

## **« La texture charnelle des idées » – Sujet et ambiguïté chez Proust et chez Merleau-Ponty**

La référence à Proust est au cœur de la pensée de Merleau-Ponty. Dans les dernières pages du *Visible et l'invisible*, il affirme ainsi que « personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible »<sup>1</sup>. La littérature, la musique, les passions, comme l'expérience du monde sensible sont, pour Merleau-Ponty, l'exploration d'un invisible qui n'est pas au-delà du visible, mais sa texture ou son armature. L'invisible n'est pas caché derrière le visible, il est plutôt son opacité, ou encore la réserve de sens que recèle le sensible. En effet, « 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) »<sup>2</sup>. La richesse invisible du visible est ce qui appelle de notre part un travail d'expression. Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, que la philosophie voudrait conduire à l'expression. Par la création, nous avons une expérience de l'Être, c'est-à-dire de cette chair du monde visible dont nous sommes. Ce que Merleau-Ponty appelle l'Être, Proust le nomme plutôt « la vraie vie »<sup>3</sup>. L'art nous fait retrouver, ou connaître, cette réalité loin de laquelle nous vivons, que « nous risquerions de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie ». En ce sens, « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement 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 ».

Merleau-Ponty et Proust s'accordent donc sur le lien de l'écriture et de la vie, ou, pour parler comme Merleau-Ponty, sur le rapport de philosophie à la non-philosophie. Si l'écrivain exprime la profondeur de la vie, il ne le doit qu'à une certaine éthique de l'écriture qui est une discipline à laquelle il s'astreint, d'écrire sinon tous les jours, mais tant qu'on peut, de se hâter comme on dit tant qu'il y a de la lumière, et d'être ainsi l'au-delà de sa peur. C'est la seule chose qui le sépare de ceux qui n'écrivent pas. Si le sensible, si l'Être, n'offre rien qu'on puisse dire, à moins d'être soi-même écrivain, ce n'est pas qu'il soit indicible, mais qu'on ne sait pas dire. Cette peur de l'inexpressivité se fait connaître comme peur de l'expression. Et

1. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, texte établi par Cl. Lefort, Gallimard, 1964, p. 195, noté VI, suivi de la page : VI, 195.

2. VI, p. 305.

3. Proust, *La Recherche du temps perdu*, (notée RTP), éd. J.-Y. Tadié, en quatre volumes, La Pléiade, Gallimard, 1987, citée par le titre du livre, suivie du numéro du volume, et de la page. Pour la citation, *Le Temps retrouvé*, TR, IV, 474.

parce qu'elle fait rencontrer le silence d'où provient toute parole, l'écriture commence par la confiance que nous accordons à cette peur-là.

Il y a entre l'art et la philosophie une profonde convergence qui repose sur le sens même de l'expression, puisque « l'art et la philosophie *ensemble* sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du " spirituel " (de la " culture " ), mais contact avec l'Être justement en tant que création. L'Être *est ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience »<sup>4</sup>. Si l'on peut parler de l'invisible, c'est que le sens se trouve à même les choses. Mais il n'est pas déjà constitué, de sorte que nous avons seulement à le recueillir et il n'est pas non plus à constituer dans un acte d'expression entièrement subjectif. Si le sens est à même les choses, il est plutôt à explorer ou à exprimer, d'une parole parlante qui invente ses moyens d'expression, comme le font les écrivains ou les artistes en général, ou encore les amoureux qui composent des poèmes et des lettres d'amour, et aussi comme les philosophes. La création est une réintégration de l'Être, elle « retrouve son origine », et elle est ainsi la seule manière d'obtenir une adéquation.

Cet horizon de sens qui est à la surface du visible, Merleau-Ponty le nomme idée, et il rend hommage à Proust d'avoir décrit l'idée non comme ce qui serait contraire au sensible ou au-delà de lui<sup>5</sup>, mais comme « la doublure et la profondeur » du sensible. « Il n'y a pas de monde intelligible, *il y a le monde sensible* »<sup>6</sup>, l'invisible étant « l'armature intérieure du visible qu'il manifeste et cache ». C'est de ce même invisible que Proust écrit que « le champ ouvert au musicien [est] un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement ça et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent [...] ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide ou du néant »<sup>7</sup>.

La petite phrase de la Sonate de Vinteuil constitue un exemple d'idée musicale. Elle capte l'essence de l'amour. Le narrateur fournit ainsi une explication de la manière dont Swann a appris à tenir les motifs musicaux pour de « véritables idées », « voilées de ténèbres,

4. Merleau-Ponty, *VI*, p. 251.

5. Sur les idées sensibles chez Proust et Merleau-Ponty, voyez A. Simon et N. Castin (éd.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997 ; M. Carbone, *La Visibilité de l'invisible*, Olms, 2001.

6. Merleau-Ponty, *VI*, 267.

7. Proust, *Du Côté de chez Swann*, II, *CS*, I, 344.

inconnues, impénétrables à l'intelligence »<sup>8</sup>. Swann se le formule à lui-même lors d'une soirée mondaine, au moment précis, où entendant la petite phrase, un peu à l'écart, *tout à coup* il réalise que le sentiment d'Odette pour lui ne renaîtra pas. Il faut insister sur la dimension du choc, car la saisie des idées esthétiques et celle des essences, en l'occurrence ici du sentiment amoureux, est émotionnelle, affective et charnelle. Ces idées, ou ces essences, ne se laissent pas détacher des apparences sensibles. Ce qui nous fait penser est toujours en effet ce qui nous a d'abord ému. La pensée est un événement. Elle n'est pas un acte de liberté souveraine, mais la continuation d'un choc, d'une émotion, l'approche d'une idée sensible.

La petite phrase se présente à Swann comme un thème récurrent de la Sonate, comme un motif reconnaissable, lesté de souvenirs et d'émotions. Elle est l'expression adéquate de l'amour de Swann et d'Odette, son « hymne national ». Quand Swann l'entendit, « tout à coup, ce fut comme si elle était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur »<sup>9</sup>. Pourquoi un tel déchirement ? L'intelligence l'explique après-coup ; par exemple, Swann analyse la signification de la petite phrase à la lumière de sa connaissance de la technique musicale : le faible écart entre les cinq notes qui la composent et le rappel constant de deux d'entre elles produisent « cette impression de douceur rétractée ». Mais une telle explication est beaucoup trop intellectuelle pour faire comprendre comment les émotions communiquent avec les idées et comment il se fait qu'il y a une chair affective des idées. Je pense au contraire que l'émotion est plutôt une saisie ambiguë du sujet, qui commence par être désorienté parce que, précisément, il ne s'y reconnaît pas. « Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même »<sup>10</sup>.

L'ambiguïté proustienne réside dans cette forme de désorientation, de perplexité<sup>11</sup>, de déséquilibre, à quoi se reconnaît un événement. La notion d'une idée musicale, à la fois

8. CS, I, 343.

9. CS, I, 339.

10. CS, I, 340.

11. Voyez les analyses d'A. Compagnon (Cours du Collège de France) et M. Bowie, *Proust Among the Stars*, HarperCollinsPublishers, 1998. Voyez V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Éditions de Minuit, 1987 et J. Landy, *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and knowledge in Proust*, Oxford University Press, 2004. L'horizon wittgensteinien de l'interprétation de Descombes a pour objectif de détruire le sujet chez Proust. Le propos de Landy est moins dogmatique : « the Total Self is always incomplete, subject to infinite revision, and, to that extent, fictional ; though we need to believe, at least with one part of ourselves, in the fiction » (*op. cit.*, p. 145 : « le soi total est toujours incomplet, sujet à une infinie remise en question, et, à ce titre, fictionnel, bien que nous, du moins une partie de nous même, avons besoin de croire à la fiction »). Il faudrait développer une philosophie, ou une théorie, de la fiction pour rendre compte de ce sujet vacillant ou incomplet.

générale et extra-temporelle<sup>12</sup> est finalement une explication rassurante que le narrateur donne de l'émotion de Swann, c'est une fiction. Or c'est cette théorie « proustienne », ou plutôt la fiction que le narrateur articule comme sa vérité au sujet de l'écriture de soi, et de l'idée esthétique, que Merleau-Ponty prend pour argent comptant et qu'il met en exergue dans son propre travail. Cette théorie est bien une théorie de la littérature « en fiction » présentée par le narrateur, et qui, reprise par la critique, est assez convenue sur Proust. Mais, en un sens, la vérité a bien structure de fiction, alors elle ne se trouve pas forcément là où on croit qu'elle est. Dans cette théorie en fiction, la vérité est que l'essence appréhendée par le souvenir involontaire est extra-temporelle, parce qu'elle est simultanée. Elle fait en effet coïncider le passé et le présent et goûter si vivement, au *présent*, la saveur de l'amour *passé*, que Swann en éprouve un vertige où il ne se reconnaît plus lui-même. Il ne voit pas que ce malheureux dont il a pitié, c'est lui-même. L'essence est alors générale, parce que si l'amour de Swann et d'Odette est une histoire particulière, ce que les amoureux de la musique entendent dans la petite phrase, c'est qu'elle capte et rend visibles les « charmes d'une tristesse intime », qu'elle les recrée « jusqu'à leur essence »<sup>13</sup>. La petite phrase est plus qu'un motif musical, elle est une dimension à part entière de l'amour, elle ne se contente pas d'en faire partie, elle en est la mesure. Swann perçoit la petite phrase comme une parole murmurée, c'est une idée sensible, c'est l'essence de leur amour. Et, parce que les idées esthétiques sont sensibles, la singularité d'une écriture, d'une musique ou d'une peinture, trouve la généralité de l'idée sans tomber dans la sécheresse des productions intellectuelles.

Je voudrais m'interroger sur le sens de l'ambiguïté chez Merleau-Ponty et chez Proust, parce qu'elles diffèrent et que j'aimerais montrer que l'une ne parle à vrai dire pas pour l'autre. Ce différend nous permet de nous interroger sur le sujet, parce que l'ambiguïté chez Proust est celle du moi, alors que chez Merleau-Ponty c'est au contraire celle de l'Être. La notion d'ambiguïté n'a pas de caractère péjoratif dans mon propos. Elle n'est pas un échec de l'expression. Elle n'est pas liée à un manque de clarté, ni de détermination, qui viendrait de l'insuffisance théorique du propos philosophique de Merleau-Ponty ni d'une esthétique proustienne fascinée par la polysémie de l'art. Cette ambiguïté a un caractère de vérité ; elle touche à la nature du phénomène qu'on veut décrire. L'ambiguïté proustienne tient à

12. Pour le caractère général des essences, voyez Proust, *TR*, 483 : « L'œuvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence » ; p. 484 : « Aussi fallait-il se résigner, puisque rien ne peut durer qu'en devenant général et si l'esprit meurt à soi-même, à l'idée que même les êtres les plus chers à l'écrivain n'ont fait en fin de compte que poser pour lui comme chez les peintres ». Le caractère extra-temporel des essences est mis en relief dans *TR*, 450.

13. *CS*, I, 343.

l'ambiguïté du moi, à la fois multiple et durable, moi véritable puisqu'on y revient, qu'il est retrouvé, alors même que dans la vie, depuis l'enfance, le moi que nous avons été est mort bien des fois et que nous ne reconnaissons plus celui ou celle que nous avons été. Or l'ambiguïté merleau-pontienne est liée au contraire à l'ambiguïté d'une ontologie qui fait du sujet un sujet dérivé de notre appartenance au monde. Une telle ontologie s'efforce alors de dire la genèse, le jaillissement, du sujet et du sens qui advient, au sein de l'Être, qui est ce « mélange de monde et de nous », bien que le dire suppose néanmoins quelqu'un qui soit précisément en mesure de dire. Ce qui fait la grandeur de la lecture merleau-pontienne de Proust, c'est donc la rencontre manquée de deux sens de l'ambiguïté et ce n'est peut-être pas ce que Merleau-Ponty dit de Proust. À mon sens, ce qui est intéressant dans ce dialogue, c'est plutôt que Merleau-Ponty revendique le sens de l'ambiguïté, comme l'une des deux qualités du philosophe – « le philosophe se reconnaît à ce qu'il a *inséparablement* le goût de l'évidence et le sens de l'ambiguïté »<sup>14</sup>. Et l'objet de la présente étude est de montrer que le sens de l'ambiguïté proustienne excède la lecture ontologique que Merleau-Ponty donne des idées proustiennes. Je voudrais mettre en relief cet excès pour réfléchir sur le sujet.

### *L'ambiguïté merleau-pontienne*

Deux exemples vont nous mettre au cœur de l'ambiguïté ontologique chez Merleau-Ponty, son analyse des aubépines dans *La Recherche du temps perdu*<sup>15</sup> et l'exemple fameux depuis Husserl de la perception du cube. Merleau-Ponty commente le passage de Proust en affirmant qu'« il nous semble toujours que les *vraies* aubépines sont celles du passé »<sup>16</sup>. Pourquoi ? Deux hypothèses au moins peuvent l'expliquer. La première, que la foi du narrateur en son écriture s'est tarie au fil des ans, dans le doute de devenir jamais un écrivain et dans le sentiment de n'avoir pas de talent. Le narrateur se trouve donc séparé de l'expérience du bonheur que les aubépines lui ont procuré dans son enfance. Le passé est mort. Le narrateur n'arrive pas à écrire, le temps est perdu à jamais, les *vraies* aubépines sont celles du passé. Ou bien, autre hypothèse, la réalité ne se forme que dans le souvenir et si les vraies aubépines sont celles du passé, c'est qu'elles réveillent dans l'adulte l'enfant d'avant qui les aimait tant. La simultanéité du passé et du présent, expérimentée dans le souvenir

14. *Eloge de la philosophie (EP)*, Gallimard, 1953 et 1960 ; *EP*, 10.

15. *CS*, I, 110-111 ; 136-138.

16. Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, Préface Cl. Lefort, texte établi par S. Ménasé, Gallimard, 1996 ; « L'Ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui », p. 197 ; voyez aussi, *VI*, 296, la Note de travail « Passé "indestructible", et analytique intentionnelle, – et ontologie » (Avril 1960).

involontaire, fait saisir les *vraies* aubépines. La conception que le narrateur se fait du temps valide les deux hypothèses.

Pour Merleau-Ponty, il est manifeste que l'œuvre de Proust contribue à l'ontologie, car elle met précisément à jour « la cohésion du temps et de l'espace telle que nous la vivons ». Le temps est inévitablement perdu et ce qui est perdu est perdu pour toujours, ainsi la vocation de devenir écrivain transforme le temps perdu en un temps de maturation pour l'œuvre, en matériau destiné au livre, et donc en temps retrouvé<sup>17</sup>. Si le narrateur a douté de son talent, s'il a indéfiniment retardé le temps de l'écriture, il reprend courage, grâce à l'expérience du souvenir involontaire, car la joie qu'il lui procure lui donne la certitude de la réalité du passé, en dépit de l'oubli, et aussi de l'inutilité de nos efforts pour le ressusciter. Grâce à la résolution d'écrire, « le sensible n'est plus alors qu'appel à la parole ». « Que ce soit par le corps ou par la parole, le Temps en tout cas devient autre chose que succession : pyramide de " simultanéité " » écrit Merleau-Ponty.

Le passage des aubépines est d'ailleurs considéré par les commentateurs de Proust comme illustrant le processus de la saisie des essences, que l'on décrit généralement comme il suit. Dans la promenade avec ses parents et son grand-père, du côté de Méséglise, le jeune héros s'attarde devant un arbuste d'aubépines blanches. Il cherche à surmonter le sentiment de la distance et de l'altérité qui le sépare du spectacle des fleurs<sup>18</sup>. « J'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait pas ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret »<sup>19</sup>. Ensuite le narrateur accomplit un deuxième pas vers l'essence des choses, car le grand-père, remarquant que l'enfant est perdu dans la contemplation des fleurs blanches de l'arbuste, lui montre d'autres aubépines dont la couleur n'est pas blanche mais rose. « En effet c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait une parure de fête ».

17. Proust, *TR*, 478 : « Je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée : je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante ».

18. Avant le passage, le héros cherche à incorporer l'essence des aubépines « ... en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence... » *CS*, I, 111.

19. *CS*, I, 136.

La théorie esthétique que le narrateur développe dans le *Temps retrouvé* donne à la métaphore un rôle central dans la saisie des essences. Quand un artiste rapproche deux sensations et voit une qualité commune, il parvient à dégager l'essence commune, en les réunissant sous une métaphore et en les soustrayant alors à l'ordre du temps<sup>20</sup>. Cet épisode décrit donc un effort d'identification idéalisante qui aboutit à la création d'une métaphore, où se trouve condensée une série d'impressions du passé à la fois différentes et cependant liées entre elles. Voilà comment s'effectue l'association des impressions qui fait voir la nature des aubépines : pour le héros, le rose apparaît plus festif que le blanc, parce qu'il est associé à ces biscuits roses de notre enfance, et au rose des gourmandises délicates et raffinées qui réjouissent les enfants les jours de fête. C'est grâce à cette métaphore expressive – les aubépines roses ont une parure de fête – que le narrateur reconnaît l'essence extra-temporelle des aubépines et ressent à nouveau les impressions de bonheur qu'elles lui procuraient. Cette expérience lui fait toucher l'être des aubépines. La métaphore a une portée ontologique, car c'est (comme si) l'être des aubépines appelait la signification métaphorique. « Et certes, je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas factivement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité dans les fleurs, mais c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village »<sup>21</sup>.

Grâce à la mémoire, qui forme toute réalité, et à la faveur du langage qui la recrée, l'essence se présente comme simultanée du présent et du passé, c'est la cohésion du temps et de l'espace, telle que nous la vivons qui est ici exprimée. En effet, au même moment, je suis là où étaient les choses du passé, à Combray, envahi(e) par la vue et le parfum des aubépines, goûtant la saveur d'une petite madeleine chez la tante Léonie, et à Paris, retraçant par l'écriture « le petit sillon que la vue d'une aubépine a creusé »<sup>22</sup> en moi, buvant une tasse de thé avec une madeleine chez ma mère. L'essence nous reconduit en deçà de la distinction de l'espace et le temps. Et c'est dans cette simultanée que le temps est retrouvé, parce que c'est le sensible lui-même qui est retrouvé, et que nous sommes dans une ouverture généralisée à l'Être du sensible. Le temps n'est donc pas inexorablement ordonné à la succession. Et ainsi le sensible s'offre comme la perception d'une simultanée temporelle aussi bien que spatiale.

Merleau-Ponty dénonce donc l'erreur de la lecture platonicienne, couramment appliquée l'esthétique proustienne. Elle situe en effet le lieu des Idées dans un au-delà du

20. *TR*, IV, 468.

21. *CS*, I, 138.

22. *TR*, IV, 470.

sensible et dans une éternité au-dessus du temps, alors qu'il faudrait parler de passé indestructible<sup>23</sup> ou d'éternité existentielle<sup>24</sup>. « On a dit platonisme, mais ces idées sont sans le soleil intelligible, et apparentées à la lumière visible : une membrure du visible »<sup>25</sup>. L'intemporel est ce qui est de tous les temps et non une éternité au-delà du temps. La formule énigmatique de « pyramide de "simultanéité" », citée plus haut, est destinée à rendre compte du caractère extra-temporel des essences qui s'accorde ici parfaitement avec l'ontologie du sensible de Merleau-Ponty.

L'ambiguïté de l'ontologie est manifeste dans l'affirmation d'une simultanéité du présent et du passé, ou encore d'une cohésion ontologique que nous vivons alors même que l'existence est ordonnée à la succession. Merleau-Ponty a d'ailleurs utilisé l'image de la pyramide avant le *Visible et l'invisible*, avec la « pyramide du passé » de la *Phénoménologie de la perception*. Proust est déjà mentionné : « nous sommes, comme disait Proust, juchés sur une pyramide de passé »<sup>26</sup>. Ce qu'il qualifie d'intemporel, c'est le passé assumé et gardé présent ou vivant dans la vie. Car, en toute existence, le passé doit être assumé et fait sien. La pyramide est une image de la simultanéité du temps et de l'espace que Merleau-Ponty détache de la philosophie de l'existence de la *Phénoménologie de la perception* pour la conduire à l'ontologie du *Visible et l'invisible*, en particulier, dans l'ordre de la culture.

Et c'est aussi de cette manière qu'il faut comprendre l'éternité ambiguë des œuvres. On rejoue *Hamlet* ou *Le Lac des cygnes* après Nijinsky. Aussi vieilles soient-elles, les œuvres sont reprises à neuf, elles le doivent d'ailleurs, sinon on n'entend pas de musique, on ne danse pas. La vie est sans miroir, sans spectacle, et sans visibilité. Dire que l'Être exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience s'applique à l'art aussi. Car il n'y a pas de doute que l'Être recueille en son silence les œuvres du passé, qu'il soit cette réserve de sens où l'éternité des œuvres du passé est leur mode d'existence, *i. e.* leur chair de passé indestructible. L'ambiguïté tient à ce que les œuvres du passé appartiennent à l'histoire de l'Être. C'est par elles, par leur caractère historique, *i. e.* par le fait qu'elles soient à la fois datées et éternelles, que l'Être s'ouvre à l'histoire. L'ambiguïté, c'est que l'Être soit, dans son éternité, réserve de sens, et qu'il enveloppe de manière virtuelle dans son invisibilité, dans son opacité silencieuse, les œuvres humaines historiques. Qu'une œuvre soit créée, qu'il y ait production de nouveauté, celle-ci naît au sein même de l'Être, sans pouvoir s'en séparer,

23. Merleau-Ponty, *VI*, 296.

24. *VI*, 321.

25. *NC*, 194.

26. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945 ; *PP*, 450.



puisqu'elle signifie l'unité originaire dont elle provient, et cependant sa naissance, son existence, fend l'Être et l'emmène dans son historicité.

« Quand je parle d'ambiguïté, cela ne signifie pas une pensée tremblante qui passe du blanc au noir, et qui affirme le noir, puis le blanc. Je veux parler d'une pensée qui distingue les différents rapports des choses, les mouvements qui les fait participer des contraires »<sup>27</sup>. Le « blanc » consisterait, par exemple, à penser que l'Être est éternel ou qu'il est anhistorique, le « noir », à penser qu'il n'est qu'historique. La fausse alternative serait d'avoir à se prononcer pour l'éternité solaire de l'Être ou pour le mouvement de l'histoire qui laisse dans son sillage les traces étoilées du passage du temps. Merleau-Ponty présente plutôt la naissance du sens, ici des œuvres de création, au sein de l'Être. Il montre la manière dont elles le fendent pour être et comment leur sens donne une histoire à l'Être, tout en participant encore dans leur luminosité passagère de lumière éternelle de l'Être. « Éclatement de l'Être qui est à jamais »<sup>28</sup>. Nous sommes pris dans l'anonymat de l'Être, et pourtant il faut bien que quelqu'un crée ces œuvres.

L'ambiguïté réside en outre dans le fait que le sens ne soit pas fabriqué par des sujets, qu'ils soient artistes ou philosophes, ni non plus trouvé par eux tout constitué à même l'Être. Le champ des significations est *institué* et établi dans la vie des œuvres signifiantes, par leur reprise. Pour l'artiste, ou le philosophe, une tradition crée seulement « le devoir de recommencer autrement et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais l'efficacité de la reprise ou de la “ répétition ” qui est la forme noble de la mémoire »<sup>29</sup>. Ainsi ce qui est répété est à nouveau mis en jeu, il appartient à la différance sans origine, ce qui est reçu ne l'est que s'il est repris par une création, sans laquelle il s'enlise dans le radotage et le conservatisme.

L'autre exemple destiné à nous faire pénétrer au cœur de l'ambiguïté merleau-pontienne est celui de la perception du cube. Cet exemple est évoqué dans une note sur l'Être brut ou sauvage nous permet de saisir l'ambiguïté ontologique de la naissance du sujet à partir de l'Être. Il s'agit d'un exemple que Merleau-Ponty reprend à Husserl<sup>30</sup>. Comment s'effectue

27. *Parcours deux, PD*, édition établie par J. Prunair, Verdier, 2000 ; *PD*, 340.

28. *VI*, 318 : Activité : passivité – téléologie [...] il n'y a plus pour moi de question des origines, ni de limites, ni de séries d'événements allant vers cause première, mais un seul éclatement de l'Être qui est à jamais. Décrire le monde des “ rayons de monde ” par delà toute alternative sérial-éternitaire ou idéal – Poser l'éternité existentiel – le corps (éternel) ».

29. *La Prose du monde*, Gallimard, 1969 ; *PM*, 95-96 ; voyez aussi *VI*, 296.

30. Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. E. Levinas et G. Peiffer, Vrin ; Deuxième méditation, § 18, p. 36.

pour Husserl l'identification du cube dans la perception ? Le cube est donné en personne, mais la saisie est temporelle ; on ne voit jamais les six faces du cube en même temps. L'identification du cube, c'est la simultanéité du passé et du présent. Husserl souligne la passivité qui gît au cœur de la saisie d'un seul et même cube, passivité qui est la forme même de sa présentation à la conscience, dans l'écoulement en phases temporelles qui sont siennes. Merleau-Ponty ne veut pas décrire la présentation des choses à partir de la passivité de la conscience, qui présuppose la dualité du sujet et de l'objet et fait de la vision la vision en survol d'une conscience abstraite de son corps. Il s'intéresse à la vision dans l'immanence de la présence charnelle du voyant et du visible, du touchant et du tangible, dont nous faisons partie. Il est à la recherche d'une passivité plus profonde, qui manifeste notre appartenance à la chair du visible. Et en effet « notre chair » n'est pas identifiable à la chair du monde <sup>31</sup>. C'est donc au sein de la chair que le moi et le cube naissons (charnellement) l'un à l'autre. Le cube est au bout de mon regard ou de mon exploration. « On a alors : ouverture au cube même par une vue du cube qui est distanciation, transcendance – dire que j'en ai une vue, c'est dire que, le percevant, je vais de moi à lui, je sors de moi en lui » <sup>32</sup>.

Mais qu'est-ce qui m'autorise à circuler de moi au cube avec cette innocence qui ignore l'impénétrabilité des corps et les limites qui les enferment ? C'est que la limite ne se contente pas d'enfermer les corps, elle les relie les uns aux autres. Elle est une peau entre nous. Ma chair – la chair du voyant – est en contact avec la chair du visible. Ce qui se vit, c'est donc « une correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors » <sup>33</sup>. C'est notre commune appartenance à l'Être, à la chair, qui nous fait advenir l'un à l'autre, le cube et moi, vous et moi. Cette chair n'est pas quelque chose qu'on possède du fait d'avoir un corps, mais le milieu dans lequel nous vivons, la réversibilité condition de toute vision. Parlant du cube : « moi, ma *vue*, nous sommes, avec lui, pris dans le même monde charnel ; *i. e.* : ma vue et mon corps émergent eux-mêmes du *même* être qui est, entre autres choses, *cube* ». Mais qu'est-ce que cette scénographie de l'Être qui nous fait émerger l'un à l'autre ? Comment fais-je l'expérience de cette émergence du moi qui est indissolublement émergence à l'autre ? Comment exprimer le sens de cette chair qui est « l'indivision du sensible que je suis et de tout le reste qui se sent en moi » <sup>34</sup>.

31. Merleau-Ponty, *VI*, 315.

32. *VI*, 256.

33. *VI*, 179, note.

34. *VI*, 309.

C'est à l'expression qu'il revient de nous faire revivre *ce passé qui ne fut pas présent*. Nous sommes au cœur de l'ambiguïté de cette ontologie qui fait dériver le sujet de la chair. Que nous puissions en parler implique que nos mots puissent faire retour à l'Être, or un retour réflexif vers l'Être nous situerait déjà après le moment de la fission, ou de la séparation, d'avec cet Être. Il faudrait alors naître et raconter sa naissance, et personne n'en est capable. Sommes-nous des sujets séparés oublieux de ce qui nous a vu naître ? Non, car de cette chair du monde, nous en sommes, par une foi perceptive qui précède toutes les certitudes subjectives. Il faut que la réflexion, le retour réflexif vers l'Être, soit tout autre chose qu'un retour de la conscience effectué sur ce dont elle provient et qui lui échappe. « La réflexion qui les qualifie comme sujets de vision est cette même réflexion épaisse qui fait que je me touche touchant, *i. e.* que *le même* en moi est vu et voyant : je ne me vois pas même voyant, mais par *empiètement* j'achève mon corps visible, je prolonge mon être-vu au-delà de mon être-visible pour moi. Et c'est pour ma chair, mon corps de vision, qu'il peut, qu'il peut y avoir le cube même qui ferme le circuit et achève mon être-vu. C'est donc finalement l'unité massive de l'Être comme englobant de moi et du cube, c'est l'Être sauvage, non épuré, "vertical", qui fait qu'il y a cube »<sup>35</sup>.

Nous sommes pris dans le problème du cercle par lequel toute réflexion philosophique commence. Il y a un cercle de la réflexion et de l'irréfléchi. En effet, la réflexion est incapable de saisir l'irréfléchi puisqu'elle n'est plus l'irréfléchi. La situation initiale est dialectique, au sens d'une double polarité ; on se met à réfléchir sur quelque chose qui est préalable à la réflexion et dont on n'en a de notion que par son biais. Mais avec la main qui se touche, on a un modèle de la réflexion charnelle, car la main se touche touchante, sans pouvoir faire coïncider les deux feuillets de l'Être, le voyant et le visible, le touchant et le touché. Le retour à l'Être n'est jamais une coïncidence pleine et entière. Il y a toujours un retard du voyant sur le visible. La réflexion n'est pas se voir voyant mais être voyant et visible, touchant et touché, participer aux deux feuillets de l'Être, se prolonger comme être-vu, comme visible, dans la vue du cube qui l'habite par une vision qui est aussi un toucher, ou une palpation du visible. C'est au sein d'une telle visibilité *anonyme* que se produit l'émergence du voyant au visible, du visible au voyant.

L'exemple du cube nous fait saisir « le jaillissement de la pure "signification" – la "signification" cube (telle que la définit le géomètre), l'essence, l'idée platonicienne, l'objet

35. VI, 256.

sont la concrétion du *il y a*, sont *Wesen*, au sens verbal »<sup>36</sup>. La chair des idées c'est l'essence qui prend corps dans le langage. Avec l'ambiguïté, Merleau-Ponty exprime le contact anonyme avec l'Être et dire l'expression comme expression de personne. Par l'ambiguïté – qu'il appelle la bonne ambiguïté – Merleau-Ponty s'efforce de penser le surgissement du sens à l'état naissant, où l'on ne peut pas présupposer l'en-face du sujet et de l'objet, ni leur rapport frontal, mais où *je* ne suis qu'en étant au monde. La chair est le « milieu formateur du sujet et de l'objet »<sup>37</sup>. Elle est l'Être au creux duquel notre parole se fait parlante, l'Être dont nous sommes le creux, le pli, la lacune d'où ça parle, et dont l'expérience nous conduit à nous déprendre de l'idée de sujet de la manière la plus complète possible, de l'*ego* cartésien et aussi du sujet corporel et de la problématique du corps propre que Merleau-Ponty pouvait encore défendre dans *La Phénoménologie de la perception*. « Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme ; il faut qu'il soit ainsi, antérieur à toute objectivation, dénomination, pour être l'Opérateur, ou celui à qui tout advient. Le Je premier, dont celui-ci est l'objectivation, c'est l'inconnu à *qui* tout est donné à voir et à penser, devant qui ... il y a quelque chose »<sup>38</sup>

### *L'ambiguïté proustienne et la dialectique du retour*

Je voudrais soutenir, que dans *La Recherche du temps perdu*, l'ambiguïté réside plutôt dans le fait qu'on vient, ou qu'on revient, à soi ou aux autres, *tout à coup*, décontenancés<sup>39</sup>. L'ambiguïté est celle du moi. Le moi est un autre commencement ambigu. Le passage du sommeil au réveil est un exemple de cette ambiguïté. « On appelle ça un sommeil de plomb, il semble qu'on soit devenu, soi-même pendant quelques instants après qu'un tel sommeil a cessé, un simple bonhomme de plomb. On n'est plus personne. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre

36. *Ibid.*

37. VI, 193.

38. VI, 299.

39. Le roman insiste sur la manière dont un même personnage est vu différemment par lui-même et par un autre personnage (Rachel l'actrice vue par Saint-Loup amoureux, et Rachel-quand-du-Seigneur, la prostituée, rencontrée au bordel par le narrateur), ou dont un même personnage apparaît multiple, de façon vraiment déconcertante (Saint-Loup le meilleur de tous les amis, capable des pires cruautés). Ainsi, dans le *TR*, le narrateur pense à son livre, et il souligne qu'il ne devrait pas réunir tous les fils du récit, mais laisser du mystère comme dans la vie. « Cet écrivain [...] devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (*TR*, IV, 610).

personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous ? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les milliers d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met la main. Qu'est-ce qui nous guide, quand il y a eu vraiment interruption (soit que le sommeil ait été complet, ou les rêves entièrement différents de nous) ? Il y a eu vraiment mort, comme quand le cœur a cessé de battre et que des tractions rythmées de la langue nous raniment. [...] La résurrection au réveil – après ce bienveillant accès d'aliénation mentale qu'est le sommeil – doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oubliés »<sup>40</sup>. Ce qui, dans ce passage m'intéresse, c'est la présentation de la multiplicité des moi où retourner à soi est revenir de loin, où venir à soi est venir à soi-même comme vers un autre, mais y revenir tout de même, le sentiment de soi n'étant pas celui où nous n'avons jamais vacillé, mais celui auquel nous sommes le plus habituellement revenus.

Ainsi, en considérant Proust comme un romancier du retour ou du développement circulaire, Merleau-Ponty n'a pas perçu le sens de l'ambiguïté proustienne, sans doute parce qu'elle concerne le moi, et qu'il ne veut envisager que le sujet dérivé dans l'anonymat de l'Être. Or le moi qui intéresse Proust est celui de l'écrivain dans son existence ou sa persévérance. L'interprétation merleau-pontienne est classique ou convenue, comme je l'ai dit. On a en effet l'habitude de dire que, dans *La Recherche du temps perdu*, le héros du livre devient, à la fin du livre, écrivain et qu'il se met à écrire *La Recherche du temps perdu*, si bien que la boucle est bouclée et que la fin retourne au commencement. La naïveté de cette lecture éclate pour autant qu'on distingue l'auteur et le narrateur du roman<sup>41</sup>. Comme Proust est l'auteur d'*À la Recherche du temps perdu* et qu'elle n'est pas une autobiographie, mais un roman ou une autobiographie fictionnelle, le narrateur ne peut pas être l'auteur de *La Recherche du temps perdu*, lui qui écrit prétendument une autobiographie<sup>42</sup>. En outre, si le

40. *Du Côté de Guermantes*, CG, II, 387.

41. R. Barthes, G. Genette ou Ph. Lejeune ont remarqué le caractère hypothétique de l'attribution du prénom Marcel au narrateur, dans des textes ajoutés tardivement. Proust joue sur le caractère ambigu de son livre pris entre autobiographie et roman. « Elle [Albertine] retrouvait la parole, elle disait “ Mon ” ou “ Mon chéri ”, suivi de l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : “ Mon Marcel ”, “ Mon chéri Marcel ” » (*La Prisonnière*, P, III, 583).

42. Je dis « prétendument » car la *RTP* ne respecte guère les critères de l'autobiographie. Le narrateur prend toutes les libertés du romancier pour décrire la vie intérieure des personnages, en oubliant le point de vue du narrateur dans le genre autobiographique, ainsi que sa théorie solipsiste, selon laquelle la vie intérieure des autres nous est inaccessible. Il désigne en outre *Un Amour de Swann* comme une partie de son œuvre (P, III, 705) portant la confusion des genres à un point extrême. Enfin, dans le cours du récit du narrateur, il y a des interventions de l'auteur qui accentuent le trouble dans le genre auquel il faudrait rattacher *La Recherche du temps perdu*. Par exemple, « Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage “ à clefs ”, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur

narrateur est l'auteur du livre qu'on a lu, il paraît peu probable qu'à la fin il se mette à écrire de nouveau le livre qu'il a écrit. Les analyses circulaires de *La Recherche du temps perdu* omettent le caractère fictif de l'œuvre et la prennent pour un ouvrage théorique de Proust, là où la théorie est une fiction. Il y a sans conteste une signification philosophique de *La Recherche du temps perdu*, seulement elle ne réside pas tout entière dans la théorie esthétique défendue par le narrateur, mais dans le sens de l'ambiguïté de Proust romancier qui fait de cette théorie une fiction. La multiplicité des moi, et le « vrai moi »<sup>43</sup> dont on ne sait au juste lequel est véritable, est le cœur même de l'ambiguïté proustienne.

Le souvenir involontaire provoqué par la petite madeleine fait ainsi surgir tout Combray d'une tasse de thé et tend à prouver la continuité du moi<sup>44</sup>. C'est ce qu'on peut nommer une fiction. L'essence, ou l'idée sensible dont il est question dans le déchiffrement des sensations, ce n'est pas celle de la madeleine ou du thé, c'est bien sûr celle de Combray, ou plutôt du *moi-Combray*. Car ce que la mémoire involontaire réinstalle tout à coup, dans l'empiètement du passé et du présent, où le goût de la madeleine est le même, c'est un moi – celui de l'enfant de Combray qui renaît et qui donc était encore vivant dans l'oubli. La lecture de Merleau-Ponty laisse de côté cet aspect central du roman pour ne s'intéresser qu'aux idées sensibles dans le rapport du visible et de l'invisible et au seul contenu de la théorie esthétique du narrateur, en omettant la question du sujet.

Merleau-Ponty a utilisé *La Recherche du temps perdu* et il parcourt avec elle – et avec Hegel aussi – le thème du cercle ou du retour circulaire au commencement. Mais il n'est pas certain que la *Recherche du temps perdu* parle en faveur de l'interrogation philosophique de Merleau-Ponty. Ainsi, l'ambiguïté merleau-pontienne n'est jamais celle du moi, puisque nulle question ne va vers l'Être, dès lors que « par son être de question, elle l'a déjà fréquenté, elle

nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels. Et persuadé que leur modestie ne s'en offensera pas, pour la raison, qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que [...] je transcrits ici leur nom véritable : ils s'appellent d'un nom si français d'ailleurs, Larivière » (*TR*, IV, 424). On en trouve d'autres dans *Sodome et Gomorrhe*, *SG*, III, 51, voyez aussi la longue « citation » du volume inédit du *Journal des Goncourt*, qui décrit le salon Verdurin, que le lecteur identifie comme un pastiche de Proust (*TR*, IV, 287-295). Sur les difficultés rencontrées par les critiques pour identifier le genre d'*À La Recherche du temps perdu*, D. Cohn, « L'Ambiguïté générique de Proust », dans *Le Propre de la fiction*, trad. par Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, 2001.

43. *TR*, IV, 451.

44. *TR*, IV, 623-624 : « Je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi [...] Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'était en moi que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendis encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi ».

en revient »<sup>45</sup>. L'ambiguïté réside dans la chair, dans ce nœud de l'Être et du moi, où le moi surgit de l'Être par l'expression, par la parole parlante, dans laquelle précisément l'Être apparaît en miroir. « La chair est *phénomène de miroir* »<sup>46</sup>. La vérité n'est pas muette ; elle se parle au fond de la parole<sup>47</sup>. L'origine du sens, c'est l'inconnu à *qui* tout est donné à voir ou à penser, celui pour qui il y a quelque chose<sup>48</sup>. Le retour à l'Être n'est pas un retour au point de départ, la coïncidence y est seulement partielle, si on y trouve l'Être perçu affecté de son *percipere*, l'émergence et le retard du *percipere* au sein du *percipi*, l'Être et son sens s'enroulant, se tenant dans un enveloppement réciproque. Ainsi, ce qui est sûr, au moins, c'est que dans la philosophie de Merleau-Ponty, on ne commence pas avec *l'ego*, il n'y a pas de sujet mais un soi expressif anonyme. Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme<sup>49</sup>. On peut dire que Merleau-Ponty prend le contre-pied de Descartes sur la question du commencement en philosophie, mais il est téméraire de dire qu'il finit comme Proust par le commencement. Car dans le cercle proustien, on peut dire de l'ambiguïté du moi qu'elle est partout et nulle part, même si le moi s'y retrouve, sans doute parce qu'il croit à la fiction du moi, en tous cas qu'une partie de lui-même y croit.

Merleau-Ponty compare pourtant son projet à celui de Proust, en faisant sien le thème du cercle, après Hegel, Nietzsche ou Heidegger. Ainsi « on fermera le cercle après l'étude du logos et de l'histoire comme Proust ferme le cercle quand il en arrive au moment où le narrateur se décide à écrire. La fin d'une philosophie est le récit de son commencement »<sup>50</sup>. Autrement dit, le *logos*, le sens, les idées, les œuvres de la culture, l'histoire ne se superposent pas à la nature muette ou à l'Être brut. C'est plutôt le sens de l'Être que les sciences, l'art et la philosophie, articulent à leur manière, qui est historique. Parler de cercle ou de retour à propos de Proust est un lieu commun. On a pu dire que, pendant des siècles, écrire s'est ordonné au temps, qu'écrire, c'était faire retour, revenir à l'origine, se ressaisir du premier moment<sup>51</sup>. Que l'écriture ait été la répétition de l'origine, le retour d'Ulysse à la terre natale, après un long exil, en est peut-être le modèle épique. Hegel, dit-on, accomplit philosophiquement ce mouvement de retour à l'origine. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, il produit le récit de l'aventure de la conscience se révélant à elle-même comme esprit, étant, autrement dit, au-

45. VI, 161.

46. VI, 274-275.

47. VI, 167 ; 239.

48. VI, 299.

49. VI, 299.

50. Merleau-Ponty, VI, p. 231.

51. Foucault, *Dits et Écrits* (noté DE), éd. D. Defert et F. Ewald, avec la collaboration de J. Lagrange, en deux volumes, Quarto-Gallimard, 2001, texte n° 24, « Le Langage de l'espace », DE, I, p. 435.

delà de l'opposition du sujet et de l'objet, dans l'appartenance à une histoire, à l'objectivité du monde social et historique. La *Préface de La Phénoménologie de l'esprit*, donne certaines indications sur la logique immanente à l'écriture philosophique selon Hegel et sur son commencement. Ainsi « la forme du vrai [...] consiste à se montrer comme *simple* dans le résultat ». Le vrai est « l'être-retourné dans la simplicité ». « Le résultat est ce qu'est le commencement parce que le commencement est but »<sup>52</sup>. On dit de Proust qu'il accomplit ce thème de cercle dans la littérature du vingtième siècle, car son récit raconte comment le narrateur est devenu capable de l'écrire. Et ainsi, dès lors qu'il le conduit jusqu'au moment où son récit débute, Proust saisit « avec la libération du temps revenu, ce qui permet de le raconter »<sup>53</sup>. Mais, comme je l'ai dit, avec Merleau-Ponty, comme avec Proust, on ne revient pas exactement d'où l'on est parti et le thème « hégélien » du cercle dialectique est profondément remis en question. Car « il y a un rapport circulaire et c'est cela que j'appelle ambiguïté »<sup>54</sup>. L'accent mis sur la notion d'ambiguïté est lié à une critique de la dialectique hégélienne<sup>55</sup>. Sans doute la figure du cercle est la figure par excellence de la pensée, mais elle n'est pas un retour univoque à l'Être chez Merleau-Ponty, ou au « vrai moi » chez Proust.

D'où convient-il alors de commencer dans l'écriture ? Une façon de répondre consiste à voir à quoi l'on arrive en commençant d'une certaine façon, et sinon de l'épouser du moins de l'assumer, puisqu'il faut bien commencer. Avec l'*ego*, ce à quoi l'on arrive c'est à l'égoïsme, au mensonge, à l'imposture. Toujours ? Sans doute. C'est la raison pour laquelle le seul sujet défendable n'est pas l'*ego*, mais le sujet corporel et affectif, ce sujet dont, pour ma part, je dis qu'il est encore cartésien. C'est celui-là même auquel Merleau-Ponty n'a pas fait confiance, son ontologie de la chair me semblant entièrement tournée contre les méfaits de l'égoïsme. Je crois que l'ontologie de la chair est une réaction viscérale à l'égoïsme, c'est la tentative la plus radicale qui soit pour l'éradiquer de l'Être, et donc du réel. Et n'est-ce pas qu'il va trop vite ? L'ontologie en appelle résolument au toucher pour combler la distance qui est toujours accusée entre le sujet et l'objet, le sujet et l'autre en général, dans le pur acte de voir. Mais si

52. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier, p. 20.

53. Foucault, *DE*, I, n° 15, « Guetter le jour qui vient », p. 293.

54. Merleau-Ponty, « Annexe. L'Homme et l'adversité » dans *Parcours deux, 1951-1961*, Editions Verdier, 2000, p. 330.

55. Merleau-Ponty, *VI*, 129 : « La mauvaise dialectique commence presque avec la dialectique, et il n'est pas de bonne dialectique que celle qui se critique elle-même et se dépasse comme énoncé séparé [...] [C]'est une pensée qui, au contraire, est capable de vérité, parce qu'elle envisage sans restriction la pluralité des rapports et ce qu'on a appelé l'ambiguïté »



l'on accepte de suivre Proust et de voir cette ambiguïté du moi à l'œuvre, un certain courage est aussi requis qui n'est pas étranger au courage de la vérité.

Les idées sont les succédanés des chagrins, écrit Proust, parce que voir les ridicules du moi, ceux des autres aussi, voir le pli des méchancetés des hommes, c'est en rire, et c'est aussi en écrire, dans la tradition française classique de la critique de l'amour-propre, dans laquelle Proust s'illustre à merveille, et en montrant l'ambiguïté des vertus et des vices. La littérature est alors bien un exercice philosophique de la connaissance morale dont l'acuité dépasse de loin celle de bien des traités. Ainsi, à propos de l'égoïsme de l'écrivain, de cet égoïsme pour l'œuvre qui chez Proust sauve la seule partie de l'égoïsme qu'il soit peut-être possible de sauver, il écrit qu'il est un égoïsme utilisable pour autrui et de façon ambiguë – mais il faut défendre cette ambiguïté-là – que les altruismes féconds de la nature se développent selon un mode égoïste<sup>56</sup>. Faut-il alors aller jusqu'à justifier l'égoïsme et dire qu'il est parfois la façon la plus respectueuse, la plus reconnaissante ou donnante, de rapporter l'autre à soi ? Ou bien faut-il, comme le fait Merleau-Ponty, la nommer pudiquement « adversité anonyme »<sup>57</sup> et la passer sous silence ? Car, pour lui, « c'est exactement cela l'ambiguïté, c'est le fait que le pur soit impur et que l'impur soit pur »<sup>58</sup>. On n'écrit et on n'agit pas pour soi seulement, ni non plus pour la vérité seulement, et pas non plus seulement pour les autres. On écrit et on agit. Et en rapportant les autres à soi, en reconduisant par l'écriture leurs écrits à la compréhension qu'on en donne, dans une reprise ou un héritage qu'on nomme la mémoire, on fait que ces conditions de l'écriture et de l'action tiennent ensemble. C'est ce faire que j'appelle sujet, un faisceau de tendances, une vacillation qui se rassemble dans l'écriture et dans l'action et qui les font siennes, pour l'autre, bien sûr, pour qui d'autre ?

Kim Sang Ong-Van-Cung

Université de Poitiers

56. Proust, *TR*, 613. On trouve une apologie du mensonge, imposture rencontrée par le moi écrivain, ou par celui qui veut de la vie qu'elle reste vivante, ainsi dans *La prisonnière*, *P*, III, 721 : « le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, les relations que nous avons eues avec eux, notre mobile dans telle action formulé par nous d'une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l'égard de l'être qui nous aime et qui croit nous avoir façonnés semblables à lui parce qu'il nous embrasse toute la journée, ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus ».

57. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, « L'Homme et l'adversité », *S*, 304.

58. *PD*, 353, « Annexe L'Homme et l'adversité ».