pensée – c'est-à-dire comme « langage indirect » ou « voix du silence ».

## I.

Qu'est-ce alors que *l'expression diacritique*? Merleau-Ponty développe ce terme dans ses cours au Collège de France dans des années cinquante. Ici je me limiterai surtout au cours intitulé *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, prononcé en 1953, juste après la publication de son essai majeur « Le langage indirect et les voix du silence » (paru en deux parties dans *Les Temps Modernes*, juin-juillet, 1952)<sup>4</sup>. Ce dernier était déjà une élaboration d'une version antérieure de l'essai qui s'intitulait simplement, « Le langage indirect », contenu dans son manuscrit *La Prose du monde* (inédit pendant sa vie) – projet qu'il avait envisagé en grande partie comme réponse au texte de Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Tandis que Sartre avait opposé « prose » et « poésie » d'une façon binaire et idéologique, Merleau-Ponty s'efforce de montrer comment ces deux genres se croisent dans l'écriture littéraire. En 1948-49 (comme nous l'explique Claude Lefort), Merleau-Ponty avait fait un résumé critique assez détaillé du texte polémique de Sartre pendant qu'il préparait *La Prose du monde*. Il écrit : « Il faut que je fasse une espèce de 'Qu'est-ce que la littérature?' avec une section plus longue sur le signe et la prose, pas toute une dialectique de la littérature, mais cinq études littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud »<sup>5</sup>; et il laisse comprendre que ces études seraient elles-mêmes un pas vers un ouvrage plus développé – en quelques volumes – qui aurait pour tâche d'appliquer ses nouvelles catégories de prose-poésie à des lectures 1) de la littérature, 2) de l'amour, 3) de la religion et 4) de la politique. Ainsi on trouve déjà une ébauche d'un nouveau modèle d'expression qui marierait l'imaginaire et le réel, la perception et la signification, la « poésie » et la « prose » (alors que Sartre les opposaient).

Il est à noter, en passant, que le terme diacritique n'est pas utilisé dans la première ébauche du « Langage indirect », mais seulement dans la deuxième (apparue dans *Les Temps modernes* en 1952), après qu'il ait décidé d'appliquer certaines idées de la linguistique Saussurienne à la phénoménologie de Husserl et de Sartre. (Heidegger, bizarrement, n'y figure pas. Bien qu'avec

le « ventriloquisme » célèbre de Merleau-Ponty, on ne sait jamais si sa voix silencieuse ne résonne pas entre les lignes).

Alors comment comprendre ce mot « diacritique » ? Réinterprétant Saussure, Merleau-Ponty utilise ce terme en se référant à la *perception* autant qu'à l'*expression*. Selon lui, l'un n'existe pas sans l'autre. Ce qui m'intéresse surtout ici c'est de voir comment la structure diacritique fonctionne dans ce que Merleau-Ponty nomme « les arts du langage » – autrement dit, dans les signes indirects et les voix silencieuses (1952), ou plus précisément dans l'écriture littéraire. Comme nous l'avons déjà signalé, on trouve dans le cours de 1953, *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, certaines formulations fort révélatrices du terme *diacritique*. Donc je propose de commencer par quelques mots sur ce texte peu connu de 1953 (récemment rédigé par Emmanuel de Saint Aubert) avant de revenir au texte plus célèbre de 1952.

Voici un passage clef du cours de 1953 – note intitulée, « *Conception diacritique du signe perceptif* » –

c'est l'idée qu'on peut percevoir des différences sans termes, des écarts par rapport à un niveau qui lui-même n'est pas *objet* – seul moyen de donner de la perception une conscience qui lui soit fidèle et qui ne transforme pas le perçu en ob-jet, en sa signification dans l'attitude isolante ou réflexive<sup>6</sup>.

Merleau-Ponty interprète la perception ici comme témoin d'un écart fondamental dans notre expérience sensible *en tant qu'expression implicite*. Et ceci faisant, il transforme l'idée centrale de Saussure que chaque mot ne signifie quelque chose que par sa différence avec les autres, car son sens n'est jamais compris isolément, mais toujours porté « en sursis » dans les plis de la « différenciation d'un mouvement global de communication »<sup>7</sup>. Merleau-Ponty développe cette thèse centrale de Saussure en montrant que si « la langue parlée ou vivante » exprime un sens relatif vis-à-vis de la langue, la perception elle-même fonctionne elle aussi comme « écart ». Bien qu'il ait déjà mentionné cette idée brièvement dans son cours de 1950, « La conscience et l'acquisition du langage », c'est dans le cours de 1953 que cette idée trouve une explication plus détaillée. Dans une note de travail intitulée, « Perception diacritique », il précise :

Percevoir une physionomie, une expression, c'est toujours user de signes diacritiques, de même que réaliser avec un corps une gesticulation expressive. Ici chaque signe n'a d'autre valeur que de le différencier des autres, et des différences apparaissent pour le spectateur ou sont utilisées par le sujet parlant qui ne sont pas définies par les termes entre lesquels elles ont lieu, mais qui au contraire les définissent<sup>8</sup>.

Emmanuel de Saint Aubert contraste cette idée de percevoir diacritiquement par différentiation avec l'idée classique de percevoir par l'identité :

La logique perceptive est étrangère à l'approche classique de la différence sur fond d'identité. L'identité des termes se dessine dans la tension de leurs différences, les contours émergent de l'empietement des choses. Merleau-Ponty sort du cadre épistémologique de la définition aristotélicienne, typique de la démarche rétrospective de l'intelligence projective : le défini toujours défini sur fond de la positivité préalable d'un genre au sein duquel se dessine la différence spécifique. La conscience d'écart révèle enfin combien le mythe du face à face de la conscience et de l'objet est une illusion rétrospective : il n'y a jamais *un* objet, mais toujours plusieurs *chooses* – ne serait-ce que la figure et le fond, avec la possibilité et même l'imminence de leur renversement. Plusieurs choses qui ne sauraient être totalement objets en raison même de cette pluralité qui contrarie le face à face, l'exclusivité d'une relationuelle, la solitude de l'attitude isolante. Plusieurs infra-objets ou « ultra-chooses », selon l'expression inventée par Henri Wallon et reprise par Merleau-Ponty dans ses manuscrits ontologiques tardifs<sup>9</sup>.

Saint Aubert nous fournit ensuite un commentaire très utile sur le lien décisif entre la perception diacritique comme écart et la notion de la « vision en profondeur » – lien qui devient si important dans les analyses ontologiques de Merleau-Ponty à l'égard de la peinture et l'écriture (y compris dans la partie VI du *Visible et l'invisible*)<sup>10</sup>.

La perception de la profondeur offre à Merleau-Ponty un autre exemple majeur de cette logique de l'écart, où le relief naît du contraste, où la profondeur est instituée par l'empietement mutuel des choses et le conflit des images monoculaires. Depuis ses premiers projets de thèse et jusque dans les derniers écrits, le thème de la profondeur accompagne sa recherche d'un type d'être nouveau, ni sujet ni objet, ni conscience ni étendue, ni pure substance ni pure relation. Dimension spatiale « la plus existentielle », la profondeur résiste au géométrisme de l'intelligence classique qui fixe sagement l'emplacement unique et les relations extrinsèques de ses objets, elle échappe au paradigme optique de la perspective – celui d'une vision de cyclope qui élimine les dimensions motrices et temporelles de la perception, et écrase sur un même plan le dedans des choses<sup>11</sup>.

Bref, le monde perçu est déjà *structuré comme un langage* dans la mesure où il est toujours lacunaire et « engage notre institution charnelle à anticiper et compléter ces lacunes »<sup>12</sup>. Le corps est déjà langage (même silencieux) car il est réponse à l'appel du monde perçu. Un regard qui cherche à voir quelque chose, à identifier, comme le note Merleau-Ponty, est une sorte de « déchiffrement » qui n'est pas un acte intellectuel, mais une réponse à une sollicitation<sup>13</sup>.

La perception – en tant que réponse/appel – s'impose d'emblée comme « rapport expressif » primordial entre mon institution charnelle et celle du monde. Et Merleau-Ponty revient plus tard sur la perception diacritique comme « puissance d'expression » du schéma corporel, de l'invention artistique ; et même, à un certain moment, de la rencontre d'autrui dans la communion sexuelle<sup>14</sup>.

## II.

Retournons maintenant au texte central de notre analyse – *Le Langage indirect et les voix du silence* (1952).

Déjà dans les premières pages de cet essai, Merleau-Ponty introduit la notion de sens « diacritique », empruntée à Saussure :

Puisqu'il (Saussure) est justement en train de refuser aux signes tout autre sens que « diacritique », il ne peut fonder la langue sur un système d'idées positives. L'unité dont il parle est unité de coexistence, comme celle des éléments d'une voûte qui s'épaulent l'un l'autre<sup>15</sup>.

Comme exemple, Merleau-Ponty cite le fonctionnement primaire du langage chez l'enfant :

On sait depuis longtemps que le mot, chez l'enfant (...) est principe d'une différentiation mutuelle des signes et acquis du même coup *le sens du signe*<sup>16</sup>.

La chose à signaler ici est la façon dont la fonction diacritique de discrimination et de différenciation marque le passage du *signe au sens* (c'est bien l'auteur qui met l'emphase sur le « *sens du signe* »). Ce sens qui naît – diacritiquement – « au bord des signes », entre les signes, autour des lacunes et des écarts des signes, cette « imminence du tout dans les parties », se trouve, insiste Merleau-Ponty, dans toute l'histoire de la culture. Il s'efforce d'en donner plusieurs exemples, tels la naissance de l'espace architectural de la Renaissance chez Brunelleschi, le commencement du nombre généralisé dans l'histoire des mathématiques, le moment où le latin devient du français, et ainsi de suite<sup>17</sup>. Merleau-Ponty parle ici des « lacunes » et des tendances tacites, imminentes, obliques, anticipées à l'œuvre dans la genèse de telles mutations ou transmutations culturelles. Il s'agit des « événements », dit-il, sous la peau de ces « événements »<sup>18</sup>. Et il l'explique ainsi :

Même quand il est possible de dater l'émergence d'un principe pour soi, il était auparavant présent dans la culture à titre de hantise ou d'anticipation, et la prise de conscience qui le pose comme signification explicite ne fait qu'achever sa longue incubation dans un sens opérant... La culture ne nous donne donc jamais de significations absolument transparentes, la genèse du sens n'est jamais achevée. Ce que nous appelons à bon droit notre vérité, nous ne le contemplons jamais que dans un contexte de symboles qui datent notre savoir. Nous n'avons jamais affaire qu'à des architectures de signes dont le sens ne peut être posé à part, n'étant rien d'autre que la manière dont ils se comportent l'un envers l'autre, dont ils se distinguent l'un de l'autre... puisque chacune de ces démarches est bel et bien une vérité et sera sauve dans la vérité plus compréhensive de l'avenir<sup>19</sup>.

Ainsi chaque sens de la culture opère d'une manière diacritique, tout comme chaque parole n'est jamais un sens pur à soi mais toujours en relation/opposition avec d'autres paroles<sup>20</sup>. Le signe ne dit quelque chose qu'en se

profilant sur les autres signes, son sens tout engagé dans le langage. Autrement dit, chaque parole joue toujours « sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler »<sup>21</sup>. D'où la thèse de Merleau-Ponty que le langage est toujours au fond indirect et tacite. Mais attention, cela ne veut pas dire qu'il y a un texte original qui se cache derrière nos mots, un modèle pur qui existerait comme un langage idéal *avant* le langage, un lieu transcendental *au-delà* de la contingence du sens vivant et de ses enjeux diacritiques. C'est à cause des écarts – et non en dépit d'eux – que le sens se fait sens. « Le langage ne *présuppose* pas sa table de correspondance, il dévoile lui-même ses secrets, il les enseigne à tout enfant qui vient au monde, il est tout entier monstration »<sup>22</sup>.

Le langage donc – loin d'être qu'un moyen d'expression pour quelque sens extérieur auquel il pourrait, dans des conditions idéales, *correspondre* – le langage est plutôt l'expression même ; et c'est pour cela qu'il peut opérer le « petit miracle » ontologique de rendre quelqu'un ou quelque chose présent à travers l'écart de leur absence (actuelle ou partielle). Le langage est *réponse* déterminante non pas *correspondance* pré-déterminée. Merleau-Ponty offre ici, en bon phénoménologue, l'exemple de comment la parole d'une amie au téléphone peut nous la donner elle-même, « comme si elle était tout dans cette manière d'interpréter et de prendre congés, de commencer et de finir ses phrases, de cheminer à travers les choses non dites. Le sens est le mouvement total de la parole et c'est pourquoi notre pensée traîne dans le langage. C'est pourquoi aussi elle le traverse comme le geste dépasse ses points de passage »<sup>23</sup>. Souvent, dans les phrases les plus quotidiennes, les plus parlantes, c'est par un « blanc » entre les mots que le sens s'inscrit dans le langage. (Il cite en exemple la phrase, « *the man (that) I love* » où le « *that* » est omis)<sup>24</sup>. Les mots sont souvent hantés à distance par un sens qui reste absent, àvenir, en écart, comme les marées sont hantées et mobilisées par la lune. Ce n'est pas la tâche du langage de correspondre à « la chose même » supposément située quelque part au-delà du langage. Non. Si le langage peut créer du sens, au-delà de l'usage purement empirique, c'est par une activité indirecte, oblique, et en partie silencieuse. « Comme le tisserand donc, l'écrivain travaille à l'envers : il n'a affaire qu'au langage, et c'est ainsi que soudain il se trouve environné de sens »<sup>25</sup>.

C'est à ce moment décisif que Merleau-Ponty prend ses distances avec la thèse de Sartre dans *Qu'est ce que la Littérature?* Contre Sartre, il suggère que l'écriture créatrice est une certaine opération poétique qui « n'est pas très différente de celle du peintre »<sup>26</sup>. Cette opération, suggère-t-il, exprime autant par ce qui est *entre* les mots que par les mots mêmes, par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit, c'est-à-dire par un langage « à la seconde puissance où de nouveau les signes mènent la vie vague des couleurs, et où les significations ne se libèrent pas tout à fait du commerce des signes »<sup>27</sup>. Tandis que pour Sartre les mots écrits ne s'expriment d'une manière authentique que quand ils cessent de fonctionner comme des couleurs ou des sons (c'est-à-dire poétiquement) afin de communiquer comme des signes directs (c'est-à-dire comme « prose »),

pour Merleau-Ponty le contraire est le cas : la prose n'est qu'un mode expressif dérivé par rapport à la poésie, la peinture et le son ; elle présuppose « le silence parlant », un langage tacite où les sens latéraux et obliques furent entre les mots et font éclater un sens neuf. Le sens des écrits créateurs, en train de s'accomplir, se déroule toujours sur un fond de silence, un fond invisible qui compose tous les sens possibles et qui rend possible la genèse du sens à partir des relations diacritiques entre les signes différents.

Donc, bien au-delà du faux binaire entre 1) la représentation objectiviste classique (qui prétend qu'il existe une vérité préétablie qu'il suffit d'exprimer dans des mots appropriés) et 2) le subjectivisme moderne (à la Malraux) qui réduit le sujet à une « vie secrète hors du monde »<sup>28</sup> – au-delà de ces deux extrêmes, Merleau-Ponty cherche, comme toujours, une troisième voie, à savoir, le chemin indirect du sens diacritique.

### III.

Dans la conclusion du « Langage indirect et les voix du silence », Merleau-Ponty revient à la question du rapport entre la peinture et le signe. Il affirme que traiter la peinture comme un langage met en évidence comment un certain « sens perceptif » peut « recueillir dans une éternité toujours à refaire une série d'expressions antérieures »<sup>29</sup>. Et ce traitement du langage pictural, dit-il, profite à l'analyse du langage comme tel car il décèle sous le langage parlé « un langage opérant ou parlant dont les mots vivent d'une vie mal connue, s'unissent et se séparent comme l'exige leur signification latérale ou indirecte... »<sup>30</sup>.

D'où sa conclusion que l'écriture littéraire communique d'une manière analogue à la peinture (c'est-à-dire selon le mode de la perception diacritique *au deuxième degré*). Citant l'exemple de Stendhal, il constate que le roman s'exprime « tacitement comme un tableau »<sup>31</sup>. Pour illustrer cette thèse, il prend une scène spécifique dans *Le Rouge et le Noir*. L'illustration, comme souvent chez Merleau-Ponty, est elle-même écrite dans un style qui miroite et mime l'écriture même de Stendhal, reprenant le rythme, le son, le tempo, le souffle, disons presque la « chair » du roman et du romancier comme elle est captée dans le « *stream of consciousness* » de Julien Sorel lui-même. Et dans ce miroitement mimétique on trouve, encore typiquement, des détails littéraires extraordinairement riches. Je cite le passage en entier.

Mais ce qui compte, ce n'est pas tant que Julien Sorel, apprenant qu'il est trahi par Mme de Rénal, aille à Verrières et essaie de la tuer, – c'est, après la nouvelle, ce silence, ce voyage de rêve, cette certitude sans pensées, cette résolution éternelle. Or cela n'est *dit* nulle part. Il n'est pas besoin de «Julien pensait», «Julien voulait». Il suffit, pour exprimer, que Stendhal se glisse en Julien et fasse paraître sous nos yeux, à la vitesse du voyage, les objets, les obstacles, les moyens, les hasards. Il suffit qu'il décide de raconter en une page au lieu de raconter en cinq. Cette brièveté, cette proportion inusitée des choses omises aux choses dites, ne résulte pas même d'un *choix*. Consultant sa propre sensibilité à autrui, Stendhal lui a trouvé soudain

un corps imaginaire plus agile que son propre corps, il a fait comme dans une vie seconde le voyage de Verrières selon une cadence de passion sèche qui choisissait pour lui le visible et l'invisible, ce qu'il y avait à dire et à taire. La volonté de mort, elle n'est donc nulle part dans les mots : elle est *entre eux*, dans les creux d'espace, de temps, de significations qu'ils délimitent, comme le mouvement au cinéma est *entre* les images immobiles qui se suivent<sup>32</sup>.

Donc pour Merleau-Ponty le fonctionnement diacritique de la littérature – qui marche ainsi par des « creux », des « écarts », des entre-deux, des non-dits du silence, des virtualités secrètes et inédites – ce même processus est à l'œuvre, bien que d'une manière analogue, dans les autres arts, tels la peinture et le cinéma, et plus généralement dans le langage parlé et parlant entre « homme et homme » ; car nous habitons tous, au fond, la même prose du monde qui s'entrelace avec la même chair du monde<sup>33</sup>. A noter ici comment Merleau-Ponty suggère que nous sommes tous des auteurs virtuels en quelque sorte qui rôdent autour du « centre virtuel » de chaque sens, chaque parole, chaque texte où ce qui est dit est précisément ce qui ne peut pas être dit – à savoir, le secret de l'écriture qui se nomme la voix du silence :

Le romancier tient à son lecteur, et tout homme à tout homme, un langage d'initiés : initiés au monde, à l'univers de possibles que détient un corps humain, une vie humaine. Ce qu'il a à dire, il le suppose connu, il s'installe dans la conduite d'un personnage et n'en donne au lecteur que la griffe, la trace nerveuse et péremptoire de l'entourage. Si l'auteur est écrivain, c'est-à-dire capable de trouver les élisions et les césures qui signent la conduite, le lecteur répond à son appel et le rejoint au *centre virtuel* de l'écrit, *même si l'un et l'autre ne le connaissent*. Le roman comme compte rendu d'événements, comme énoncé d'idées, thèses ou conclusions, comme signification manifeste ou prosaïque, et le roman comme opération d'un style, signification oblique et latente, sont dans un simple rapport d'homonymie<sup>34</sup>.

#### IV.

Pour revenir à l'idée de l'écriture diacritique, fondée sur la perception diacritique, il est à noter que Merleau-Ponty revient à Saussure à la fin du *Langage indirect et la voix du silence*. Précisant ce que veut dire la *logique expressive de l'écart*, il dit que si Saussure a raison de prétendre que chaque parole tire son sens de tous les autres, il reste qu'au moment clef, quand il s'agit d'inventer le sens, il n'est plus question de différer ou de renvoyer à d'autres signes, mais *d'accomplir* quelque chose. Et avec cet acte d'accomplissement productif on a affaire à deux choses : 1) un pouvoir expressif accumulé toujours à réinventer et 2) une capacité de dépasser les signes vers le sens.

Cette double tâche de recréer à partir du passé et de surpasser vers un futur (reprenant la dialectique de sédimentation et d'innovation chez Husserl) fait que les « écarts » diacritiques ne sont jamais vides. Signifier veut dire sentir et sentir veut dire chair – présence charnelle et virtuelle à la fois. On n'écrit pas

seulement des signes, on écrit en même temps la chair. Ou comme le précise Merleau-Ponty:

Les signes n'évoquent pas seulement pour nous d'autres signes et cela sans fin, le langage n'est pas comme une prison où nous sommes enfermés, ou comme un guide qu'il faudrait suivre aveuglément, puisque, à l'intersection de tous ces gestes linguistiques, apparaît enfin ce qu'ils veulent dire et à quoi ils nous ménagent un accès si complet qu'il nous semble n'avoir plus besoin d'eux pour nous y référer<sup>35</sup>.

Il me semble que Merleau-Ponty prend nettement ses distances ici du formalisme – et de ses variations structuralistes et déconstructivistes. Le langage ne diffère pas à l'infini ni à vide. Il diffère dia-critiquement à travers (*dia*) des présences incarnationnelles. Bien que Merleau-Ponty ne dise jamais que les voix silencieuses de l'écriture et de la perception (voire picturale) sont les *mêmes*, il dit quand même qu'elles sont « presque » pareilles – dans la mesure où ces voix surgissent de la chair et y reviennent. Lorsqu'il parle d'une certaine *aura* de l'écriture, il ne dit pas que la littérature et la peinture sont égales. Il prétend simplement qu'elles puissent toutes les deux dans la même source d'expression vivante en en faisant des « emblèmes », des « matrices d'idées » ou des « auréoles »<sup>36</sup>. « Le langage n'est littéraire, c'est-à-dire productif », précise-t-il, « qu'à condition que nous cessions de lui demander à chaque instant des justifications pour le suivre où il va, que nous laissions les mots et tous les moyens d'expression du livre s'envelopper de cette auréole de signification qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit virer vers une valeur seconde où il rejoint *presque* le rayonnement muet de la peinture »<sup>37</sup>. Le mot « presque » est d'une importance non-négligeable.

Je suggère, pour finir, que ce que Merleau-Ponty appelle le « centre virtuel » d'un texte fait référence à deux pôles distincts mais complémentaires. D'un côté la dimension virtuelle fait référence à la chair vécue qui reste toujours à refigure et à réimaginer. Ici il s'agit de ce qui est hasardeux, contingent et précaire que nul langage (littéraire ou autre) ne peut consumer pour faire apparaître les choses mêmes ; car l'esprit est l'existence en acte et non pas quelque conscience transcendante qui utiliserait les mots comme un charpentier utilise des marteaux et des clous. Il y a toujours un excès et un écart entre le langage littéraire et « l'être sauvage » de la chair : car cet être charnel reste inépuisable à toujours à refaire, à resignifier, à refigure, à réinventer, à réécrire. C'est en ce sens que la littérature peut se nourrir constamment en transformant des « petits faits divers » en « petits faits fictifs » comme dit Merleau-Ponty au sujet des romans de Stendhal. Il s'agit d'une transformation qui produit ce qu'il nomme « la poésie du vrai »<sup>38</sup>. L'écriture tire la vie vers un style littéraire à partir d'un style tacite inscrit dans la vie sensible elle-même – car, comme Merleau-Ponty l'affirme, « la perception déjà stylisé »<sup>39</sup>. Mais en la tirant ainsi d'un style implicite vers un style plus expressif, l'artiste la transfigure en même temps – ou pour reprendre l'analogie de Merleau-Ponty, il convertit le pain de notre vie quotidienne dans un sacrement poétique. A ce

propos, Merleau-Ponty décrit le cas de Léonard de Vinci pour illustrer, d'une façon vive, la dialectique entre le monde sensible et le monde expressif, bref, entre sa vie et son œuvre. Encore une fois, je le cite en entier pour montrer la richesse de la description même :

Si Léonard est autre chose que l'une des innombrables victimes d'une enfance malheureuse, ce n'est pas qu'il ait un pied dans l'au-delà, c'est que, de tout ce qu'il avait vécu, il a réussi à faire un moyen d'interpréter le monde, – ce n'est pas qu'il n'eût pas de corps ou de vision, c'est que sa situation corporelle ou vitale a été constituée par lui en langage. Quand on passe de l'ordre des événements à celui de l'expression, on ne change pas de monde : les mêmes données qui étaient subies deviennent système signifiant. Creusées, travaillées de l'intérieur, délivrées enfin de ce poids sur nous qui les rendait douloureuses ou blessantes, devenues transparentes ou même lumineuses, et capables d'éclairer non seulement les aspects du monde qui leur ressemblent, mais encore les autres, elles ont beau être métamorphosées, elles ne cessent pas d'être là. La connaissance qu'on peut en prendre ne remplacera jamais l'expérience de l'œuvre elle-même. Mais elle aide à mesurer la création et elle nous enseigne ce dépassement sur place qui est le seul dépassement sans retour (...).

Merleau-Ponty suggère ici une analogie osée entre la création artistique et la transubstantiation sacramentale :

Si nous nous installons dans le peintre pour assister à ce moment décisif où ce qui lui a été donné de destinée corporelle, d'aventures personnelles ou d'événements historiques cristallise sur « le motif », nous reconnaîtrons que son œuvre, qui n'est jamais un effet, est toujours une réponse à ces données, et que le corps, la vie, les paysages, les écoles, les maîtresses, les créanciers, les polices, les révolutions, qui peuvent étouffer la peinture, sont aussi le pain dont elle fait son sacrement. Vivre dans la peinture, c'est encore respirer ce monde, – surtout pour celui qui voit dans le monde quelque chose à peindre, et chaque homme est un peu celui-là<sup>40</sup>.

Avec l'art, alors, il ne s'agit pas d'une *creatio ex nihilo*<sup>41</sup> ; il s'agit d'une conversion sacramentale du pain du vécu dans les « petits miracles » de l'expression peinte ou écrite. Et cette tâche poétique est, selon Merleau-Ponty, non pas l'affaire exclusiviste des génies mais une tâche à la portée de tous les hommes. Car ce que la phénoménologie de la perception diacritique fait, c'est de réinsérer l'artiste dans le monde vécu où il peut retrouver son corps comme « expression spontanée »<sup>42</sup>. C'est sans doute pour cela que Merleau-Ponty critique si fortement le culte moderne des Musées qui rend les artistes « aussi mystérieux pour nous que les pieuvres ou les langoustes »<sup>43</sup>, les érigent dans une espèce d'histoire officielle et trompeuse qui ignore le « souffle » qu'ils portent en tant qu'historicité « secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante enfin »<sup>44</sup>.

Mais si « les arts du langage » sont diacritiques en raison de cet « écart » par rapport à la vie inépuisable qui les précède, ils sont aussi diacritiques par rapport à l'écart vis-à-vis du possible qui reste toujours à venir, bref à inventer. Et dans ce sens le rayonnement muet, les emblèmes auréolés, les matrices d'idées de l'art nous dirigent plutôt vers des « avènements » qui ne sont pas encore donnés mais s'approchent de nous comme un étranger dans la nuit (pour reprendre une phrase du *Visible et l'invisible*) ou comme des « perspectives étrangères » qui nous surprennent, nous interrogent, et nous transfigurent<sup>45</sup>. Les arts du langage se déroulent ainsi comme des « déformations cohérentes » appliquées à notre langage hérité afin de le transfigurer en des sens toujours nouveaux et possibles. Ce lien entre ces deux écarts diacritiques – l'un tournée vers le vécu, l'autre vers le virtuel – représente, à mon avis, une dialectique d'hospitalité poétique, spéciale à Merleau-Ponty. Il l'explique ainsi :

L'homme qui écrit (...) détruit, si l'on veut, la langue commune, mais en la réalisant. La langue donnée, qui le pénètre de part en part et dessine déjà une figure générale de ses pensées les plus secrètes, n'est pas devant lui comme une ennemie, elle est tout entière *prête pour* convertir en acquisition tout ce que lui, écrivain, signifie de nouveau. C'est comme si elle avait été faite pour lui, et lui pour elle, comme si la tâche de parler à laquelle il a été voué en apprenant la langue, était lui-même à plus juste titre que le battement de son cœur, comme si la langue instituée appelait à l'existence, avec lui, l'un de *ses possibles*<sup>46</sup>.

Je pense qu'une telle réciprocité hospitalière – presque nuptiale – entre passé et futur, événement et avènement, le vécu et le virtuel, est particulière à Merleau-Ponty. Et en ceci elle est foncièrement étrangère, à mon avis, et au modèle sémiotique Saussurien et au modèle binaire (et nettement anti-réiproque) de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* Néanmoins c'est à son frère ennemi Sartre qu'il a dédié son texte de 1952 et c'est ce même frère qui a osé dans son essai nécrologique – « Merleau-Ponty vivant » – donner une figure eschatologique charnelle à cette hospitalité envers l'étranger possible qui vient à nous et qui est toujours à venir : cet être qui appelle notre réponse et ne peut pas exister sans nous.

On dirait quelquefois, à le lire, que l'Être invente l'homme pour se faire manifester par lui. N'est-il pas arrivé, de temps à autre, que Merleau, renversant les termes et les tournant à l'envers, crût apercevoir en nous, insaisissable dans l'immanence, je ne sais quel mandat transcendant ? Dans un de ses articles, il félicite un mystique d'avoir écrit que Dieu est au-dessous de nous. Il ajoute, à peu près : Pourquoi pas ? Il rêve à ce Tout-Puissant qui aurait besoin des hommes, qui serait en question au fond de chacun et demeurerait l'Être total, celui que l'intersubjectivité ne cesse d'instituer infiniment, le seul que nous menions au bout de son être et qui partage avec nous tous l'insécurité de l'aventure humaine. Il ne s'agit, évidemment, que d'une indication métaphorique. Mais on ne jugera pas indifférent qu'il l'ait choisie. Tout est là : la trouvaille et le risque ; si l'Être est au-dessous de nous, pauvresse gigantesque, en loques, il ne faudra qu'un imperceptible changement pour qu'il

devienne notre tâche. Dieu, tâche de l'homme ? (...) Rien ne dit qu'il ne se soit pas complu parfois à y rêver. (...) Il travaillait sans hâte : il attendait<sup>47</sup>.

Mais c'est bien un rêve, c'est un rêve bien secret – un rêve qui se retire en abîme en même temps qu'il s'exprime en *appel*. Dans une même « Note de Travail » du *Visible et l'invisible* (Février 1959), Merleau-Ponty offre deux mots pour dire ce double mouvement – *Seyn* et *Sigé*. Pour désigner l'appel, il parle d'une « ontologie négative », analogue à la théologie négative, se référant au « *Seyn* » heideggérien qui se manifeste en se cachant, qui se dévoile en se voilant. Pour désigner l'abîme – qui va de pair avec l'appel – il se réfère encore une fois à l'écrivain « mystique », Claudel, qui parle du « *Sigé l'Abîme* » aussi bien que du « Dieu au-dessous de nous » : « Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus. Il est l'Invitation à mourir, à toute phrase de se décomposer dans l'accord explicatif et total, de consommer la parole d'adoration à l'oreille de *Sigé l'Abîme* »<sup>48</sup>.

Conforme à son ventriloquisme stylistique, l'ontologie de Merleau-Ponty se laisse ainsi parler à travers ces deux signes clefs, *Seyn* et *Sigé*. Et l'on peut se demander, finalement, quelles mots il aurait pu choisir pour nommer ce même « Etre » à-venir s'il avait réussi, avant de mourir trop tôt, à écrire son roman si longtemps rêvé, promis, différé ? Autres mots pour dire, indirectement, son attente secrète.

Richard Kearney  
rmkearney@gmail.com

## NOTES:

- 1 Jean-Paul Sartre, « Merleau-Ponty Vivant », *Les Temps Modernes*, n°183, Juillet 1961, p. 337).
- 2 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, Note de Travail, Février 1959, pp 230-231.
- 3 Merleau-Ponty, *Op. cit.*, « L'Entrelacs – le Chiasme », p 195.
- 4 Merleau-Ponty, *Le Monde sensible et le monde de l'expression (MSME)*, *Cours au Collège de France, Notes, 1953*, texte établi et annoté par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Avant-Propos d'Emmanuel de Saint Aubert, MetisPresses, Genève, 2011. Ce texte n'est pas le seul qui parle de l'expression diacritique. Dans ses cours à Lyon sur Saussure et Gustave Guillaume en 1947 Merleau-Ponty avait déjà mentionné ce terme et ce thème; et aussi dans la troisième partie de son cours de 1949 sur « La Conscience et l'acquisition du Langage » (*Bulletin de Psychologie*, no 236, 18, 1964). Mais c'est surtout dans ces cours des années cinquante au Collège de France qu'il développe une compréhension plus approfondie de cette fonction diacritique à l'œuvre et dans la perception et dans le langage. Je suis très reconnaissant à Emmanuel de Saint Aubert de m'avoir signalé l'importance du rôle diacritique de l'expression dans son excellente introduction au cours de 1953 et aussi de m'avoir invité à présenter ce texte au colloque sur « Merleau-Ponty et l'écriture » à l'Ecole normale supérieure de Paris en mai 2012. Je dois beaucoup aussi au travail de mon collègue Emmanuel Alloa qui a traité ce thème dans ses récentes publications: *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, avec une préface de R. Barbaras, Paris :

Kimé 2008 (surtout le chapitre III.3 intitulé « Diacritique »), l'article « La chair comme diacritique incarné », *Chiasmi International* 11 (2011), pp. 249-262; et « The Diacritical Nature of Meaning : Merleau-Ponty with Saussure » dans ce numéro-ci de *Chiasmi*, pp. 161-173. Voir aussi mes réflexions antérieures sur la fonction diacritique chez Merleau-Ponty et certains autres philosophes dans Richard Kearney, « What is Diacritical Hermeneutics? », *The Journal of Applied Hermeneutics*, vol 1, No 1, University of Calgary, 1912 et Richard Kearney, « Eros, Diacritical Hermeneutics and the Maybe » dans *Philosophical Thresholds: Crossings of Life and World, Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, vol 36, ed Cynthia Willett et Leonard Lawlor, *Philosophy Today*, SPEP Supplement, vol 55 2011.

- 5 Claude Lefort, « Editor's Preface » de la traduction anglaise de *Prose du monde*, Gallimard, Paris, 1973, intitulée *The Prose of the World*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p xvi.
- 6 Merleau-Ponty, *MSME*, p. 210.
- 7 Cité par Emmanuel de Saint Aubert, Avant-Propos à *MSME*, intitulé « Conscience et Expression », pp. 7 et seq.
- 8 Merleau-Ponty, *MSME*, p. 211.
- 9 Emmanuel de Saint Aubert, Avant-Propos de *MSME*, p. 19.
- 10 Merleau-Ponty utilise le terme « le langage des arts » pour comprendre et la peinture et l'écriture dans « Le Langage indirect et les voix du silence » (*LIVS*), *Les Temps Modernes*, Paris, juin-juillet 1952.
- 11 Emmanuel de Saint Aubert, Avant-Propos de *MSME*, pp. 19-20.
- 12 Ibid, p. 21.
- 13 Ibid, p. 21.
- 14 Ibid p. 22 et voir la suite des analyses de Saint Aubert, pp. 24-37.
- 15 Merleau-Ponty, *LIVS*, p. 50.
- 16 Ibid, p. 50.
- 17 Ibid, p. 52.
- 18 Ibid, p. 85.
- 19 Ibid, pp. 52-53.
- 20 Ibid, p. 53.
- 21 Ibid, p. 53.
- 22 Ibid, p. 54.
- 23 Ibid, p. 54.
- 24 Ibid, p. 55.
- 25 Ibid, p. 56.
- 26 Ibid, p. 56.
- 27 Ibid, p. 27.
- 28 Ibid, p. 59.
- 29 Ibid, p. 94.
- 30 Ibid, p. 95.
- 31 Ibid, p. 95.
- 32 Ibid, p. 95.
- 33 Merleau-Ponty explique que « l'art de la prose » parle d'un « univers commun » ou les trois ordres de la perception, l'histoire de l'expression se croisent – ouvrant la possibilité d'une « vie universelle » (p. 94).
- 34 Ibid, pp. 95-96.
- 35 Ibid, p. 101.
- 36 Ibid, pp. 96-97.
- 37 Ibid, p. 97.
- 38 Merleau-Ponty, « Propos VIII – Sur les faits divers », *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 390.
- 39 Merleau-Ponty, *LIVS*, p. 67.
- 40 Ibid, p. 81.

- 41 Merleau-Ponty, « Sur Claudel », *L'Ontologie Cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, Cours de 1960-1961 au Collège de France, Editions de Minuit, Paris, 1962, pp. 203-204
- 42 Merleau-Ponty, *LIVS*, p. 81.
- 43 Ibid, p. 78.
- 44 Ibid, p. 78.
- 45 Ibid, p. 97.
- 46 Ibid, p. 99.
- 47 Sartre, « Merleau-Ponty Vivant », *op.cit*, p. 275.
- 48 Dans un note d'explication dans la traduction anglaise du *Visible et L'invisible*, op. cit, p. 279, Claude Lefort identifie le texte de Paul Claudel cité par Merleau-Ponty: « Time is the way offered to all that will be to be no longer. It is the *invitation to die*, for every phrase to decompose in the explicative and total concordance, to consummate the speech of adoration addressed to the ear of *Sige the Abyss* » ( Paul Claudel, *Art Poétique*, Gallimard, Paris, 1951, p. 57).