

Raphaël Gély
(Université Saint-Louis – Bruxelles)

CORPS, IMAGE, EXPRESSION. RÉFLEXION À PARTIR DE MERLEAU-PONTY

L'objectif de ce texte est de montrer à partir d'une libre reprise de certaines thèses de Merleau-Ponty en quoi la dimension créatrice de l'expression est indissociable de ce qui originellement fait du corps humain une image, un incessant devenir-image de lui-même. Cette image, il faut la comprendre dans le sens le plus matériel qui soit, à la façon de ce marbre de Rodin qui accueille en lui un marcheur imaginaire. En ce sens, s'il y a un devenir-image du corps de cet homme qui marche dans la rue, si les mouvements de ce corps sont image, c'est au sens où, par leur façon même de se déployer, ils deviennent, à la façon d'un marbre de Rodin, le corps d'un marcheur imaginaire. C'est en laissant un marcheur imaginaire prendre chair en eux, y être éprouvé, que les mouvements de cet homme qui marche deviennent fondamentalement expressifs. La question est alors de savoir en quoi cela consiste pour le corps de cet homme qui marche dans la rue de devenir, par sa façon même de marcher, un marbre de Rodin, le corps d'un marcheur imaginaire. Il ressort en tout cas de ces premières considérations que ce que Rodin cherche à recueillir, en sculptant un homme qui marche, c'est cette image que les hommes qui marchent dans la rue ne cessent de devenir. Le marbre de Rodin est image d'image. La création du sculpteur, sa façon de laisser un marcheur imaginaire prendre chair dans le marbre, est nouée en profondeur à l'expressivité de ces corps marchant dans la rue, à leur devenir-image. L'image dont il est ici question doit ainsi être entendue en un sens radical. Si le marbre de Rodin est image, ce n'est pas à la façon d'une copie, comme représentation d'un marcheur possible. Cette image, en sa matérialité, est accueil d'un marcheur impossible. Le marcheur de Rodin est un marcheur impossible, mais dont l'impossible marche est réalisée, endurée. En l'indépassable immobilité de ce marbre, un marcheur marche, et sa marche est indissociable de son impossibilité, de sa façon même d'être impossible. Je propose ainsi de dire qu'une image est,

originaires, une impossibilité réalisée, non pas une impossibilité qui prend fin, mais une impossibilité qui au contraire s'incarne, est éprouvée, endurée. En ce marbre, un marcheur impossible prend chair. Le marbre devient le corps d'un marcheur imaginaire, c'est-à-dire d'un marcheur dont la marche est à jamais impossible, ne peut d'aucune façon avoir lieu. Ce que l'art de Rodin donne à éprouver, ce n'est pas la copie d'un mouvement possible, mais ce qui de ce mouvement est à jamais impossible. Cette impossibilité, elle est éprouvée, prend chair. Il ne s'agit pas d'une illusion de mouvement, mais d'un mouvement dont la réalité est indissociable de son impossibilité même. Telle est l'énigme de toute image au sens radical où on va l'entendre ici. Tant le marbre de Rodin que le corps de ces hommes marchant effectivement dans la rue sont des images, accueil en eux d'un marcheur impossible, consentement à en endurer l'impossibilité. Si l'on peut dire que la sculpture de Rodin détient les chiffres secrets de la marche humaine, ce ne peut être que dans la mesure où tout mouvement en tant qu'il devient humain, c'est-à-dire rayonne d'un soi, est affronté à ce qui de lui est impossible. Le devenir-humain de ce corps qui marche est son consentement même à ce qui de lui devient impossible. Il est consentement à endurer, à éprouver sa propre impossibilité. Il est accueil de sa propre impossibilité. C'est ainsi qu'il y a un rapport essentiel entre le devenir-image du corps et son ipsité. Ce corps ne devient celui d'un soi qu'en s'accueillant dans sa propre impossibilité, et c'est très précisément en cela que réside cette image qu'en sa matérialité même il devient. L'hypothèse que je désire explorer dans ce texte est que l'expression est, en sa performativité originelle, l'opération même en laquelle un corps devient image de lui-même, consent à sa propre impossibilité, et en ce consentement ouvre le monde.

1. Image, chair, impossibilité

En quoi consiste cette impossibilité qui s'empare du corps en marche, et que celui-ci, en devenant sa propre image, consent à endurer, accueille? Repartons des réflexions de Merleau-Ponty sur le marcheur imaginaire de Rodin. Dans ses *Notes de Cours (1959-1961)* et dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty décrit de façon extraordinaire ce qui du mouvement du marcheur imaginaire de Rodin est impossible. Ses deux pieds sont à plat sur le sol. Ils occupent simultanément deux moments différents du temps, comme si chacun était en même temps que l'autre le seul pied à être en

contact avec le sol, à soutenir le corps, à être l'appui essentiel du mouvement (Merleau-Ponty 1996, 172-173)¹. Cette marche-là est impossible, et c'est bien ainsi que le marbre de Rodin la donne à éprouver. L'impossibilité de cette marche se déploie comme un conflit à jamais indépassable entre des exigences impossibles. Marcher, est-ce avant tout se projeter vers un là-bas ou avant tout s'appuyer sur son ici, s'y enraciner? Que se passe-t-il lorsque ces deux aspects de la marche prétendent chacun, en même temps que l'autre, devenir l'essentiel? Ces aspects deviennent des dimensions impossibles. Comme le montre Merleau-Ponty, ce corps en crise s'éclate alors à la fois vers ce qu'il approche et vers ce qu'il quitte, les deux en même temps, absolument. Le marcheur de Rodin est un marcheur impossible, un marcheur dont la marche est à jamais en crise, c'est-à-dire habitée par des impossibilités, par des exigences qui prétendent chacune en même temps que les autres être la dimension essentielle de l'action. Mais, précisément, ce conflit, au lieu de s'évaporer, se lie à lui-même, s'endure. Le conflit n'est pas résolu, et ne le peut d'aucune manière. Ainsi, un corps entre en crise, mais ne s'évapore pas en cette crise. Il consent à l'endurer, lui permet de prendre chair. Ce que le marbre de Rodin accueille en lui, c'est un marcheur consentant à endurer ce qui de son action est devenu impossible. C'est de cette impossibilité-là que le marbre de Rodin, en son devenir-image, est l'expression, c'est-à-dire la réalisation. Le marbre n'évoque pas cette impossibilité, il l'accueille en elle, il en devient le corps, lui permet de prendre chair. Ce qui prend chair dans le marbre, ce n'est pas l'effectivité mondaine d'un mouvement, et pas davantage sa possibilité, sa copie. C'est bien au contraire son impossibilité même, ce qui de lui est devenu impossible. Si le marcheur de Rodin exprime la marche humaine, c'est en laissant prendre chair en lui ce qui de cette marche est devenu impossible. Les mouvements que cet homme effectue en marchant dans la rue ne sont les mouvements d'un soi qu'en devenant l'image de ce qui d'eux, à jamais, devient impossible. La chair merleau-pontienne est à comprendre ici comme accueil en un corps donné de sa propre impossibilité, consentement à l'endurer, refus de s'y laisser évaporer.

Dans la fameuse expérience merleau-pontienne du touchant-touché telle que je me permets de la reprendre librement, chacune des deux mains, dans son rapport à l'autre, désire être la seule

¹ Cette problématique est encore développée dans des pages fondamentales de *L'œil et l'esprit* (Merleau-Ponty 1964, 77-87).

main touchante, partie totale du corps, point de passage absolu de sa puissance tactile². Par inversion, chacune se retrouve aussi bien purement touchée, pure masse tangible, radicalement impuissante. Ce conflit qui s'installe en chaque main, dans son rapport même à l'autre, est indépassable. Chaque main se désire absolue activité et absolue passivité, absolument masse et absolument geste. Le corps s'effondre en ce désir impossible, en ces exigences impossibles qui ainsi s'emparent de lui. L'expérience tactile devient à jamais impossible, une énigme radicale. Dans la perspective développée ici, ce conflit radical est, en tout pouvoir et à tout niveau, au cœur de l'ontogenèse du corps humain: «Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte d'entrecroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire» (Merleau-Ponty 1964, 21). L'étincelle surgit dans la mise en crise du corps, dans le conflit indépassable qui s'empare de lui. Le feu prend lorsque ce conflit adhère à soi, consent à soi. En ce sens, au cœur même du devenir-humain du corps, il y a le consentement originaire de celui-ci à endurer son impossibilité. C'est dans l'endurance de ce qui en lui est devenu impossible que le corps se retrouve donné à lui-même comme un corps à jamais en invention de lui-même, à jamais inachevé. Dans l'expérience du touchant-touché, les deux mains, sans cesser d'être en conflit, consentent au contraire à l'endurer, à le laisser prendre chair. Il y a une mise en charge de leur entre-deux. Elles s'ajustent à une certaine distance l'une de l'autre. Le vide s'épaissit, devient champ en charge. Les deux mains, immobiles, partagent un même conflit. En ce champ en charge, leur conflit est enduré, ne s'évapore pas. C'est en ce sens que l'on peut définir la chair merleau-pontienne comme conflit *et* coexistence, c'est-à-dire comme conflit enduré, se retenant, se liant à soi³. Dans cet ajustement des deux mains, dans leur consentement donc à endurer l'impossible, à pâtir du conflit indépassable qui s'est emparé d'elles, le feu prend, le corps devient humain, devient le corps d'un soi, devient une image, accueil et réalisation d'une impossibilité, expression.

² Je me permets de renvoyer à Gély 2000, 51-74.

³ Les réflexions menées sur la conflictualité constitutive de la chair sont redevables en profondeur aux travaux d'Emmanuel de Saint-Aubert (de Saint Aubert 2004).

Le toucher est désormais devenu une impossibilité. Il est traversé par des exigences impossibles. Cette main ne peut pas en même temps être absolue passivité et absolue activité, pure masse et pur geste. Ce conflit en chaque main implique nécessairement chez Merleau-Ponty un conflit entre les deux mains. Le toucher est à jamais pour lui-même une énigme, traversé par un conflit indépassable. Dans leur façon de s'ajuster l'une à l'autre, les deux mains consentent à ce conflit, endurent le désir impossible qui les traverse. Telle main va tantôt être davantage passive ou davantage active, être plus saillante que l'autre, mais il reste que le conflit en chacune et entre les deux n'est pas pour autant annulé. Il faut bien plutôt dire que ce conflit prend chair, que l'impossible est réalisé, de cette façon-ci ou de cette façon-là. En s'ajustant l'une à l'autre de telle ou telle façon, les deux mains donnent une chair au conflit qui les traverse.

Cette crise indépassable qui s'empare de lui, le corps aurait pu refuser de l'endurer, et le feu alors n'aurait pas pris, la chair ne se serait pas instaurée, l'humain ne serait pas né, se serait aussitôt évaporé. Le devenir-image du corps est bien en ce sens naissance du corps humain, son incessant consentement en situation à accueillir sa propre impossibilité. Ce consentement ne cesse pas d'avoir lieu, et d'avoir à s'assumer. Ainsi, telle expérience tactile est-elle une remise en jeu de ce consentement originaire du corps à sa propre et indépassable impossibilité. Et il en va de même pour tous les pouvoirs du corps. Endurer le conflit, c'est refuser de l'annuler. C'est s'effondrer et se tenir dans l'effondrement, consentir à jamais à l'impossible et en ce sens faire être l'impossible, lui donner un corps. Faire être l'impossible, ce n'est pas l'annuler, mais l'endurer charnellement. C'est en ce sens que le corps humain est image originaire, incessant devenir-image de lui-même, accueil de sa propre et indépassable impossibilité.

Les deux mains, devenues celles d'un soi, restent donc en conflit, c'est-à-dire ne tentent pas, d'une façon ou d'une autre, de résoudre la crise. Elles l'endurent, et ce faisant en font la source vivante de tous les possibles. Dans leurs mouvements mêmes, elles continuent immobilement à endurer le conflit qui oppose chacune à elle-même et à l'autre. Le toucher est devenu une énigme indépassable, une pure interrogation⁴. Nous pouvons ainsi dire que dans leur façon de se déployer, dans la façon dont elles

⁴ Pour le rapport entre la chair et l'interrogativité du sens, cf. Gély 2012, 47-76.

laissent leur entre-deux se mettre en charge, les deux mains expriment un toucher impossible, en sont l'accueil créatif. Les deux mains partagent à jamais un même conflit, l'éprouve, l'endure. L'expressivité originaire des deux mains peut ici être décrite comme cet ajustement leur permettant de devenir les points de passage d'un même conflit enduré, leur permettant, autrement dit encore, de devenir image, c'est-à-dire accueil d'un toucher à jamais impossible. Et il en va de même pour notre homme qui marche. Les mouvements de son corps sont expressifs en ce sens qu'ils permettent à un marcheur impossible de prendre chair en eux, de s'incarner, de se donner comme tel à éprouver. Il y a l'action de marcher en tant qu'elle se donne à percevoir, c'est-à-dire est l'effectuation d'une possibilité. Un premier niveau de la vie expressive du corps se déploie ici. L'action de marcher est possible, et l'expression est alors liée à la façon dont un soi, supposé déjà là, vient à la rencontre de cette action, l'effectue. Mais il y a une expressivité beaucoup plus profonde, liée non à ce qui de l'action de marcher est possible, mais au contraire à ce qui d'elle est impossible, est en conflit indépassable avec soi. Le corps projette ses impossibilités dans l'action même de marcher. Dans cette perspective, marcher, c'est effectuer les mouvements de la marche en consentant, dans l'articulation même des mouvements ainsi effectués, à ce qui de leur sens est devenu impossible. Dans cette façon-ci de marcher, un consentement à ce qui de la marche est devenu impossible a lieu, un consentement à endurer ses impossibilités. En ce sens plus originaire, l'expression doit être comprise, non pas seulement comme une façon particulière d'effectuer l'action de marcher, mais comme le consentement – qui est naissance d'un soi – à en endurer à jamais l'indépassable impossibilité. Le corps de cet homme qui marche devient image. Il se donne à voir. Un corps devient image, accueille en sa mise en charge un conflit radical, indépassable. Une impossibilité radicale surgit, qui n'a rien de factuel ou de logique. Elle est crise radicale d'un corps s'effondrant dans ses impossibilités et consentant à les endurer, s'y tenant, ne s'y évaporant pas, y naissant en ce sens à soi. Voir, c'est assister à ce devenir-image, à cette déhiscence, c'est accueillir de l'impossible au sein du sensible, le faire être.

2. Exprimer, c'est-à-dire réaliser l'impossible

Si l'expression est, chez le dernier Merleau-Ponty, fondamentalement créatrice, c'est dans la mesure où elle est, à chaque fois, réa-

lisation d'une impossibilité, c'est-à-dire consentement à l'endurer. Qu'il y ait dans le monde présence d'une impossible action de marcher, telle est ce que réalise l'expression. Dans leur façon de s'ajuster les unes aux autres, les parties de ce corps en marche partagent une même crise, un même conflit. En consentant à endurer leur conflit, de cette façon-ci ou de cette façon-là, elles laissent une impossible action de marcher prendre chair. La texture imaginaire de la chair, c'est d'abord ici celle d'un corps accueillant sa propre impossibilité, l'endurant et en ce sens y naissant à son inépuisable possibilité. Si nous revenons à l'expérience du touchant-touché, nous dirons ainsi que c'est en consentant à ce qui en chacune est devenu impossible, en consentant à endurer, dans leur rapport même l'une à l'autre, ce qui du toucher est jamais impossible, que les deux mains se retrouvent à jamais en invention d'elles-mêmes. Ce qui est à originellement à inventer, c'est une façon d'endurer l'impossible. L'extraordinaire diversité des façons de toucher s'origine ici dans le consentement à jamais à en endurer l'impossibilité radicale. Il n'y a de création au sens radical du terme que là où un consentement à endurer l'impossible a lieu, que là où un corps, au lieu de s'évaporer dans le conflit indépassable qui s'empare de lui, consent à jamais à l'endurer, l'accueille en lui. En ce sens, cette action de marcher, en tant qu'un corps humain y naît à lui-même, y consent à son indépassable impossibilité, est, de façon plus ou moins intense et assumée, une création. Une impossibilité prend chair, est endurée, devient lieu d'une adhésion à la vie.

La dimension créative de l'action est bien en ce sens indissociable de l'incompossibilisation de ses aspects. S'il y a création, ce n'est pas d'abord de nouvelles possibilités, mais d'une impossibilité, c'est-à-dire d'un conflit indépassable entre des dimensions devenues impossibles, d'un problème qui ne peut être résolu, et dont l'endurance est l'ouverture même du possible. C'est dire encore que ce qui fait la créativité constitutive de l'action ne repose pas dans l'écart indépassable entre ses effectuations chaque fois particulières et l'idéalité de son sens. Il ne s'agit pas ici de dire qu'il y a une action de marcher possible, et puis l'inépuisabilité de ses effectuations. Nous sommes bien au contraire amenés à dire qu'il n'y a de création au sens radical que là où une impossibilité, au lieu de s'évaporer, est endurée, trouve un corps pour l'accueillir, l'éprouver. L'impossible, il ne peut être enduré au sens le plus fort du terme, prendre chair, qu'à la façon d'un conflit charnel en-

tre des impossibles. La chair, c'est ce corps devenant celui d'une impossibilité, l'endurant.

L'union merleau-pontienne des impossibles, la chair, n'est pas à comprendre comme une résolution du conflit entre ces impossibles. Elle est bien plutôt consentement à l'endurer. Ce que les impossibles partagent, c'est l'endurance même de leur impossibilité, qui prend chair, de cette façon-ci ou de cette façon-là. Pour les deux jambes de notre homme qui marche, endurer leur impossibilité, ce n'est ni sombrer dans une violence en laquelle chacune voudrait mettre fin au conflit en l'emportant, ni refuser le conflit. Il s'agit pour elles de s'ajuster l'une à l'autre d'une façon telle que leur conflit ne soit ni annulé dans le chaos ni annulé dans une mise en ordre. C'est alors que leurs mouvements sont à la fois action de marcher et image de cette action, c'est-à-dire accueil charnel de ce qui de celle-ci ne cesse de devenir impossible. L'action de marcher n'est celle d'un soi qu'en devenant sa propre image, qu'en consentant à endurer son indépassable conflit, qu'en accueillant, en sa matérialité même, sa propre impossibilité.

Il n'y a de corps humain que là où un vivant entre en crise radicale, devient impossible, et consent à endurer cette crise, s'y lie à jamais à lui-même, ne s'y évapore pas, y naît en ce sens comme un vivant en incessante invention de lui-même. Ce qu'il y a à inventer, ce sont des façons de donner chair à l'impossible, des façons de l'endurer. Il n'y a de corps humain que comme corps accueillant sa propre impossibilité, se tenant en sa propre impossibilité, l'endurant. Le corps humain est image originaire de soi. C'est dire que la réalisation de cette impossible marche est, en son expressivité même, une naissance à la vie, l'ipséité d'une adhésion à l'Être, ouverture du monde. En crise radicale, ce corps devenant humain consent à endurer sa propre impossibilité, à la façon par exemple d'un marcheur impossible qu'il accueille en lui. Toute action, en son expressivité primordiale, est naissance d'un corps humain, ipséité d'un consentement à endurer sa propre impossibilité. Que cette impossibilité, au lieu de s'évaporer, soit maintenue, endurée, c'est en cela que consiste la créativité de l'expression primordiale du corps, son advenue à lui-même comme image de lui-même. Cette façon-ci de marcher, cette façon d'ajuster les unes aux autres les parties du corps, est une création au sens le plus fort du terme, création d'une impossibilité, advenue au sein du sensible d'une impossibilité radicale. L'action de marcher est devenue impossible, mais cette impossibilité est endurée, trouve en

ces mouvements-ci du corps de quoi s'incarner. Il n'y a de création que là où un corps est affronté à une impuissance radicale et consent à endurer cette impuissance. C'est là où la marche devient impossible et échappe en ce sens aux pouvoirs du corps qu'il y a création.

C'est dans cette perspective que je propose de dire qu'il n'y a de création que de l'impossible, que comme consentement à pâtir de l'impossible, à l'endurer, à le laisser ainsi prendre chair, s'incarner. L'expression n'est créatrice que dans ce consentement à une passivité radicale, que comme consentement à endurer une indépassable impossibilité. Elle ne dévoile un marcheur impossible qu'en l'instaurant, et ne l'instaure qu'en consentant à en endurer l'impossibilité, qu'en permettant à cette impossibilité de prendre chair. Mais il faut aussitôt ajouter que cette passivité radicale constitutive de l'expression créatrice suppose un travail d'ajustement, en l'occurrence ici des parties du corps de notre homme qui marche, une façon de faire jouer les différences, les écarts qui permette au corps de se mettre en charge, d'accueillir un impossible marcheur. L'expression créatrice est tout à la fois absolue activité et absolue passivité, et en ce sens elle est elle-même habitée par l'énigme de sa propre impossibilité. Dans l'expérience-modèle du touchant-touché, les deux mains ne peuvent laisser l'espace de leur entre-deux accueillir en lui un toucher impossible qu'en s'ajustant l'une à l'autre, qu'en se tenant dans ce style d'écart-ci ou ce style d'écart-là. De la même façon, telle façon de marcher, c'est-à-dire de laisser les parties du corps s'articuler les unes aux autres, de partager un même champ de tension, peut être plus intensément créatrice que telle autre. Elle permet à l'impossibilité même de l'action effectuée d'être davantage éprouvée. L'articulation des parties du corps mobilisées dans telle ou telle action ne relève donc pas seulement de contraintes fonctionnelles et corrélativement du projet de celui qui l'effectue. Elle relève plus originairement de l'instauration même de son impossibilité. Dans la façon dont cette action est effectuée, il y va de l'épreuve créatrice de son impossibilité, de l'instauration d'elle-même comme problème insoluble. Le devenir-image de l'action est la façon dont en celle-ci un corps devient humain, s'effondre et consent à endurer cet effondrement, permet à un sens impossible de ne pas s'évaporer, mais de prendre consistance, d'être comme tel enduré. Ce sens devenu impossible, et sans cesser d'être impossible, surgit dans ce corps en mouvement, dans ces roches d'Aix, dans cette toile, dans

ces mots. Une montagne, c'est d'abord une certaine impossibilité faite chair, un certain conflit enduré. C'est d'abord une image (Gély 2012, 99-146).

3. Expression, création, dévoilement

Toute perception humaine de montagne est habitée de façon plus ou moins assumée et intense par la vision de celle-ci. Cette montagne se donne comme un objet du monde. Elle est perçue en tant que ceci ou en tant que cela, mais ne peut l'être que parce que plus originellement le monde lui-même s'ouvre en elle. Approfondissons cette interrogation sur la créativité originaire de l'expression en partant de l'expérience cézannienne de la montagne Sainte-Victoire. Dans la perspective développée ici, le devenir-chair de cette montagne est son devenir-image, c'est-à-dire la façon dont elle accueille en elle une montagne impossible et en ce sens à jamais invisible. L'extraordinaire puissance expressive de la montagne est indissociable de ce qui en elle ne cesse de devenir impossible. Dans le miroir de celui qui la voit, c'est-à-dire assiste à son impossibilisation, consent à l'endurer, cette montagne, en sa plus radicale matérialité, devient une image, la chair d'une montagne impossible. Cézanne consent à endurer le conflit qui s'empare de la montagne, et il ne peut le faire qu'en faisant l'épreuve de ce qui de sa vie perceptive devient tout autant impossible, entre en crise. L'expression créatrice est phénomène de miroir. De la même façon, dans l'expérience-modèle du touchant-touché, que les deux mains s'ajustent l'une à l'autre pour laisser leur conflit prendre chair, pour qu'un toucher impossible ou l'impossibilité d'un toucher ou encore le toucher comme impossibilité puisse s'y incarner, y être enduré, il faut dire ici que le peintre s'ajuste à la montagne, consent à se laisser mettre en crise par elle. Le consentement de la perception à ce qui d'elle devient impossible, l'accueil en celle-ci d'un impossible regard, c'est la vision. Pour Cézanne, voir la montagne Sainte-Victoire, c'est accueillir celle-ci comme ce qui met à jamais en péril sa vie perceptive, l'impossibilise. Par-delà le chaos ou l'ordre qui sont deux façons d'annuler l'épreuve de cette impossibilité, il s'agit bien au contraire ici de l'endurer. La chair merleau-pontienne est violence *et* coexistence, impossibilité endurée, conflit accueilli en son indépassabilité même, éprouvé en tant que tel. Par sa façon de la laisser le mettre en crise, Cézanne permet à la montagne Sainte-Victoire de devenir l'image d'elle-même, ce en quoi s'incarne, prend chair, une montagne à jamais

impossible, un sens à jamais inachevé, c'est-à-dire à jamais en conflit avec lui-même.

Devenir impossible, c'est pour la montagne Sainte-Victoire devenir, en sa matérialité même, la scène d'un indépassable conflit. C'est devenir une montagne aux dimensions impossibles. Une montagne, c'est ce qui s'élève, ce qui pèse, ce qui s'étire. Mais que se passe-t-il lorsque ces trois dimensions deviennent impossibles, prétendent chacune en même temps être ce à partir de quoi tout le reste doit apparaître? Le sens se vide par excès de lui-même, devient impossible, et c'est précisément cette impossibilité que Cézanne consent à endurer, dont il se fait le miroir. Des dimensions à jamais en conflit s'ajustent les unes aux autres. Ce qui, devant Cézanne tout autant qu'en lui, est alors en train de naître n'est rien d'autre qu'une impossible montagne, que la montagne comme impossibilité. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une chair de la montagne. Cette montagne rayonne de son impossibilité même, elle devient image, elle est accueil d'une montagne à jamais, constitutivement, impossible. Cette impossible montagne qui prend chair, ce que l'on pourrait encore définir comme une Idée sensible, cette montagne dont le sens est à jamais en crise, inachevé, c'est donc ce que Cézanne accueille en son corps en crise, c'est ce qu'il voit et c'est ce qu'il donne à voir en son tableau⁵. Si ce tableau exprime la montagne Sainte-Victoire, si la montagne y est présente, c'est dans ce qui d'elle est à jamais absent, invisible, c'est-à-dire impossible. L'absence dont il est ici question n'est pas celle d'une possible montagne dont il s'agirait de faire la copie. C'est celle d'une impossible montagne, mais dont l'impossibilité est endurée, éprouvée, absolument présente. C'est pour cette raison qu'un tableau de Cézanne peut donner à éprouver avec une force bouleversante les chiffres secrets de la montagne, ce qui en fait une image, une impossibilité faite chair. La montagne qui s'incarne dans le tableau de Cézanne, qui y prend chair, est tout à la fois réelle et impossible. Je propose de dire qu'elle a la réalité d'une impossibilité endurée.

Chaque expression de la montagne est création de la montagne, c'est-à-dire consentement à en endurer l'impossibilité. Dans la perspective ici développée, cette montagne impossible que Cézanne cherche à voir, elle suppose à la fois une matière sensible travaillée par des conflits, des lignes de force impossibles, et

⁵ Il faudrait reprendre cette problématique à partir entre autres du dialogue entre Merleau-Ponty et Deleuze tel qu'il est problématisé par Mauro Carbone (Carbone 2008).

un corps capable d'endurer ces conflits, de s'y laisser radicalement mettre en jeu, d'y consentir. C'est alors que surgit au cœur du sensible une montagne impossible. Le sensible devient image. Le sensible là-bas rayonne d'une montagne à jamais impalpable, impossible, qui y prend chair, qui s'y laisse éprouver, endurer. La vision de Sainte-Victoire est force expressive, création. Elle est consentement à laisser une impossible montagne prendre chair. Elle permet à une matière sensible de devenir image, c'est-à-dire accueil charnel d'une impossibilité endurée, d'une impossibilité donc qui ne s'évapore pas, qui s'incarne. L'inépuisabilité des façons dont nous pouvons nous rapporter à cette montagne suppose tout d'abord son devenir-image, sa texture imaginaire. Ce qui chez Merleau-Ponty ouvre à jamais le possible est bien en ce sens indissociable de cette impossibilité radicale dont le corps humain comme image originaire est la scène primordiale, la réalisation sans cesse remise en jeu. Ce qui s'offre à l'inépuisabilité des appréhensions que l'on peut avoir de cette montagne, c'est d'abord l'accueil de ce qui en elle est à jamais impossible, est à jamais impossible. C'est une montagne impossible qui surgit en cette terre d'Aix et c'est pour cela que nous n'aurons jamais fini d'en explorer l'énigme.

Du point de vue de la perception, le sens de la montagne est toujours en écart par rapport à chaque montagne qui dans le monde en est l'effectuation. Chaque montagne perçue dévoile davantage tel aspect ou tel aspect de ce que c'est que d'être une montagne. La montagne en tant que telle reste à jamais un horizon à partir duquel ceci apparaît comme cette montagne-ci ou cette montagne-là. La perception est un dévoilement, certes actif, mais qui ne crée pas, au sens où nous l'entendons ici, ce dont elle est la perception. Dans la vision, par contre, la montagne elle-même surgit en même temps que celui qui y naît à la vie. Du sens impossible surgit, prend chair dans le sensible, et corrélativement un corps consent à jamais à sa propre impossibilité, s'y tient, s'y ouvre au monde. Dans ce cas, c'est la montagne elle-même qui, en son impossibilité même, est tout à fois créée et éprouvée. Chaque vision de montagne est création, non pas d'un exemplaire parmi d'autres d'une montagne inépuissablement possible, mais de la montagne en tant que telle, dont le sens est désormais son impossibilité même. Il y a certes différentes façons de donner chair à cette impossibilité, à ce conflit inépuisable, à cette interrogation radicale qui désormais constitue la montagne en tant que telle. Mais cette impossibilité

n'est pas un horizon qui précède et rend possible la donation perceptive des montagnes particulières. C'est ici et maintenant que cette impossibilité est endurée, ne s'évapore pas, surgit dans l'Être. Elle y surgit en cette matière sensible-ci, qui en ce sens est image, accueil d'une montagne à jamais invisible, accueil de la montagne elle-même en son indépassable impossibilité. Voir une montagne, c'est consentir à endurer son impossibilité, son inachèvement radical, son secret fondamental qui n'est rien d'autre que sa façon à elle d'être impossible. Une image, c'est l'accueil d'une impossibilité, c'est l'impossibilité même du corps humain devant marcheur imaginaire, c'est cette terre d'Aix devenant montagne imaginaire, c'est encore cette rencontre érotique des corps devenant caresse imaginaire, accueil d'une caresse à jamais impossible. Ce qui est absolument éprouvé en cette montagne-image, c'est la montagne elle-même dans ses chiffres secrets, dans son impossibilité même, dans son inachèvement à jamais, dans ce qui d'elle échappe à toute détermination perceptive. Voir cette montagne, c'est consentir à endurer à jamais son inachèvement. Toute création de montagne est en ce sens appel à sa recreation. Ce qui se renouvelle de vision en vision, c'est la création même de la montagne, l'endurance à jamais de son indépassable impossibilité. A chaque fois, c'est la montagne elle-même en son intrigue la plus profonde qui est éprouvée, qui est absolument donnée en son impossibilité même. Parce que ce qui est ainsi enduré est une montagne à jamais inachevée, un sens en impossible coïncidence avec soi, son épreuve radicalement singulière en appelle à d'autres épreuves tout aussi radicalement singulières, tout aussi radicalement inachevées. C'est ainsi que la montagne devant laquelle Cézanne se tient en appelle, dans son devenir-impossible, dans son devenir-image, à d'autres épreuves tout aussi absolues de son inachèvement radical.

Sainte-Victoire exige donc, pour Cézanne qui consent à la voir, d'être peinte. Cézanne ne peut participer à la création de Sainte-Victoire, la voir donc, sans la redonner à voir, sans la laisser se recréer ailleurs, autrement, tout aussi impossiblement. Une montagne impossible ne peut naître dans cette terre d'Aix, dans cette matérialité sensible-là, que parce qu'elle exige tout aussi radicalement d'y naître sur une toile, ou d'une autre façon, dans la parole par exemple. Inversement, ce tableau ne peut devenir l'expression créatrice d'une impossible montagne, ne peut devenir image au sens radical, non pas copie d'une montagne possible

mais accueil charnel d'une montagne impossible, que parce qu'il y a des montagnes impossibles qui surgissent dans la nature, ici à Aix, tout aussi absolument qu'ailleurs. Et il en va de même avec le langage, dont la puissance créatrice est liée en profondeur à ce consentement charnel à pâtir de ce qui est à jamais impossible. De la même façon qu'il n'y a de vision de la montagne que dans le consentement à pâtir de ce qui d'elle est devenu à jamais impossible, il faut dire ici qu'il n'y a de soi parlant que consentant à pâtir de ce qui est impossible à dire, que consentant, dans la chair même des mots, à en endurer l'impossibilité. Il s'agit de laisser cette indicibilité prendre chair dans l'espace de tension entre les mots, dans le conflit à jamais qui les habite. Il y a un art de dire, un art d'ajuster les tensions, qui permet à une montagne impossible de prendre chair, d'être endurée dans la matière sensible des mots. L'impossible à dire n'est pas ici ce qui se dérobe, mais ce qui s'incarne, prend chair, est accueilli dans la matérialité des mots, dans leur devenir-image. Le langage ne devient celui d'un soi parlant que dans ce consentement à pâtir, à même les paroles échangées, en conflit, de ce qui est à jamais impossible. Cette impossibilité s'incarne dans le travail expressif des mots, de la même façon qu'une montagne impossible descend dans la toile de Cézanne, y prend chair, y est endurée, de la même manière encore qu'elle surgit à Aix tout aussi absolument, c'est-à-dire impossiblement, qu'ailleurs. Voir la montagne, et en répéter l'épreuve dans l'expression langagière, c'est participer à sa recreation. Chaque épreuve de la montagne est sa création, et c'est précisément cela qui rend ses différentes expressions créatrices solidaires en profondeur les unes des autres.

Pour ne nous en tenir ici qu'à ces deux dimensions de l'expérience, nous dirons ainsi qu'une mise à mal du pouvoir de dire la montagne, d'endurer dans la mise en charge des mots son impossibilité, ne va pas sans une mise à mal du pouvoir de la voir, et inversement. Ce qui noue en profondeur ces pouvoirs l'un à l'autre est tout autant ce qui les rend absolument irréductibles l'un à l'autre. En chacun, la montagne tout entière, en son impossibilité même, s'incarne. C'est parce qu'elle se donne absolument, c'est-à-dire impossiblement, dans le langage que la montagne se donne tout aussi absolument, c'est-à-dire impossiblement, dans la vision. La montagne que Cézanne voit est, en sa matérialité radicale, image, et c'est cette image qui en appelle à son incessante création. La montagne ne se donne à chacun de nos pouvoirs qu'en les

mettant chacun et les uns par rapport aux autres en crise, en instaurant en chacun et entre eux un inépuisable conflit. La montagne n'est pas un peu ce qui se dit et un peu ce qui se voit. Elle advient tout entière dans le dire et tout entière dans le voir, de la même façon que, dans l'expérience-modèle du touchant-touché, les deux mains prétendent chacune détenir toute la puissance tactile du corps, endurent ce conflit. En s'ajustant l'une à l'autre, les deux mains, sans cesser d'être en conflit, laissent en effet un toucher impossible s'incarner en chacune d'elles, prendre chair. De la même façon, l'expression créatrice de la montagne, qu'elle se déploie davantage de façon langagière ou davantage de façon visuelle, suppose que les différents pouvoirs du corps consentent à partager un même conflit, deviennent impossibles. Le désir de dire et le désir de voir, pour ne nous tenir qu'à eux, partagent ainsi un même conflit, au sein duquel une montagne impossible surgit, s'incarne. Il n'y pas de création langagière de la montagne qui n'en appelle pas à sa recreation visuelle, et ainsi de suite, inépuisiblement. Ce n'est pas sur l'horizon d'une montagne possible que les différentes épreuves langagières, visuelles, etc., qui en sont faites communiquent en profondeur les unes avec les autres. C'est bien plutôt à partir de ce qui de la montagne est devenu impossible, est à jamais inachevé, à jamais en conflit avec soi. Cette montagne, c'est absolument ce qui se dit, absolument ce qui se voit, absolument ce dont un marcheur impossible fait l'ascension. C'est dans le consentement à endurer cette crise qui ainsi s'empare d'eux que les pouvoirs du corps deviennent ceux d'un soi, ceux d'un corps affronté à son indépassable impossibilité. Le devenir-image de la montagne est en ce sens indissociable de ce qui du corps, en ses différents pouvoirs, ne cesse naître au monde, de consentir, en toute chose, à son impossibilité.

Dans le devenir-image de la montagne, ce qui est fondamentalement éprouvé n'est rien d'autre que l'énigme fondamentale de la vie humaine, ce consentement à endurer l'impossible qui la caractérise, en fait une incessante mise en jeu de soi. Mais il faut alors aussitôt ajouter que si cette terre d'Aix peut ainsi accueillir en elle une montagne impossible, une montagne à jamais en interrogation sur elle-même, à jamais inachevée, c'est en y donnant tout autant à éprouver ce qui du sensible échappe au monde, ce qui du sensible n'est originairement le sensible de rien de déterminé. Seul un corps affronté à jamais à sa propre impossibilité, en épreuve d'une impuissance radicale, aux limites de s'évaporer,

peut, en son effondrement, en y consentant, éprouver ce qui du sensible n'est le sensible de rien. Dans le devenir-image de cette montagne, une montagne radicalement invisible, à jamais invisible parce qu'impossible, est éprouvée, endurée, accueillie, prend chair. Mais il faut tout autant dire que cette terre d'Aix ne peut ainsi devenir image, accueil d'une montagne à jamais impossible, qu'à partir de ce qui d'elle ne peut rien, qu'à partir de ce qui d'elle ne peut apparaître en tant que ceci ou cela, est pure visibilité de rien. L'image est accueil d'une invisibilité radicale, mais tout autant d'une visibilité radicale, d'une visibilité plus veille que tout ce qui dans le monde est susceptible d'être perçu, identifié⁶. La montagne Sainte-Victoire, en accueillant sa propre impossibilité, ce qui de son sens excède à jamais tout ce qui dans le monde peut être perçu, ce qui de son sens excède toute montagne possible, se donne en même temps à éprouver comme surgissant du fond même du sensible, de sa nuit abyssale. Ce qui du visible n'est le visible de rien se donne à voir en cette montagne-image, en ce devenir-image de la montagne. Ce qui de la montagne est invisible à jamais, est à jamais à venir, rejoint dans le présent vertical de l'image ce qui du visible est trop visible pour être perçu, est immémorialement ancien. Dans le devenir-image du corps, sa théâtralité originaire, c'est bien de l'ouverture du monde qu'il est en ce sens question. Cette montagne, en son devenir-image, se tient sur la limite même entre ce qui du sensible n'est le sensible de rien et ce qui du sensible se laisse identifier comme ceci ou cela. En cette montagne d'Aix, une montagne à jamais impossible s'incarne, et en s'incarnant donne à éprouver la vulnérabilité radicale tout autant que la puissance et l'inventivité de notre engagement dans l'existence, de notre désir de vivre.

Toute perception de montagne est, en tant que perception humaine, habitée, de façon plus ou moins assumée et intense, par de la vision, en l'occurrence ici par l'épreuve de ce qui de la montagne excède à jamais, tant par sa matérialité radicale que par son sens impossible, son inscription dans le monde. L'expression telle qu'elle ici comprise est création d'un sens impossible, accueil radical de ce qui du sens échappe à jamais au monde, et elle est tout autant épreuve, à tout niveau, de ce qui du sensible échappe au monde, n'est le sensible de rien de déterminé. L'expression est à la fois création de l'impossible et épreuve de la contingence absolue

⁶ Cf., pour cette question du primat de la visibilité chez Merleau-Ponty, les travaux de E. de Saint-Aubert (de Saint Aubert 2013, 39-200).

de l'Être, de sa nuit abyssale⁷. Le corps comme image originaire, en sa théâtralité radicale, est le cœur même de l'expression merleau-pontienne. Celle-ci est à la fois et impossiblement dévoilement d'un déjà là plus ancien que tout présent et d'un avenir à jamais à venir. C'est dans la création expressive de cette montagne impossible que ce qui de l'Être est trop visible pour être perçu se donne à éprouver, est enduré. Le corps merleau-pontien, en sa texture imaginaire, est incessante création de l'impossible, et en cette création éprouve de la profondeur abyssale de l'Être. Il est, en son expressivité primordiale, consentement à endurer l'impossible, à l'éprouver, à le laisser prendre chair.

⁷ Pour cette même question chez Daniel Giovannangeli, lecteur de Sartre et Derrida, je me permets de renvoyer à Gély 2010, 11-50.