

Sur Merleau-Ponty

Parole et « chair » de Merleau-Ponty à Michaux

par Laurent Jenny

Le mot « chair » dont Merleau-Ponty fait un usage constant et comme triomphant dans *Le Visible et l'invisible* (après des apparitions plus discrètes dans ses écrits antérieurs), ce mot, il le reconnaît lui-même volontiers, n'a aucune tradition philosophique. Il désigne quelque chose de sans nom jusqu'à lui (c'est dire aussi qu'il est marqué de l'originalité stylistique caractéristique de la parole « opérante »). Car la « chair » n'est pas plus la « forme » que la « matière » de l'ancienne philosophie. Et la « chair » n'est pas non plus le corps, même si le corps en est le lieu de manifestation exemplaire et central. C'est que la « chair » déborde tout corps. Elle est aussi bien ce qui, du corps « traîne dans les choses », et ce qui du monde vient se faire corps. Certes, dans beaucoup de ses usages, la « chair » peut apparaître à première vue synonyme du classique « sujet percevant », mais on ne saurait méconnaître qu'en devenant science de la perception, « esthésiologie », l'étude de la « chair » a fait voler en éclats l'opposition entre sujet et objet de la perception. En effet ce que la « chair » désigne d'abord dans l'être c'est une *puissance de continuité* entre le percevant et le perçu. Et cette continuité semble s'évader même du monde sensible et gagner jusqu'au discours qui en rend compte : qu'on songe ici au style même de Merleau-Ponty, à ses grands paragraphes massifs et à sa syntaxe, faite de coordinations infiniment relancées, qui enchaînent des développements sans failles ni lacunes, et n'évitent pas toujours des effets de ressassement thématique. La continuité du dire évoque donc celle du monde. « Il fait si calme et puis si tiède, / Il fait si continué aussi/ qu'il est étrange d'être là, mêlé des mains à la facilité du jour » écrivait avant lui Saint-John Perse, dans *Éloges V*, désignant déjà cet emmêlement du monde et des êtres dont il ne saurait être question de sortir, et qui d'emblée selon Merleau-Ponty accorde une lumière et un regard, une matière et un toucher, une musique et une écoute. Continuité heureuse et invincible qui figure une forme pleine de l'être, partout chez lui et partout hors de lui ; d'une texture telle que, dans son filet, le même n'est jamais rompu par les altérités qui s'esquissent, toutes restant comme fixées à une seule souche. Beau rêve du continué. – Ou cauchemar peut-être, si vraiment la « chair » n'autorise aucune sécession dans l'être, aucune solitude, si elle ne laisse place à aucune vacuité, si elle nous englue dans un Même illimité. Car dans la « chair » merleau-pontyenne, l'autre ne s'oppose pas au moi mais le parachève, comme dans les caresses du maternage où un corps se façonne au contact d'un autre corps. « Chair », tel est le mot

qui désigne cette unique étoffe de l'être simultanément différenciée comme limite et produite comme surface par les contacts réciproques d'un avers et d'un revers. Mais comme cette étoffe n'a rien d'inerte, comme elle n'a d'existence que dans la dynamique de ses échanges l'image de la texture est insuffisante pour la décrire. « Chair » dit mieux sans doute que cette texture est sans cesse irriguée, par une puissance d'effusion / infusion qui anime ses symbioses, et fait d'elle une force de relation « intercorporelle ».

Cependant à la saisir comme cet espace de relation entre dedans et dehors, on risque d'oublier un autre caractère original de la « chair ». C'est qu'en deçà de tout affleurement aux surfaces, la « chair » est pour elle-même latence. Elle est ce fonds inépuisable, cette ressource d'une aveuglante obscurité, cet « invisible » ténébreux, d'où émergent sans cesse de nouvelles différenciations formelles. De ce point de vue, la théorie de la « chair », chez Merleau-Ponty, a quelque chose d'une embryologie de l'être¹. Elle comprend la « chair » comme une « masse en travail », occupée à se former par auto-dissociation – sans jamais se séparer totalement d'elle-même. La « chair » ne se développe pas par scissiparité mais par feuilletage de sa pulpe. Le corps est ce feuilletage qui conduit la « chair » à la rencontre d'elle-même dans un bord à bord originaire.

Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogénèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ses deux lèvres: la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il naît par ségrégation...²

Dès lors nous comprenons que l'ouverture d'une bouche dans le corps n'a rien d'un accident contingent de la « chair » et que sa fonction physiologique n'épuise pas son sens. Si une bouche s'ouvre dans le corps, c'est pour réaliser une structure qui est celle de la « chair », c'est pour qu'en devenant sensible à elle-même la « chair » se referme sur l'écart qui l'ouvre du dedans. Ainsi elle est habitée d'un secret retrait qui l'amène à une forme natale de conscience de soi. C'est par ce qui se creuse dans son intimité qu'elle accède à une lucidité sensible. La bouche est donc beaucoup plus qu'une simple partie du corps ou qu'une métaphore de la « chair » : elle livre le secret même de la « chair », et le sens du corps en tant que développement de cette « chair ». De ce point de vue, avant même de proférer quoi que ce soit, la bouche est déjà « parlante », elle révèle le fin mot d'une énigme.

Sans doute pourrait-on être tenté de dénoncer là une conception essentiellement narcissique de la « chair ». Des lèvres qui se baisent elles-mêmes, n'est-ce pas d'ailleurs la figure même du narcissisme ? Mais, ce narcissisme n'est, au contraire de ce que suggère le mythe antique, porteur d'aucune menace de fascination et de mort. La « chair » merleau-pontyenne, une fois ouverte, ne saurait se reclore dans l'amour de soi et s'abîmer en elle-même. Car la sensibilité dont elle témoigne à son propre égard l'expose du même coup à l'extériorité. De ce point de vue, elle n'encourt aucun risque de noyade narcissique. En revanche, sa structure évoque assez précisément ce que Freud désigne par « narcissisme secondaire ». On se souvient que, dans « Pour introduire le narcissisme »³, Freud distingue deux formes successives de narcissisme. Le narcissisme

1 Dans son cours de 1959-1960 au Collège de France sur « Nature et logos : le corps humain », Merleau-Ponty s'intéresse longuement à l'embryologie de Driesch. Cf. *La Nature, Notes Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995. p. 292 et sqq.

2. *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, coll. TEL, p. 179.

3. In *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969.

« primaire » est un « investissement libidinal originaire du moi » qui unifie sur la personne de l'enfant ses pulsions autoérotiques. « Plus tard », dit Freud, « une partie en est cédée aux objets, mais fondamentalement, l'investissement du moi persiste »⁴. Nous retrouvons donc effectivement là un caractère essentiel de la « chair » : c'est cette fondation de la relation d'objet dans une puissance d'auto-affectation. C'est parce que la « chair » est sensible à elle-même qu'elle est susceptible d'éprouver des différences qui lui sont extérieures. De façon significative, Freud recourt d'ailleurs à des images quasi « charnelles » pour expliquer la persistance de la relation à soi-même au cœur de la relation d'objet :

*... fondamentalement l'investissement du moi persiste et se comporte envers les investissements d'objet comme le corps d'un animalcule protoplasmique envers les pseudopodes qu'il a émis.*⁵

Le narcissisme de la « chair » ne s'oppose donc pas à sa transitivité, au contraire, il la rend possible. Les lèvres « qui se baisent elles-mêmes », de par cette ouverture à elles-mêmes qui les constitue, s'ouvrent au baiser d'autrui. La bouche ne se contente pas de « parler » la relation du corps à lui-même, elle s'offre virtuellement dans un même mouvement à la rencontre d'autres lèvres et donc d'un autre corps, peut-être seulement émané du sien propre, mais peut-être issu d'une région plus lointaine de la « chair » et éprouvé comme plus authentiquement autre.

Le désir d'un autre corps, c'est d'ailleurs ce qui depuis le début s'amorçait dans le mouvement profond de la « chair » : la quête d'elle-même n'était qu'un moment dans l'impulsion de la « chair » à migrer de son fond ténébreux non seulement vers *le corps d'un autre* mais vers *un autre corps* plus « intelligent », où elle s'achève. En ce sens, plus encore qu'elle n'est narcissique, la « chair » merleau-pontyenne apparaît « amoureuse ». Mais c'est d'un amour qui ne se distingue pas d'abord d'un mouvement expressif. La « chair » merleau-pontyenne est Pygmalion. Elle façonne elle-même le corps aimable qu'elle veut ensuite investir et pénétrer. Son amour prend ainsi la forme d'un changement de corps, d'une « métensomatose », que Merleau-Ponty a précisément évoquée à propos des opérations de l'art – opérations où la « chair » du monde transite d'un corps à un autre par l'intermédiaire du corps expressif de l'artiste :

*Son regard s'approprie des correspondances, des questions et des réponses qui ne sont, dans le monde, qu'indiquées sourdement, et toujours étouffées par la stupeur des objets, il les désinvestit, les délivre et leur cherche un corps plus agile.*⁶

La « chair », toujours déjà émue par une intentionnalité expressive, veut donc un corps qui soit un peu moins corps, un peu plus transparent, elle veut investir le corps même de l'intelligence. C'est ce à quoi tendent aussi bien le langage que la peinture.

C'est donc, des deux côtés, la même transmutation, la même migration d'un sens épars dans l'expérience, qui quitte la chair où il n'arrivait pas à se rassembler, mobilise à son profit des instruments déjà investis, et les emploie de telle façon qu'enfin ils devien-

4. *Op.cit.*, p.83.

5. *Ibid.*

6. « Le langage indirect », *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p.66.

*nent pour lui le corps même dont il avait besoin pendant qu'il passe à la dignité de signification exprimée.*⁷

Cependant, migrant ainsi vers un corps parlant, la « chair » ne s'est pas abdiquée elle-même, elle ne s'est pas quittée comme en l'une de ces apothéoses dont la mythologie nous fait parfois le conte et qui ne laissent sur terre qu'un vide brillant là où il y avait un corps. Elle a émis ses « pseudopodes » intelligents sans rompre avec son « protoplasme ». La meilleure preuve en est que la transparence apparente du discours ne se laisse pas former sans avoir d'abord mobilisé le corps opaque d'un locuteur en une posture expressive, et ne se laisse pas appréhender sans qu'un autre corps (d'allocutaire) se réapproprie en silence cette posture, s'il veut vraiment accéder à l'intelligibilité de ce qui est dit :

*Ce n'est pas en déposant toute ma pensée dans des mots où les autres viendraient l'y puiser que je communique avec eux, c'est en composant, avec ma gorge, ma voix, mon intonation, et aussi bien sûr les mots, les constructions que je préfère, le temps que je choisis de donner à chaque partie de la phrase, une énigme telle qu'elle ne comporte qu'une seule solution, et que l'autre, accompagnant en silence cette mélodie, hérissée de changements de clés, de pointes et de chutes, en vienne à le prendre à son compte et à la dire avec moi, ce qui est comprendre.*⁸

Ainsi la relation de la « chair » et de la parole n'est pas d'ordre analogique, mais plutôt métonymique. Ce n'est pas que le corps soit « parlant » comme le sont les signes du langage. C'est plutôt que corps et langage co-appartiennent au même monde de la « chair », c'est que toutes les possibilités du langage sont déjà données dans l'« architectonique du corps humain »⁹ – et peut-être encore en-deçà comme le suggère souvent Merleau-Ponty. C'est que les opérations intelligentes de la « chair » se retrouvent prolongées et explicitées dans celles, logiques du discours, c'est qu'elles sont les unes et les autres comprises dans un structure commune de « réversibilité qui est vérité ultime ». C'est sur ces mots, d'une évidence énigmatique, que s'achève *Le Visible et l'invisible*.

Et c'est de ce point qu'il s'agit de repartir. Car, si le trajet de Merleau-Ponty est impeccablement accompli de la « chair » à la parole, il l'est toujours dans ce même sens et il nous abandonne au seuil du discours. Le projet de Merleau-Ponty était de « fonder sur la découverte du corps comme corps actif ou puissance symbolique « une théorie de l'esprit qui nous le montrera dans un rapport d'échange avec les instruments qu'il se donne »¹⁰. Et c'est bien ainsi que s'est orienté tout son travail, conduisant de la « phénoménologie de la perception » aux « langages indirects de l'art ». Mais sa phénoménologie de la parole, telle qu'elle s'esquisse dans *La Prose du monde*, est demeurée moins précise que celle du corps. Elle est plus soucieuse de rappeler les commencements du langage dans la « chair », que de nous montrer précisément comment, une fois installés dans le corps « transparent » et abstrait du langage, nous parviendrions à retrouver quelque chose de cette « chair » que nous avons pourtant l'impression d'avoir quittée. En somme, bien qu'il en ait indiqué toutes les directions, il manque chez

7. *Ibid.* p.67.

8. *Ibid.* p.43.

9. *Le Visible et l'invisible*, p.203.

10. « Avertissement » de Claude Lefort, *La Prose du monde*, p. III.

Merleau-Ponty une poétique de la parole, qui chercherait à y reconnaître à la fois les opérations de la « chair » et leur dépassement dans un mode de symbolisation irréductible à la « chair »¹¹. Il s'agirait donc de reparcourir à rebours le trajet tracé par Merleau-Ponty et d'observer si vraiment la parole, une fois instituée, peut se retourner vers la « chair ». Il est clair qu'une telle étude a ses meilleures chances d'aboutir si on l'applique à ce que Merleau-Ponty appelle une parole « opérante », c'est-à-dire une parole qui mobilise et déplace toutes les ressources du langage dans son effort pour frayer une référence neuve. Car alors s'observe vraiment ce que peut tenter une parole pour sortir d'elle-même. Tel me semble être par exemple le caractère d'un des textes de Michaux les plus beaux et les plus apparemment insaisissables : « La Ralentie ». Et c'est avec Michaux que je voudrais explorer les relations de la parole et de la « chair » merleau-pontyenne.

Il est à la fois banal et essentiel de rappeler que la parole n'a de pouvoir référentiel qu'à référer d'abord à sa propre énonciation. Ce repli réflexif, nous le voyons exemplairement à l'œuvre dans le double sens du « Je » qui ne se désigne comme objet de l'énoncé qu'à se poser simultanément en instance d'énonciation. Et ce repli réflexif marque en fait la totalité du discours comme logiciens et linguistes n'ont cessé de le souligner ces dernières années. Il y a évidemment là un processus analogue à celui que Merleau-Ponty identifie dans le monde sensible sous le nom de « réversibilité » et comme la manifestation d'un même style d'être, sur un autre plan. Mais pour autant ces deux plans de repli symbolique et sensible peuvent-ils apparaître comme le prolongement l'un de l'autre et trouver à vaincre leur discontinuité ? Ou doit-on se contenter d'y voir deux ordres du monde aussi analogues que rigoureusement séparés ?

Le texte de Michaux va nous permettre d'y réfléchir car il invente une forme de réversibilité particulièrement troublante et ambitieuse, immédiatement agie par le titre même, et par laquelle il pousse le discours aux limites de la « chair ». « La Ralentie », ce titre en effet nous fait osciller entre deux hypothèses de lecture. Ou bien il désigne un être féminin soumis à un certain rythme (le titre alors servirait à identifier l'objet de l'énoncé, il en serait l'annonce thématique). Ou bien « la Ralentie » est à comprendre comme une caractérisation de l'allure même de la parole (le titre serait alors une sorte de didascalie signalant le rythme de l'énonciation, il présenterait tout le texte comme l'exemplification de ce rythme). D'une hypothèse à l'autre, on oscille donc entre caractérisation de l'énoncé et caractérisation de l'énonciation, pôle objectif et pôle subjectif, féminité et masculinité. Et la tâche du lecteur est apparemment de démêler cette ambiguïté. Mais rien dans le texte n'est fait pour qu'il puisse la lever. Lisons le début de « La Ralentie » :

Ralentie, on tâte le pouls des choses; on y ronfle; on a tout le temps; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sou-

11. Tel est cependant le programme que s'assigne Merleau-Ponty pour la suite, à la fin de son résumé du Cours de 1959-1960 : « Les rapports du logos explicite et du logos du monde sensible feront l'objet d'une autre série de cours », *La Nature*, p. 381.

rire du sabot. On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds. On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son œuf, on a posé ses nerfs.

Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoin d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. L'un crie. L'autre obstacle. Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou?

Tout le premier paragraphe peut nous donner à penser que c'est une certaine allure de la parole qui parle d'elle-même. Une allure, faite voix et se commentant dans ses modes et manières. Allure « ralentie », qui « a tout le temps », en particulier celui de se reprendre et de se répéter, et comme elle dit, de tâter le « pouls des choses », ou de se reclure dans sa propre intimité ainsi que le figurent de nombreuses images d'enveloppement dans le poing, le sabot ou la cloche. Mais la « ralentie », se lovant en elle-même, ne s'y enferme pas, son intimité est expressive et comme offerte à autrui : de son repli, elle tire une forme, elle « fait la perle ». Et cette perle roule effectivement dans tout le paragraphe à travers les O typographiques des « on » qui ouvrent chacune de ses phrases. Le « on » est bien d'ailleurs le pronom qui convient à cette intimité donnée en partage. En effet, si on peut l'entendre comme une forme atténuée de subjectivité, un sorte de « je » faible, retenu dans l'indétermination, le « on » vire facilement en 3e personne, se transmue aisément en « il » ou « elle » d'un autre « je » (non sans nuance inclusive de participation du « je » à la nature du « elle »). Alors ce ne serait plus la « ralentie » qui parlerait, elle serait parlée par un autre.

Et n'est-ce pas effectivement ce que semble entériner le second paragraphe, où le « on » est brutalement redésigné comme « quelqu'un ». Malgré leur indétermination, ces deux instances (« on » et « quelqu'un ») réfèrent bien au même être : la meilleure preuve en est que la phrase « on n'est plus fatiguée » est réénoncée sous la forme d'une indiscutable troisième personne « quelqu'un n'est plus fatigué ». Plus de doute, la « ralentie » est devenue objet de la parole. Elle est d'ailleurs appelée, dans la question « est-ce toi Lorellou ? » Et un « je » désirant et inquiet a fait du même coup son apparition, un « je » qui n'est pas « elle » et qui cherche à l'identifier.

« La Ralentie » nous entraîne donc dans un mouvement d'hésitation « vocale », si l'on peut dire. Ou bien, ce qui parle en elle, c'est la voix de la parole, c'est-à-dire ultimement celle d'Henri Michaux se saisissant elle-même sous la figure spécifique d'une allure nommée « la Ralentie ». Et si cette figure est féminine, elle n'en appartient pas moins à l'auteur. Cette féminité nomme en lui un mode de la parole et de l'être, cet état de repli et d'abandon qui avant tout objet est peut-être déjà disposition à l'amour. Et dès lors les femmes appelées dans « La Ralentie », Lorellou, Juana, ne sont rien d'autre que ces façons de la voix. Leurs noms labiles ne naissent-ils pas d'ailleurs de la texture syllabique de la voix – Lorellou ne procède-t-elle pas de ce roucoulement de la question qui tout à la fois l'appelle et la fait être : « Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi Lorellou ? » – tout comme Juana, plus loin, autre nom de la Ralentie, naît de la formulation d'une impuissance : « Juana, je ne puis rester... » Comment mieux montrer que ces êtres féminins nomment les inflexions d'une voix qui s'écoute et se découvre à s'entendre elle-même ? ... Ou bien la voix d'Henri Michaux nous parle vraiment d'êtres du monde. La « Ralentie » est une « 3^e » personne et peut-être deux, qu'il a connues, aimées. « On » vaut « elle » ou « elles ». L'indétermination du « on » s'expliquerait par la fusion en une

seule figure amoureuse de deux femmes – le nom de Lorellou faisant écho à celui de « Marie-Louise » (Termet-Ferdière) et le nom de Juana à celui de « Susana » (Soca)¹². Dans « la Ralentie », il faudrait donc voir condensées autant la projection amoureuse d'Henri Michaux, attentif à son propre abandon, à son propre lâcher prise, que cette même disposition d'être qui réunit les deux femmes aimées...

C'est dire déjà que cette alternative n'en est pas une, qu'écouter « La Ralentie », c'est accepter d'emblée la réversibilité de la voix. Je dois cependant reconnaître que par « Voix » j'ai désigné évidemment deux formes différentes : une source d'énonciation, une texture phonétique du discours. Le discours superpose ici plusieurs « feuillets » qui sont le site d'une analogue réversibilité. En tant que source d'énonciation, la voix aimante qui parle dans « la Ralentie » ne parvient à parler *de* ses objets amoureux qu'à *les* parler d'abord subjectivement, c'est-à-dire à les découvrir en elle comme une virtualité énonciative. En tant que texture phonétique la voix ne parvient à nommer l'autrui aimé qu'à découvrir les phonèmes de ce nom dans la matière signifiante de son appel. Cela ne signifie nullement qu'« en réalité » « La Ralentie » soit un poème dépourvu d'autre objet que lui-même, qu'il ne réfère à aucune femme existante. Bien plutôt le poème nous figure « vocalement » que la relation amoureuse à autrui présuppose la relation narcissique à soi-même et y trouve les formes qu'elle peut ensuite projeter sur autrui. Tout comme la possibilité d'écouter autrui présuppose celle d'entendre sa propre voix.

Nous retrouvons donc ici dans la parole une structure typiquement « charnelle » au sens où, dans l'espace symbolique comme dans l'espace sensible, c'est le repli de l'être sur lui-même qui fonde sa relation à l'extériorité. Michaux agit poétiquement cette relation, nous la montre à l'œuvre dans une parole amoureuse à l'ambiguïté significative. Pour autant la parole se fait-elle « chair » au sens où son corps transparent réussirait à regagner une opacité sensible ? Si la réversibilité marque à la fois la « chair » et la « parole », cela signifie-t-il pour autant qu'il y ait réversibilité de l'une à l'autre ? De la parole à la « chair » fait-il donc « si continuel » ?

Tout d'abord, la polysémie du mot « voix » ne doit pas nous tromper. La « voix » du poème n'est pas celle du corps. La voix du poème peut bien par la disposition de ses signes énonciatifs figurer efficacement un passage de la voix du « je » dans la voix de « l'autre », elle ne le réalise pas corps à corps. Les manœuvres d'enchantement phonétique du poème, ses échos productifs du nom de l'aimé, ne suffisent pas à recréer sa présence corporelle, tout juste à l'introjeter. La figuration mimée de la « voix » de l'autre ne nous fait pas accéder à son existence sonore. Il s'agit donc de ne pas céder à l'illusion de Pygmalion, mais au contraire de l'observer à l'œuvre. Car aucune autre figuration poétique ne saurait mieux nous montrer un tel processus de *mimésis* vocale, par lequel une voix mimée « sort » d'une voix mimante. A cet égard, le poème de Michaux a plutôt valeur de désenchantement. D'ailleurs, l'appel à la « Ralentie » prouve sa perte, et la creuse, dans l'effort même pour la rejoindre.

Il y a donc bien de l'homologue entre « chair » et « parole », une communauté de rela-

12. Deux femmes qui par la suite partageront d'ailleurs à quelques années d'intervalle le même tragique destin de mourir brûlées vives : sur ces renseignements biographiques, cf. *Henri Michaux* de Brigitte Ouvry-Vial, Paris, La Manufacture, 1989, p. 132.

tions, chacune dans son ordre, mais ces ordres ne sauraient se transmuier l'un dans l'autre, leur totalité est irrémédiablement rompue. Et c'est parfois ce qu'on oublie à lire Merleau-Ponty, enchanté qu'on est par sa prose. Il nous fait oublier que les signes ont beau émaner d'un corps intelligent et parfois se tendre vers un autre corps, ils se referment dans un monde de signes. Certes, de ce monde de signes, des corps intelligents pourront jouer, pour se rapprocher ou s'éloigner. Mais jamais ces signes eux-mêmes ne sauront se revêtir de chair et d'os, comme dans la « sorcellerie évocatoire » appelée de ses vœux par Baudelaire. Cet oubli, entretenu donc par l'écriture de Merleau-Ponty, il tient peut-être à ce que, dans sa description de la parole, il ne s'attarde pas à ce seuil critique où l'expression, issue du corps comme son prolongement, est happée par un espace de distinctions linguistiques qui lui préexiste, et change alors radicalement de nature. Effectivement, on pourra rapprocher autant qu'on voudra nature et *logos*, « symbolisme d'indifférenciation » propre au monde sensible et « symbolisme conventionnel » propre aux langages institués, comme le fait Merleau-Ponty dans ses notes de cours de 1959-1960 sur « Le concept de nature »¹³. On pourra rappeler que le « symbolisme conventionnel » suppose déjà la possibilité de la communication et ne peut suffire à la produire par son seul fait, et que donc les deux symbolismes participent d'un même monde. On pourra même s'ingénier à montrer qu'il y a déjà un langage tacite dans les questions-réponses de la perception tout comme demeure une taciturnité, « un fil de silence », au cœur du langage¹⁴. Il n'en reste pas moins qu'on ne trouvera nulle part dans la « chair » l'équivalent de la négation qui fonde l'espace distinctif du langage. On n'y trouvera pas l'intime collusion de la parole à l'absence qui fait sa face obscure mais aussi son pouvoir de détachement et donc sa liberté. Entre « chair » et parole, fait-il « si continuuel » ? La parole qui le dit refait cette continuité, mais elle nous fait parfois oublier que c'est seulement dans son ordre propre, et refigurant cette continuité elle ne peut faire que le dire ne s'en arrache dans le même mouvement.

13. *La Nature*, p. 290.

14. « Il y a du tacite dans la mesure où, comme la perception, la parole prononcée ou comprise devance ses propres motifs. La différence n'est que relative entre le silence perceptif et le langage qui comporte toujours un fil de silence », *ibid.*, p. 274.