

**La contamination littéraire de la philosophie :  
analyse de trois paradoxes  
(Alain, Bachelard, Merleau-Ponty)**

De prime abord, il semble que toute réflexion sur les rapports existant entre la littérature et la philosophie se présente sous la forme d'une explicitation de leurs particularités respectives, de leurs spécificités, de leurs différences, voire de leurs oppositions, et ainsi se heurte à l'impossibilité de penser les liens, les relations qui pourraient les unir. Et de fait, plusieurs arguments semblent aller dans le sens d'une divergence entre ces deux domaines. Ainsi, on a coutume d'opposer littérature et philosophie comme on oppose langage et pensée. Il y aurait du même coup, en littérature, une propension à la rhétorique et aux figures de style, alors que la philosophie se maintiendrait dans la sphère de la spéculation et des idées. Il faudrait alors, si l'on en croit cette conception commune, opposer les images des littéraires et les concepts des philosophes. Il y aurait d'une part l'histoire de la littérature comme suite de créations de mondes imaginaires, et d'autre part l'histoire de la philosophie comme suite de productions de systèmes et de théories sur la réalité. Du même coup, une conséquence fondamentale en découle : le discours philosophique pourrait prétendre s'inscrire dans la sphère du réel, du vrai, ou en tout cas prétendre dire un sens. A l'inverse, le reste serait littérature... C'est-à-dire que la littérature se situerait dans la sphère de l'imaginaire, du fictif, voire du faux, et ne pourrait en aucune manière prétendre dire la vérité de la réalité, encore moins tenir un discours empreint d'une quelconque scientificité. Il y aurait en quelque sorte la rationalité philosophique face au discours littéraire qui serait une véritable mythologie, au mauvais sens du terme. L'histoire de la philosophie serait l'histoire du sérieux et de la raison, l'histoire littéraire serait celle de la fantaisie et de l'imagination. Par la première, on irait à l'essentiel, vers la profondeur, par la seconde, on irait vers l'inessentiel et le superficiel. La philosophie nous

rapprocherait d'une certaine manière de la réalité, par sa volonté de vérité, alors que la littérature nous en éloignerait, n'étant qu'un moyen d'évasion se manifestant à travers son goût pour la fiction, et les images de l'imagination. En somme, la philosophie aurait une valeur primordiale, la littérature n'aurait qu'une valeur secondaire. Il faudrait préférer la philosophie à la littérature.

Notre propos consiste à interroger la pertinence et la légitimité d'une telle séparation, d'une telle opposition entre le discours littéraire et le discours philosophique. Le sens commun oppose le style d'un romancier, par exemple, et la pensée d'un philosophe. Mais il se pourrait que, paradoxalement, la littérature soit parfois plus féconde en idées que la philosophie, et qu'en même temps la philosophie ait partie liée avec les questions de langage, de style ou encore de rhétorique, au point que le style conceptuel de certains philosophes dépasse en puissance le style de certains écrivains reconnus comme appartenant à la sphère de la littérature. Tels sont bien en effet les deux problèmes auxquels devrait se consacrer toute réflexion sur les rapports entre littérature et philosophie : celui d'une littérature plus « philosophique » que la philosophie, et celui d'une philosophie plus « littéraire » que la littérature. Il semble alors nécessaire de poser deux questions : 1) N'est-il pas possible de parler d'une pensée littéraire ? 2) Est-il possible d'envisager l'idée d'un style philosophique ? Ce qui revient en fait à étudier deux problématiques : celle de la présence de la philosophie en littérature, et celle de la présence de la littérature en philosophie. C'est précisément à la seconde de ces problématiques que nous voudrions consacrer cette étude, en centrant cette dernière sur l'analyse de trois paradoxes « philosophico-littéraires ». Il s'agit en fait d'analyser le fonctionnement de trois couples de concepts chez trois philosophes : le couple poésie/prose chez Alain, le couple imagination/raison chez Bachelard, et enfin le couple parole/silence chez Merleau-Ponty. Nous verrons donc comment, à chaque fois, les concepts interagissent, symbolisant toujours en même temps les interférences entre littérature et philosophie.

\*

### **Le paradoxe d'une recreation poétique par une prose contre-poétique (Alain)**

Dans son *Système des Beaux-Arts*, Alain marque bien l'opposition qui existe entre prose et poésie. La prose, tout d'abord, « qui est l'art d'exprimer par l'écriture artificielle, doit chercher sa puissance en elle-même, et enfin rester prose, comme la sculpture reste sculpture, et la peinture peinture ». Elle n'a donc rien à voir avec la poésie : « Elle s'affirme en niant et repoussant tout ce qui est propre à la poésie. » La poésie se distingue donc radicalement de la prose. C'est que la poésie présuppose un mouvement oral. Elle est faite pour être dite. Ce qui est primordial, en poésie, ce sont donc les sonorités. Ce qui ne veut pas dire que la poésie s'assimile à l'éloquence, le discours et le poème se rejoignant dans un même lyrisme. Car la poésie suppose des règles, comme les rythmes et les rimes. Alors que l'éloquence vise la conviction et s'adresse à l'entendement, la poésie vise l'admiration et s'adresse plutôt à la sensibilité. En tout état de cause, alors qu' « un mouvement sans retour emporte l'auditeur avec le poète... la vraie prose, tout au contraire, doit être lue par les yeux ». Il y a bien eu un mouvement de prose poétique, à l'instar de Chateaubriand, mais cette prose poétique n'est pas, pour Alain, prose du tout. C'est une prose qui s'apparente à la poésie et à son rythme oral. Elle est encore tributaire de l'éloquence, et le plaisir pris au poétique y demeure, alors que la prose ne mène pas en premier lieu au plaisir. « On voit que la prose n'entraîne pas, la prose au contraire retient et ramène. » En d'autres termes, la poésie ressemble à la musique, alors que la prose s'apparente « plutôt à l'architecture, à la sculpture, à la peinture qui ne parlent que si on les interroge ». En fait, pour Alain, la poésie est du même côté que l'éloquence, car toutes deux tendent à susciter un mouvement de foule, à produire l'unanimité, tandis que la prose se recueille dans le silence et la

solitude : le prosateur y apparaît comme quelqu'un qui écrit pour lui-même et ses lecteurs, qui reçoivent sa prose chacun à sa manière.

Qu'en est-il alors de la prose d'Alain ? On le sait, la prose est d'abord fondamentalement retenue. Elle est donc négation de tout mouvement poétique, de tout élan lyrique. C'est ce qu'Alain regrettait le plus dans son propre style. Son style, en effet, est fait de ruptures, de phrases courtes, dans lesquelles le point-virgule, notamment, hache le mouvement, évacuant toute précaution de style de l'écriture, toute manière de transition. Il ne faut pas que ses phrases s'étendent, qu'elles se laissent entraîner trop loin. Ces phrases sont ramassées, scandées par une ponctuation fréquente, qui empêche la sensibilité de prendre son essor. C'est ce qui apparaît dans l'usage du point-virgule, nous l'avons dit, mais aussi des deux points, des virgules antérieures à la coordination, le « et » proposant quelque chose de nouveau, tout à la fois en liaison avec ce qui vient d'être dit, et préservant son autonomie. Il n'y a pas ici d'articulation à la façon de la pensée oratoire. D'où la nécessité d'un perpétuel retour en arrière. Et pourtant le rythme y est présent. Le propos est un art particulier. Il y a un usage de la sonorité qui relie les idées en rattachant les mots, et insinue ainsi subrepticement dans la prose quelque chose de poétique : un mouvement créateur qui s'accommode des rencontres. La prose, comme l'homme, est de roc. Mais pas uniquement. Comme le dit Alain : « Thalès, fort sagement, disait que toutes choses sont faites d'eau [...] J'entends que ce géomètre, mieux assuré de l'immobile, voyait couler aussi les montagnes. » C'est qu'il y a aussi une fluidité de la prose, même si elle semble étonnante : elle apparaît à tout lecteur du propos, où le style est un succès, dans la mesure où il fait du propos un poème. De la véritable poésie, c'est-à-dire inventive, capable de retrouver l'équilibre des mots. La prose d'Alain se faufile bien souvent entre les ruptures. Telle est cette véritable écriture, capable de nous sensibiliser à la grâce qui affleure de sa structure organisée, grâce qui est génie, don de la nature, don des

dieux, mais aussi effet d'un travail patient, qui parvient à réconcilier les contraires dans l'unité du style.

Telle est la particularité de l'écriture d'Alain<sup>1</sup>. On peut y déceler à la fois la présence du style et sa caractéristique qui est de n'être que prose, et la présence d'une sorte de description sans description, dont la caractéristique essentielle est d'être comme annonciatrice de poésie. Tel est le paradoxe de la prose d'Alain : c'est qu'il s'agit d'une prose contre-poétique qui pourtant rend possible une recreation poétique. Chose qui semble par définition impossible, du moins si l'on admet la contradiction qu'Alain reconnaît lui-même entre prose et poésie. Et pourtant, cette impossibilité est bien possible, puisqu'elle est réelle et effective. C'est que la connaissance implique une certaine utilisation du langage qui forge une langue où les mots constamment polis acquièrent un caractère incantatoire et signifiant à la fois. Il y a de la poésie dans les propos d'Alain, de la même manière qu'il y a de la poésie dans les fragments des présocratiques. C'est une sorte d'éclair qui vient se substituer à la stricte formulation analytique : une pensée poétique. Ainsi du propos du 16 mai 1926, dans *Sentiments, Passions et Signes* : pensée et réalité y sont exprimées dans un même mouvement. Tout y est dit en même temps. La prose du propos n'y est plus immobile mais mouvante, tout en étant retenue, comme le ressac incessant de la mer, « toujours recommencée ».

D'où l'annonce de la naissance d'un nouveau style dans les *Cent un Propos* (Propos XCII), à l'instar de Voltaire, mais tout aussi bien d'Alain lui-même. Alain note que « la prose du grand siècle s'est formée par le raisonnable » mais que la traduction des *Mille et une Nuits*, celle de Galland par exemple, qui apparaît au début du XVIIIe siècle, se présente comme une révolution de l'« instrument de la sagesse occidentale », du fait qu'elle transcrit « la rêverie la plus folle » dans un style « soutenu par l'ordre extérieur ». L'effet

---

<sup>1</sup> Comme l'ont montré les magistrales analyses de Jean Miquel (*Les Propos d'Alain*, Paris, Editions de la Pensée moderne, Coll. Mellottée, 1967).

produit est l'apparition d'une prose d'un nouveau type : « Un contraste aussi violent entre la forme et le contenu devrait faire apparaître en même temps qu'un genre d'ironie, un genre de trait et une moqueuse cadence. » Tel est bien le style de Voltaire et, à sa suite, celui d'Alain, qui manie le trait dans la légèreté et la rupture. Mais ce n'est pas tout. Un autre élément est nécessaire pour comprendre le style d'Alain. C'est ce qu'il fait apparaître lui-même dans la cinquième série des *Cent un Propos*, où il est question de la traduction mot à mot des poètes, d'une traduction qui préserverait même l'ordre original des mots, produisant un style dense, qu'Alain retrouve chez Mallarmé. Tel est sans doute le style d'Alain : légèreté et rupture dans les rythmes, à la manière de la prose de Voltaire, et en même temps constructions resserrées et mots rapprochés, comme dans la poésie de Mallarmé. D'où la définition de la prose, et de la prose d'Alain, dans le Propos XCVII des *Cent un Propos*, comme sorte d'écriture où l'action créatrice réunit l'esprit et le corps, l'art est philosophie : « L'esprit y étant trop captif et resserré, j'y vois pourtant la poésie à sa naissance [...] lorsque ce chant d'oiseau, ce bruit de la vie, nullement apprêté, fait pourtant une pensée [...]. Une des règles les plus cachées de l'art d'écrire est de ne point trop effacer, mais de sauver plutôt les mouvements naturels, les surprises, les trouvailles. » Le propos est ainsi emblématique d'une philosophie et, tout à la fois, d'un style. Paradoxe d'une prose contre-poétique qui, affirmant l'unité de la prose, admet pourtant les nuances de l'impression, rendant ainsi possible une recreation poétique. Le style est alors la méthode de la pensée et l'on peut parler à la fois d'une pensée littéraire et d'un style philosophique.

### **L'antinomie de la raison et de l'imagination (Bachelard)**

Dans *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard décrit ainsi sa philosophie : « Le mieux serait de la mettre sous les signes contradictoires masculins et féminins du concept et de l'image. Entre l'image et le concept, pas de synthèse. Pas non plus de cette filiation, toujours dite, jamais vécue, par

laquelle les psychologues font sortir le concept de la pluralité des images. Qui se donne de tout son esprit aux concepts, de toute son âme aux images sait bien que les concepts et les images se développent sur des lignes divergentes de la vie spirituelle. » Pourtant, malgré cette affirmation que la synthèse entre la raison et l'imagination est impossible, la philosophie de Bachelard apparaît, paradoxalement, précisément fondée sur cette synthèse. Il y a en effet chez Bachelard deux philosophies : une philosophie des sciences et une philosophie de l'art. Et *a priori*, il semble impossible de les réconcilier.

Tout d'abord, la science a un outil : c'est la raison. Bien sûr, la raison elle-même n'est rien « sans les occasions de raisonner »<sup>2</sup>. Elle présuppose donc l'expérience. Mais ce qu'il y a d'essentiel dans la conception bachelardienne de la raison, c'est la remise en question qu'il en fait. Allant encore plus loin que les philosophies anti-intellectualistes, Bachelard ébranle les fondements d'une raison éternelle par l'idée d'une « connaissance approchée ». Reprenant le chemin de Descartes qui préconisait l'absence de « précipitation et [de] prévention », Bachelard propose une véritable psychanalyse de l'erreur en science. L'idée est que les scientifiques sont tributaires, comme tout le monde, de leur inconscient. On entrevoit déjà ici la présence de l'imagination derrière la raison. « Donnez-nous non pas votre empirisme du soir, mais votre vigoureux rationalisme du matin, l'*a priori* de votre rêverie mathématique, la fougue de vos projets, vos intuitions inavouées »<sup>3</sup>. La raison est donc détrônée : « [...] la doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée. »<sup>4</sup>. Il faut donc préciser les obstacles qui minent notre raisonnement en son fond. « Il ne faut pas, comme le dira Louis de Broglie, être dupe des représentations mathématiques. »<sup>5</sup>. La raison, en somme, doit donc tenir compte de l'expérience. C'est la définition

---

<sup>2</sup> *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1940, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>5</sup> *Certitudes et incertitudes de la science*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 43.

même du rationalisme appliqué bachelardien ou, tout aussi bien, du matérialisme rationnel. Il s'agit de dire « non » aux concepts habituels de la raison. « L'habitude de la raison peut devenir un trouble de la raison. »<sup>6</sup> Aussi y a-t-il chez Bachelard une véritable dialectique de la raison et de son autre, l'imagination, une dialectique de la raison et du réel, du matérialisme rationnel et du réalisme appliqué, qui constitue l'histoire des sciences.

L'autre philosophie de Bachelard, c'est la philosophie des arts. Et l'imagination est à l'art ce que la logique et la raison sont aux sciences, de même que la rêverie est à l'imagination ce que le réel est à la raison. On a longtemps déprécié l'imagination pour valoriser la raison. Ainsi s'opposait-elle au contrôle de soi prôné par les philosophes. L'imagination apparaît en effet avant le concept. En matière d'imagination, la raison et la logique ne peuvent avoir leur place. A la différence de l'activité de la raison, tournée vers l'intériorité, l'activité de l'imagination est tournée vers l'extériorité. Ainsi la fonction de l'irréel vient avant celle du réel. Le savoir est comme une malédiction pour l'imagination. Il nous met devant « une image factice... une image faite avec des idées »<sup>7</sup>. Aussi, inversement, l'imagination est-elle un risque pour la formation de l'esprit scientifique. Pourtant, il faut se garder de toute séparation radicale entre l'imagination et la raison, entre l'art et la science. Il y a en l'homme une unité ; son activité mentale forme une totalité. « Il faut que l'imagination prenne trop pour que la pensée ait assez. »<sup>8</sup> Il faut donc voir entre imagination et raison une distinction plutôt qu'un rapport de suprématie. « Les images ne sont pas des concepts. »<sup>9</sup> Il faut donc, pour comprendre l'image, ne pas retomber dans le chemin de la raison, ne pas le réduire aux concepts ou même aux métaphores. Au réel, on substituera donc la rêverie, mot que récusent les rationalistes. D'où la « poétique de la rêverie » que propose Bachelard. C'est qu'il faut resituer la

---

<sup>6</sup> *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949, p. 13.

<sup>7</sup> *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 129.

<sup>8</sup> *L'Air et les songes : essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1943, p. 288.

<sup>9</sup> *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 3.

rêverie par rapport au rêve, à l'image, à la poésie. Il y a comme une errance dans cette fonction de l'irréel qu'est la rêverie, qui consiste à rejeter dans l'ombre l'intellect. L'homme se retrouve dans la création en fixant l'irréel grâce à la rêverie : « La rêverie est une mnémotechnie de l'imagination. »<sup>10</sup>

Mais la philosophie des sciences et celle des arts forment un tout chez Bachelard. Qu'il s'agisse de découverte scientifique ou de création artistique, c'est toujours une philosophie de la naissance. Aussi Bachelard s'est-il servi en art des méthodes de l'épistémologie et en sciences de celles de la critique littéraire. En science, on avait l'habitude d'utiliser la rigueur des mathématiques, alors qu'en art on célébrait plutôt la biographie d'un homme. Bachelard, lui, essaie de saisir une théorie scientifique à l'état naissant en se mettant à la place de l'esprit du savant, en recherchant ses erreurs, son processus de découverte. De même, il tente de découvrir les lois de l'univers que crée un poème, une oeuvre d'art.

Cette application de l'épistémologie à l'art et de la critique littéraire à la science vient en fait d'une profonde relation entre les deux. Par exemple, la science est originellement imagination : « En ce temps du lointain savoir où la flamme faisait penser les sages, les métaphores étaient la pensée. »<sup>11</sup> Et la science s'est constituée justement par une sélection des œuvres de l'imagination en ne retenant d'elle que celles qui ne lui faisaient pas obstacle, comme l'atomisme, par exemple. C'est par une sorte de psychanalyse que s'est faite cette sélection, classant les images d'un côté ou d'un autre suivant qu'elles ne sont qu'un effet du subconscient ou au contraire qu'elles proviennent de la réalité. Le scientifique n'est alors rien d'autre qu'un artiste qui a la maîtrise de lui-même. « Nous retrouvons alors le rôle de la rêverie savante, de la rêverie qui questionne. »<sup>12</sup> C'est ce qui fait dire à Bachelard que « la science est l'esthétique

---

<sup>10</sup> *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1961, p. 96.

<sup>11</sup> *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 20.

<sup>12</sup> *La Philosophie du non*, *op. cit.*, p. 93.

de l'intelligence »<sup>13</sup>. La contradiction habituelle entre art et science se transmue ici paradoxalement en une synthèse dans laquelle la science ne s'oppose pas à l'art, et l'art ne détruit pas la science. Il y a une « rêverie mathématicienne »<sup>14</sup> et une « esthétique de la connaissance »<sup>15</sup>. A l'habitude d'opérer une ségrégation entre science et art, de dénoncer l'imagination comme « folle du logis » en affirmant la préséance de la raison en matière de création ou de jugement artistique, de fonder la science sur les concepts et l'art sur les images, Bachelard substitue une théorie de l'activité intellectuelle foisonnante, faite de raison et d'imagination. Il s'agit en fait de commencer par comprendre que « les concepts négligent par fonction les détails. Les images les intègrent »<sup>16</sup> pour parvenir à une osmose de l'ordre et du désordre dans l'esprit : « L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination »<sup>17</sup>. Plaisir et délice font la joie de l'esprit. Il faut donc éviter de ne retenir que la conceptualisation systématique de la science pour tenir compte de la joie esthétique sans pour autant renier la raison. « Nous verrons avec quelle facilité, avec quel naturel, le génie assemble la pensée à l'imagination ; comment, chez un génie, l'imagination produit la pensée — loin que ce soit la pensée qui aille chercher les oripeaux dans un magasin d'images »<sup>18</sup>. C'est connu, « un peu d'art nous éloigne de la science, beaucoup nous en rapproche ». L'art et la science sont donc paradoxalement les deux facettes d'une même réalité, l'esprit, qui a la volonté de tout savoir, et en même temps celle de plaire. La philosophie de Bachelard consiste à faire réapparaître la profonde unité de l'esprit humain dans ce saisissant alliage paradoxal de raison et d'imagination.

### **Le paradoxe d'un langage du silence (Merleau-Ponty)**

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>14</sup> *L'Air et les songes : essai sur l'imagination des forces*, op. cit., p. 202.

<sup>15</sup> *Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Paris, Vrin, 1932, p. 228.

<sup>16</sup> *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1948, p. 269.

<sup>17</sup> Claudel, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1929, p. 12 (cité par P. Ginestier dans *La Pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968).

<sup>18</sup> *L'Air et les songes : essai sur l'imagination des forces*, op. cit., p. 25.

Dans son *Eloge de la philosophie*, Merleau-Ponty déclare qu'« il faut se rappeler Socrate » même si la situation du philosophe est « souvent [celle d'] un fonctionnaire, toujours [celle d'] un écrivain »<sup>19</sup> et que « la philosophie mise en livres a cessé d'interpeller les hommes »<sup>20</sup>. Cela signifie qu'il faut se rappeler Socrate en ne perdant pas de vue que les livres d'un philosophe « ne sont enfin que des paroles plus cohérentes »<sup>21</sup>, que la philosophie réside d'abord dans la parole. Mais alors, qu'est-ce qui explique cette autre affirmation de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible* : « Le philosophe parle, mais c'est une faiblesse en lui, et une faiblesse inexplicable : il devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui est déjà faite »<sup>22</sup> ? Il y a, on le voit, une contradiction dans cette tension entre une parole nécessaire et une exigence de silence, significative d'un paradoxe dans la méthode d'expression philosophique.

C'est d'abord la parole qui apparaît comme une nécessité. Ainsi Merleau-Ponty et Socrate ont en commun une certaine méfiance à l'égard des livres ; c'est que l'écrit, c'est le danger de rester lettre morte, comme il apparaît dans le *Phèdre* (275 d-e), par opposition à la parole, qui elle est vivante. Merleau-Ponty « aime à apprendre » (*Phèdre*, 230 d-e) non pas tellement en parlant mais en faisant parler : « Notre rapport avec le vrai passe par les autres »<sup>23</sup>. Mais le socratisme de Merleau-Ponty est étrange, car derrière le dialogue d'homme à homme se cache le dialogue de l'homme avec le monde, dans la perception, sorte de dialogue d'avant le dialogue. Moins que produire des discours, Merleau-Ponty tente de les déconstruire. Destruction qui est condition de possibilité de l'apparition d'une vraie parole.

La parole est plus essentielle que le discours. Malheureusement, il y a une inflation du discours, des discours sur le discours, tant et si bien qu'il faut

---

19 *Eloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, p. 48.

20 *Ibid.*, p. 48.

21 *Loc. cit.*

22 *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, p. 168.

23 *Eloge de la philosophie, op.cit.*, p. 45.

distinguer, comme le fait Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* entre une « parole parlante » et une « parole parlée », un peu à la manière où Heidegger distingue entre parole et bavardage<sup>24</sup>. Le tragique de la parole parlante, c'est qu'elle ne cesse d'encourir le risque de déchoir et de n'être plus que parole parlée. Alors que la parole parlée se rattache au passé, la parole parlante renvoie à l'avenir. Nous sommes l'effet de la parole parlée alors que nous sommes cause de la parole parlante. Toute parole parlante est un « pas » en elle-même<sup>25</sup> : elle est inaugurale, mais elle est rare. C'est que parler signifie toujours être tributaire d'une langue, d'une langue nécessairement préconstruite, si bien que parler, c'est utiliser des mots usés, des formules toutes faites qui ont trop vieilli. « S'exprimer, c'est donc une entreprise paradoxale, puisqu'elle suppose un fond d'expressions apparentées, déjà établies, incontestées, et que sur ce fond la forme employée se détache, demeure assez neuve pour réveiller l'attention. »<sup>26</sup> En d'autres termes, « j'exprime lorsque, utilisant tous ces instruments déjà parlants, je leur fais dire quelque chose qu'ils n'ont jamais dit »<sup>27</sup>. D'où l'attitude nécessaire, que souligne le poète, par exemple Francis Ponge : « Enseigner l'art de résister aux paroles devient utile... l'art de les violenter et de les soumettre »<sup>28</sup>. Ou bien : « N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire, mais même à parler... » La seule issue est alors, comme le dit Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature », *Situations I*, de « parler contre les paroles ». Tel est le paradoxe de la parole, qu'elle parle pour faire le silence. Faire le silence sur le connu, l'ancien, l'identique, pour mieux dire l'inconnu, le nouveau, la différence : « Les mots même dans l'art de la prose transportent celui qui parle

---

24 Cf. *Sein und Zeit*, Tübingen, Ed. Niemayer, 1967, § 34-35 : *Rede et Gerede*.

25 Cf. *Signes*, Paris, Gallimard, pp. 115 et 119.

26 *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, p. 51.

27 *Signes, op. cit.*, p. 113.

28 « Des raisons d'écrire » in *Proèmes*, cf. *Tome premier*, Paris, Gallimard, p. 185 (cité par J.-P. Charcosset dans son article « La tentation du silence », revue *Esprit*, n° 6, juin 1982).

et celui qui les entend dans un univers commun en les entraînant vers une signification nouvelle. »<sup>29</sup> C'est pourquoi « toute grande prose est aussi une recreation de l'instrument signifiant »<sup>30</sup>. Comme le disait Malraux, la parole est « déformation cohérente »<sup>31</sup>; elle est « torsion secrète »<sup>32</sup>, « imperceptible déviation »<sup>33</sup>. La parole parlante doit se substituer à la parole parlée, ou comme le dit Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*, la « parole conquérante » à la « parole instituée »<sup>34</sup>. Or, le problème de la parole et du langage « apparaît à la fois comme un problème spécial et comme un problème qui contient tous les autres, y compris celui de la philosophie »<sup>35</sup>. « L'expression n'est pas une des curiosités que l'esprit peut se proposer, [...] elle est son existence en acte. »<sup>36</sup> L'expression philosophique du monde doit donc se faire « poésie, c'est-à-dire qu'elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues »<sup>37</sup>. La méthode philosophique est donc, chez Merleau-Ponty paradoxale, puisqu'elle a pour mission d'exprimer l'inexprimé.

Ainsi, Merleau-Ponty met l'accent sur la manière qu'a Saussure d'insister sur le sujet parlant. « La langue n'est pas une entité et n'existe que dans les sujets parlants »<sup>38</sup>, si bien qu'« historiquement le fait de parole précède toujours », « c'est la parole qui fait évoluer la langue »<sup>39</sup> et même « la création ne peut appartenir d'abord qu'à la parole »<sup>40</sup>. Merleau-Ponty insiste aussi sur la logique de sédimentation husserlienne telle qu'elle apparaît dans *L'Origine de la géométrie*, et qui fait de la langue le lieu de sédimentation des paroles primitivement parlantes et qui sont devenues paroles parlées. Le sens d'une

---

29 *Signes, op. cit.*, p. 94.

30 *La Prose du monde, op. cit.*, IV.

31 *Signes, op. cit.*, p. 114.

32 *La Prose du monde, op. cit.*, p. 19.

33 *Ibid.*, p. 183.

34 *Ibid.*, p. 196.

35 *Signes, op. cit.*, p. 116.

36 *Ibid.*, p. 98.

37 *Ibid.*, p. 65.

38 Cf. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968, p. 19, note 1.

39 *Ibid.*, p. 37.

40 *Ibid.*, p. 227.

parole est donc « toujours en sursis »<sup>41</sup>. Il n'est pas *dans* les mots ou *sur* les mots car « le sens n'est pas sur la phrase comme le beurre sur la tartine »<sup>42</sup>, mais il est *entre* les mots<sup>43</sup> et *au-delà* des mots. Telle est la fonction paradoxale de la parole : « dire au total *plus* qu'elle ne dit mot par mot, et de se devancer elle-même »<sup>44</sup>. La parole est dans une nécessaire précession sur elle-même. Elle est l'« expression primordiale ». C'est-à-dire une expression qui fait de l'origine de la parole le geste lui-même. Un peu à la manière de la perception, elle renvoie elle aussi au corps propre. Ainsi une parole signifie le dépassement des formules provisoires. Parler, c'est proposer une diversité d'expressions, choisir donc entre des expressions multiples, remplacer une expression déficiente par une autre moins maladroite. Il n'en reste pas moins vrai que, comme pour la perception qui n'est jamais parfaite, « l'expression n'est jamais totale »<sup>45</sup>. La parole est ainsi fondamentalement geste d'ouverture. Aussi « les paroles les plus chargées de philosophie ne sont pas nécessairement celles qui enferment ce qu'elles disent, ce sont plutôt celles qui ouvrent le plus énergiquement sur l'Être »<sup>46</sup>.

Une parole est donc en premier lieu aventureuse. Toute parole part à la découverte du monde, ce *Lebenswelt* dont parle Husserl, ce « monde vécu », ce monde de la vie. Et ce monde, « nous en sommes »<sup>47</sup>. Nous adhérons à sa chair. Aussi est-ce la profondeur du monde que découvre d'abord la parole qui l'explore. La surface n'est que le visible, le manifeste qui cache le latent, c'est-à-dire la profondeur de l'invisible. Mais l'invisible n'est pas le non-être. Et de la même manière le silence n'est pas la vacuité. Il est rempli d'un « sens encore captif »<sup>48</sup> que le *logos endiathetos* a pour tâche de dévoiler, « ce logos qui se

---

41 *Signes*, op. cit., p. 110.

42 *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, p. 203.

43 Cf. *La Prose du monde*, op. cit., p. 62.

44 *Ibid.*, p. 182.

45 *Signes*, op. cit., p. 112.

46 *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 139.

47 *Eloge de la philosophie*, op. cit., p. 26.

48 *Ibid.*, p. 28.

prononce silencieusement dans chaque chose sensible »<sup>49</sup>. C'est en fait la même question que d'« étudier l'insertion de la profondeur dans la perception et celle du langage dans le monde du silence »<sup>50</sup>. Tout ce que peut la parole, c'est « capter les paroles sourdes que l'être murmure »<sup>51</sup>, c'est exprimer ce silence, trouver un langage pour les paroles silencieuses d'un « monde qui parle déjà »<sup>52</sup>. Le danger est bien sûr de trahir ce langage silencieux. Il ne s'agit donc plus de parler des choses mais de les laisser parler<sup>53</sup>, ce que l'œuvre picturale est le plus à même de réaliser. La peinture parle, mais sans parler : « L'art, dit Klee, ne rend pas le visible, il rend visible ». La peinture est « une science silencieuse »<sup>54</sup>, dans laquelle « il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là »<sup>55</sup>.

Le langage doit donc paradoxalement retourner vers le monde du silence, celui de la Nature, dont Merleau-Ponty nous dit que « c'est la chair, la mère »<sup>56</sup>. Tel est le paradoxe de la méthode d'expression philosophique, c'est qu'il faut quitter le discours qui ne s'en tient qu'à la surface des choses pour plonger dans la profondeur du silence qui seul fait accéder à la parole, c'est-à-dire au langage authentique. « Ce n'est pas nous qui parlons, c'est la vérité qui se parle au fond de la parole. »<sup>57</sup> Il s'agit donc pour le philosophe de parler malgré la profondeur du silence. Philosopher, c'est savoir « qu'il y a des choses à voir et à dire »<sup>58</sup>. « Le philosophe est l'homme qui s'éveille et qui parle. »<sup>59</sup> La philosophie est donc en son fond paradoxale car « toute philosophie est langage et consiste cependant à retrouver le silence »<sup>60</sup>. La philosophie de Merleau-Ponty est donc

---

49 *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 261.

50 *Ibid.*, pp. 289-90.

51 *La Prose du monde*, op. cit., p. 11.

52 *Ibid.*, p. 12.

53 Cf. *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, p. 60.

54 *Ibid.*, p. 82.

55 *Ibid.*, p. 59.

56 *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 321.

57 *Ibid.*, pp. 239, 247 et 328.

58 *Eloge de la philosophie*, op. cit., p. 57.

59 *Ibid.*, p. 86.

60 *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 267.

une philosophie du paradoxe, paradoxe d'une méthode renversant le style de l'expression philosophique qui ne doit plus être « langage éloquent »<sup>61</sup>, mais « un silence qui enveloppe la parole de nouveau »<sup>62</sup>. C'est l'impératif catégorique de Merleau-Ponty : « D'abord parler juste »<sup>63</sup>. C'est pour lui le seul moyen de parvenir à un langage du silence qui exprime l'inexprimable.

\*

Au terme de cette étude, on voit bien comment, dans les trois paradoxes que nous avons analysés, c'est toujours en quelque sorte la littérature qui est subrepticement à l'œuvre dans la philosophie : soit, chez Alain, par l'effet d'une prose qui se convertit en poésie ; soit, chez Bachelard, parce qu'imagination et raison se réconcilient ; soit enfin, chez Merleau-Ponty, par l'effet d'un langage indissociable du silence. En même temps, c'est toujours, nous l'avons vu, paradoxalement que la littérature est à l'œuvre (chez Alain parce que la prose est au départ contre-poétique ; chez Bachelard car tout oppose, de prime abord, raison et imagination ; chez Merleau-Ponty aussi dans la mesure où parole et silence semblent être initialement deux contraires absolus). On pourrait même penser que les relations qu'entretiennent littérature et philosophie sont systématiquement paradoxales. Littérature et philosophie peuvent ainsi être constituées en système. Il semble alors possible d'envisager un véritable nouveau champ de réflexion, qui ne soit pas simplement celui de la philosophie, qui ne se réduise pas non plus à la « pure » littérature, mais qui soit strictement consacré à leurs interférences. On retrouve alors le thème nietzschéen du philosophe artiste, mais on découvre aussi celui, moins classique, de l'artiste philosophe. Un champ de réflexion est alors ouvert, même s'il demande à être précisément circonscrit à l'analyse de tous les auteurs qui se situent à la

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>63</sup> *Signes, op. cit.*, p. 433.

charnière entre la littérature et la philosophie : Nietzsche, bien sûr, mais aussi Montaigne, Pascal, Rousseau, etc. Ce champ de réflexion pourrait être désigné comme celui de la philosophie littéraire et de la littérature philosophique.

**Olivier ABITEBOUL**