

Claude Lefort

Le sens de l'orientation

Ce texte est celui de la conférence donnée à l'Université de Paris-Sorbonne, dans le cadre du colloque « Merleau-Ponty : les figures du sensible » (11-12 octobre 1995).

Réunis en raison de notre intérêt commun pour l'œuvre de Merleau-Ponty, nous sommes invités à nous interroger sur ce qu'il désigne par la notion de *sensible*. Cette notion constitue le thème destiné à *orienter* notre rencontre. Sans doute, d'autres thèmes étaient-ils susceptibles de donner un axe différent à nos échanges. Qu'il s'agisse, par exemple, de l'« expérience », de l'« expression », de l'« interrogation » – ou bien encore de la « dialectique » ou de la « chair », ces notions auraient eu l'égal mérite de ne pas être importées de l'histoire de la philosophie et de nous introduire aussitôt dans l'intimité de la pensée de Merleau-Ponty. Au demeurant, quel que soit le privilège que nous accordions à l'une ou à l'autre, il est sûr qu'elles tiennent toutes ensemble et que nous n'aurions pu les dissocier de celle du sensible. Cependant, le thème retenu s'avère particulièrement justifié parce que la vie, telle qu'elle se manifeste dans l'exercice des sens, fournit, de fait, un point de départ à toutes les investigations de Merleau-Ponty.

La Phénoménologie de la perception s'ouvre avec un chapitre consacré à la sensation, et les tout premiers mots du *Visible et l'invisible* – où s'affirme le souci de reprendre, de rectifier, et d'infléchir dans le sens d'une ontologie de la chair, les analyses antérieures – nous ramènent à la source de notre expérience du monde : « nous voyons les choses mêmes, le monde est ce que nous voyons : des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'opinions muettes impliquées dans notre vie » (p. 17). Point de départ, le sensible ? En un sens, cela n'est pas douteux. À peine s'est-il avancé dans les paradoxes de cette expérience, quelques pages plus loin, Merleau-Ponty reprenant le terme *d'assise*, et lui donnant plus de force, précise : « cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous est commun, elle est en nous l'assise de la vérité » (p. 27). Et, ajoute-t-il : « qu'un enfant perçoive avant de penser, qu'il commence à mettre ses rêves dans les choses, ses pensées dans les autres, formant avec eux un bloc de vie commune, où les perspectives de chacun ne se distinguent pas encore, ces faits de genèse ne peuvent être simplement ignorés par la philosophie au nom des exigences de l'analyse intrinsèque ». Sur ce point il insiste : « la pensée ne peut ignorer son histoire apparente, il faut qu'elle se pose le problème de la genèse de son propre sens. C'est par le sens et la structure intrinsèques que le monde sensible est *plus vieux* que l'univers de la pensée, parce que le premier est visible et relativement continu, et que le second, invisible et humain ne constitue à première vue un tout et n'a sa vérité qu'à condition de s'appuyer sur les structures canoniques de l'autre » (*ibid.*). Et, pourtant, en dépit de ces propositions catégoriques, on peut se demander s'il faut s'arrêter à l'image du point de départ, car c'est aussi un fait que le point de départ coïncide avec un point de rupture : l'accès au sensible ne fait qu'un avec le rejet des préjugés de la

philosophie passée, et de la science à laquelle elle a ouvert sa voie, en tranchant entre l'esprit et le corps, et en ne laissant d'autre choix que l'analyse objective à qui veut connaître le fonctionnement des sens.

La tâche d'élucider l'expérience primordiale – l'argumentation qui la soutient dans la *Phénoménologie de la perception* où la critique de la psychologie scientifique et de la psycho-physiologie occupe une place considérable, comme l'argumentation du *Visible et l'invisible*, dont le ressort est une interrogation qui traverse les illusions de la pensée réflexive, de la dialectique et de l'intuition des essences – cette tâche s'exerce par « une réhabilitation du sensible ». Cette dernière expression, Merleau-Ponty l'emploie dans « Le philosophe et son ombre » pour qualifier le travail de Husserl. Alors qu'il vient d'évoquer cette « sorte de réflexion » que le corps accomplit au moment où, dans l'étreinte des deux mains, l'une sent l'autre la toucher, et l'on obtient, sinon une coïncidence du touché et du touchant, du moins le sentiment de leur identité, Merleau-Ponty écrit : « il faut bien voir que cette description bouleverse notre idée de la chose et du monde et qu'elle aboutit à une réhabilitation du sensible. (*Signes*, p. 210) ». Soit, dirait-on, Merleau-Ponty rejoint alors Husserl dans l'observation d'un événement dont chacun, qu'il soit ou non philosophe, peut se faire le témoin. Mais outre que cette remarque ne ferait que reporter en arrière la coïncidence du point de départ et de la rupture opérée dans l'histoire de la philosophie, outre que Husserl (sans doute sous l'inspiration de Kant) ne décèle déjà la jonction du sentant et du senti qu'en récusant la notion philosophique ou scientifique du corps-objet, Merleau-Ponty ne s'accorde avec lui que pour aussitôt abandonner la voie qu'il suivait. Si la description phénoménologique *aboutit* à une réhabilitation du sensible, Husserl, nous est-il suggéré, ne l'a pas pleinement effectuée. Il a bouleversé notre idée du monde et de la chose, en nous remettant au contact « de l'être brut », d'un être qui défie l'opposition du sujet et de l'objet. Mais cette étrange transition du senti au sentant qu'il révélait, il a voulu la convertir en un phénomène pour un pur spectateur ; sous l'écheveau des fils qui lient tout ce qu'on sent et tout ce qui est senti, il a voulu détecter une pure activité de liaison, dont l'origine attesterait un Sujet transcendantal. Merleau-Ponty objecte qu'on ne peut se soustraire à l'épreuve de la circularité que nous impose l'expérience sensible ; il objecte qu'une fois reconnue la vanité d'un mouvement qui depuis l'un des deux côtés – le sentir ou le sensible – nous permettrait de saisir ce qui se produit de l'autre, il est non moins vain de s'installer dans une position d'où l'on gagnerait la possibilité de principe de découvrir les intentionnalités qui décident de l'entrelacement des modifications du corps et du monde. Si le premier contact avec quelque chose vu est bien une initiation à l'être, l'analyse ne peut laisser derrière soi le domaine de la sensibilité. « Toute la connaissance, toute la pensée objective, vivent de ce fait inaugural que j'ai senti, que j'ai eu avec cette couleur, ou quel que soit le sensible en cause, une existence singulière qui arrêta d'un coup mon regard et, pourtant, lui promettait une série d'expériences indéfinies [...] » (p. 211).

Après tout, Husserl, le premier, enseignait que la pensée objective elle-même vit du sensible, mais c'était pour découvrir dans le sensible tous les signes de l'activité de l'esprit. Il est vrai qu'en conséquence la philosophie pouvait se définir comme une tâche, et même plus, comme un programme infini d'élucidation des opérations qui constituent la vie de la conscience dans son entier déploiement. Que peut vouloir dire, pour Merleau-Ponty, l'exigence faite à la pensée de poser le problème de la genèse de son propre sens, dès lors que la philosophie n'est plus guidée par l'idée d'un esprit opérant déjà

dans le monde de la perception, dès lors qu'elle cesse de se présenter comme vouée à la pleine possession des significations investies dans l'ensemble des rapports que tissent les hommes et les choses et les hommes entre eux ? Ne faut-il pas reconnaître que la question : qu'est-ce que la philosophie ? – ou, qu'est-ce que la pensée qui s'interroge sur elle-même ? – est également première pour Merleau-Ponty ? La réhabilitation du sensible, comme la rupture avec les préjugés classiques, ne se dissocient pas d'une interrogation sur le langage. C'est par la parole, et notamment par l'écriture, que le philosophe interroge l'expérience sensible et qu'il découvre la manière dont elle est destituée, ou refoulée, dans les œuvres philosophiques du passé. Peut-être même trouvons-nous dans « l'expérience de l'expression » (qu'on se souvienne du titre d'un chapitre de *La Prose du monde* : « Science et expérience de l'expression ») le plus sûr ressort des analyses de Merleau-Ponty. Il est déjà manifeste dans l'un de ses premiers essais : « Roman et métaphysique » (inséré dans *Sens et non-sens*). Je citerai seulement l'une des dernières notes de travail qui accompagnent la rédaction du *Visible et l'invisible* : « la philosophie : *ce qu'elle dit*, ses significations ne sont pas de l'invisible abolu ; elle fait voir par des mots comme toute la littérature » (p. 318). À cette note qui porte contre le mythe d'une pensée pure, j'en adjoindrai une autre qui porte, elle, contre la psychologie scientifique : « la vérité est que le *quale* paraît opaque, indicible, comme la vie n'inspire rien à l'homme qui n'est pas écrivain. Le sensible est au contraire comme la vie trésor toujours plein de choses à dire pour celui qui est philosophe, (c'est-à-dire écrivain) » (p. 305). Merleau-Ponty ne confond pas littérature et philosophie. D'ailleurs, il n'a jamais cessé de se penser comme philosophe, je puis l'attester, et même de revendiquer l'héritage philosophique. Toutefois, il sait que la pensée se cherche, se rencontre, se relance, dans les mots, qu'ils n'ont pas de signification univoque, se prêtent à des usages inédits et secrètent du sens au-delà des intentions de l'écrivain. Ainsi, l'adhérence charnelle de ce qu'on sent à ce qui est senti, Merleau-Ponty l'éprouve dans le lien de la parole à cela dont elle parle et qui la guide sans jamais pouvoir être détaché de son mouvement. En outre, n'oublions pas que le philosophe a commencé par lire et que c'est dans son exercice continu de la lecture qu'il a déjà mesuré l'impossibilité de faire le partage entre ce qui vient à lui de l'autre et ce qu'il met de ses propres pensées dans l'autre – et que loin de mettre en défaut la lecture, cette liaison est génératrice du sens. Ainsi aucune définition de la doctrine, ou des thèses, des idées, des « problèmes », d'une œuvre philosophique ne nous procure (bien plutôt nous en prive-t-elle) le sens que nous tirons de la lecture et qui s'accroît de nos relectures, d'être à la fois au contact et toujours en quête de ce qui nous parle.

Il y a, donc, une sorte d'expérience sensible dans la philosophie elle-même, dont on apprécierait mieux l'étendue et la profondeur, si, au lieu de s'arrêter à la relation singulière qu'un philosophe noue avec une œuvre, on prenait en compte la multiplicité des œuvres avec lesquelles il est entré en communication et, enfin, ce qui se présente à lui – quel que soit le sort qu'on fasse à ce mot – comme l'histoire de la philosophie. Dans une note (juin 1959, p.252), nous lisons : « l'histoire de la philosophie qu'il faudrait faire (à côté de celle de Guérault) c'est l'histoire du sous-entendu ». Capter le sous-entendu atteste le pouvoir d'une pensée disposée à accueillir ce qui la mobilise.

Merleau-Ponty n'a pas parlé d'un sens de l'orientation, mais on trouve dans ses analyses nombre d'indications qui ne font pas douter qu'il décelait dans le phénomène un rapport originnaire à l'Être. Je me contenterai de retenir quelques-unes de ces indi-

cations : les premières relatives à la perception de l'espace, que je tire de la *Phénoménologie de la perception* et du *Visible et l'invisible*; les secondes relatives à la peinture, tirées de *La Prose du monde*, – ne pouvant que faire allusion aux problèmes de l'histoire et de la politique.

C'est dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* consacré à « la spatiation du corps propre » que Merleau-Ponty met en évidence le problème de l'orientation. Il commente là longuement, on s'en souvient, les travaux suscités par l'observation d'un malade de Goldstein, apparemment atteint de cécité psychique à la suite d'une blessure de guerre. Cet homme, qui peut effectuer les gestes convenables dans une situation concrète et ne présente donc pas de trouble de la motricité est, en revanche, incapable de montrer du doigt telle ou telle partie de son corps, si on le lui demande, et pareillement de nommer les objets qu'on lui désigne, bien qu'il n'ait pas perdu leurs noms, puisqu'il les prononce spontanément pour peu qu'ils s'insèrent dans une phrase familière. Les troubles multiples du malade, sur le détail desquels je ne m'étends pas, se ramènent à une déficience générale : « il manque, note Merleau-Ponty, de cette liberté concrète qui consiste dans le pouvoir de se mettre en situation. » Et, ajoute-t-il, alors : « au-dessous de l'intelligence, comme au-dessous de la perception (*ces mots méritent d'être soulignés*), nous découvrons une fonction plus fondamentale » (*ici est reprise une phrase de Horkheimer*), « un vecteur mobile en tous sens, comme un projecteur, et par lequel nous pouvons nous orienter vers n'importe quoi en nous et hors de nous, et avoir un comportement à l'égard de cet objet » (p. 158). Sans doute Merleau-Ponty conteste-t-il l'image d'un projecteur, il lui préfère celle d'un « arc intentionnel ». On pourrait discuter de la pertinence de ce terme, car il dit moins que celui de « vecteur mobile ». Merleau-Ponty signalait plus tôt que, selon un propos du malade, « on ne voit que dans la direction où l'on regarde et seulement les objets que l'on fixe ». Cette déclaration indique que la capacité de *se porter vers* ce qui n'est pas actuel lui fait défaut. Le fait est que les choses gardent leur relief et sont bien à chaque fois perçues dans un certain champ, donc que la faculté de discrimination de la figure sur un fond n'est pas atteinte; mais le malade se sent comme happé par le spectacle, indifférent à tout ce qui l'entoure et qui accompagne ordinairement la perception normale (conversation dans une pièce voisine, par exemple). Développant son interprétation, Merleau-Ponty en vient à affirmer que la motricité doit être comprise comme « intentionnalité originale ». Puis, rejoignant Husserl, qui avait à plusieurs reprises usé de cette formule dans des notes inédites, il écrit : « la conscience est originellement non pas un *je pense que*, mais un *je peux* ». Jugement qu'il éclaire en notant encore : « la vision et le mouvement sont des manières spécifiques de nous rapporter à des objets et, si à travers toutes ces expériences (*c'est-à-dire celles qui mettent en jeu la vision et le mouvement*) une fonction unique s'exprime, c'est le mouvement d'existence, qui ne supprime pas la diversité radicale des contenus, parce qu'il les relie, non pas en les mettant sous la domination d'un je pense, mais en les orientant vers l'unité inter-sensorielle d'un monde » (p. 160). À vrai dire, le concept de mouvement d'existence n'instruit guère et je ne vois pas que l'auteur l'ait repris ultérieurement; l'essentiel, me semble-t-il, est que la perception et le mouvement lui-même supposent un pouvoir premier de donner une direction à toutes choses, de situer tout être en un lieu actuel ou virtuel – et cela, de telle manière que les sens puissent s'accorder dans une prise de possession de l'objet.

Merleau-Ponty privilégie dans ce chapitre la motricité, jusqu'à dire en reprenant la formule d'un psychologue que « la motricité est la sphère primaire où d'abord s'en-

gendre le sens de toutes les significations de ce monde dans l'espace représenté ». Toute l'analyse, il est vrai, tend alors à démontrer que le corps seul, et non la conscience, nous donne la clef du problème du mouvement. Celui-ci réapparaît dans un chapitre de la seconde partie de la *Phénoménologie de la perception* consacré à « l'espace », à la faveur, une fois de plus, de l'interprétation d'expériences scientifiques, notamment l'une pratiquée par Stratton, l'autre par Wertheimer. Dans la première, il est demandé à un sujet de porter des lunettes qui redressent les images rétinienne. Elle se déroule pendant plusieurs jours, puis est renouvelée, telle quelle, après une interruption. Or, le même résultat est obtenu, mais beaucoup plus rapidement, dans la seconde phase : le sujet qui a d'abord l'impression que son propre corps est renversé, modifie peu à peu le paysage et, finalement, se sent rétabli dans la position normale. Quant à l'expérience de Wertheimer, elle consiste à monter un dispositif qui contraint le sujet à ne voir la pièce où il évolue qu'à travers un miroir la reflétant obliquement. L'individu qui se sent d'abord marcher comme s'il était incliné sur le côté et voit tout suivre une direction oblique, par exemple, un morceau de papier qui tombe verticalement, rétablit en quelques minutes le niveau spatial initial. Ces expériences intéressent Merleau-Ponty parce qu'elles l'incitent à s'interroger sur ce que signifient dans la vie perceptive *droit* et *renversé*, *haut* et *bas*, et, d'une façon générale, l'orientation. Disons seulement qu'il s'emploie à montrer que l'orientation du spectacle n'est imputable ni aux propriétés de l'espace objectif ni à celles d'un corps de fait dont la posture verticale lui enseignerait ou lui ferait projeter la direction dans les choses. Tant l'expérience de Wertheimer que celle de Stratton révèlent l'existence d'un niveau spatial qui est ordinairement imperçu, mais en fonction duquel le corps et le champ extérieur s'agencent suivant des directions. Ainsi quand le niveau spatial, qui a toujours procuré une impression de familiarité avec les choses, est bouleversé, le sujet suit d'abord les apparences du spectacle. Mais s'il peut le rétablir, c'est parce qu'il a toujours demandé du *sens*, dans la double acception du terme, et que cette demande l'emporte finalement sur les apparences : il lui faut que les choses prennent une certaine direction pour qu'elles aient pleine signification, que ses gestes, ses mouvements puissent s'ajuster à ses sensations de telle manière qu'il soit assuré d'être au contact du monde perçu, d'avoir prise sur des objets. Évoquant dans un beau passage l'événement étrange que produit la contemplation d'un visage renversé, lorsque, par exemple, depuis la tête d'un lit, on observe quelqu'un qui s'y trouve allongé (expérience que chacun a pu ou peut faire), – l'impression d'une dislocation de ses traits – Merleau-Ponty note que d'une façon générale « renverser un objet, c'est lui ôter sa signification » (p. 292). Avant même cette observation, il déclarait, en répondant à ceux qui cherchent une origine à l'orientation : « il ne faut pas se demander pourquoi l'être est orienté, pourquoi l'existence est spatiale, pourquoi [...] notre corps n'est pas en prise sur le monde dans toutes les positions et pourquoi sa coexistence avec le monde polarise l'expérience et fait surgir une direction. La question ne pourrait être posée que si ces faits étaient des accidents qui adviendraient à un sujet et un objet indifférents à l'espace. L'expérience perceptive nous montre au contraire qu'ils sont pré-supposés dans notre rencontre primordiale avec l'être et que l'être est synonyme d'être orienté » (p. 291). Or, remarquons que cette assertion ébranle (comment ne pas en convenir ?) l'idée initiale de la perception et, plus précisément, de la vision, comme discrimination d'une figure sur un fond – idée au demeurant qui ne sera jamais abandonnée. Impossible, en effet, de se tromper sur le mouvement qui emporte Merleau-Ponty au-delà du pur phénomène du sentir. À la suite du passage que je mentionnais, deux pages plus loin,

il use de termes qui modifient ses premières descriptions : « En général notre perception ne comporterait ni contours, ni fonds, ni objets, par conséquent, elle ne serait perception de rien et, enfin, elle ne serait pas, si le sujet de la perception n'était pas ce regard qui n'a prise sur les choses que pour une certaine orientation des choses, et l'orientation n'est pas un caractère contingent de l'objet, c'est le moyen par lequel je le reconnais et j'ai conscience de lui comme un objet » (p. 293). Sans doute l'objet peut-il s'offrir selon différentes orientations, mais précise-t-il, « c'est toujours à condition de prendre devant lui, en pensée, une attitude définie ». *En pensée* : est-ce le mot juste ? Quoi qu'il en soit, de cette attitude, je ne dispose pas entièrement. Soit, je peux pencher la tête pour voir d'un nouveau point de vue, ou bien incliner le tableau que j'ai entre les mains d'une manière ou d'une autre, mais le niveau spatial et la demande de sens commandent toujours la vision. Aussi bien ne faut-il pas confondre les différences d'orientation avec les différences de perspective, dont chacune permet d'atteindre la chose « en personne » dans la mesure où elle s'enchaîne virtuellement à toutes les autres, grâce au jeu des anticipations et des rétentions. Le visage renversé, en effet, nous prive de son caractère expressif, se dérobe comme chose connue. Qui croirait que Merleau-Ponty ne poursuive ici qu'une description psychologique, en prenant en compte le phénomène de l'orientation, ne mesurerait pas sa signification ontologique. L'orientation n'est pas une composante de la perception : « [...] comme tout être concevable se rapporte directement ou indirectement au monde perçu, et comme le monde perçu n'est saisi que par l'orientation, nous ne pouvons dissocier l'être de l'être orienté » (*ibid.*).

Cette conclusion, la lecture du dernier chapitre du *Visible et l'invisible*, « l'Entrelacs – le chiasme » la confirme. Ce chapitre tend à faire reconnaître avec la chair une notion dernière. Il présente le corps comme un « sensible exemplaire » qui offre à celui qui l'habite et le sent de quoi sentir tout ce qui au-dehors lui ressemble, de sorte que, pris dans le tissu des choses, il le tire tout à lui, l'incorpore et, du même coup, communique aux choses sur lesquelles il se ferme, cette identité sans superposition, cette différence sans contradiction, cet écart du donnant et du dehors qui constituent son secret natal ». La chair, entendons-nous, ce n'est pas le corps de fait, c'est l'être charnel. Or, l'image de la chair comme « milieu intérieurement travaillé », et comme « prototype de l'être », ne se précise – nous ne devrions pas le négliger – qu'avec la description du mouvement charnel.

Dès le début du chapitre, Merleau-Ponty nous dit que nous ne sommes pas devant des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et que ce n'est pas un voyant vide qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais qu'il n'y a rien « dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard » (p. 173). Pour le faire entendre, Merleau-Ponty se porte d'abord du côté du senti. Scrutant le mode d'apparition de la couleur, dont il faisait déjà un exemple privilégié dans la *Phénoménologie de la perception*, il note que le rouge perçu « demande une mise au point, même brève, [qu']il émerge d'une rougeur moins précise, plus générale... » (p. 174). Puis il en vient à observer que « le rouge qui m'apparaît n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui avec lesquels il fait constellation ou à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominent, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. Bref, c'est un nœud dans la trame du simultané et du successif ». Sans doute est-ce ce mot « trame » qui l'amène à évoquer la robe rouge « qui tient de toutes ses fibres au tissu du visible et, par lui, à un tissu d'êtres invisibles ». Il en fait « une ponctuation

dans le champ des choses rouges qui comprend les tuiles des toits, le drapeau du garde-barrière et de la Révolution, certains terrains près d'Aix-en-Provence » et, enfin, toutes sortes de robes rouges... (j'abrège la citation). En vérité, ce que nous apprenons ce n'est pas seulement que le rouge se précise en fonction des associations qu'il provoque et se transforme en fonction de son entourage, mais que, *de sa place* (je reprends le terme), il fait signe vers d'autres places et d'autres événements proches ou lointains, ou en porte la marque. En somme, il n'est ce qu'il est que si, le plus souvent à notre insu, il nous oriente ou nous l'orientons dans l'être rouge. Pour user d'une autre image, il suppose un aiguillage. Au terme de son analyse, Merleau-Ponty se « retourne » sur le voyant : c'est là son mot qui indique un mouvement de pensée correspondant au « retournement » (signalé ailleurs) du voyant sur le visible dont il émerge. C'est aussitôt pour réinterroger le regard. Celui-ci, rappelle-t-il, « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie pré-établie, comme s'il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon, dans son style saccadé et impérieux et, pourtant, les vues prises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, de sorte qu'on ne peut pas dire, enfin, si c'est lui ou si c'est elles qui commandent » (p. 175). L'idée d'une harmonie pré-établie, assurément, Merleau-Ponty la récuse, mais s'il l'évoque à plusieurs reprises dans ses notes, c'est parce qu'elle exprime en la défigurant une vérité qui est celle du chiasme – d'un double mouvement, tel que le regard et le perçu se découvrent, chacun, toujours déjà porté par l'autre. Comme je le rappelais, la chair est décrite comme ce milieu qui nous fait reconnaître à la fois l'écart du sentant et du senti et leur adhérence l'un à l'autre : structure paradoxale qui se retrouve dans le langage et dans la pensée. Mais encore ne faut-il pas oublier que la découverte de la chair implique un va-et-vient de la parole qui fait en elle-même l'épreuve d'un écart pour se frayer un passage vers ce qu'elle veut dire.

En d'autres termes, quand nous nous reportons du côté du voyant, croyons surprendre son activité dans le regard, il nous faut aussitôt nous demander ce qui fait bouger ce regard. L'idée d'une harmonie pré-établie est seulement tentante. Se fier à une harmonie pré-établie, c'est comme les cartésiens, après avoir séparé l'esprit et la matière, s'en remettre à une « institution de nature » pour rendre compte de leur conjonction dans le monde de la vie, inventer une solution imaginaire « aux questions à la seule portée de l'homme ». Or, il est vain de vouloir s'en délivrer. Toutefois, il est une vérité qui se cherche sous le concept d'harmonie pré-établie : celle, dans l'expérience, d'un dépassement des contraires, ou, d'une « union des impossibles ». Mais revenons au regard, dont on ne peut dire s'il anime le spectacle de son propre mouvement ou s'il ne fait que suivre le mouvement dans les choses. Merleau-Ponty veut éclairer le phénomène par celui de la palpation tactile, qui nous fait poser plus explicitement le problème du mouvement. « D'où vient, demande-t-il, que je donne à ma main, ce degré, cette vitesse et cette direction du mouvement qui sont capables de me faire sentir la texture du lisse et du rugueux ? Il faut qu'entre l'exploration et ce qu'elle enseignera, entre mes mouvements et ce que je touche, existe quelque rapport de principe, quelque parenté selon laquelle ils ne sont pas, comme les pseudopodes de l'amibe, de vagues et éphémères déformations de l'espace corporel, mais l'initiation et l'ouverture à un monde tactile. Or, c'est par le recroisement du touchant et du tangible dans la main, que ses mouvements propres s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui » (p.176). Effectivement, la palpation tactile nous enseigne plus sûrement que la palpation du regard la vérité du chiasme, puisque la relation du toucher et du tan-

gible est autrement intime que celle de la vision et du visible. Mais, en outre, puisque « toute expérience du visible m'a toujours été donnée dans la palpation du regard », on doit convenir que le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les qualités tactiles. Autre manière de dire, ce qui pointait déjà dans la *Phénoménologie de la perception*, qu'il y a une puissance de mouvements (un « mouvement d'existence », on s'en souvient) qui ne supprime pas la diversité des contenus mais les relie en les orientant vers l'unité intersensorielle du monde.

Cependant, les mouvements que recèlent la vision et le toucher et qui nous démontrent que le tangible est taillé dans le visible, le visible dans le tangible – ces mouvements dont est tissu le corps propre – sont l'indice d'une mobilité générale.

Soit, infranchissable est la distance, irréductible est l'écart, de la perception et du perçu, mais cette distance, cet écart, se produisent sous l'effet de mouvements qui *vont vers* et de mouvements qui *viennent de* ce qui apparaît. À ne considérer que la dualité du corps comme voyant-visible, sentant-sensible, on serait tenté de dire qu'il est composé de deux « couches » ou de deux « feuillets », mais la pensée du mouvement incite Merleau-Ponty à récuser cette métaphore qu'il a un moment introduite : « parler de feuillets ou de couches, c'est encore aplatir et juxtaposer sous le regard réflexif ce qui coexiste dans le corps vivant et debout. Il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire qui, par en haut, va de gauche à droite, et par en bas de droite à gauche » (p.182). Remarquable est ici le déplacement de la métaphore qui rend quasi sensible une *direction de pensée*. Permettez-moi de signaler, au passage, une note de travail (p. 275) qui concerne la métaphore que j'introduis, mais pour nous mettre en garde contre son usage « Une direction de pensée – ce n'est pas une métaphore. Il n'y a pas de métaphore entre le visible et l'invisible... Il n'y a pas de métaphore 1) parce que la pensée comporte une quasi-localité à décrire... 2) parce que la localité originare même en ce qui concerne les choses ou la direction d'un mouvement des choses n'est pas davantage identifiable dans l'espace objectif... une direction n'est pas dans l'espace, elle est en filigrane à travers lui. Elle est donc transposable dans la pensée ». Je reviens au passage mentionné : le corps est à la fois un et deux ; mais, non : il ne s'agit pas d'une dualité, plutôt d'une liaison interne comme celle de l'endroit et de l'envers (on trouve ailleurs l'image du doigt de gant qui se retourne, p. 317) ; enfin, cette idée n'est pas elle-même satisfaisante ; préférable est celle d'un mouvement qui implique son indéfini retournement.

Selon une expression que j'emprunte à une autre note de travail, les paradoxes de la chair nous révèlent un « originaire de l'ailleurs ». Cette note tardive (mai 1960, pp. 307-310), intitulée « Toucher-se toucher / voir-se voir / le corps, la chair comme Soi », procure une indication nouvelle sur le mouvement. On y trouve reformulé l'argument qu'il n'y a jamais coïncidence effective entre le touchant et le touché, mais qu'ils ne coïncident pas pour autant dans l'esprit : c'est par l'intouchable que leur jonction se fait, comme elle se fait entre le voyant et le visible par l'invisible, et non pas par la pensée ou la conscience. La remarque qui nous alerte est que « je ne puis me voir en mouvement, assister à mon mouvement ». Sans doute, avions-nous admis que nous ne pouvons nous voir voir, nous sentir sentir, du moins une sorte de réflexion s'opérait-elle. Mais il apparaît que notre mouvement échappe autrement à la perception : « Je suis toujours pour moi un zéro de mouvement même dans le mouvement, je ne m'éloigne pas de

moi. » S'il en est ainsi, dit d'abord Merleau-Ponty, c'est parce que percevoir et se mouvoir sont homogènes, ils émergent l'un de l'autre. Cependant, à la fin de la note, la notion s'impose d'un Soi de mouvement : « pour élucider *Warhnenen* et *Sich Bewegen*, montrer qu'aucun *Warhnenen* ne perçoit qu'à condition d'être Soi de mouvement ». Puis apparaît la notion de « mouvement propre » forgée d'après celle de corps propre : « attestation d'une chose-sujet, mouvement comme des choses, mais mouvement que je fais ». Il est aussi indiqué que le langage est lié au penser comme le mouvement au percevoir et ce mouvement est dit charnel.

Que veut dire se mouvoir ? Assurément autre chose que déplacer son corps. C'est en quelque sorte être aux lieux – non par l'opération de l'anticipation et de la rétention, mais par une transition charnelle de l'ici à l'ailleurs. Merleau-Ponty a dit du voyant qu'il émerge du visible et qu'en se retournant sur lui « il s'en trouve entouré » ; or, cela ne signifie pas seulement qu'il est « situé », mais aussi qu'il est en mouvement tant qu'il vit et que, par le mouvement, évoluant dans le monde, il lui faut s'y retrouver, s'y reconnaître, s'orienter.

Merleau-Ponty aime à citer la phrase de Claudel (trois fois elle apparaît dans *Le Visible et l'invisible*) : « De moment à un autre, un homme redresse la tête, renifle, écoute, considère, reconnaît sa position : il pense, il soupire et, tirant sa montre de la poche logée contre sa côte, regarde l'heure. *Où suis-je* et *Quelle heure est-il ?* telle est de nous au monde la question inépuisable ».

Sitôt qu'on devient attentif au problème de l'orientation dans l'analyse des rapports entre le corps et le monde, on en retrouve partout la trace, qu'il s'agisse pour Merleau-Ponty d'interroger l'art et la littérature ou l'histoire et la politique. Contentons-nous d'une brève incursion dans l'un des textes consacrés à la peinture, cet art d'où il a tiré une si grande part de son inspiration. La critique de Malraux dans « Le langage indirect » (chapitre de *La Prose du monde* reproduit à quelques variantes près dans *Signes*) révèle le grand souci qu'il a de comprendre et l'évolution de la peinture et le travail du peintre dans un monde qui se dérobe à toute évaluation objective. Merleau-Ponty s'emploie à débusquer un préjugé commun auquel Malraux, qu'il admire, et au demeurant dont il fait un *guide*, demeure assujetti. Ce préjugé fait méconnaître le sens – la signification et la direction – des changements survenus depuis le règne de la peinture classique. Elle est conçue « comme la représentation des objets et des hommes dans leur fonctionnement naturel ». Son but aurait été de donner au public le même sentiment d'évidence que lui procure le spectacle des choses mêmes dans la vie. Par contraste, la peinture moderne paraît avoir pour principale caractéristique la célébration de l'individu. Dès lors, en effet que l'idéal de la nature, de la représentation et de la communication est abandonné, « il n'y a plus qu'un sujet en peinture qui est le peintre ». Merleau-Ponty, tout en dénonçant ces définitions, remarque que « Malraux parle quelquefois comme si les sens et les données des sens à travers les siècles n'avaient pas varié et comme si, tant que la peinture se référerait à eux, la perspective s'imposait à elle » (*Prose du monde*, p. 72). La première proposition est surprenante. Merleau-Ponty n'a-t-il pas dit constamment que nous partageons la même ouverture au monde, telle qu'elle se donne dans la perception, et repris à son compte la formule de Hegel, « la nature est au premier jour ». Mais la seconde proposition nous éclaire et il en précise bientôt la signification. Ce qu'il veut faire entendre ce n'est pas tant que les sens et les données des sens ont changé, mais qu'on ne saurait jamais les définir en termes positifs. La per-

spective des classiques fut une invention, une manière singulière de traduire l'expérience perceptive qui portait la marque, manifeste dans d'autres domaines d'expériences, d'une culture régie par la croyance en un monde réglé, ordonné, cohérent dans toutes ses parties et tel, enfin, que l'homme pût en prendre possession par l'esprit, par l'action, comme par le regard. Ainsi devons-nous comprendre que si la peinture varie, « ce n'est pas que le monde perçu démente les lois de la perspective et en impose d'autres, mais plutôt parce qu'il n'en exige aucune et qu'il est d'un autre ordre qu'elles » (*ibid.*). Une fois admis que la peinture classique impliquait une création au moment même où elle voulait être « représentation de la réalité », on peut reconnaître dans la peinture moderne une autre exigence. Tous les signes qu'elle veut rendre manifestes de la création, ceux du tracé de la ligne, du jet de la couleur, et, j'ajouterai, ceux de la rencontre avec le matériau – papier, toile, mur – les signes d'un engendrement et, notamment de l'inachèvement (auquel s'intéresse particulièrement Merleau-Ponty), ces signes posent « un tout autre problème que celui du retour à l'individu : il s'agit de savoir comment on peut communiquer sans le secours d'une nature pré-établie et sur laquelle nos sens à tous ouvriraient, comment il peut y avoir une communication avant la communication et, enfin, une raison avant la raison » (p. 79). Or, ce problème, Merleau-Ponty cherche, sinon à le résoudre, du moins à le faire apparaître, dans le travail du peintre, dans sa conquête d'un style.

Le phénomène du style, nous est-il dit, Malraux a su le discerner « en allant plus loin qu'on n'a jamais été depuis que Husserl l'a introduit pour traduire notre rapport original au monde ». Sans suivre son argument, je relève que Merleau-Ponty fait du style une notion dernière : « il n'est pas un moyen de représenter » – ce qui reviendrait à lui supposer un modèle extérieur – mais on ne saurait davantage convertir la représentation en « un moyen du style – ce qui serait le faire connu d'avance comme une *fin* ». Le style se découvre au point de contact du peintre et du monde, ou au « creux » de leur rencontre. Le mérite de Malraux est de l'avoir deviné en observant que « la perception déjà stylise » (p. 83). Pour préciser au mieux ce qu'il entend par style, Merleau-Ponty lui emprunte ces mots qu'avait déjà relevés Blanchot : « tout style est une mise en forme des éléments du monde qui permettent d'*orienter* (je souligne) celui-ci vers une de ses parts essentielles » (p. 84). Ainsi est-ce par le style que se décèlent dans le monde des directions qui lui donnent (je reprends ici l'expression de Husserl dont Merleau-Ponty fait souvent usage) son *sens d'être*. Mais ne peut-on pousser plus loin, si on interroge la naissance du style chez le peintre ? Merleau-Ponty s'inquiète en un endroit, de voir Malraux, quand il évoque Franz Hals, retrancher le peintre de notre monde commun et lui prêter un pouvoir quasi divin. L'admiration que celui-ci suscite fait alors oublier « ce qu'il est pour lui-même ». Or, nul doute : « son œuvre ne s'achève pas : elle est toujours au futur [...]. Mais tant qu'il peint, c'est toujours ouvert sur les choses [...]. Et c'est pourquoi son travail obscur pour lui-même est toujours guidé et orienté. Il ne voit que la trame, et les autres seuls peuvent en voir l'endroit » (p. 95). Or, ces mots – *guidé, orienté* –, qui viennent au philosophe-écrivain, l'incitent à préciser bientôt ce qui oriente le peintre dans son obscurité : « ce cheminement d'aveugle est cependant jalonné par des indices : jamais il ne crée dans le vide ex nihilo. Il ne s'agit jamais que de pousser plus loin le même sillon déjà ébauché dans le monde qu'il voit, dans ses œuvres précédentes ou dans celles du passé ; de reprendre et de généraliser cet accent qui avait paru dans le coin d'un tableau antérieur, de convertir en institution une coutume déjà installée, sans que le peintre lui-même puisse jamais dire, parce que ça n'a pas de sens, ce qui

est de lui et ce qui était dans ses précédents tableaux et ce qu'il y ajoute, ce qu'il a pris à ses prédécesseurs et ce qui est sien » (*ibid.*). *Triple reprise*, donc – c'est le mot de Merleau-Ponty – parce que s'entrecroisent, sans qu'on puisse les dissocier, les incitations du visible, de ses initiatives précédentes, des œuvres qui lui ont révélé les voies de la peinture.

En interrogeant le style, Merleau-Ponty, je le notais, s'empare un moment de la notion de mise en forme, mais, à d'autres moments, il parle d'une « déformation cohérente ». Il n'y a pas là contradiction, en dépit des apparences, car pour trouver le moyen de donner son *sens d'être* au monde ou de le rejoindre, il faut s'écarter de la norme qui, instituée, fait perdre à la peinture cette espèce de sauvagerie qui restitue le surgissement du visible, faire un bond de côté, sentir ce qui ici et maintenant permet d'aller plus loin. Merleau-Ponty suggère qu'il y a chez le peintre un sens de la peinture. Certes, dirait-on, l'on s'en doutait. Ce sens n'en est pas moins énigmatique, comme le sens de la musique, de la danse, de la littérature. Croirait-on que le peintre dispose d'un œil mieux fait que celui des autres, que son regard soit plus aigu, plus mobile, ou, enfin, qu'entre son œil et sa main il y ait quelque accointance dont nous sommes ordinairement privés ? Si l'expression est justifiée, c'est qu'elle suppose qu'il serait vain de remonter en deçà de la peinture pour chercher la cause de ses opérations. De la peinture Merleau-Ponty parle comme d'un *élément* ; le peintre est celui qui se meut dans cet élément et nous ne pouvons y discerner la part de ce qui serait purement nature, culture ou histoire. Pour reprendre une expression familière que j'employais déjà, le problème pour lui est de *s'y retrouver*, de *s'y reconnaître*, chaque fois qu'il se met à peindre : sa créativité est à la mesure de sa réceptivité.

Qu'enseigne donc la peinture moderne ? Non pas qu'on est en droit de faire n'importe quoi pourvu qu'y soit accroché le nom du faiseur, mais que désormais – et j'inflige une déformation que j'espère cohérente à une phrase déjà citée – il s'agit de savoir comment s'orienter sans le secours d'une nature et de tracés pré-établis.

Voilà, certes, qui pourrait offrir une transition pour interroger les écrits de Merleau-Ponty sur l'histoire et la politique. N'a-t-il pas été tenté lui-même par l'image d'une direction unique que suivrait l'humanité ? Comment s'en est-il détaché ? Si les événements l'ont guidé, son trajet ne se croise-t-il pas avec celui qui l'orientait vers une nouvelle ontologie ? A-t-il réussi et dans quelle limite à conserver le *sens de l'histoire* – j'entends : le sens historique – en abandonnant l'idée du Sens de l'histoire – j'entends celle d'une marche de l'humanité vers son but ? Mais ce sont là des questions qu'il me faut laisser en suspens.