je ne sais ce que je vois qu'en écrivant[1]

par Jean-Yves Pouilloux

Rien ne me paraît plus normal que de voir : j'ouvre les yeux, et voici devant moi une table de bois sur laquelle s'amoncellent des feuilles de papier couvertes de lignes écrites, de mots barrés d'un trait impatient, de livres ouverts, d'objets divers, cendrier, crayons, cartes postales, briquet, trombones, et la suite indéfinie d'objets, de formes, de couleurs. Mes yeux se posent sur un petit monde qu'éclaire la triste lumière de janvier, ils voient ce qui est là.

Et pourtant, en même temps, je pressens que ce n'est pas aussi simple, que mon regard est orienté par le projet que je forme, à savoir écrire cette page pour m'aider dans les paroles que je dois prononcer bientôt, bien trop tôt pour que ce soit au point, d'où la hâte de ma main et la nervosité. Mais aussi, il est baigné dans les bruits qui sourdement accompagnent ces moments : le voisin du dessus qui fait grincer le parquet avec ce que je sais être son vélo d'appartement, les enfants de la concierge qui jouent dans la cour, le cliquetis des planches à repasser dans l'atelier de blanchisserie au rez-de-chaussée, et voilà le téléphone qui sonne, déplaçant soudain mon regard au bout de ma main, pour décrocher l'appareil.

Toutes ces opérations, et bien d'autres encore, ma respiration, tantôt lente, tantôt pressée, le passage de deux corbeaux sur les ruines de l'immeuble à moitié démoli au fond de la cour, ou l'odeur du mégot mal écrasé, composent à mon insu la trame de ma vision. Trame inaperçue, rejetée dans l'absence puisqu'elle me détournerait de ma visée qui est concentrée sur le projet d'écrire ces quelques lignes.

Que vient-il de se passer ? Je viens de faire l'expérience que je ne voyais pas ce que j'avais sous les yeux, que j'étais séparé de la réalité par une forme très quotidienne de sélection, due aussi bien aux habitudes de mes gestes de somnambule gouvernés par l'inadvertance, par le souci économique de l'efficacité, qu'à l'oubli de mon corps présent qui pourtant se rappelle à moi par la douleur lancinante qui paralyse mon bras droit et m'oblige à un effort démesuré pour tracer des lettres lisibles sur cette feuille de papier. Mais en même temps, la préoccupation où je me trouve d'écrire ouvre une sorte d'accroc, de déchirure, dans l'ordonnance lisse de ce monde inaperçu. Elle offre une possibilité pour que la présence des choses s'inscrive en défaisant ce que Hofmannsthal appelle « le regard simplificateur de l'habitude », en écartant les identifications, les nominations, dont ma conduite coutumière se contente par commodité, par éducation ou par paresse. Et soudain je m'avise que ma vision est énigmatique, qu'elle ouvre des questions dont je pressens qu'elles ne recevront pas de réponses définies, ni définitives.

Mais je m'avise aussi des difficultés qui se présentent devant moi : comment départager les images et la réalité ? comment m'empêcher de me prendre aux mots et aux

1. Le titre de cette intervention reprend celui d'un petit écrit de Giacometti, qui est un peu différent (Giacometti dit : « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant »).

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

phrases ? comment éviter de réduire la lumière qui baigne le monde à des noms de couleurs, par exemple ? comment retrouver la présence des objets dans leur évidence brute qui ne se limite évidemment pas aux contours tracés dans lesquels mon imagination les enserre ? Je pressens qu'il va falloir renoncer à des notions, à des images, à des délimitations qui composent mon monde « normal », et qu'il va falloir accepter ce que j'appellerai une conversion – même si ce terme entraîne avec lui une atmosphère un peu religieuse, ambiguë, c'est bien de cela qu'il s'agit, une conversion, aussi bien pour moi dans cette minuscule expérience que je viens de raconter, que pour Proust dans l'immensité de la *Recherche*, ou pour Merleau-Ponty, en particulier dans ses derniers textes (*Le Visible et l'invisible*, *La Prose du monde*, *L'Œil et l'esprit* notamment) – mais c'est une mutation qu'on sent déjà venir dans les derniers chapitres de la *Phénoménologie de la perception*, et en particulier dans celui qui est consacré à la temporalité. Une conversion vers un monde dont je sens, dont j'espère, qu'il serait le monde vrai, le monde vrai dans son éblouissante présence, tel qu'il envahit manifestement ceux qui se trouvent être le lieu d'une expérience mystique, d'une « ek-stase » au sens étymologique – et Merleau-Ponty, dans la fin de la *Phénoménologie de la perception*, reprend et développe ce terme en lui donnant une extension qui me paraît tout à fait remarquable. Mais en même temps, cette révélation me fait toucher, ou a une chance de me faire toucher, ce qui est mon rapport vrai au monde et à moi-même (à supposer que « moi » ait encore un sens – ce qui est tout à fait problématique, comme le dit si bien la postface de Michaux à *Lointain intérieur*, dans laquelle Michaux parle de *ses* « moi », c'est-à-dire de ce feuilletage de « moi », de ces divers « moi » qui composent « moi », et où il a cette formule extraordinaire : « moi n'est qu'une position d'équilibre, c'est-à-dire quelque chose qui se tient entre les uns et les autres »). Je pressens enfin que ma relation au langage risque de subir une modification aussi radicale que celle qui affecte l'écriture de Proust ou celle de Merleau-Ponty.

Je voudrais citer ici Claude Lefort qui, dans un article de la revue *Esprit* en 1982, dit : « Les notions clés introduites dans certains essais de *Signes*, dans *La Prose du monde*, dans *L'Œil et l'esprit*, dans *Le Visible et l'invisible* surtout... n'exercent plus manifestement la fonction qu'on prête au concept dans les discours métaphysiques. *Chair, chiasme*, *réversibilité*, *circularité*, *déhiscence*, *ou dimension*, *charnière*, *pivots*, ces mots ne semblent plus passibles d'une stricte définition. On ne pouvait leur subordonner un enchaînement de significations ; ils avaient plutôt la vertu de susciter un parcours de pensée ; de rendre quasi sensible un espace en connivence avec celui que déploie la langue de la poésie ou du récit ; à tout le moins, ils ne souffraient pas d'être extraits de la trame de l'écriture. »

Mutation dans le langage, donc, et je pressens aussi qu'une telle mutation entraîne ou risque d'entraîner des incompréhensions ou des malentendus : Proust a plus d'une fois été accusé d'avoir des phrases hybrides – je ne parle pas de la longueur des phrases mais de la nature de ces phrases : des phrases qui sont à la fois narratives, descriptives et réflexives, et qui prétendent (c'est donc exorbitant quand on y prête attention) formuler des lois générales en passant d'une manière tout à fait abrupte, et en même temps injustifiée, on pourrait même dire abusive, du « je » de l'expérience singulière au « nous » de la communauté humaine ; Merleau-Ponty a paru à certains lecteurs céder à ce qu'on pourrait appeler une empathie, une adhérence parfois floue, voire comme certains l'ont dit avec beaucoup de cécité, un vitalisme confus, et donc délaisser les « idées claires »

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

pour des approximations poétiques bien peu « philosophiques », et on peut en donner des exemples dans l'emploi qu'il fait de la « quasi-localité », un terme extraordinairement riche mais en même temps tout à fait énigmatique. De même, dans *Le Visible et l'invisible* une note de décembre 1959, intitulée *Monde* indique : « Remplacer les notions de concept, idée, esprit, représentation, par les notions de *dimensions*, articulation, niveau, charnières, pivots, configuration. »

Je crois que ce n'est pas un hasard si et Proust et Merleau-Ponty ont été la cible de critiques relativement analogues, mais une convergence nécessaire, et je dirai même consubstantielle à la conversion que j'évoquais plus haut. Et dans les phrases de Merleau-Ponty aussi, comme dans celles de Proust, on passe du « je », lieu d'une expérience singulière, à un « nous » collectif très problématique, tellement problématique qu'à certains moments on se demande si c'est un « nous » de politesse, comme dans « nous allons faire ceci », ou si c'est un « nous » véritablement collectif ; de la même manière que le « je », que Merleau-Ponty emploie à plusieurs reprises, qui est un « je » parfaitement singulier, qui désigne bien la personne qui écrit, relatant une expérience qu'elle a vécue, est à d'autres moments est un « je » qui est déjà celui de « je pose cinq et je retiens deux », c'est-à-dire un « je » dans lequel tous les lecteurs, toute personne étrangère peut venir prendre sa place. Autrement dit cette marque à l'intérieur de la prose de Merleau-Ponty semble symptomatique, et d'autant plus symptomatique qu'elle passe inaperçue par cet entraînement de sa prose, par un glissement continu dans lequel, finalement, on ne prête pas attention au passage d'un « je » à un autre. Comme le remarque avec beaucoup de justesse Michel Deguy, « avec le langage de Merleau-Ponty, c'est le statut même de la philosophie qui est en cause ». C'est aussi ce que suggèrent les études de Claude Lefort. Et de l'autre côté, on pourrait dire qu'avec le langage de Proust, c'est le statut même de la littérature qui est remis en question.

Comment s'opèrent ce déplacement, ce retournement ? Dès lors qu'écrire n'a de sens que s'il s'agit de rejoindre la vérité de mon rapport au monde, je me trouve jeté dans une aventure où me font défaut les repères et les certitudes, où ce que je rencontre ne peut se couler dans les phrases que je connais déjà, dans l'agencement syntaxique, dans la répartition des pronoms et des adjectifs dont ma parole quotidienne est familière. Mais cela, je n'en prends pas conscience tout de suite, tant le langage me semble normal, naturel – aussi normal que me semblait tout à l'heure le fait de « voir » où je ne concevais pas même qu'il s'agissait d'un acte complexe, engageant une configuration indécise de déterminations, de choix, d'oublis, et d'orientations dont pour l'essentiel l'élection échappait à ma conscience. Le narrateur dans la *Recherche* – dont la bonne volonté, le désir, ne peuvent être suspectés, y compris lorsque la paresse ou le découragement viennent faire obstacle à ses vœux – est douloureusement affronté à l'évidence abrupte d'un échec au moment précis où il éprouve la proximité du bonheur absolu. Je ne reviens pas sur ce que Maurice Blanchot a très justement appelé des « épiphanies » qui scandent l'ensemble de la *Recherche*. En ce premier moment de son aventure, le narrateur à la fois s'ouvre à la beauté indicible du monde, à une présence réelle, et prend conscience d'un échec douloureux, même s'il est accompagné par le pressentiment incertain d'une vérité proche.

Il reconnaît « n'avoir pas de dispositions pour les lettres », et décide de renoncer à jamais à être un écrivain. Et pourtant « Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupa-

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

tions littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur. Et s'il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver en fermant les yeux ; je m'attachais à me rappeler exactement les lignes du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle. »

Il faudrait lire toute la suite ; on a là, ramassée dans quelques lignes, une première attitude qui est manifestement celle d'*avant* la conversion ; on peut essayer de la définir, en tout cas de la montrer : c'est une attitude dans laquelle le narrateur dit explicitement que le secret de ce qui l'émeut est enclos dans les choses, et les termes qui reviennent comme « cacher », « couvercle », « s'entrouvrir », « s'envelopper », « revêtement », « couche », sont tout à fait explicites. Il y aurait dans les choses un secret que, avec le travail de la pensée, je pourrais essayer de faire se révéler comme une forme enfouie, enclose, prête à éclore. Ne pas y parvenir serait un manque de volonté. Cette croyance relève d'une philosophie tout à fait classique, disons idéaliste si l'on veut, en tout cas substantialiste très certainement. On peut remarquer que dès le début de Combray, c'est-à-dire dans ce passage fameux qui se termine par l'épisode de la madeleine, le narrateur dit, ce sont ses propres termes : « Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous ». Notre perception aurait donc le devoir d'aller vers l'objet en qui seul résiderait la vérité ; il nous faudrait travailler à ouvrir une gangue opaque pour en extraire le secret enfoui.

L'épisode fameux des arbres de Hudimesnil, relate une expérience tout à fait analogue. Le narrateur est en calèche avec Madame de Villeparisis, et sur le chemin trois arbres lui apparaissent qui lui disent quelque chose, autour desquels il va tourner pendant trois pages, et qui finalement vont retourner au silence, à la perte, peut-être à l'oubli. Dans ce passage encore, et c'est un des moments-pivots de la quête du narrateur, on retrouve exactement les termes qui étaient employés plus haut : « Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instants l'enveloppe sans arriver à rien saisir. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort et tâcher d'atteindre plus loin. Mais pour que mon esprit pût ainsi se rassembler, prendre son élan, il m'eût fallu être seul. » Le narrateur éprouve bien un plaisir particulier, unique, dont il sent qu'il est le signe d'une vérité essentielle ; il a le pressentiment d'une révélation proche, et que le monde entier en serait définitivement accessible et proche ; mais soit distraction, soit fatigue de sa vision, il demeure incapable de rejoindre ces arbres, il est impuissant à les deviner. « Bientôt, à un croisement de routes, la voiture les

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

abandonna... Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. »

Voilà donc ce qu'on pourrait appeler le cul-de-sac. Le narrateur échoue, on le sent bien, dans son rapport à la vérité du monde. Il voudrait arriver à la vérité du monde, mais n'y parvient pas ; et il lui faut toute une série de médiations, la rencontre des jeunes filles, la leçon d'Elstir, l'épreuve du deuil, et aussi beaucoup de temps, pour qu'il conçoive que cette manière de voir les choses, cette manière de disposer le rapport du sujet au monde, est erronée, et que de cette façon, s'il reste dans cette conception, il ne parviendra jamais à rejoindre la présence des choses. Cet acheminement vers une position autre, cet arrachement à un sol qu'il est très difficile de quitter, c'est-à-dire la conception d'un sujet comme un sujet, la conception d'un objet comme un objet, la conception d'un regard comme ce qui prend possession du spectacle du monde mis à disposition, placé sous les yeux, va prendre beaucoup de temps. C'est ce qu'on pourrait appeler renoncer à la façon « naturelle », la façon commune de « voir ».

L'expérience des échecs successifs contraint le narrateur à renoncer à la voie directe, à l'illusoire disposition selon laquelle nous pourrions atteindre le monde par un geste volontaire de nos « bras tendus » vers l'objet à saisir. Il est peu à peu quoique tout à coup mis devant une découverte, à la fois pleinement nouvelle et pourtant depuis toujours confusément pressentie[1], découverte qui le conduit, et il faut beaucoup de courage pour cela, à écarter les fausses descriptions, les éclats chatoyants et finement ciselés des médaillons kitsch, comme il y en a beaucoup dans toute la *Recherche* : l'autel de Combray par exemple, ou bien des pages de *Jean Santeuil*. Le narrateur découvre à un certain moment (et il met beaucoup de temps pour y arriver) que la vision n'est pas instantanée ; la vision, contrairement à ce qu'on imagine être le regard, inclut dans une parcelle infinitésimale tout l'espace du temps. Comme le dit Nietzsche : « ce que je vis aujourd'hui ouvre le temps jusqu'au fond, me le donnant en ce présent unique comme le double infini qui viendrait en lui à se réunir ». C'est dire que l'instantané, contrairement au sentiment, à l'idée que nous nous en formons facilement, contient en réalité toute l'épaisseur du temps ; il enclôt au moins en puissance tout son déploiement. Il faut comprendre cela plus précisément, et c'est d'autant plus délicat que les termes employés par Proust laissent percevoir un écho spiritualiste qui risque de masquer l'enjeu véritable ; arrivent en effet des mots comme « éternité » ou « essence » qui risquent d'engager sur une voie erronée. Pour le narrateur il s'agit de comprendre ce qu'il en est de la vision du réel, dût celle-ci ne se produire qu'une fois dans sa vie et peut-être même jamais. Il faut en effet subir une véritable conversion.

Merleau-Ponty, en particulier dans le *Visible et l'invisible*, me semble inspiré par la lecture de Proust, non seulement dans l'élaboration de la pensée qui tente d'éclairer le rapport au monde, et en particulier la question du regard, mais encore dans l'avancée de certaines phrases, qui cherchent à épouser le déploiement d'une expérience sensible à l'aide d'une avancée d'écriture. Merleau-Ponty écrit ainsi l'expérience de la couleur « rouge » : « C'est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif. C'est une

1. Puisque en fait un des premiers textes que Proust ait écrits (qui concerne Chardin et Rembrandt) désigne déjà assez nettement une forme de rapport tout à fait différent, une autre disposition du regard, une autre hiérarchie ; mais la nouvelle manière de concevoir le regard est si différente justement qu'elle paraît difficile à admettre, et plus difficile encore à formuler dans les termes habituels.

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

concrétion de la visibilité, ce n'est pas un atome ». Il poursuit : « A plus forte raison la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et par lui à un tissu d'être invisible. Ponctuation dans le champ de choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes rouges, qui comprend, avec les robes de femmes, des robes professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et celui des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Elysées. Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires. » Je crois qu'il n'y a pas de phrase plus fidèle à Proust, aussi bien dans l'approche de ce qui constitue la trame de notre vision, tresse indissoluble d'instant pur et de mémoire indistincte, que dans la confiance extraordinaire dans une écriture susceptible de ramener au jour ce qui constitue l'épaisseur méconnue de l'expérience quotidienne. Personne n'est allé aussi loin que Merleau-Ponty dans cet effort pour prendre Proust au sérieux. Il est probable, à mes yeux en tous cas, que dans l'évolution du philosophe la lecture de Proust a joué un rôle essentiel, et que le passage d'une pensée relativement classique (*Phénoménologie de la perception*) à une aventure tout à fait nouvelle (*Le Visible et l'invisible*) s'est dessiné au fur et à mesure d'une lecture de la *Recherche*.

Essayons de poursuivre. Proust éprouve donc la difficulté d'un double déplacement : il convient désormais de se défaire d'une idée de l'instant, et au contraire de percevoir que toutes nos sensations, au lieu de n'exister que dans la seconde où nous les ressentions, en fait, comprenaient en elles toute l'accumulation inaperçue de toute notre expérience, et qu'il nous fallait désormais pour les rejoindre tenter de revenir vers leur origine ; de la même façon, et parallèlement, quitter le langage neutre, le langage transparent, celui de la description, celui de la langue des Goncourt par exemple, de la langue « réaliste », comme il dit dans *Le temps retrouvé*, pour essayer de retrouver quelque chose qui n'est pas donné, mais qui est à construire, cette grande phrase à venir, et qui n'est pas promise pour accessible, qui est toujours à faire, qui est toujours devant. Et ces deux voies, c'est-à-dire ce déplacement de l'instant aux strates successives de la temporalité et ce changement du langage transparent au langage compact d'une phrase à inventer, c'est cela qu'il faut déployer de façon indissolublement liée pour avoir une chance de retrouver ce que Proust appelle « l'impression première ». Ce terme est très équivoque apparemment, mais très important. Proust dit qu'elle est à la fois la première et l'ultime.

Il en donne une évocation imagée en invoquant le « petit sillon », ce vers quoi l'entreprise d'écrire va essayer de remonter en écartant les représentations convenues que nous nous formons des choses . « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager la vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que nous ne connaissons pas ». Il s'agit donc, pour retrouver la vérité de notre perception, de revenir, à travers les strates successives que nos habitudes, nos attentes, notre éducation, nos amours ont déposées entre le monde et nous, jusqu'à cette marque inaperçue qu'une première ouverture a inscrite en nous. Car nous sommes aveugles à ce qui nous entoure, déformant immédiatement ce qui est devant nous par la croyance que nous l'avons sous les yeux, que c'est vers l'extérieur qu'il convient de diriger notre attention. Tout au contraire, c'est en revenant vers nous que nous pourrons, peut-être, rejoindre ce qui est vérité de notre rapport au monde. « Dans les moments mêmes où nous sommes les spectateurs les plus désintéressés de la nature, de l'amour, de l'art lui-même, comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue : le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. » Il ne s'agit pas, on le voit, d'une entreprise esthétique, ni de chercher un accès à un monde des idées, mais de rejoindre la vérité de notre perception. Cela ne va pas de soi, et même demande un effort d'autant plus grand que tout nous porte à le croire vain. Malgré toutes les difficultés, une telle révolution dans le regard est possible et Proust suggère un biais : l'écriture. C'est en effet par le travail de la phrase que le narrateur espère parvenir à opérer ce retour : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie, et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. » Ecrire, désormais, a donc un autre but que décrire le monde. Plus modestement (mais c'est en réalité une ambition plus grande), l'écrivain, s'il veut en effet rejoindre la vérité, va travailler à un retour : « Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre ». En d'autres termes, il veut accompagner par l'avancée de ses phrases l'expérience de la méconnaissance qui s'est installée en lui avec les premiers mots dont il avait nommé sa vision. C'est du même mouvement chercher à élaborer un « style » capable de répondre à l'exigence de vérité qui règle dorénavant l'écriture. Un style capable de réunir en une seule phrase les « strates successives du temps amalgamées en un seul instant » en un langage inédit qui se reconnaîtrait à sa matière spéciale, « distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose », et serait à même de restituer l'ensemble des données sensorielles, tactiles, auditives, etc., dans lesquelles baigne la vision.

Les derniers textes de Merleau-Ponty montrent à l'évidence que le philosophe pour-

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

suit l'expérience proustienne, non seulement dans son élaboration conceptuelle, mais surtout dans sa pratique même de l'écriture. Si des lecteurs philosophes marquent aussi souvent leur désarroi, ou expriment leurs réticences, devant ces œuvres inachevées, c'est en grande partie à cause d'un style déconcertant, profus et sensuel, là où ils attendaient la netteté, la « rigueur » et la sécheresse des concepts . Mais, on l'a déjà suggéré, la formulation de « concepts » ne répond plus pour Merleau-Ponty à une nécessité de pensée. Il s'agit pour lui d'aller vers ce qui n'avait pas encore en lui-même été pensé, il s'agit de mettre à l'épreuve le pouvoir de l'expression pour en déployer les capacités de découverte . En un mot, de trouver, lui aussi, son style. « Quand le style est au travail », écrit-il en commentant le livre de Malraux, *La création artistique*, « le peintre ne sait rien de l'antithèse de l'homme et du monde, de la signification et de l'absurde, puisque l'homme et la signification se dessineront sur le fond du monde justement par l'opération du style » (*La Prose du monde*). Mais ce style, pour Merleau-Ponty comme pour Proust, demeure toujours à venir, à aucun moment il n'est acquis : croire le détenir serait accepter de figer le mouvement d'expression, immobiliser dans une position momentanée (et donc arbitraire) ce dont la vérité réside au contraire toute entière dans l'ouverture incessante à la nouveauté, dans la sensibilité à chaque instant offerte à ce qui advient. Peut-être est-il possible de concevoir ainsi ce que Merleau-Ponty nomme mystérieusement la « chair » : ce moment de vibration sans cesse renouvelé où se rencontrent la parole humaine et le monde du silence et où s'opère « l'infatigable métamorphose du voyant et du visible, dont le principe est posé et qui est mise en route avec la première vision ».

Que Proust ait guidé Merleau-Ponty sur cette voie aventureuse fait peu de doute : « On touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur. »

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.