



Colloque « La traversée des genres : corps, arts visuels, littérature »

Besançon, le 24-05-2016

**FRANCK Thomas**

*Pour une herméneutique merleau-pontienne de l'émotion et du corps dans les romans  
existentialistes*

### **Le corps comme imaginaire**

Dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans la *Phénoménologie de la perception* et *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty entend revaloriser l'illusion et l'imagination comme phénomènes à part entière. Le corps, en tant qu'il est la sentinelle d'où le monde m'apparaît, est en même temps le lieu d'une fantasmagorie, d'une émotion, d'une imagination constituant la réalité comme un être de chair et de sensations :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et s'émeut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps<sup>1</sup>.

En quelque sorte le philosophe souhaite sortir du dualisme réducteur réalité/imaginaire, qui place le phénomène imaginaire dans une forme de subjectivité irréalité, et souhaite étudier l'imaginaire, l'illusion, comme « expérience d'une présence »<sup>2</sup> : « Imaginaire et perception empiètent l'un sur l'autre et ils contribuent, chacun différemment, mais selon des processus homogènes, à faire surgir une réalité, la réalité<sup>3</sup> ». Plus qu'une différence d'essence du phénomène, l'imaginaire serait plutôt un « mode de manifestation des choses », un mode d'être-

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Œil et l'Esprit*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 1595.

<sup>2</sup> DUFOURCQ (Annabelle), *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Berlin, Springer, coll. « Phaenomenologica », 2012, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

au-monde où conscience intentionnelle et phénomènes ne se dissocient plus nettement, dans une fusion ontologique et charnelle de l'être sensible : « le monde tend alors à se dissoudre, les “choses” et les “autres” se mélangent, ils nous envahissent et nous les envahissons, ils sont modelés par nos désirs<sup>4</sup> ». L'imaginaire serait une ébauche de fusion ontologique entre moi, les autres et le monde. Selon Merleau-Ponty, la chose physique et matérielle ne serait pas l'exemple ultime et essentiel du phénomène : « l'essentiel ne repose pas dans les choses qui sédimentent mais œuvre et voyage *en-deçà* et *au-delà* d'elles, sa force est celle d'un désir inépuisable dont les principes sont le manque et la hantise<sup>5</sup> ». L'œuvre merleau-pontienne réside donc dans une volonté de fonder l'imaginaire comme principe ontologique de l'existence sensible, d'appréhender le réel non comme rigide et univoque mais plutôt comme ouvert et flottant où les formes apparaissent toujours de manière ambiguë et féconde. Les êtres et les choses, dans le mode imaginaire, ne sont pas des en-soi durs et univoques, leur essence réside justement dans un flottement du sens où le pour-soi se projette dans l'en-soi et vice versa : « Le sujet imaginant lui-même est à la fois ici et transporté auprès de son objet lointain, absent ou fictif, il vit *là-bas* une quasi-perception, des quasi expériences<sup>6</sup> ». C'est en cela que le corps, comme expérience sensible du monde, comme être de sensations, d'incertitudes et d'émotions, est dans un certain sens représentatif du mode d'être imaginaire : il est le lieu de projection fantasmatiques et de transformation de l'expérience phénoménale, il est tantôt mon corps, tantôt un objet du monde, extérieur à ma conscience, il se projette dans le monde tout en subissant sa réaction. Annabelle Dufourcq a tenté de montrer en quoi Merleau-Ponty reprenait, dans *La Nature*, la corrélation opérée par Schilder entre corps et imaginaire : « On pourrait même, plus justement encore, parler d'imaginaire du corps tant il s'agit d'un champ d'images fluentes et évanescentes bien plus que d'une image ponctuelle<sup>7</sup> ». Plus loin,

Notre corps contient toujours « au surplus un fantôme ». Schilder va même plus loin : « *peut-être le corps lui-même est-il un fantôme* ». L'étude de l'image du corps « nous oblige infailliblement à nous rendre compte que même notre propre corps est au-delà de notre appréhension immédiate et elle nous souffle les paroles de Prospero dans *La Tempête* : « nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits ; et notre petite vie est entourée d'un songe »<sup>8</sup>.

Comme l'imaginaire, le corps est souvent associé, à tort, à l'erreur, à l'irrationnel. Or, comme on le verra dans l'analyse d'une certaine littérature, existentialiste dans ce cas, le corps, en tant que lieu où l'émotion réagit face à la difficulté du monde, peut être un relais pour la conscience

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 97.

intentionnelle, vouée à se dégrader au profit d'une conscience corporelle qui s'émeut<sup>9</sup>, dans la continuité des phénoménologies merleau-pontienne et sartrienne. Je m'attarderai donc sur les actualisations et les traductions esthétiques de cette conception du corps phénoménologique dans les trois premiers romans existentialistes parus des années 1938 à 1943, *La Nausée*, *L'Étranger* et *L'Invitée*.

### **Le corps comme émotion de la conscience intentionnelle**

Contre la critique du psychologisme réalisée par Robbe-Grillet, Alain Flajoliet note, à propos de l'émotion existentialiste, que « [l]a conscience émue est [...] le *sens symbolique du corps bouleversé* – et non plus une signification abstraite<sup>10</sup> ». Dès lors, loin d'être une psychologisation des choses, l'esthétique métaphorique que dénonce Robbe-Grillet dans les œuvres de Camus, de Beauvoir et de Sartre serait plutôt une expression de ce « sens symbolique du corps bouleversé » qui ne cesse de se tourner vers le monde, de l'investir de sa corporéité. Dans son appréhension des phénomènes, Meursault (narrateur de *L'Étranger*) n'est nullement dans un déni de réalité ni dans une attitude de rejet de celle-ci ; c'est au contraire dans et par le monde que la conscience phénoménologique du narrateur se projette et c'est en lui attribuant un « sens symbolique » qu'elle parvient à nommer son rapport. Dans *l'Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre a en quelque sorte théorisé deux rapports magiques entre la conscience intentionnelle et les phénomènes transcendants :

Ainsi y a-t-il deux formes d'émotion, suivant que c'est nous qui constituons la magie du monde pour remplacer une activité déterministe qui ne peut se réaliser, ou que c'est le monde lui-même qui se révèle brusquement comme magique autour de nous<sup>11</sup>.

Même si son œuvre privilégie le premier cas, à savoir celui d'un monde hostile vécu par une conscience corporelle qui s'émeut, il semble que Camus a su décrire un cas de « [...] mélange des deux types<sup>12</sup> » où son personnage tantôt subit la coercition de ce monde magique tantôt le transforme en lui conférant des qualités. Bien qu'il accepte le monde, sa contingence et son caractère arbitraire, Meursault n'est nullement dans une résignation repoussant tout phénomène dans une totale incompréhension. Face à des effets déterministes qu'elle ne maîtrise pas, sa conscience tente de conférer une certaine qualité au monde et de montrer l'indéfectible

---

<sup>9</sup> SARTRE (Jean-Paul), *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960.

<sup>10</sup> FLAJOLIET (Alain), « Émotion », dans NOUDELMANN (François) et PHILIPPE (Gilles) dir., *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2013, p. 153.

<sup>11</sup> SARTRE (Jean-Paul), *Esquisse. Op. cit.*, p. 110.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 111.

solidarité entre son corps et les phénomènes qu'elle saisit. Même si la conscience rationnelle ne parvient pas à comprendre son être-au-monde, vécu comme absurde et étranger, Meursault n'est jamais complètement détaché de la réalité qu'il tente d'éprouver différemment, sur un nouveau mode d'être-au-monde, corporel, ému et magique. Je choisis volontairement un des exemples les plus connus de *L'Étranger*, le meurtre de l'Arabe, afin d'en dégager une interprétation nouvelle, à la lumière des phénoménologies merleau-pontienne et sartrienne du corps et de l'émotion :

Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé. Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant. [...] J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. [...] La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman [...] <sup>13</sup>.

Le soleil, le bruit et le temps, tout en accablant le personnage, l'obligent à conférer à la réalité des qualités particulières : le soleil brûlant et vibrant devient celui de l'enterrement de sa mère ; le bruit des vagues est « paresseux » ; les heures qui n'avancent plus sont associées au « métal bouillant », autant de qualités que seule une conscience humaine émue peut attribuer aux phénomènes. Camus a mis en situation un être profondément situé et orienté dans sa réalité ; en vivant pleinement son existence, il prend en même temps conscience de son arbitrarité, de son absurdité et de sa contingence, ne prétendant pas expliquer tout par une conscience rationnelle mais laissant au contraire le corps agir en tant qu'intuition ouverte sur le monde. Face à cette difficulté existentielle dévoilant l'en-soi tel qu'il est, hors de toute signification transcendante, Meursault adopte des attitudes que l'on peut qualifier de magiques : sa conscience s'émeut face à la difficulté du monde appréhendé. Dans *l'Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre note que « [l]a conscience ne se borne pas à projeter des significations affectives sur le monde qui l'entoure : elle vit le monde nouveau qu'elle vient de constituer. Elle le vit directement, elle s'y intéresse, elle souffre les qualités que les conduites ont ébauchées <sup>14</sup> ». Il n'y a donc pas de fuite existentielle dans *L'Étranger* mais au contraire une soumission aux choses telles qu'elles apparaissent et telles que le corps les vit pleinement et directement :

Être ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et que l'on ne veut pourtant pas quitter. Plutôt que d'accepter l'échec ou de revenir sur ses pas, le sujet,

---

<sup>13</sup> CAMUS (Albert), *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, pp. 91-92.

<sup>14</sup> SARTRE (Jean-Paul), *Esquisse. Op. cit.*, p. 98.

dans cette impasse existentielle, fait voler en éclats le monde objectif qui lui barre la route et cherche dans des actes magiques une satisfaction symbolique<sup>15</sup>.

La conscience, une fois dégradée face à une certaine hostilité du monde (qui « exige trop de nous<sup>16</sup> »), laisse le corps exprimer, par l'émotion, son rapport magique et symbolique aux phénomènes. La complexité mondaine vécue par le personnage camusien – l'enterrement de sa mère, le deuil impossible, l'écrasante chaleur du soleil, la coercition sociale et la justice partielle – l'oblige à mettre en œuvre des mécanismes de dégradation de sa conscience au profit d'une ouverture corporelle telle que l'énonce Merleau-Ponty. Si la réalité ne peut être saisie de façon rationnelle et synthétique, l'émotion traduite par la conduite du corps, prend, selon Sartre, le relais pour continuer à agir sur les phénomènes : « [...] il faut pourtant agir<sup>17</sup> ». Camus interprète, dans la deuxième partie du roman, les états physiologiques de Meursault et les dégradations intentionnelles que subit sa conscience : « [...] je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments. Le jour où j'avais enterré maman, j'étais très fatigué et j'avais sommeil. De sorte que je ne me suis pas rendu compte de ce qui se passait<sup>18</sup> ». Dans une ressemblance surprenante, Merleau-Ponty semble faire allusion à l'œuvre de Camus et à la question de la difficulté du deuil : « Pendant que je suis accablé par un deuil et tout à ma peine, déjà mes regards errent devant moi, ils s'intéressent sournoisement à quelque objet brillant, ils recommencent leur existence autonome<sup>19</sup> ». Pensons par exemple aux vis du cercueil de la mère du narrateur que celui-ci observe très précisément, tournant son corps et son regard vers les qualités d'un monde qu'il lui est trop difficile d'appréhender rationnellement. On le voit également dans la nouvelle « Le Mur » de Sartre, la confrontation à la mort est l'enjeu d'une réaction corporelle, détachée de toute conscience lucide des choses, face à une réalité dramatique, impossible à vivre sur le mode d'une réflexivité rationnelle. Par conséquent, les descriptions qualitatives du monde relèveraient d'un mode d'être corporel, appréhendant la réalité dans une acceptation de l'émotion, traduite à la fois dans la chair des phénomènes et dans celle des individus. Selon la même logique que Meursault, Françoise, dans *L'Invitée*, qualifie le monde qui l'entoure d'« absurde<sup>20</sup> » et d'« étranger<sup>21</sup> », tout en percevant celui-ci dans une relation d'extrême intimité : « Cette bruine poisseuse avait pénétré jusqu'au fond de son âme, elle frissonna ; elle ne savait que faire de son corps ni de ses

---

<sup>15</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 765.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>18</sup> CAMUS (Albert), *L'Étranger*. *Op. cit.*, p. 100.

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie*. *Op. cit.*, p. 763.

<sup>20</sup> BEAUVOIR (Simone de), *L'Invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1943, p. 152.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 146.

pensées<sup>22</sup> ». Roquentin, quant à lui, ne cesse de questionner ce monde investi de qualités, son corps s'émouvant constamment en prenant conscience à la fois de son indéfectible solidarité avec la réalité et de sa solitude : les phénomènes transcendants et leurs qualités mondaines peuvent très bien exister sans lui, mais leur appréhension n'est possible que par son existence individuelle dans le monde.

[...] Mais je le [le receveur du tramway] repousse et je saute hors du tramway. Je n'en pouvais plus. Je ne pouvais plus supporter que les choses fussent si proches. Je pousse une grille, j'entre, des existences légères bondissent d'un saut et se perchent sur les cimes. À présent, je me reconnais, je sais où je suis : je suis au Jardin public. Je me laisse tomber sur un banc entre les grands troncs noirs, entre les mains noires et noueuses qui se tendent vers le ciel. Un arbre gratte la terre sous mes pieds d'un ongle noir. Je voudrais tant me laisser aller, m'oublier, dormir. Mais je ne peux pas, je suffoque : l'existence me pénètre de partout, par les yeux, par le nez, par la bouche... / Et tout d'un coup, d'un seul coup, le voile se déchire, j'ai compris, j'ai vu<sup>23</sup>.

Cet extrait, qui précède la célèbre réflexion sur la racine du marronnier, me semble d'un intérêt tout particulier en ce qu'il synthétise toute une série d'éléments propres à une pensée et à une certaine esthétique existentialiste. Il est tout d'abord intéressant de relever l'assertion « Je ne pouvais plus supporter que les choses fussent si proches » qui démontre une conscience de l'influence très grande des phénomènes sur le narrateur mais aussi le problème causé par cette proximité. Bondissant devant lui, les existences phénoménales amènent Roquentin à mettre en œuvre un comportement particulier : il aimerait se laisser aller, s'oublier ou dormir. Ces trois états ont été évoqués dans *l'Esquisse d'une théorie des émotions*, cet ouvrage défendant que la conscience, face à l'hostilité du monde, s'oublie au profit du corps, en étant proche des états de sommeil. Par conséquent, cette émotivité que ne peut contrôler le narrateur sartrien entraîne une appréhension particulière du monde, qui se met à avoir des qualités propres : les arbres semblent posséder des membres, gratter la terre avec leurs pieds et tendre leurs mains vers le ciel. Cette existence clairement humaine de la réalité sensible pénètre en même temps le corps qui l'a fait naître, entrant par les yeux, par le nez et par la bouche. Une véritable analogie peut dès lors être réalisée entre l'émotion de Roquentin face au monde, la qualité charnelle de celui-ci et les réactions physiologiques du narrateur. Le monde magique fusionne en quelque sorte avec le corps, qui a pris le relais d'une conscience ébranlée, pour donner naissance à une indivision du sentant et du senti, à une interpénétration des chairs humaine et mondaine.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>23</sup> SARTRE (Jean-Paul), *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, pp. 149-150.

Il serait faux de voir en Meursault, Françoise ou Roquentin des êtres totalement passifs ou asservis par la réalité sociale ou matérielle qu'ils vivent<sup>24</sup>. Bien qu'ils ne comprennent souvent pas ce qui leur arrive, ils ne cessent d'être des témoins, de poser leur regard sur la réalité, de lui appliquer l'*epochè* phénoménologique dans un véritable retour aux choses mêmes, détachées de la signification sociale que l'homme leur confère au profit d'une ouverture corporelle. Meursault est un bel exemple du témoin ouvert sur le monde : à propos de son procès, il déclare : « [...] cela m'intéressait de voir un procès<sup>25</sup> ». Merleau-Ponty note à ce sujet que « Voir, n'est-ce pas toujours voir de quelque part ?<sup>26</sup> », montrant directement l'importance de la situation corporelle face au monde pris comme contenu intentionnel. La conscience de Meursault semble avoir été dégradée, comme absente d'une réalité qui se vit sur le mode de la plus pure spontanéité physique. Les réactions émues, symbolisées par les descriptions du monde selon ses qualités, démontrent le passage à une autre forme de conscience, magique, qui permet de voir les phénomènes sous un autre angle, intuitif et extatique. L'extrait qui suit montre assez bien l'influence de la difficulté du monde sur la conscience de Meursault et les réactions de celle-ci pour le rendre plus humain, plus viable. Le soleil, une nouvelle fois, accable le narrateur et l'oblige à décrire son être-au-monde en tenant compte de l'ambiance ensoleillée et insoutenable ; il se sent perdu ; ses idées et son regard ne semblent plus maîtrisés. Dans cette situation, Meursault n'abandonne pourtant pas son ambition de décrire l'en-soi et de l'exprimer tel qu'il le vit, tel qu'il lui attribue un ensemble de qualités (éclatement, brillance, monotonie, caractère gluant, fatigue, etc.) :

Il me semblait que le convoi marchait un peu plus vite. Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable. Un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante. Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir été pétri dans cette boue noire. J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées<sup>27</sup>.

La conscience de Meursault ici décrite montre la difficulté avec laquelle elle s'attache à saisir le monde qui l'entoure ; celui-ci est « gorgé de soleil », « insoutenable », à la fois monotone et

---

<sup>24</sup> Sartre note ceci à propos de l'homme absurde chez Camus, que nous pouvons étendre à d'autres personnages existentialistes : « L'homme absurde [...] veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde s'affirme dans la révolte » (SARTRE [Jean-Paul], « Explication de *L'Étranger* », dans *Situations I. Op. cit.*, p. 130).

<sup>25</sup> CAMUS (Albert), *L'Étranger. Op. cit.*, p. 126.

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie. Op. cit.*, p. 745.

<sup>27</sup> CAMUS (Albert), *L'Étranger. Op. cit.*, pp. 28-29 (nous soulignons).

éclatant. Le regard et les idées troublés, Meursault donne l'impression d'avancer tel un automate, laissant son corps marcher seul dans une atmosphère de chaleur et de lumière intenses. Cet extrait est un exemple significatif d'une réaction corporelle, dégradée, face à un monde que la conscience intentionnelle – « husserlienne » si l'on utilise les termes de Robbe-Grillet – ne peut rationnellement saisir. Ne se détournant pas de la réalité phénoménale, les narrateurs camusien, sartrien et beauvoirien continuent au contraire à la décrire telle qu'ils l'appréhendent, investie de qualités projetées par le corps, face au décès maternel, face à la contingence du monde ou face à la jalousie d'une femme amoureuse. Les œuvres existentialistes, bien plus que de simples romans emplis d'humanisme et de psychologisme, développent une subtile esthétique (qui traduit formellement les troubles corporels et intentionnels des narrateurs et personnages) représentative du rapport qualitatif et ému d'une chair avec le monde sensible, dans une importance toujours très grande accordée aux réactions physiologiques et à leur ancrage au sein d'un monde magique.

### **Le corps comme littérature existentialiste**

Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la perception*, dans *Le Visible et l'Invisible* et dans ses cours au Collège de France et à la Sorbonne, a étudié l'importance du corps en tant qu'il structure et détermine la mise en forme du monde, son expressivité et sa signification. Selon lui, en étant un être ouvert sur ce qui l'entoure, le corps est le *medium* par lequel le phénomène peut advenir, phénomène qui, contrairement aux théories de l'arbitraire du signe, ne se voit dès lors pas attribuer un signifiant immotivé. L'ouverture originaire vers le sensible donne naissance à une interpénétration du corps et du monde que la mise en langage, origine et résultat de ce processus, traduit en tant qu'émotivité charnelle :

[...] le corps, en tant qu'il a des « conduites » est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons « fréquenter » ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification<sup>28</sup>.

Soulevant la question de l'origine du langage, le philosophe accentue la dimension gestuelle et émotive du corps, la mise en forme des phénomènes étant considérée dans sa matérialité, résultat d'un processus orienté de la chair vers le monde. La volonté d'un retour aux choses mêmes, sensibles, telles qu'elles apparaissent pour un être charnel sentant et senti (ce sont là les narrateurs existentialistes), se double d'une volonté de retour originel à une forme de langage premier, se traduisant par une certaine remotivation corporelle du signe. Là résiderait

---

<sup>28</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie. Op. cit.*, p. 928.



la fonction poétique du langage littéraire où l'œuvre, loin de se détourner de la réalité, la décrirait au contraire dans son essence la plus primaire, dans son émotivité première. Merleau-Ponty déclare :

On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en *expriment l'essence* émotionnelle<sup>29</sup>.

Bien plus qu'un retour au langage premier, le langage littéraire serait en quelque sorte la rupture avec l'idée commune selon laquelle la pensée, distincte de son expression, précéderait l'appréhension du monde et sa mise en mots. Dans une genèse du monde sensible en mouvement, la « corporéité de la parole » est le symbole, selon Merleau-Ponty, d'une langue construisant en même temps la pensée et le monde (la manifestation de celui-ci résultant du corps qui l'actualise, le reçoit et le construit par la parole littéraire).

Merleau-Ponty compare la perception corporelle active au fonctionnement linguistique diacritique hérité de Saussure, l'appréhension du monde ne se faisant plus grâce à une expression calquée sur une pensée abstraite mais plutôt comme un système signifiant à lui seul où les phénomènes, comme les signes, s'opposent l'un par rapport à l'autre : « [...] on peut parler de la perception comme d'un langage : "je décris la perception comme système diacritique, relatif, oppositif", en lui appliquant la terminologie que Saussure avait réservée pour la langue<sup>30</sup> ». La langue littéraire, comme radicalisation du fonctionnement diacritique par la motivation des signes oppositionnels en vase clos, révélerait dès lors bien les écarts entre les phénomènes du monde sensible. Par son surinvestissement du texte littéraire existentialiste, le corps phénoménologique est l'intermédiaire entre le phénomène diacritique et le signe diacritique, il est le lieu littéraire de la tension sensible et expressive de la réalité.

En étant le lieu cristallisant les enjeux d'une nouvelle stylistique réaliste, le corps phénoménologique sous-tendrait les esthétiques diverses des œuvres, illustrant son pouvoir en tant qu'il actualise le monde et le langage afin de saisir une certaine dimension du réel (là résiderait la littérarité des romans dits « phénoménologiques »). L'objet littéraire est dès lors perçu, comme l'a relevé Françoise Dastur, tel un moyen de saisir l'essence phénoménale du monde grâce à une « inscription de l'être » en son sein :

Car si la philosophie n'est plus le *surplomb* de la vie, mais « l'épreuve simultanée du prenant et du pris dans tous les ordres », elle ne dit alors rien de plus que ce que dit toute la littérature qui, comme

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 874.

<sup>30</sup> DASTUR (Françoise), *Chair et Langage. Essais sur Merleau-Ponty*, La Versanne, Encre marine, 2001, p. 78.

la philosophie, est « *inscription* de l'être », d'un être qui n'est un registre ouvert à nos créations que parce que nous sommes inscrits en lui, mais qui n'apparaît pourtant comme « un trésor toujours plein de choses à dire » que pour « celui qui est philosophe (*c'est-à-dire écrivain*) »<sup>31</sup>.

Yves Thierry note :

[...] qu'est-ce qui distingue n'importe quel discours de l'œuvre d'art où effectivement l'expression et l'exprimé ne peuvent être dissociés, où c'est l'expression qui fait exister ce qu'elle signifie ? [...] si parler est un geste du corps qui déjà en tant que tel fait sens, cette production d'un sens ne s'évanouit pas avec l'événement de l'expression qui la fait être, mais persiste indéfiniment au-delà de son apparition ponctuelle<sup>32</sup>.

Ces réflexions s'inscrivent dans une perspective d'investigation bien plus ample, qui ne pourra être complètement achevée dans les limites de cette communication. En effet, le rapport entre l'expression phénoménale du monde, l'ouverture corporelle vers celui-ci et l'essence du langage littéraire devrait faire l'objet, dans le cadre d'une nouvelle recherche, d'un approfondissement combinant trois approches : la première, *linguistique*, renvoyant aux questions relatives à l'arbitraire du signe et à son fonctionnement diacritique ; la deuxième, touchant à la *phénoménologie du langage* et s'articulant autour des réflexions sur l'origine corporelle de la parole et sur son rapport au monde exprimé ; la troisième, *littéraire*, entendant investiguer la littéarité des œuvres ainsi que le caractère autoréflexif inhérent à certaines littératures, dans une prise en compte d'une histoire littéraire française bien plus large. Je pense notamment, en me restreignant au seul XX<sup>e</sup> siècle, aux œuvres de Proust, de Valéry, de Romans, au Nouveau Roman ou encore à Le Clézio dont je n'ai pas eu le temps de parler et qui nuancent et particularisent le caractère phénoménologique de l'acte littéraire en tant qu'il serait le fruit d'une expression corporelle. Cette interdisciplinarité devrait pouvoir interroger plus précisément la problématique de l'essence corporelle du langage littéraire, développée par Merleau-Ponty et dont Jenny Slatman avait bien entrevu les limites : « [...] l'esthésiologie de Merleau-Ponty nous montre "l'unité de l'esthétique" : elle dévoile le sentir comme fondement de toute œuvre. Une telle théorie pourrait nous enseigner *l'origine* d'une œuvre d'art en tant qu'expression corporelle, mais elle n'est pas apte à expliquer *le propre*, ou *l'essence* d'une expression artistique<sup>33</sup> ».

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 106-107 (Françoise Dastur souligne).

<sup>32</sup> THIERRY (Yves), *Du corps parlant. Le Langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 1987, pp. 34-35.

<sup>33</sup> SLATMAN (Jenny), « L'*aisthêsis* et l'expression corporelle », dans ALLOA (Emmanuel) et JDEY (Adnen), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Essais », 2012, p. 87.