

MAURICE MERLEAU-PONTY
CAUSERIES
(1948)

I. LE MONDE PERÇU ET LE MONDE DE LA
SCIENCE

[§1] Le monde de la perception, c'est-à-dire celui qui nous est révélé par nos sens et par l'usage de la vie semble à première vue le mieux connu de nous puisqu'il n'est pas besoin d'instruments ni de calculs pour y accéder, et qu'il nous suffit, en apparence, d'ouvrir les yeux et de nous laisser vivre pour y pénétrer. Pourtant ce n'est là qu'une fausse apparence. Je voudrais montrer dans ces causeries qu'il est dans une large mesure ignoré de nous tant que nous demeurons dans l'attitude pratique ou utilitaire, qu'il a fallu beaucoup de temps, d'efforts et de culture pour le mettre à nu, et que c'est un des mérites de l'art et de la pensée modernes (j'entends par là l'art et la pensée depuis 50 ou 70 ans) de nous faire redécouvrir ce monde où nous vivons mais que nous sommes toujours tentés d'oublier.

[§2] Ceci est particulièrement vrai en France. C'est un trait non seulement des philosophies françaises mais encore de ce qu'on appelle un peu vaguement l'esprit français, de reconnaître à la science et aux connaissances scientifiques une valeur telle que toute notre expérience vécue du monde se trouve d'un seul coup dévalorisée. Si je veux savoir ce que c'est que la lumière, n'est-ce pas au physicien

que je dois m'adresser? N'est-ce pas lui qui me dira si la lumière est, comme on l'a pensé un bombardement de projectiles incandescents, ou, comme on l'a cru aussi, une vibration de l'éther, ou enfin, comme l'admet une théorie plus récente, un phénomène assimilable aux oscillations électromagnétiques? À quoi servirait-il ici de consulter nos sens, de nous attarder à ce que notre perception nous apprend des couleurs, des reflets et des choses qui les portent, puisque, de toute évidence, ce ne sont là que des apparences, et que seul le savoir méthodique du savant, ses mesures, ses expériences peuvent nous faire sortir des illusions où vivent nos sens et nous faire accéder à la vraie nature des choses? Le progrès du savoir n'a-t-il pas consisté à oublier ce que nous disent les sens naïvement consultés et qui n'a pas de place dans un tableau vrai du monde, sinon comme une particularité de notre organisation humaine dont la science physiologique rendra compte un jour, comme elle explique déjà les illusions du myope ou du presbyte. Le monde vrai, ce ne sont pas ces lumières, ces couleurs, ce spectacle de chair que me donnent mes yeux, ce sont les ondes et les corpuscules dont la science me parle et, qu'elle retrouve derrière ces fantômes sensibles.

[§3] Descartes disait même que par le seul examen des choses sensibles et sans recourir aux résultats des recherches savantes, je peux découvrir l'imposture de mes sens et apprendre à ne me fier qu'à l'intelligence. Je dis que je vois un morceau de cire. Mais qu'est-ce donc au juste que cette cire? Assurément, ce n'est ni la couleur blanchâtre, ni l'odeur de fleur qu'elle a peut-être encore gardée, ni cette mollesse que mon doigt sent, ni ce bruit mat que fait la cire quand je la laisse tomber. Rien de tout cela n'est constitutif de la cire, puisqu'elle peut perdre toutes ces qualités sans cesser d'exister, par exemple si je la fais fondre et qu'elle se transforme en un liquide incolore, sans odeur appréciable et qui ne résiste plus à mon doigt. Je dis cependant que la même cire est encore là. Comment faut-il donc l'entendre? Ce qui demeure en dépit du changement d'état, ce n'est qu'un fragment de matière sans qualités, et à la limite une certaine puissance d'occuper de l'espace, de recevoir différentes formes, sans que ni l'espace occupé ni la forme reçue soient aucunement déterminés. Voilà le noyau réel et permanent de la cire. Or il est manifeste que cette réalité de la cire ne se révèle pas aux sens tout seuls, car eux m'offrent toujours des objets d'une grandeur et d'une forme déterminées. La vraie cire ne se voit donc pas par les

yeux. On ne peut que la concevoir par l'intelligence. Quand je crois voir la cire de mes yeux, je ne fais que penser à travers les qualités qui tombent sous les sens la cire toute nue et sans qualités qui est leur source commune. Pour Descartes, donc, et cette idée est demeurée longtemps toute-puissante dans la tradition philosophique en France, la perception n'est qu'un commencement de science encore confuse. Le rapport de la perception à la science est celui de l'apparence à la réalité. Notre dignité est de nous en remettre à l'intelligence qui nous découvrira seule la vérité du monde.

[§4] Quand j'ai dit tout à l'heure que la pensée et l'art moderne réhabilitent la perception et le monde perçu, je n'ai naturellement pas voulu dire qu'ils niaient la valeur de la science, soit comme instrument du développement technique, soit comme école d'exactitude et de vérité. La science a été et reste le domaine où il faut apprendre ce que c'est qu'une vérification, ce que c'est qu'une recherche scrupuleuse, ce que c'est que la critique de soi-même et des préjugés propres. Il était bon qu'on attendît tout d'elle dans un temps où elle n'existait pas encore. Mais la question que la pensée moderne pose à son égard n'est pas destinée à lui contester l'existence ou à lui fermer aucun domaine. Il s'agit de savoir si la science offre ou offrira une représentation du monde qui soit complète, qui se suffise, qui se ferme en quelque sorte sur elle-même de telle sorte que nous n'ayons plus aucune question valable à nous poser au-delà. Il ne s'agit pas de nier ou de limiter la science; il s'agit de savoir si elle a le droit de nier ou d'exclure comme illusoires toutes les recherches qui ne procèdent pas comme elle mesures, comparaisons et ne se concluent pas des lois telles que celles de la physique classique enchaînant telles conséquences à telles conditions. Non seulement cette question-là ne marque aucune hostilité à l'égard de la science, mais encore c'est la science elle-même, dans ses développements les plus récents, qui nous oblige à la poser et nous invite à répondre négativement.

[§5] Car, dès la fin du XIX^{ème} siècle, les savants se sont habitués à considérer leurs lois et leurs théories non plus comme l'image exacte de ce qui se passe dans la Nature, mais comme des schémas toujours simples que l'événement naturel, destinés à être corrigés par une recherche plus précise, en un mot comme des connaissances approchées. Les faits que l'expérience nous propose sont

soumis par la science à une analyse dont on ne peut pas espérer qu'elle soit jamais achevée puisqu'il n'y a pas de limites à l'observation, qu'on peut toujours l'imaginer plus complète ou exacte qu'elle n'est à un moment donné. Le concret, le sensible assignent à la science la tâche d'une élucidation interminable, et il résulte de là qu'on ne peut le considérer, à la manière classique, comme une simple apparence destinée à être surmontée par l'intelligence scientifique. Le fait perçu et d'une manière générale les événements de l'histoire du monde ne peuvent être déduits d'un certain nombre de lois qui composeraient le visage permanent de l'univers; c'est inversement, la loi qui est une expression approchée de l'événement physique et en laisse subsister l'opacité. Le savant d'aujourd'hui n'a plus, comme le savant de la période classique, l'illusion d'accéder au cœur des choses, à l'objet même. Sur ce point, la physique de la relativité confirme que l'objectivité absolue et dernière est un rêve, en nous montrant chaque observation strictement liée à la position de l'observateur, inséparable de sa situation, et en rejetant l'idée d'un observateur absolu. Nous ne pouvons pas nous flatter, dans la science, de parvenir par l'exercice d'une intelligence pure et non située à un objet pur de toute trace humaine et tel que Dieu le verrait. Ceci n'ôte rien à la nécessité de la recherche scientifique et ne combat que le dogmatisme d'une science qui se prendrait pour savoir absolu et total. Ceci rend simplement justice à tous les éléments de l'expérience humaine et en particulier à notre perception sensible.

[§6] Pendant que la science et la philosophie des sciences ouvraient ainsi la porte à une exploration du monde perçu, la peinture, la poésie et la philosophie entraient résolument dans le domaine qui leur était ainsi reconnu et nous donnaient des choses, de l'espace, des animaux et même de l'homme vu du dehors tel qu'il apparaît dans le champ de notre perception une vision très neuve et très caractéristique de notre temps. Dans nos prochaines causeries, nous voudrions décrire quelques-unes des acquisitions de cette recherche.

II. EXPLORATION DU MONDE PERÇU : L'ESPACE

[§1] On a souvent remarqué que la pensée et l'art modernes sont difficiles ; il est plus difficile de comprendre et d'aimer Picasso que Poussin ou Chardin, Giraudoux ou Malraux que Marivaux ou Stendhal. Et l'on a quelquefois conclu de là (comme M. Benda dans *La France byzantine*) que les écrivains modernes étaient des byzantins, difficiles seulement parce qu'ils n'avaient rien à dire et remplaçaient l'art par la subtilité. Il n'y a pas de jugement plus aveugle que celui-là. La pensée moderne est difficile, elle prend à contre-pied le sens commun parce qu'elle a le souci de la vérité et que l'expérience ne lui permet plus, honnêtement, de s'en tenir à des idées claires ou simples auxquelles le sens commun est attaché parce qu'elles lui donnent la tranquillité.

[§2] De cet obscurcissement des notions les plus simples, de cette révision des concepts classiques que poursuit la pensée moderne au nom de l'expérience, je voudrais trouver aujourd'hui un exemple dans l'idée qui paraît d'abord la plus claire de toutes : l'idée d'espace. La science classique est fondée sur une distinction claire de l'espace et du monde physique. L'espace est le milieu homogène où les choses sont distribuées selon trois dimensions, et où elles conservent leur identité en dépit de tous les changements de lieu. Il y a bien des cas où, pour avoir déplacé un objet, on voit ses propriétés changer, comme par exemple le poids si l'on transporte l'objet du pôle à l'équateur, ou même la forme si l'augmentation de la température déforme le solide. Mais justement ces changements de propriétés ne sont pas imputables au déplacement lui-même, l'espace est le même au pôle et à l'équateur, ce sont les conditions physiques de température qui varient ici et là, le domaine de la géométrie reste rigoureusement distinct de celui de la physique, la forme et le contenu du monde ne se mêlent pas. Les propriétés géométriques de l'objet resteraient les mêmes au cours de son déplacement, n'étaient les

conditions physiques variables auxquelles il se trouve soumis. Tel était le présupposé de la science classique. Tout change quand, avec les géométries dites non euclidiennes, on en vient à concevoir comme une courbure propre à l'espace, une altération des choses du seul fait de leur déplacement, une hétérogénéité des parties de l'espace et de ses dimensions qui ne sont plus substituables l'une à l'autre et affectent les corps qui s'y déplacent de certains changements. Au lieu d'un monde où la part de l'identique et celle du changement sont strictement délimitées et rapportées à des principes différents, nous avons un monde où les objets ne sauraient se trouver avec eux-mêmes dans une identité absolue, où forme et contenu sont comme brouillés et mêlés et qui enfin n'offre plus cette armature rigide que lui fournissait l'espace homogène d'Euclide. Il devient impossible de distinguer rigoureusement l'espace et les choses dans l'espace, la pure idée de l'espace et le spectacle concret que nous donnent nos sens.

[§3] Or les recherches de la peinture moderne concordent curieusement avec celles de la science. L'enseignement classique distingue le dessin et la couleur : on dessine le schéma spatial de l'objet, puis on le remplit de couleurs. Cézanne au contraire dit : « à mesure qu'on peint, on dessine » – voulant dire que ni dans le monde perçu ni sur le tableau qui l'exprime le contour et la forme de l'objet ne sont strictement distincts de la cessation ou de l'altération des couleurs, de la modulation colorée qui doit tout contenir : forme, couleur propre, physionomie de l'objet, rapport de l'objet aux objets voisins. Cézanne veut engendrer le contour et la forme des objets comme la nature les engendre sous nos yeux : par l'arrangement des couleurs. Et de là vient que la pomme qu'il peint, étudiée avec une patience infinie dans sa texture colorée, finit par se gonfler, par éclater hors des limites que le sage dessin lui imposerait.

[§4] Dans cet effort pour retrouver le monde tel que nous le saisissons dans l'expérience vécue, toutes les précautions de l'art classique volent en éclats. L'enseignement classique de la peinture est fondé sur la perspective – c'est-à-dire que le peintre, en présence d'un paysage par exemple, décidait de ne reporter sur sa toile qu'une représentation toute conventionnelle de ce qu'il voit. Il voit l'arbre près de lui, puis il fixe son regard plus loin, sur la route, puis enfin il le porte à l'horizon et, selon le point qu'il fixe, les dimensions appa-

rentes des autres objets sont chaque fois modifiées. Sur sa toile, il s'arrangera pour ne faire figurer qu'un compromis entre ces diverses visions, il s'efforcera de trouver un commun dénominateur à toutes ces perceptions en attribuant à chaque objet non pas la taille et les couleurs et l'aspect qu'il présente quand le peintre le fixe, mais une taille et un aspect conventionnels, ceux qui s'offriraient à un regard fixé sur la ligne d'horizon en un certain point de fuite vers lequel s'orientent désormais toutes les lignes du paysage qui courent du peintre vers l'horizon. Les paysages ainsi peints ont donc l'aspect paisible, décent, respectueux qui leur vient de ce qu'ils sont dominés par un regard fixé à l'infini. Ils sont à distance, le spectateur n'est pas compris avec eux, ils sont de bonne compagnie, et le regard glisse avec aisance sur un paysage sans aspérités qui n'oppose rien à son aisance souveraine. Mais ce n'est pas ainsi que le monde se présente à nous dans le contact avec lui que nous donne la perception. À chaque moment, pendant que notre regard voyage à travers le spectacle, nous sommes assujettis à un certain point de vue, et ces instantanés successifs, pour une partie donnée du paysage, ne sont pas superposables. Le peintre n'a réussi à dominer cette série de visions et à en tirer un seul paysage éternel qu'à condition d'interrompre le mode naturel de vision : souvent il ferme un œil, mesure avec son crayon la grandeur apparente d'un détail, qu'il modifie par ce procédé, et, les soumettant tous à cette vision analytique, construit ainsi sur sa toile une représentation du paysage qui ne correspond à aucune des visions libres, en domine le déroulement mouvementé, mais aussi en supprime la vibration et la vie. Si beaucoup de peintres, depuis Cézanne, ont refusé de se plier à la loi de la perspective géométrique, c'est qu'ils voulaient ressaisir et rendre la naissance même du paysage sous nos yeux, c'est qu'ils ne se contentaient pas d'un compte rendu analytique et voulaient rejoindre le style même de l'expérience perceptive. Les différentes parties de leur tableau sont donc vues de points de vue différents, donnant au spectateur inattentif l'impression d'« erreurs de perspective », mais donnant à ceux qui regardent attentivement le sentiment d'un monde où jamais deux objets ne sont vus simultanément, où, entre les parties de l'espace, s'interpose toujours la durée nécessaire pour porter notre regard de l'une à l'autre, où l'être donc n'est pas donné, mais apparaît ou transparaît à travers le temps.

[§5] L'espace donc n'est plus ce milieu des choses simultanées que pourrait dominer un observateur absolu également proche d'elles toutes, sans point de vue, sans corps, sans situation spatiale, pure intelligence en somme – l'espace de la peinture moderne, disait dernièrement Jean Paulhan, c'est l'« espace sensible au cœur », où nous sommes situés nous aussi, proche de nous, organiquement lié avec nous. « Il se peut qu'en un temps voué à la mesure technique, et comme dévoré de quantité, ajoutait Paulhan, le peintre cubiste célèbre à sa manière, dans un espace accordé moins à notre intelligence qu'à notre cœur, quelque sourde noce et réconciliation du monde avec l'homme. »

[§6] Après la science et la peinture, la philosophie elle aussi et surtout la psychologie semblent s'aviser que nos rapports avec l'espace ne sont pas ceux d'un pur sujet désincarné avec un objet lointain, mais ceux d'un habitant de l'espace avec son milieu familier. Soit par exemple à comprendre cette fameuse illusion d'optique étudiée déjà par Malebranche et qui fait que la lune à son lever, quand elle est encore à l'horizon, nous paraît beaucoup plus grosse que lorsqu'elle atteint le zénith. Malebranche supposait ici que la perception humaine, par une sorte de raisonnement, surestime la grandeur de l'astre. Si en effet nous le regardons à travers un tube de carton ou une boîte d'allumettes, l'illusion disparaît. Elle est donc due à ce que, à son lever, la lune se présente à nous par-delà les champs, les murs, les arbres, que ce grand nombre d'objets interposés nous rend sensible sa grande distance, d'où nous concluons que, pour garder la grandeur apparente qu'elle garde, étant cependant si éloignée, il faut que la lune soit très grande. Le sujet qui perçoit serait ici comparable au savant qui juge, estime conclut, et la grandeur perçue serait en réel: jugée. Ce n'est pas ainsi que la plupart des psychologues d'aujourd'hui comprennent l'illusion de la lune à l'horizon. Ils ont découvert par des expériences systématiques que c'est une propriété générale de notre champ de perception de comporter une remarquable constance des grandeurs apparentes dans le plan horizontal, alors qu'au contraire elles diminuent très vite avec la distance dans un plan vertical, et cela sans doute parce que le plan horizontal, pour nous, êtres terrestres, est celui où se font les déplacements vitaux, où se joue notre activité. Ainsi, ce que Malebranche interprétait comme l'activité d'une pure intelligence, les psychologues de cette école le rapportent à une propriété naturelle de notre champ de per-

ception, à nous, êtres incarnés et astreints à se mouvoir sur la terre. En psychologie comme en géométrie, à l'idée d'un espace homogène offert tout entier à une intelligence sans corps, se substitue l'idée d'un espace hétérogène, avec des directions privilégiées, qui sont en rapport avec nos particularités corporelles avec notre situation d'êtres jetés dans le monde. Nous rencontrons ici pour la première fois cette idée que l'homme n'est pas un esprit *et* un corps mais un esprit avec un corps, et qui n'accède à la vérité des choses que parce que son corps est comme fiché en elles. La prochaine causerie nous montrera que cela n'est pas seulement vrai de l'espace, et qu'en général tout être extérieur ne nous est accessible qu'à travers notre corps, et revêtu d'attributs humains qui font de lui aussi un mélange d'esprit et de corps.

III. EXPLORATION DU MONDE PERÇU : LES CHOSSES SENSIBLES

[§1] Si, après avoir examiné l'espace, nous considérons les choses mêmes qui le remplissent, et nous interrogeons là-dessus un manuel classique de psychologie, il nous dira que la chose est un système de qualités offertes aux différents sens et réunies par un acte de synthèse intellectuelle. Par exemple, le citron est cette forme ovale renflée aux deux bouts, plus cette couleur jaune, plus ce contact frais, plus cette saveur acide... Cependant, cette analyse nous laisse insatisfait parce que nous ne voyons pas ce qui unit chacune de ces qualités ou propriétés aux autres et qu'il nous semble cependant que le citron possède l'unité d'un être dont toutes les qualités ne sont que différentes manifestations.

[§2] L'unité de la chose demeure mystérieuse tant qu'on considère ses différentes qualités (sa couleur, sa saveur, par exemple) comme autant de données qui appartiennent aux mondes rigoureusement distincts de la vue, de l'odorat, du toucher, etc. Mais justement la psychologie moderne, suivant en cela les indications de Goethe, a fait observer que chacune de ces qualités, loin d'être rigoureusement isolée, possède une signification affective qui la met en correspondance avec celles des autres sens. Par exemple, comme le savent bien ceux qui ont eu à choisir des tapisseries pour un appartement, chaque couleur dégage une sorte d'atmosphère morale, qui la rend triste ou gaie, déprimante ou tonique ; et comme il en va de même pour les sons ou les données tactiles, on peut dire que chacune équivaut à un certain son ou à une certaine température. Et c'est ce qui fait que certains aveugles, quand on leur décrit les couleurs, parviennent à se les représenter par l'analogie d'un son, par exemple. À condition donc qu'on replace la qualité dans l'expérience humaine qui lui confère une certaine signification émotionnelle, son rapport à d'autres qualités qui n'ont avec elle rien de commun commence à devenir compréhensible. Il y a même des qualités,

très nombreuses dans notre expérience, qui n'ont presque aucun sens si l'on met à part les réactions qu'elles suscitent de la part de notre corps. Ainsi du mielleux. Le miel est un fluide ralenti ; il a bien quelque consistance, il se laisse saisir, mais ensuite, sournoisement, il coule des doigts et revient à lui-même. Non seulement il se défait aussitôt qu'on l'a façonné, mais encore, renversant les rôles, c'est lui qui se saisit des mains de celui qui voulait le saisir. La main vivante, exploratrice, qui croyait dominer l'objet, se trouve attirée par lui et engluée dans l'être extérieur. « En un sens, écrit Sartre, à qui l'on doit cette belle analyse, c'est comme une docilité suprême du possédé, une fidélité de chien qui se donne, même quand on ne veut plus de lui, et, en un autre sens, c'est, sous cette docilité, une sournoise appropriation du possédant par le possédé. » Une qualité comme le mielleux – et c'est ce qui la rend capable de symboliser tout une conduite humaine – ne se comprend que par le débat qu'elle établit entre moi comme sujet incarné et l'objet extérieur qui en est le porteur ; il n'y a, de cette qualité, qu'une définition humaine.

[§3] Mais, ainsi considérée, chaque qualité s'ouvre sur les qualités des autres sens. Le miel est sucré. Or le sucré, « douceur indélébile, qui demeure indéfiniment dans la bouche et survit à la déglutition », est dans l'ordre des saveurs cette même présence poisseuse que la viscosité du miel réalise dans l'ordre du toucher. Dire que le miel est visqueux et dire qu'il est sucré sont deux manières de dire la même chose à savoir un certain rapport de la chose à nous, ou une certaine conduite qu'elle nous suggère ou nous impose, une certaine manière qu'elle a de séduire d'attirer, de fasciner le libre sujet qui se trouve confronté avec elle. Le miel est un certain comportement du monde envers mon corps et moi. Et c'est ce qui fait que les différentes qualités qu'il possède ne sont pas simplement juxtaposées en lui, mais au contraire identiques en tant qu'elles manifestent toutes la même manière d'être ou de se conduire dans le miel. L'unité de la chose n'est pas derrière chacune de ses qualités : elle est réaffirmée par chacune d'elles, chacune d'elles est la chose entière. Cézanne disait qu'on doit pouvoir peindre l'odeur des arbres. Dans le même sens, Sartre écrit, dans *L'Être et le Néant*, que chaque qualité est « révélatrice de l'être » de l'objet. « Le [jaune du] citron, poursuit-il, est étendu tout à travers ses qualités et chacune de ses qualités est étendue tout à travers chacune des autres. C'est l'acidité du citron qui est jaune, c'est le jaune du citron qui est acide ; on mange

la couleur d'un gâteau et le goût de ce gâteau est l'instrument qui dévoile sa forme et sa couleur à ce que nous appellerons l'intuition alimentaire [...]. La fluidité, la tiédeur, la couleur bleuâtre, la mobilité onduleuse de l'eau d'une piscine sont données d'un coup au travers les unes des autres [...]»

[§4] Les choses ne sont donc pas devant nous de simples objets neutres que nous contemplerions ; chacune d'elles symbolise pour nous une certaine conduite, nous la rappelle, provoque de notre part des réactions favorables ou défavorables, et c'est pourquoi les goûts d'un homme, son caractère, l'attitude qu'il a prise à l'égard du monde et de l'être extérieur, se lisent dans les objets dont il choisit de s'entourer, dans les couleurs qu'il préfère, dans les lieux de promenade qu'il choisit. Claudel dit que les Chinois construisent des jardins de pierres, où tout est rigoureusement sec et dénudé. Dans cette minéralisation de l'entourage, il faut lire un refus de la moiteur vitale, et comme une préférence de la mort. Les objets qui hantent nos rêves sont, de la même manière, significatifs. Notre rapport avec les choses n'est pas un rapport distant, chacune d'elles parle à notre corps et à notre vie, elles sont revêtues de caractères humains (dociles, douces, hostiles, résistantes) et inversement elles vivent en nous comme autant d'emblèmes des conduites que nous aimons ou détestons. L'homme est investi dans les choses et les choses sont investies en lui. Pour parler comme les psychanalystes, les choses sont des complexes. C'est ce que voulait dire Cézanne quand il parlait d'un certain « halo » des choses qu'il s'agit de rendre par la peinture.

[§5] C'est ce que veut dire aussi un poète contemporain, Francis Ponge, que je voudrais à présent prendre pour exemple. Dans une étude qu'il lui consacrait, Sartre écrivait : les choses « ont habité en lui de longues années, elles le peuplent, elle tapissent le fond de sa mémoire, elles étaient présentes en lui [...] ; et son effort actuel est beaucoup plus pour pêcher au fond de lui-même ces monstres grouillants et fleuris et pour les rendre que pour fixer leurs qualités après des observations scrupuleuses ». Et, en effet, l'essence de l'eau par exemple et de tous les éléments se trouve moins dans leurs propriétés observables que dans ce qu'ils nous disent à nous. Voici ce que Ponge dit de l'eau :

« Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur ; disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant.

À l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. (...)

On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe. (...)

LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. (...)

Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci. »

[§6] Vous trouverez une analyse du même genre, étendue à tous les éléments, dans la série d'ouvrages que Gaston Bachelard a consacrés tour à tour à l'air, à l'eau, au feu et à la terre, et où il montre dans chaque élément comme une patrie pour chaque sorte d'hommes, le thème de ses rêveries, le milieu favori d'une imagination qui oriente sa vie, le sacrement naturel qui lui rend force et bonheur. Toutes ces recherches sont tributaires de la tentative surréaliste, qui, il y a trente ans déjà, cherchait dans les objets au milieu desquels nous vivons, et surtout dans les objets trouvés auxquels nous nous attachons quelquefois avec une passion singulière, les « catalyseurs du désir », comme dit André Breton – le lieu où le désir humain se manifeste ou se « cristallise ».

[§7] C'est donc une tendance assez générale de reconnaître entre l'homme et les choses non plus ce rapport de distance et de domination qui existe entre l'esprit souverain et le morceau de cire dans la célèbre analyse de Descartes, mais un rapport moins clair, une proximité vertigineuse qui nous empêche de nous saisir comme pur esprit à part des choses ou de définir les choses comme purs objets et sans aucun attribut humain. Nous aurons à revenir sur cette remarque, quand, à la fin de ces causeries, nous chercherons comment elles nous conduisent à nous représenter la situation de l'homme dans le monde.

IV. EXPLORATION DU MONDE PERÇU : L'ANIMALITÉ

[§1] Quand on passe de la science, de la peinture et de la philosophie classiques à la science, la peinture et la philosophie modernes, on assiste, disions-nous, dans les trois précédentes causeries, à une sorte de réveil du monde perçu. Nous réapprenons à voir ce monde autour de nous dont nous nous étions détournés dans la conviction que nos sens ne nous apprennent rien de valable et que seul le savoir rigoureusement objectif mérite d'être retenu. Nous redevenons attentifs à l'espace où nous sommes situés, et qui n'est vu que selon une perspective limitée, la nôtre, mais aussi qui est notre résidence et avec lequel nous entretenons des rapports charnels – nous redécouvrons dans chaque chose un certain style d'être qui en fait un miroir des conduites humaines –, enfin entre nous et les choses s'établissent, non plus les purs rapports d'une pensée dominante et d'un objet ou d'un espace tout étalés devant elle, mais le rapport ambigu d'un être incarné et limité avec un monde énigmatique qu'il entrevoit, qu'il ne cesse même de hanter, mais toujours à travers les perspectives qui le lui cachent autant qu'elles le lui révèlent, à travers l'aspect humain que toute chose prend sous un regard humain.

[§2] Mais, dans ce monde ainsi transformé nous ne sommes pas seuls, nous ne sommes pas même entre hommes. Il s'offre aussi à des animaux, à des enfants, à des primitifs, à des fous qui l'habitent à leur manière, qui, eux aussi, coexistent avec lui, et nous allons voir aujourd'hui qu'en retrouvant le monde perçu nous devenons capables de trouver plus de sens et plus d'intérêt à ces formes extrêmes ou aberrantes de la vie ou de la conscience, si bien qu'enfin c'est le spectacle entier du monde et de l'homme même qui reçoivent une signification nouvelle.

[§3] Il est bien connu que la pensée classique ne fait pas grand cas de l'animal, de l'enfant, du primitif, ni du fou. On se rap-

pelle que Descartes ne voyait rien de plus dans un animal qu'une somme de roues, de leviers, de *ressorts*, qu'une machine enfin ; quand l'animal n'était pas une machine, il était, dans la pensée classique, une ébauche d'homme et beaucoup d'entomologistes n'ont pas craint de projeter en lui les traits principaux de la vie humaine. La connaissance des enfants et des malades est restée longtemps rudimentaire en raison des mêmes préjugés : les questions que le médecin ou l'expérimentateur leur posaient étaient des questions d'homme, on cherchait moins à comprendre comment ils vivent pour leur compte qu'à mesurer la distance qui les sépare de l'adulte ou de l'homme sain dans leurs performances ordinaires. Quant aux primitifs, ou bien on cherchait en eux une image embellie du civilisé, ou au contraire, comme Voltaire dans *l'Essai sur les mœurs*, on ne trouvait dans leurs coutumes ou dans leurs croyances qu'une suite d'absurdités inexplicables. Tout se passe comme si la pensée classique s'était tenue dans un dilemme: ou bien l'être auquel nous avons affaire est assimilable à un homme, et il est alors permis de lui attribuer par analogie les caractères généralement reconnus à l'homme adulte et sain ; ou bien il n'est rien qu'une mécanique aveugle, un chaos vivant, et il n'y a alors aucun moyen de trouver un sens à sa conduite.

[§4] Pourquoi maintenant tant d'écrivains classiques montrent-ils de l'indifférence envers les animaux, les enfants, les fous, les primitifs? C'est qu'ils sont persuadés qu'il y a un *homme accompli*, voué à être « maître et possesseur » de la nature, comme disait Descartes, capable donc par principe de pénétrer jusqu'à l'être des choses, de constituer une connaissance souveraine, de déchiffrer tous les phénomènes, et non seulement ceux de la nature physique, mais encore ceux que nous montrent l'histoire et la société humaines, de les expliquer par leurs causes et enfin de trouver dans quelque accident de leur corps la raison des anomalies qui tiennent l'enfant, le primitif, le fou, l'animal à l'écart de la vérité. Il y a, pour la pensée classique, une raison de droit divin, soit qu'en effet elle conçoive la raison humaine comme le reflet d'une raison créatrice, soit que, même après avoir renoncé à toute théologie, elle postule, comme il arrive souvent, un accord de principe entre la raison des hommes et l'être des choses. Dans une telle perspective, les anomalies dont nous parlons ne peuvent avoir que la valeur de curiosités psychologiques, auxquelles on fait avec condescendance une place dans un coin de la psychologie et de la sociologie « normales ».

[§5] Mais c'est justement cette conviction ou plutôt ce dogmatisme qu'une science et une réflexion plus mûres remettent en question. Il est bien sûr que ni le monde de l'enfant, ni celui du primitif, ni celui du malade, ni, à plus forte raison, celui de l'animal, autant que nous puissions le reconstituer à travers sa conduite, ne constituent des systèmes cohérents et qu'au contraire celui de l'homme sain, adulte et civilisé s'efforce vers cette cohérence. Mais le point essentiel est qu'il ne la *possède* pas, qu'elle demeure une idée ou une limite jamais atteinte en fait, et qu'en conséquence il ne peut pas se fermer sur soi, le « normal » doit se soucier de comprendre des anomalies dont il n'est jamais tout à fait exempt. Il est invité à s'examiner sans complaisance, à redécouvrir en lui-même toutes sortes de fantasmes, de rêveries, de conduites magiques, de phénomènes obscurs, qui demeurent tout-puissants dans sa vie privée et publique, dans ses rapports avec les autres hommes, qui laissent même, dans sa connaissance de la nature, toutes sortes de lacunes par lesquelles s'insinue la poésie. La pensée adulte, normale et civilisée vaut mieux que la pensée enfantine, morbide ou barbare mais à une condition, c'est qu'elle ne se prenne pas pour pensée de droit divin, qu'elle se mesure toujours plus honnêtement aux obscurités et aux difficultés de la vie humaine, qu'elle ne perde pas le contact avec les racines irrationnelles de cette vie et qu'enfin la raison reconnaisse que son monde aussi est inachevé, ne feigne pas d'avoir dépassé ce qu'elle s'est bornée à masquer et ne prenne pas pour incontestables une civilisation et une connaissance que sa fonction la plus haute est au contraire de contester.

[§6] C'est dans cet esprit que l'art et la pensée modernes reconsidèrent, avec un intérêt renouvelé, les formes d'existence les plus éloignées de nous, parce qu'elles mettent en évidence ce mouvement par lequel tous les vivants et nous-mêmes essayons de mettre en forme un monde qui n'est pas prédestiné aux entreprises de notre connaissance et de notre action. Alors que le rationalisme classique ne mettait aucun milieu entre la matière et l'intelligence et mettait les êtres vivants, s'ils ne sont pas intelligents, au rang de simples machines, et la notion même de vie au rang des idées confuses, les psychologues d'aujourd'hui nous montrent au contraire qu'il y a une perception de la vie dont ils essayent de décrire les modalités. L'an dernier, M. Michotte, de Louvain, dans un intéressant

travail sur la perception du mouvement, montrait que certains déplacements de traits lumineux sur un écran nous donnent irrécusablement l'impression d'un mouvement vital. Si, par exemple, deux traits verticaux et parallèles s'éloignent l'un de l'autre, et qu'ensuite, pendant que le premier poursuit son mouvement, le second inverse le sien et revienne se placer, par rapport au premier, dans la position de départ, nous avons irrésistiblement le sentiment d'assister à un mouvement de reptation, quoique la figure exposée à nos regards ne ressemble en rien à une chenille, et ne puisse en évoquer le souvenir. C'est ici la structure même du mouvement qui se laisse lire comme mouvement « vital ». Le déplacement des lignes observé apparaît à chaque instant comme moment d'une action globale par laquelle un certain être dont nous voyons sur l'écran le fantôme réalise à son profit un transport spatial. Le spectateur croit voir, lors de la « reptation » une matière virtuelle, une sorte de protoplasme fictif s'écouler depuis le centre du « corps » jusqu'aux prolongements mobiles qu'il jette en avant de soi. Ainsi, quoi qu'en dise peut-être une biologie mécaniste, le monde dans lequel nous vivons en tout cas n'est pas fait seulement de choses et d'espace, certains de ces fragments de matière que nous appelons des vivants se mettent à dessiner dans leur entourage et par leurs gestes ou leur comportement une vue des choses qui est la leur et qui nous apparaîtra si seulement nous nous prêtons au spectacle de l'animalité, nous coexistons avec l'animalité au lieu de lui refuser témérairement toute espèce d'intériorité.

[§7] Dans des expériences déjà vieilles de vingt ans, le psychologue allemand Köhler essayait de retracer la structure de l'univers des chimpanzés. Il faisait justement remarquer que l'originalité de la vie animale ne peut pas apparaître tant qu'on lui pose, comme c'était le cas de beaucoup d'expériences classiques, des problèmes qui ne sont pas les siens. La conduite du chien peut apparaître absurde et machinale tant que le problème à résoudre pour lui est de faire fonctionner une serrure, ou d'agir sur un levier. Cela ne veut pas dire que, considéré dans sa vie spontanée et en face des questions qu'elle pose, l'animal ne traite pas son entourage selon les lois d'une sorte de physique naïve, ne saisisse pas certains rapports et ne les utilise pas pour parvenir à certains résultats, enfin n'élabore pas les influences du milieu d'une manière caractéristique de l'espèce.

[§8] C'est parce que l'animal est le centre d'une sorte de « mise en forme » du monde, c'est parce qu'il a un comportement, c'est parce que, dans les tâtonnements d'une conduite peu sûre, et peu capable d'acquisitions accumulées, il révèle en pleine lumière l'effort d'une existence jetée dans un monde dont elle n'a pas la clef, c'est sans doute parce qu'elle nous rappelle ainsi nos échecs et nos limites que la vie animale joue un rôle immense dans les rêveries des primitifs comme dans celles de notre vie cachée. Freud a montré que la mythologie animale des primitifs est recréée dans chaque jeune enfant à chaque génération, que l'enfant se voit, voit ses parents et les conflits où il est avec eux dans les animaux qu'il rencontre, au point que le cheval devient dans les rêves du petit Hans une puissance maléfique aussi incontestable que les animaux sacrés des primitifs. M. Bachelard, dans une étude sur Lautréamont, remarque que l'on trouve 185 noms d'animaux dans les 247 pages des *Chants de Maldoror*. Même un poète comme Claudel, qui, comme chrétien, pourrait être exposé à sous-estimer tout ce qui n'est pas l'homme, retrouve l'inspiration du Livre de Job et demande qu'on « interroge les animaux ».

« Il y a, écrit-il, une estampe japonaise qui représente un Éléphant entouré par des aveugles. C'est une commission, n'est-ce pas, qu'on a déléguée pour identifier cette intervention monumentale au travers de nos affaires humaines.

Le premier a enlacé une des pattes et dit: "C'est un arbre." "C'est vrai, dit le second, qui a découvert les oreilles, et voici les feuilles." "Point du tout, dit le troisième qui promène sa main sur le flanc, c'est un mur!" "C'est une ficelle", s'écrie le quatrième qui a saisi la queue. "C'est un tuyau", réplique le cinquième qui a affaire à la trompe...

Ainsi, poursuit Claudel, notre Mère, la Sainte Église catholique qui, de l'animal sacré, possède la masse, la démarche et le tempérament débonnaire, sans parler de cette double défense de pur ivoire qui lui sort de la bouche. Je la vois, les quatre pieds dans ces eaux qui lui arrivent directement du paradis, qui, de la trompe, y puise pour en baptiser copieusement tout son énorme corps! »

[§9] On aime à imaginer Descartes ou Malebranche lisant ce texte et retrouvant les animaux, dont ils faisaient des mécaniques, chargés de porter les emblèmes de l'humain et du surhumain. Cette réhabilitation des animaux suppose, nous le verrons dans la prochaine causerie, un humour et une sorte d'humanisme narquois dont ils étaient bien loin.

V. L'HOMME VU DU DEHORS

[§1] Nous avons jusqu'ici essayé de regarder l'espace, les choses et les vivants qui habitent ce monde par les yeux de la perception, en oubliant ce qu'une trop longue familiarité avec eux nous fait trouver « tout naturel », en les prenant tels qu'ils s'offrent à une expérience naïve. C'est maintenant à l'égard de l'homme lui-même qu'il faudrait recommencer la même tentative. Car on a, certes, depuis trente siècles et plus, dit sur l'homme beaucoup de choses, mais c'était souvent par réflexion qu'on les avait trouvées. Je veux dire qu'essayant de savoir ce que c'est que l'homme, un philosophe comme Descartes soumettait à un examen critique les idées qui se présentaient à lui – par exemple celle d'esprit et de corps. Il les purifiait, il en chassait toute espèce d'obscurité ou de confusion. Alors que la plupart des hommes entendent par esprit quelque chose comme une matière très subtile, ou une fumée ou un souffle – suivant en cela l'exemple des primitifs – Descartes montrait à merveille que l'esprit n'est rien de pareil, qu'il est d'une tout autre nature, puisque fumée et souffle sont à leur manière des choses quoiqu'elles soient fort subtiles, au lieu que l'esprit n'est pas du tout une chose, ne résidant pas dans l'espace, dispersé comme toutes choses sur une certaine étendue, mais au contraire étant tout ramassé, indivis, n'étant rien d'autre enfin qu'un être qui se recueille et se rassemble invinciblement, se connaît. On parvenait ainsi à une notion pure de l'esprit et à une notion pure de la matière ou des choses. Mais il est clair que cet esprit tout pur, je ne le trouve et pour ainsi dire ne le touche qu'en moi-même. Les autres hommes ne sont jamais pour moi pur esprit je ne les connais qu'à travers leurs regards, leurs gestes, leurs paroles, en un mot à travers leur corps. Certes, *un autre* est bien loin pour moi de se réduire à son corps, c'est ce corps animé de toutes sortes d'intentions, sujet de beaucoup d'actions ou de propos dont je me souviens et qui contribuent à dessiner pour moi sa figure morale. Mais enfin je ne saurais dissocier quelqu'un de sa

silhouette, de son ton, de son accent. En le voyant une minute, je retrouve d'emblée beaucoup mieux que je ne peux faire en énumérant tout ce que je sais de lui par expérience et par oui-dire. Les autres sont pour nous des esprits qui hantent un corps et, dans l'apparence totale de ce corps, il nous semble qu'est contenu tout un ensemble de possibilités dont il est la présence même. Ainsi, à considérer l'homme du dehors, c'est-à-dire en autrui, il est probable que je vais être amené à réexaminer certaines distinctions qui pourtant paraissent s'imposer telles que celle de l'esprit et du corps.

[§2] Voyons donc ce qu'il en est et raisonnons sur un exemple. Supposons que je sois en présence de quelqu'un qui, pour une raison ou pour une autre, est violemment irrité contre moi. Mon interlocuteur se met en colère, et je dis qu'il exprime sa colère par des paroles violentes, des gestes, des cris... Mais où donc est cette colère? On me répondra : elle est dans l'esprit de mon interlocuteur. Cela n'est pas très clair. Car enfin cette méchanceté, cette cruauté que je lis dans les regards de mon adversaire, je ne puis les imaginer séparées de ses gestes, de ses paroles, de son corps. Tout cela ne se passe pas hors du monde, et comme dans un sanctuaire reculé par-delà le corps de l'homme en colère. C'est bel et bien ici, dans cette pièce, et en ce lieu de la pièce que la colère éclate, c'est dans l'espace entre lui et moi qu'elle se déploie. J'accorde que la colère de mon adversaire n'a pas lieu sur son visage au même sens ou peut-être tout à l'heure des larmes vont couler de ses yeux, un rictus va s'établir sur sa bouche. Mais enfin la colère l'habite, et elle affleure à la surface de ces joues pâles ou violettes, de ces yeux injectés de sang, de cette voix sifflante... Et si, pour un instant, je quitte mon point de vue d'observateur extérieur sur la colère, si je tente de me rappeler comment elle m'apparaît à moi-même lorsque je suis en colère, je suis obligé d'avouer qu'il n'en va pas autrement : la réflexion sur ma propre colère ne me montre rien qui soit séparable ou qui puisse, pour ainsi dire, être décollé de mon corps. Quand je me rappelle ma colère contre Paul, je la trouve non pas dans mon esprit ou dans ma pensée, mais tout entière entre moi qui vociférais et ce détestable Paul qui était tranquillement assis là et m'écoutait avec ironie. Ma colère, ce n'était rien d'autre qu'une tentative de destruction de Paul, demeurée verbale, si je suis pacifique, et même demeurée courtoise, si je suis poli, mais enfin elle se passait dans l'espace commun ou nous échangeons des arguments à défaut de coups, et

non pas en moi. C'est seulement ensuite, réfléchissant sur ce que c'est que la colère, et remarquant qu'elle renferme une certaine évaluation (négative) d'autrui, que je conclus : après tout, la colère est une pensée, être en colère, c'est penser qu'autrui est détestable, et cette pensée, comme toutes les autres ainsi que l'a montré Descartes, ne peut résider en aucun fragment de matière. Elle est donc de l'esprit. J'ai beau réfléchir ainsi, dès que je me retourne vers l'expérience même de colère, qui motive ma réflexion, je dois avouer qu'elle n'était pas hors de mon corps, qu'elle ne l'animait pas du dehors, mais qu'elle était inexplicablement avec lui.

[§3] Il y a tout chez Descartes, comme chez tous les grands philosophes, et c'est ainsi que lui qui avait rigoureusement distingué l'esprit du corps, il lui est arrivé de dire que l'âme n'était pas seulement, comme le pilote en son navire, le chef et le commandement du corps, mais plutôt qu'elle lui était très étroitement unie, tellement qu'elle souffre en lui, comme, on le voit bien quand nous disons que nous avons mal aux dents.

[§4] Seulement, cette union de l'âme et du corps, selon Descartes, on ne peut guère en parler, on ne peut que l'expérimenter par l'usage de la vie ; pour lui quoi qu'il en soit de notre condition de fait, et même si en fait nous vivons, selon ses propres termes, un véritable « mélange » de l'esprit avec les corps, cela ne nous enlève pas le droit de distinguer absolument ce qui est uni dans notre expérience, de maintenir en droit la séparation radicale de l'esprit et du corps qui est niée par le fait de leur union, et enfin de définir l'homme sans égard à sa structure immédiate, et tel qu'il s'apparaît dans la réflexion : comme une pensée bizarrement jointe à un appareil corporel, sans que ni la mécanique du corps ni la transparence de la pensée soient compromises par leur mélange. On peut dire que, depuis Descartes, ceux mêmes qui ont le plus fidèlement suivi son enseignement n'ont pas cessé de se demander précisément comment notre réflexion, qui est réflexion sur l'homme donné, peut se libérer des conditions auxquelles il apparaît assujéti dans sa situation de départ.

[§5] Décrivant cette situation, les psychologues d'à présent insistent sur ce fait que nous ne vivons pas d'abord dans la conscience de nous-même – ni même d'ailleurs dans la conscience des

choses – mais dans l'expérience d'autrui. Jamais nous ne nous sentons exister qu'après avoir déjà pris contact avec les autres, et notre réflexion est toujours un retour à nous-même, qui doit d'ailleurs beaucoup à notre fréquentation d'autrui. Un nourrisson de quelques mois est déjà fort habile à distinguer la bienveillance, la colère, la peur sur le visage d'autrui, à un moment où il ne saurait avoir appris par l'examen de son propre corps les signes physiques de ces émotions. C'est donc que le corps d'autrui, dans ses diverses gesticulations, lui apparaît investi d'emblée d'une signification émotionnelle, c'est donc qu'il apprend à connaître l'esprit tout autant comme comportement visible que dans l'intimité de son propre esprit. Et l'adulte lui-même découvre dans sa propre vie ce que sa culture, l'enseignement, les livres, la tradition lui ont appris à y voir. Le contact de nous-même avec nous-même se fait toujours à travers une culture, au moins à travers un langage que nous avons reçu du dehors et qui nous oriente dans la connaissance de nous-même. Si bien qu'enfin le pur soi, l'esprit, sans instruments et sans histoire, s'il est bien comme une instance critique que nous opposons à la pure et simple intrusion des idées qui nous sont suggérées par le milieu, ne s'accomplit en liberté effective que par l'instrument du langage et en participant à la vie du monde.

[§6] Il résulte de là une image de l'homme et de l'humanité qui est bien différente de celle d'où nous sommes partis. L'humanité n'est pas une somme d'individus, une communauté de penseurs dont chacun, dans sa solitude, soit assuré d'avance de s'entendre avec les autres parce qu'ils participeraient tous de la même essence pensante. Elle n'est pas davantage, bien entendu, un seul Être où la pluralité des individus serait fondue et destinée à se résorber. Elle est par principe en porte à faux : chacun ne peut croire qu'à ce qu'il reconnaît pour vrai intérieurement – et en même temps chacun ne pense et ne se décide que déjà pris dans certains rapports avec autrui qui orientent de préférence vers telle espèce d'opinions. Chacun est seul et personne ne peut se passer des autres, non seulement pour son utilité – qui n'est pas ici en cause -, mais pour son bonheur : pas de vie à plusieurs qui nous délivre de la charge de nous-même, nous dispense d'avoir un avis ; et il n'y a pas de vie « intérieure » qui ne soit comme un premier essai de nos relations avec autrui : cette situation ambiguë où nous sommes jetés parce que nous avons un corps et une histoire personnelle et collective, nous

ne pouvons trouver de repos absolu, il nous faut sans cesse travailler à réduire nos divergences, à expliquer nos paroles mal comprises, à manifester ce qui de nous est caché, à percevoir autrui. La raison et l'accord des esprits sont pas derrière nous, ils sont devant nous, et nous sommes aussi incapables de les atteindre définitivement que d'y renoncer.

[§7] On comprend que notre espèce, engagée ainsi dans une tâche qui n'est jamais terminée ni ne saurait l'être, et qui n'est pas nécessairement appelée à y réussir même relativement, trouve dans cette situation à la fois un motif d'inquiétude et un motif de courage. Les deux, à vrai dire, ne font qu'un. Car l'inquiétude est vigilance, c'est la volonté de juger, de savoir ce que l'on fait et ce qui se propose. S'il n'y a pas de fatalité bonne, il n'y a pas davantage de fatalité mauvaise et le courage est de s'en rapporter à soi et aux autres en tant qu'à travers toutes les différences des situations physiques et sociales, ils laissent tous paraître dans leur conduite même et dans leurs rapports mêmes la même étincelle qui fait que nous les reconnaissons, que nous avons besoin de leur assentiment ou de leur critique, que nous avons un sort commun. Simplement, cet humanisme des modernes n'a plus l'accent péremptoire des siècles précédents. Ne nous flattons plus d'être une communauté d'esprits purs, voyons ce que sont réellement les rapports des uns et des autres dans nos sociétés : la plupart du temps des rapports de maître à esclave. Ne nous excusons pas sur nos bonnes intentions, voyons ce qu'elles deviennent une fois sorties de nous. Il y a quelque chose de sain dans ce regard étranger que nous nous proposons de porter sur notre espèce. Voltaire autrefois dans *Micromégas* a imaginé un géant d'une autre planète confronté avec nos coutumes, qui ne pouvaient apparaître que dérisoires à une intelligence plus haute que la nôtre. Il était réservé à notre temps de se juger lui-même non pas d'en haut, ce qui est amer et méchant, en quelque sorte d'en bas. Kafka imagine un homme métamorphosé en cloporte et qui porte sur la famille un regard de cloporte. Il imagine les recherches d'un chien qui se heurte au monde humain des sociétés enfermées dans la coquille de qu'elles se sont données, et aujourd'hui Maurice Blanchot décrit une cité arrêtée dans l'évidence de sa loi, à laquelle chacun participe si étroitement qu'il n'éprouve plus même sa différence ni celle autres. Voir l'homme du dehors, c'est la critique et c'est la santé de l'esprit. Mais non pas, comme Voltaire, pour suggérer que tout est absurde.

Bien plutôt pour suggérer, comme Kafka, que la vie humaine est toujours menacée, et pour préparer, par l'humour, les moments rares et précieux, où il arrive aux hommes de se reconnaître et de se trouver.

VI. L'ART ET LE MONDE PERÇU

[§1] Quand, dans nos précédentes causeries, nous cherchions à faire revivre le monde perçu qui nous est caché par tous les sédiments de la connaissance et de la vie sociale, il nous est souvent arrivé de recourir à la peinture parce que la peinture nous replace impérieusement en présence du monde vécu. Chez Cézanne, chez Juan Gris, chez Braque, chez Picasso, de différentes manières, on rencontre des objets – citrons, mandolines, grappes de raisin, paquets de tabac – qui ne glissent pas sous le regard à titres d'objets « bien connus », mais qui au contraire l'arrêtent, l'interrogent, lui communiquent bizarrement leur substance secrète, le mode même de leur matérialité, et, pour ainsi dire, « saignent » devant nous. Ainsi la peinture nous reconduisait à la vision des choses mêmes. Inversement, et comme par un échange de services, une philosophie de la perception, qui veut réapprendre à voir le monde, restituera à la peinture et en général aux arts leur vraie place, leur vraie dignité et nous disposera à les accepter dans leur pureté.

[§2] Qu'avons-nous appris, en effet, à considérer le monde de la perception? Nous avons appris que dans ce monde, il est impossible de séparer les choses et leur manière d'apparaître. Certes, quand je définis une table comme le fait le dictionnaire – plateau horizontal soutenu par trois ou quatre supports et sur lequel on peut manger, écrire, etc. –, je peux avoir le sentiment d'atteindre comme l'essence de la table et je me désintéresse de tous les accidents dont elle peut s'accompagner, forme des pieds, style des moulures, etc., mais ce n'est pas là percevoir, c'est définir. Quand au contraire je perçois une table, je ne me désintéresse pas de la manière dont elle accomplit sa fonction de table et c'est la façon chaque fois singulière dont elle porte son plateau, c'est le mouvement, unique, depuis les pieds jusqu'au plateau, qu'elle oppose à la pesanteur qui m'intéresse et qui fait chaque table distincte de toutes les autres. Il n'y a pas de détail ici – fibre du bois, forme des pieds, couleur même et âge de ce

bois, graffiti ou écorchures qui marquent cet âge – qui soit insignifiant et la signification « table » ne m'intéresse qu'autant qu'elle émerge de tous les « détails » qui en incarnent la modalité présente. Or, si je me mets à l'école de la perception, je me trouve prêt à comprendre l'œuvre d'art, car elle est, elle aussi, une totalité charnelle où la signification n'est pas libre, pour, ainsi dire, mais liée, captive de tous les signes, de tous les détails qui me la manifestent, de sorte que, comme la chose perçue, l'œuvre d'art se voit ou s'entend et qu'aucune définition, aucune analyse, si précieuse qu'elle puisse être après coup et pour faire l'inventaire de cette expérience, ne saurait remplacer l'expérience perceptive et directe que j'en fais.

[§3] Cela n'est pas si évident d'abord. Car enfin, la plupart du temps, un tableau représente, comme on dit, des objets, souvent un portrait représente quelqu'un dont le peintre nous donne le nom. Après tout, la peinture n'est-elle pas comparable à ces flèches indicatrices dans les gares qui n'ont d'autre fonction que de nous diriger vers la sortie ou vers le quai? Ou encore à ces photographies exactes qui nous permettent d'examiner l'objet en son absence et en retiennent tout l'essentiel? Si c'était vrai, le but de la peinture serait le trompe-l'œil, et sa signification serait toute hors du tableau, dans les choses qu'il signifie, dans le sujet. Or c'est précisément contre cette conception que toute peinture valable s'est constituée et que les peintres luttent très consciemment depuis cent ans au moins. D'après Joachim Gasquet, Cézanne disait que le peintre saisit un fragment de nature « et le rend peinture absolument ». Il y a trente ans, Braque écrivait plus clairement encore que la peinture ne cherchait pas à « reconstituer un fait anecdotique » mais à « constituer un fait pictural ». La peinture serait donc, non pas une imitation du monde, mais un monde pour soi. Et cela veut dire que, dans l'expérience d'un tableau, il n'y a aucun renvoi à la chose naturelle, dans l'expérience esthétique du portrait aucune mention de sa « ressemblance » au modèle (ceux qui commandent des portraits les veulent souvent ressemblants, mais c'est qu'ils ont plus de gloriole que d'amour de la peinture). Il serait trop long de rechercher ici pourquoi, dans ces conditions, les peintres ne fabriquent pas de toutes pièces, comme ils l'ont quelquefois fait, des objets poétiques inexistantes. Contentons-nous de remarquer que, même quand ils travaillent sur des objets réels, leur but n'est jamais d'évoquer l'objet même, mais de fabriquer sur la toile un spectacle qui se suffit. La distinction sou-

vent faite entre le sujet du tableau et la manière du peintre n'est pas légitime parce que, pour l'expérience esthétique, tout le sujet est dans la manière dont le raisin, la pipe ou le paquet de tabac est constitué par le peintre sur la toile. Voulons-nous dire qu'en art la forme seule importe, et non ce qu'on dit? Nullement. Nous voulons dire que la forme et le fond, ce qu'on dit et la manière dont on le dit ne sauraient exister à part. Nous nous bornons en somme à constater cette évidence que, si je peux me représenter d'une manière suffisante, d'après sa fonction, un objet ou un outil que je n'ai jamais vu, au moins dans ses traits généraux, par contre les meilleures analyses ne peuvent me donner le soupçon de ce qu'est une peinture dont je n'ai jamais vu aucun exemplaire. Il ne s'agit donc pas, en présence d'un tableau, de multiplier les références au sujet, à la circonstance historique, s'il en est une, qui est à l'origine du tableau, il s'agit, comme dans la perception des choses mêmes, de contempler, de percevoir le tableau selon les indications muettes de toutes parts que me donnent les traces de peinture déposées sur la toile, jusqu'à ce que toutes, sans discours et sans raisonnement, se composent en une organisation stricte où l'on sent bien que rien n'est arbitraire, même si l'on est hors d'état d'en rendre raison.

[§4] Quoique le cinéma n'ait pas encore produit beaucoup d'ouvrages qui soient de part en part œuvres d'art, quoique l'engouement pour les vedettes, le sensationnel des changements de plan, ou des péripéties, l'intervention des belles photographies ou celle d'un dialogue spirituel soient pour le film autant de tentations où il risque de s'engluier et de trouver le succès en omettant les moyens d'expression les plus propres au cinéma – malgré donc toutes ces circonstances qui font qu'on n'a guère vu jusqu'ici de film qui soit pleinement film, on peut entrevoir ce que serait un tel ouvrage, et l'on va voir que, comme toute œuvre d'art, il serait encore quelque chose que l'on perçoit. Car enfin ce qui peut constituer la beauté cinématographique, ce n'est ni l'histoire en elle-même, que la prose raconterait très bien, ni à plus forte raison les idées qu'elle peut suggérer, ni enfin ces tics, ces manies, ces procédés par lesquels un metteur en scène se fait reconnaître et qui n'ont pas plus d'importance décisive que les mots favoris d'un écrivain. Ce qui compte, c'est le choix des épisodes représentés, et, dans chacun d'eux, le choix des vues que l'on fera figurer dans le film, la longueur donnée respectivement à chacun de ces éléments, l'ordre dans lequel on choisit de les présen-

ter, le son ou les paroles dont on veut ou non les accompagner, tout cela constituant un certain rythme cinématographique global. Quand notre expérience du cinéma sera plus longue, on pourra élaborer une sorte de logique du cinéma, ou même de grammaire et de stylistique du cinéma qui nous indiqueront, d'après l'expérience des ouvrages faits, la valeur à donner à chaque élément, dans une structure d'ensemble typique, pour qu'il s'y insère sans heurt. Mais, comme toutes les règles en matière d'art, celles-ci ne serviront jamais qu'à expliciter le rapports déjà existants dans les œuvres réussies, à en inspirer d'honnêtes. Alors comme maintenant les créateurs auront toujours à trouver sans guide des ensembles nouveaux. Alors comme maintenant le spectateur éprouvera, sans en former une idée claire, l'unité et la nécessité du développement temporel dans une œuvre belle. Alors comme maintenant l'ouvrage laissera dans son esprit, non pas une somme de recettes, mais une image rayonnante, un rythme. Alors comme maintenant l'expérience cinématographique sera perception.

[§5] La musique nous fournirait un exemple trop facile et auquel, pour cette raison même, nous ne voulons pas nous arrêter. Impossible ici, de toute évidence d'imaginer que l'art renvoie à autre chose que lui-même. La musique à programme, qui nous décrit un orage, ou même une tristesse, est l'exception. Ici nous sommes incontestablement en présence d'un art qui ne parle pas. Et cependant il s'en faut bien qu'une musique ne soit qu'un agrégat de sensations sonores : à travers les sons nous voyons apparaître une phrase et, de phrase en phrase, un ensemble, et enfin, comme disait Proust, un monde, qui est dans le domaine de la musique possible, la région Debussy ou le royaume Bach. Rien à faire ici que d'écouter, sans retour sur nous-même, nos souvenirs, nos sentiments, sans mention de l'homme qui a créé cela, comme la perception regarde les choses mêmes sans y mêler nos rêves.

[§6] Pour finir, on peut dire quelque chose d'analogue de la littérature, quoique cela ait été souvent contesté parce que la littérature emploie les mots, qui sont aussi faits pour signifier les choses naturelles. Il y a longtemps déjà que Mallarmé a distingué l'usage poétique du langage du bavardage quotidien. Le bavard ne nomme les choses que juste assez pour les indiquer brièvement, pour signifier « de quoi il s'agit ». Au contraire, le poète, selon Mallarmé, rem-

place la désignation commune des choses, qui les donne comme « bien connues », par un genre d'expression qui nous décrit la structure essentielle de la chose et nous force ainsi à entrer en elle. Parler poétiquement du monde, c'est presque se taire, si l'on prend la parole au sens de parole quotidienne, et l'on sait que Mallarmé n'a pas beaucoup écrit. Mais, dans ce peu qu'il nous a laissé on trouve du moins la conscience la plus nette de la poésie comme entièrement portée par le langage, sans référence directe au monde même, ni à la vérité prosaïque ni à la raison, par conséquent comme une création de la parole qui ne saurait être complètement traduite en idées ; c'est parce que la poésie, comme diront plus tard Henri Bremond et Valéry, n'est pas d'abord signification d'idées ou signifiante que Mallarmé et plus tard Valéry refusaient d'approuver ou de désapprouver tout commentaire prosaïque de leurs poèmes : dans le poème comme dans la chose perçue, on ne peut séparer le fond et la forme, ce qui est présenté et la manière dont il se présente au regard. Et des auteurs comme Maurice Blanchot aujourd'hui se demandent s'il ne faudrait pas étendre au roman et à la littérature en général ce que Mallarmé disait de la poésie : un roman réussi existe non comme somme d'idées ou de thèses, mais à la manière d'une chose sensible, et d'une chose en mouvement qu'il s'agit de percevoir dans son développement temporel, dont il s'agit d'épouser le rythme et qui laisse dans le souvenir non pas un ensemble d'idées, mais plutôt l'emblème et le monogramme de ces idées.

[§7] Si ces remarques sont justes, et si nous avons montré qu'une œuvre d'art se perçoit, une philosophie de la perception se trouve aussitôt délivrée de malentendus qu'on pourrait lui opposer comme des objections. Le monde perçu, ce n'est pas seulement l'ensemble des choses naturelles, c'est aussi les tableaux, les musiques, les livres, tout ce que les Allemands appellent un « monde culturel ». Et loin que, en nous enfonçant dans le monde perçu, nous ayons rétréci notre horizon, loin que nous nous soyons limités au caillou ou à l'eau, nous avons retrouvé le moyen de contempler dans leur autonomie et dans leur richesse originelle les ouvrages de l'art, de la parole et de la culture.

VII. MONDE CLASSIQUE ET MONDE MODERNE

[§1] Nous voudrions, dans cette dernière causerie, apprécier le développement de la pensée moderne tel que nous l'avons tant bien que mal décrit dans les précédentes. Ce retour au monde perçu, que nous avons constaté chez les peintres comme chez les écrivains, chez certains philosophes et chez les créateurs de la physique moderne, comparé aux ambitions de la science, de l'art et de la philosophie classiques, ne pourrait-il pas être considéré comme un signe de déclin? D'un côté, on a l'assurance d'une pensée qui ne doute pas d'être vouée à la connaissance intégrale de la nature et d'éliminer tout mystère de la connaissance de l'homme. D'un autre côté, chez les modernes, au lieu de cet univers rationnel ouvert par principe aux entreprises de la connaissance et de l'action, on a un savoir et un art difficiles, pleins de réserve et de restrictions, une représentation du monde qui n'en exclut ni fissures ni lacunes, une action qui doute d'elle-même et en tout cas ne se flatte pas d'obtenir l'assentiment de tous les hommes...

[§2] Il faut reconnaître en effet que les modernes (une fois pour toutes, je me suis excusé de ce qu'il y avait de vague dans ce genre d'expression) n'ont ni le dogmatisme, ni l'assurance des classiques, qu'il s'agisse d'art, de connaissance ou d'action. La pensée moderne offre un double caractère d'inachèvement et d'ambiguïté qui permet, si l'on veut, parler de déclin ou de décadence. Nous concevons toutes les œuvres de la science comme provisoires et approchées alors que Descartes croyait pouvoir déduire, une fois pour toutes, les lois du choc des corps des attributs de Dieu. Les musées sont pleins d'œuvres auxquelles il semble que rien ne puisse être ajouté, alors que nos peintres livrent au public des ouvrages qui ne semblent être quelquefois que des ébauches. Et ces œuvres mêmes sont le sujet d'interminables commentaires, parce que le sens n'en est pas univoque. Combien d'ouvrages sur le silence de Rimbaud après la publication du seul livre qu'il ait lui-même livré à ses contemporains, et comme au contraire le silence de Racine après *Phèdre* semble poser peu de problèmes! Il semble que l'artiste d'aujourd'hui multiplie autour de soi les énigmes et les fulgurations. Même quand,

comme Proust, il est à beaucoup d'égards aussi clair que les classiques, en tout cas le monde qu'il nous décrit n'est ni achevé ni univoque. Dans *Andromaque*, on sait qu'Hermione aime Pyrrhus, et, au moment même où elle envoie Oreste le tuer, aucun spectateur ne se méprend : cette ambiguïté de l'amour et de la haine qui fait que l'amant aime mieux perdre l'aimé que de le laisser à un autre, n'est pas une ambiguïté fondamentale : il est immédiatement évident que, si Pyrrhus se détournait d'Andromaque et se tournait vers Hermione, Hermione ne serait que douceur à ses pieds. Au contraire, qui peut dire si le narrateur, dans l'oeuvre de Proust, aime vraiment Albertine? Il constate qu'il ne souhaite être près d'elle que quand elle s'éloigne de lui, il en conclut qu'il ne l'aime pas. Mais quand elle a disparu, quand il apprend sa mort, alors, dans l'évidence de cet éloignement sans retour, il pense qu'il avait besoin d'elle et qu'il l'aimait. Mais le lecteur continue : si Albertine lui était rendue – comme il le rêve quelquefois –, le narrateur de Proust l'aimerait-il encore? Faut-il dire que l'amour est ce besoin jaloux, ou qu'il n'y a jamais d'amour, mais seulement de la jalousie et le sentiment d'être exclu? Ces questions ne naissent pas d'une exégèse minutieuse, c'est Proust même qui les pose, elles sont pour lui constitutives de ce qu'on appelle l'amour. Le cœur des modernes est donc un cœur intermittent et qui ne réussit pas même à se connaître. Ce ne sont pas seulement, chez les modernes, les œuvres qui sont inachevées, mais le monde même tel qu'elles l'expriment est comme un ouvrage sans conclusion et dont on ne sait pas s'il en comportera jamais une. Dès qu'il ne s'agit plus seulement de la nature, mais de l'homme, l'inachèvement de la connaissance qui tient à la complexité des choses se redouble d'un inachèvement de principe : un philosophe montrait par exemple il y a dix ans qu'on ne saurait concevoir de connaissance historique qui soit rigoureusement objective parce que l'interprétation et la mise en perspective du passé dépendent des choix moraux et politiques que l'historien a faits pour son compte, comme d'ailleurs ceux-ci de celle-là, et que, dans ce cercle où elle est enfermée, l'existence humaine ne peut jamais faire abstraction de soi pour accéder à une vérité nue et ne comporte qu'un progrès dans l'objectivation, non une objectivité pleine.

[§3] Si nous quittons la région de la connaissance pour considérer celle de la vie et de l'action, nous trouverions les hommes modernes aux prises avec des ambiguïtés peut-être encore plus frap-

pantes. Il n'est plus un mot de notre vocabulaire politique qui n'ait servi à désigner les réalités les plus différentes ou même les plus opposées. Liberté, socialisme, démocratie, reconstruction, renaissance, liberté syndicale, chacun de ces mots a été au moins une fois revendiqué par l'un quelconque des grands partis existants. Et cela, non par la ruse de leurs chefs : la ruse est dans les choses mêmes ; il est vrai, en un sens, qu'il n'y a en Amérique aucune sympathie pour le socialisme, et que, si le socialisme est ou implique un changement radical des rapports de propriété, il n'a aucune chance de s'instaurer l'ombre de l'Amérique, et peut au contraire, sous certaines conditions, trouver appui du côté soviétique. Mais il est vrai aussi que le régime économique et social de l'URSS, avec sa différenciation sociale accusée, sa main-d'œuvre concentrationnaire, n'est pas et ne saurait devenir de soi ce qu'on a toujours appelé un régime socialiste. Et il est vrai enfin qu'un socialisme qui ne chercherait pas d'appui hors des frontières de la France serait à la fois impossible et par là même destitué de sa signification humaine. Nous sommes vraiment dans ce que Hegel appelait une situation diplomatique, c'est-à-dire une situation où les mots veulent dire deux choses (au moins) et où les choses ne se laissent pas nommer d'un seul mot.

[§4] Mais précisément si l'ambiguïté et l'inachèvement sont écrits dans la texture même de notre vie collective, et non pas seulement dans les ouvrages des intellectuels, il serait dérisoire de vouloir y répondre par une restauration de la raison, au sens où l'on parle de restauration à propos du régime de 1815. Nous pouvons et nous devons analyser les ambiguïtés de notre temps et tâcher, à travers elles, de tracer un chemin qui puisse être tenu en conscience et en vérité. Mais nous en savons trop pour reprendre purement et simplement le rationalisme de nos pères. Nous savons par exemple qu'il ne faut pas croire les régimes libéraux sur parole, qu'ils peuvent avoir l'égalité et la fraternité pour devise sans la faire passer dans leur conduite, et que des idéologies nobles sont quelquefois des alibis. Nous savons par ailleurs qu'il ne suffit pas, pour faire l'égalité de transférer à l'État la propriété des instruments de production. Ni notre examen du socialisme ni notre examen du libéralisme ne peut donc être sans réserves ni restriction et nous demeurerons dans cette assiette instable tant que le cours des choses et la conscience des hommes n'auront pas rendu possible le dépassement de ces deux systèmes ambigus. Trancher de haut, opter pour l'un d'eux, sous pré-

texte que la raison y voit clair en tout cas, c'est montrer qu'on a moins de souci de la raison opérante et active que d'un fantôme de raison qui cache ses confusions sous des airs péremptoires. Aimer la raison comme le fait Julien Benda – vouloir l'éternel quand le savoir découvre toujours mieux la réalité du temps, vouloir le concept le plus clair quand la chose même est ambiguë, c'est la forme la plus insidieuse du romantisme, c'est préférer le mot de raison à l'exercice de la raison. Restaurer n'est jamais rétablir, c'est masquer.

[§5] Il y a plus. Nous avons des raisons de nous demander si l'image qu'on nous donne souvent du monde classique est autre chose qu'une légende, s'il n'a pas connu lui aussi l'inachèvement et l'ambiguïté où nous vivons, s'il ne s'est pas contenté de leur refuser l'existence officielle, et si, en conséquence, loin d'être un fait de décadence, l'incertitude de notre culture n'est pas plutôt la conscience plus aiguë et plus franche de ce qui a toujours été vrai, acquisition donc et non pas déclin. Quand on nous parle de l'œuvre classique comme d'une œuvre achevée, nous devons nous rappeler que Léonard de Vinci et beaucoup d'autres laissaient des ouvrages inachevés, que Balzac tenait pour indéfinissable le fameux point de maturité d'une œuvre et admettait qu'à la rigueur le travail, qui pourrait toujours être poursuivi, n'est interrompu que pour laisser à l'œuvre quelque clarté, que Cézanne, qui considérait sa peinture entière comme une approximation de ce qu'il cherchait, nous donne cependant plus d'une fois le sentiment de l'achèvement ou de la perfection. C'est peut-être par une illusion rétrospective – parce que l'œuvre est trop loin de nous, trop différente de nous pour que nous soyons capables de la reprendre et de la poursuivre – que nous trouvons à certaines peintures une plénitude insurpassable : les peintres qui l'ont faite n'y voyaient qu'essai ou échec. Nous parlions tout à l'heure des ambiguïtés de notre situation politique comme si toutes les situations politiques du passé lorsqu'elles étaient au présent n'avaient pas comporté elles aussi des contradictions et des énigmes comparables aux nôtres – par exemple la Révolution française et même la révolution russe dans sa période « classique », jusqu'à la mort de Lénine. Si cela est vrai, la conscience « moderne » n'aurait pas découvert une vérité moderne, mais une vérité de tous les temps, seulement plus visible aujourd'hui et portée à sa plus haute gravité. Et cette plus grande clairvoyance, cette expérience plus entière de la contestation n'est pas le fait d'une humanité qui se dégrade : c'est le fait d'une hu-

manité qui ne vit plus, comme elle l'a longtemps fait, par quelques archipels ou quelques promontoires, mais se confronte à elle-même d'un bout à l'autre du monde, s'adresse elle-même à elle-même tout entière par la culture ou les livres... Dans l'immédiat, la perte de qualité est manifeste, mais on ne peut y remédier en restaurant l'humanité étroite des classiques. La vérité est que le problème est pour nous de faire dans notre temps, et à travers notre expérience propre, ce que les classiques ont fait dans le leur, comme le problème de Cézanne, selon ses propres termes, était de « faire de l'Impressionnisme quelque chose de solide comme l'art des musées ».