

Jean-Jacques Lecercle

LA CHAIR DE L'ESCARGOT

1. Introduction

Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green blue atmosphere.

Ainsi commence le dernier paragraphe de « Kew Gardens », de Virginia Woolf (p. 41). L'impression première est que le monde ici dépeint est vu par un myope, qui prête une oreille distraite au babillage des passants. Ou plutôt, que c'est le monde lui-même qui est myope, c'est-à-dire à la fois brumeux et bruissant. Ce qui frappe à la première lecture de la nouvelle, c'est le vague des impressions produites – taches de couleur, propos incohérents ou délires doux, bourdonnement d'insectes ou grondement sourd de la ville, au-delà des limites du parc. Ces impressions semblent exiger du lecteur une forme d'attention flottante, qui jamais ne se pose, imitant en cela la libellule, sur la boucle d'un soulier – elles sont elles-mêmes le produit d'une écriture flottante, par quoi je n'entends pas un concept, mais encore une impression, une impression de première lecture, celle d'un écrivain discret, qui avance dans son texte avec la même incertitude qu'Ingrid Bergman sur les quais de la gare d'Istanbul, dans *Murder in the Orient Express*. Et, bien sûr, ce

qui frappe à la seconde lecture, c'est que ce vague est un trope, l'effet d'une construction minutieusement réglée, où rien n'est laissé au hasard, dans le vague. Car si le dernier paragraphe de la nouvelle est myope, le premier a, quant à lui, les yeux grands ouverts :

From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half-way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface ; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough gold dust and slightly clubbed at the end (p. 34).

Ce qui frappe dans ce passage c'est à la fois l'extrême précision de la description de ces fleurs, de leurs formes et de leurs couleurs, et la présence récurrente de l'opérateur linguistique « or », qui introduit dans la description non tant peut-être le flou et le vague que la richesse, la profusion des impressions visuelles, qui gâche la précision de la description en ce que, dans un même mouvement, il donne et fait perdre le sentiment de l'immédiateté du vécu. Incertitudes, comme dirait Hegel, de la certitude sensible. Le langage touche, et dans le même mouvement cèle le monde – il présente, et dénie tout à la fois, l'ici et le maintenant, le ceci du sensible. L'effet langagier de bougé, au sens photographique du terme, est dû à la négativité constitutive du langage, qui dit l'universel et a toujours quelque chose à voir avec la mort¹.

Dans cette contradiction, il ne faut pas voir seulement une propriété constitutive du langage, mais aussi une stratégie d'écriture, que l'on peut étendre à l'ensemble du texte. Il apparaît vite en effet (serait-ce à la troisième lecture, dont la fonction est de relever les deux autres ?) que la description doit être comprise non comme vague, mais comme impressionniste, et que la narration est prise dans des contraintes obsessionnelles qui font appel à la figure du chiasme. L'objectif que je me fixe est, bien sûr, de circuler entre les deux pôles de cette contradiction.

On pourrait lier les deux aspects à peu de frais. Il y a dans cette nouvelle du discours – ça babille. Il y a donc du discursif. Et il y a la présence massive de ce que, faute de mieux, on appellera une figure de narration – le chiasme. Il y a donc du figural. Mais il est clair que si les deux concepts que je viens d'évoquer sont ceux de Lyotard (1978), où le figural s'interprète en termes de différence et d'irruption de l'événement, le discursif en termes d'opposition et de présence du reconnaissable,

alors dans la nouvelle les termes s'inversent. Le chiasme est ce qui rend cohérent, comme une structure profonde, et donc profondément reconnaissable, le vague et l'incohérent de la surface – figure d'opposition, donc éminemment discursive. Tandis que le discours de surface, la description des couleurs et des sons, le jeu des impressions, inquiète et empêche, sous la métaphore de la vapeur et du *blurring*, la reconnaissance, et introduit la différence. C'est ce chiasme-ci que je vais surtout décrire. Pour dire tout, tout de suite, je vais passer du chiasme narratif, c'est-à-dire de la structure de la nouvelle, à un chiasme perceptif et langagier, c'est-à-dire à un concept emprunté à Merleau-Ponty.

2. The snail's progress

L'expression figure dans le texte (p. 36). On en tirera deux conclusions. Premièrement, l'escargot est bien le héros de la nouvelle. Cette hypothèse est corroborée par le fait que, dans le même paragraphe, il passe de « it » à « he » – belle promotion. Deuxièmement, sa progression prend valeur morale et symbolique. Chaque moment est une étape, comme sur un chemin de croix, ou sur la voie du salut. Les personnages rencontrés dans ce pèlerinage, jamais directement nommés (ils ne le sont qu'incidemment, quand ils le sont, dans le discours rapporté), sont, nous le verrons, des allégories, non des personnes. La question se pose alors du sens de cette quête, de ces allégories.

Mais je fais un peu vite de cet escargot un émule de Christian. Car la nouvelle ne semble guère se conformer à ce programme narratif fort contraignant. L'escargot, de fait, n'est héros que par intermittence. Il n'est pas présent dans tous les paragraphes, ou dans toutes les séquences qui sont les chapitres de cette épopée. Il n'est même pas présent dans tous les passages où le parterre est explicitement mentionné, et en particulier il est absent du dernier paragraphe qui devrait pourtant couronner sa progression et récompenser le héros. Il est donc impossible d'analyser mimétiquement la nouvelle comme « the snail's quest ». Si un texte mimétique se définit par l'opération conjointe de l'effet de réel et de l'effet de reconnaissance, on reconnaîtra que, dans « Kew Gardens », l'effet de ces effets est pour le moins bizarre. Le monde dépeint est vu de si près, à travers des verres si grossissants, que cet effet d'hyperréel a la conséquence habituelle de dé-réalisation du monde représenté. Vu au microscope, ou du point de vue d'un insecte ou d'un escargot, le monde perd

de son vraisemblable : « Kew Gardens » voit le monde ainsi. Quant à l'effet de reconnaissance, il est tout aussi incertain. Non tant qu'il soit difficile de s'identifier à un escargot, mais surtout parce que le point de vue est flottant. Notre première vision de l'escargot, dans le premier paragraphe de la nouvelle, est extérieure et objective : *a bird's eye view*, un escargot peut être comestible. Voilà le premier sens que l'on donnera à « la chair de l'escargot » : c'est le point de vue de la grive évoquée au dernier paragraphe. Mais notre seconde rencontre avec lui nous fait adopter son point de vue : notre vision désormais rase le sol et la bestiole est, comme on l'a vue, personnifiée.

Le contenu de ce *snail's progress* se prête mal, au premier abord, à la symbolisation. Le premier paragraphe est une suite de notations de couleurs. Le dernier ajoute à ces couleurs des sons. Cela définit non une progression allégorique, un progrès moral, mais la boucle d'un texte. La question sur le but vers lequel mène ce chemin devient : comment passer d'un chaos d'impressions à un autre, plus complexe parce que faisant appel à un autre sens ? Le progrès de l'escargot se trouve redéfini comme littéral (comment aller d'un bord du parterre à l'autre) et littéraire (comment passer de l'évocation d'impressions colorées à celle d'impressions sonores).

J'ai parlé à plusieurs reprises d'impressions. Le mot est naturel. Il s'agit en effet de quelque chose de plus qu'un simple effet d'hyperréel, un simple changement de point de vue ou d'échelle. Il s'agit d'impressions *sans sujet percevant*, que nul, pas même l'escargot, qui est simple objet dans le premier paragraphe, et absent dans le dernier, n'éprouve. Cette absence de sujet porteur d'impressions fait résonner deux fils intertextuels.

Le premier me dit que le sujet n'est pas autre chose que ses impressions, qu'il n'est pas absent du texte puisque ses impressions le construisent. Le sujet est odeur de rose et couleur de pétale. Cette position sensualiste fait de l'escargot une chimère condillacienne : il nous fait passer du « ça voit », « ça entend », à « il voit », « il entend ». Pour porter ces impressions premières des sens, on n'a pas besoin d'une psychologie compliquée, un escargot fera l'affaire. Il passe, en bonne méthode lockienne, dans le courant de la nouvelle, de la simple perception – des formes colorées – à la réflexion : les sons des dernières lignes forment une harmonie, où l'univers est reconstitué. La progression de l'escargot suit la construction empiriste du sujet, de l'impression à la réflexion.

Bien sûr, comme toujours on fait dans ces cas-là, Virginia Woolf triche. Ce que nous offre la nouvelle, ce n'est pas le langage des sensations dont rêvait Alfred Ayer, c'est la reconstitution linguistique de sensations, qui est déjà imposition de formes : « oval-shaped », « heart-shaped », « tongue-shaped », lit-on dans le premier paragraphe. La comparaison est déjà information au sens littéral.

Ce pourquoi le mot « impression » est juste. Plutôt que de sensualisme, il s'agit d'impressionnisme, de la traduction littéraire des expériences de Chevreul sur l'effet produit pas la juxtaposition des touches colorées. C'est pourquoi la nouvelle commence par des couleurs. Ce parterre, avec son escargot, est un Seurat. Ce jeu d'ombres, « the petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour » (p. 34), c'est un Renoir ; et le passage par lequel j'ai commencé mon discours est un Monet. La mise côte à côte des touches colorées, en bonne doctrine impressionniste, recrée la mosaïque des sensations fondues dans l'unité de la forme perceptive.

Cet impressionnisme produit l'effet narratif évoqué : un procès de perception sans sujet apparent, c'est-à-dire sans autre sujet que le lecteur qui reconstitue en esprit la scène comme le spectateur du tableau impressionniste reconstituant sur sa rétine les formes. Et il produit un effet littéraire, malgré et contre le langage (dont il est pourtant totalement dépendant) : un effet d'immédiateté, de fidélité aux apparences – comment on peut représenter le monde des sensations, des phénomènes. Il y a une vérité de la certitude sensible ; et il y a une vérité littéraire de sa représentation, de fidélité à l'ici coloré et au maintenant de l'instant. Lorsque Virginia Woolf écrivit son autobiographie, elle l'intitula « moments of being ».

Et c'est peut-être bien des rapports de l'étant (de la certitude sensible) à l'être (que proclame la profération langagière) qu'il s'agit. Ou plutôt, pour passer de Hegel à Merleau-Ponty, derrière la multiplicité des apparences, quelque chose est visé, l'être, et dans cette visée, deux instances, qui s'entrelacent et se répondent en chiasme, se construisent : un monde en tant qu'il est monde perçu par un sujet, et un sujet en tant qu'il perçoit le monde. Pour faire vite, je dirai que cet entrelacs (et l'on aura compris que l'accouplement des deux termes, l'entrelacs et le chiasme, n'est pas innocent) du sujet et du monde, mais aussi du monde et du langage, est l'objet de la nouvelle. Mais pour arriver à ce point,

objectif plus encore qu'objet ou qu'origine, il faut faire un détour par un autre chiasme, le chiasme narratif.

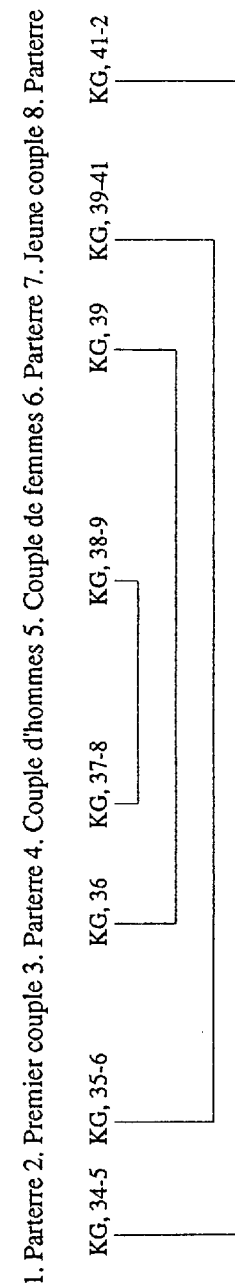
3. Le chiasme narratif

Cette « vérité » de la couleur, littéraire et donc mythique, est mythique parce que loin d'être fidélité à l'immédiateté des phénomènes, elle est construction linguistique, donc médiante, dans laquelle s'inscrit un parcours métaphysique : cosmos contre chaos, forme contre impression, essence contre apparence. Bref, les dichotomies bien connues, avec leur dialectique.

Le chaos des impressions dans « Kew Gardens » est en effet lui-même une impression, savamment entretenue, et donc construite. Derrière ce chaos se dessine un cosmos obsessionnel, une forme, qui construit le texte. Une forme caractérisée par les deux structures de la symétrie inverse, le chiasme, et de l'épuisement des possibilités offertes par une combinatoire logique que, d'un terme emprunté à la linguistique, j'appellerai parcours.

J'offre trois remarques à l'appui de cette thèse. *Première remarque* : la nouvelle est composée de séquences, au sens cinématographique du terme. L'œil de la caméra, du lecteur, de l'escargot, voit tantôt le parterre, tantôt des personnages. Ces séquences sont facilement identifiables : le découpage en plans est déjà fait. *Deuxième remarque* : ces séquences forment un chiasme (cf. fig. 1). Le fort effet de contraste entre cette figure de construction et la surface impressionniste du texte n'a pas besoin d'être souligné. *Troisième remarque* : lorsque la figure 1 est expliquée, c'est-à-dire dépliée pour devenir la figure 2, la construction des séquences apparaît comme compulsive. Cela mérite quelques commentaires.

La première figure est plus que la représentation d'un chiasme : elle inscrit une construction obsessionnelle. Car ce chiasme est non seulement global, au niveau des séquences, mais également présent dans le détail, ce que montre dans la figure 2 l'analyse quasi-sémique des couples. Et si l'on considère de plus près les séquences du parterre, qui ne sont pas représentées dans la figure 2, on se rend compte qu'elles aussi forment chiasme. Les séquences extérieures, 1 et 8, où le point de vue n'est pas celui de l'escargot, s'opposent aux séquences intérieures, 3 et 6, envisagées du point de vue de l'escargot. Le caractère obsessionnel du chiasme m'autorise à mettre en œuvre la tactique structuraliste courante,



1. Parterre 2. Premier couple 3. Parterre 4. Couple d'hommes 5. Couple de femmes 6. Parterre 7. Jeune couple 8. Parterre

Figure 1

Caractéristiques Couples	1. Sexe	2. Age	3. Parole	4. Communication	5. Contenu des paroles	6. Temps
A. Premier couple	Différent	âge moyen	plutôt silencieux	peu de mots, beaucoup de sens	réel	passé
B. Couple d'hommes	Identique	1 jeune 1 vieux	1 bavard 1 silencieux	échec de la communication	imaginaire	passé imaginaire
C. Couple de femmes	Identique	2 vieux	bavard	échec de la communication (clichés)	banal	présent
D. Jeune couple	Différent	2 jeunes	plutôt silencieux	peu de mots, beaucoup de sens	réel	futur

Figure 2

et à élever une absence au rang d'unité pertinente. Il manque en effet, entre les séquences 4 et 5 une séquence-parterre – l'axe de symétrie de la nouvelle, le point central vide autour duquel ce cosmos tourne. Ce système parterrocentrique tourne autour de rien, du centre absent d'un parterre : centre d'autant plus absent que le parterre n'est pas rond mais ovale. Ce centre absent, ce manque au sein d'un cosmos obsessionnellement saturé, excessif, est la marque de la contradiction entre chaos et cosmos qui constitue le texte. Le néant est au centre de l'être, le chaos au centre du cosmos. La métaphysique platonicienne n'est pas apparue qu'elle est déjà ruinée.

Dans la figure 2, les colonnes 1 et 3 s'expliquent d'elles-mêmes. La colonne 4 peut se lire soit comme un chiasme (A et D communiquent, B et C ne communiquent pas), soit comme un parcours. Le couple A communique, échange des réminiscences. Chacun des deux membres du couple B est perdu dans son univers. Bien que le vieux s'adresse au jeune, ils ne communiquent pas : *he talks at him, not to him*. Dans le couple C, les deux vieilles femmes parlent sans arrêt, mais elles ne disent jamais rien – satire traditionnelle de la pauvreté du cliché. Le couple D ne parle pas – c'est pourtant là qu'il s'échange le plus de sens. Ils font mieux que communiquer, ils communient. J'y reviendrai.

Dans la colonne 5, les couples A et D se situent dans le domaine du réel, entendu dans un sens aussi large que possible, comme l'autre du langage, comme ce qui fait que la parole est parole *de* quelque chose – des souvenirs, des émotions, une libellule sur une boucle de chaussure, ce qui est malgré qu'on en ait, ce qui ne peut pas ne pas avoir été. C'est à ce réel que, pour ces couples la communication est fidèle – mais fidèle, bien sûr, à un impossible à dire, ce qui explique le peu de mots qu'ils y consacrent. Le vieil homme du couple B, dans son délire, se situe dans le domaine de l'imaginaire entendu comme ce qui cherche à échapper pathologiquement au réel (de cet imaginaire sort une imagination à la fois fort imaginative et assez triviale). Les deux femmes du couple C sont prises non seulement dans la banalité de ce qu'on appelle la réalité quotidienne, mais aussi dans la construction d'une réalité protectrice, d'une carapace de mots dont la fonction essentielle est de masquer le réel, de singer la maîtrise de la langue (*He says I says she says*) et du monde, ce qui permet de vivre, même si c'est à vide. Ces pratiques-là non plus ne sont pas inconnues.

Le parcours temporel de la colonne 6 est cohérent avec la colonne 5. Il n'y a là nulle raison de s'émerveiller : il s'agit six fois de la même colonne, puisque je ne fais que déplier le chiasme global. On notera donc que le présent du couple C est celui de l'illusion, de l'enfermement dans le mauvais instant, l'instant inauthentique de l'attendu et du prévisible, pour parler comme Heidegger ; que le passé du vieil homme de B est celui de la fausse échappée, qui n'est pas maîtrise d'un destin dans la remémoration, mais de nouveau illusion. Tandis que la temporalité des couples A et B montre que le présent authentique passe par la rétrojection dans le passé et la projection dans l'avenir.

Ce que les figures 1 et 2 prises ensemble montrent, c'est la construction d'une forme. Le sens global de la nouvelle est bien dans la contradiction entre l'informe de la surface du texte et le formel de la structure. Et comme la contradiction, au même titre que le chiasme, est elle aussi une forme, on devinera aisément quel est l'aspect dominant de cette contradiction.

Que la forme domine, la fin du texte nous le dit, si nous ne l'avions pas deviné : « Like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured ; on top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air. » (p. 42) Ce n'est plus simplement de sons qu'il s'agit, c'est d'harmonie. Et la comparaison musicale se fait bientôt cosmologique. Elle cite, presque explicitement, la conception platonicienne de l'harmonie des sphères et de leur musique. Kew Gardens est « the hub of the universe » ; le parterre, le centre immobile d'un univers qui résonne. Ce que la chute de la nouvelle nous livre, c'est une épiphanie des formes. L'escargot-lecteur sort de sa caverne-parterre pour écouter l'harmonie du ciel des idées. Et l'on se souviendra que, dans le mythe d'Er, Platon nous dit que le fuseau des sphères qui tourne sur les genoux de la Nécessité est contemplé par les trois filles de celle-ci, qui toutes trois chantent, Lachesis le passé, Clotho le présent, Atropos l'avenir (République, X, 6-7).

Ce platonisme n'a nul besoin d'être une source explicite : il résonne dans l'air du temps, dans la tradition philosophique ou esthétique. J'en donne brièvement deux exemples, qui ne sont pas des sources, mais l'indication de résonances culturelles. On trouve dans l'œuvre de Schumann une contradiction semblable, entre une esthétique du fragment et de l'impression (*Scènes d'enfants, Papillons, Carnaval*, etc.) et

une esthétique de la construction obsessionnelle, par exemple dans la marche funèbre du quintette en mi bémol, avec ses trois thèmes qui se tissent en un chiasme parfait, abacaba, où a est funèbre, b élégiaque et c véhément – il y a là plus que la forme traditionnelle du rondo, il y a une hystérie de la régularité structurelle.

Le second exemple est philosophique. C'est peut-être le plus proche de Virginia Woolf, dont la conception de la perception est spontanément phénoménologique – on se souviendra, par exemple, de la description que donne Merleau-Ponty de la perception de la couleur bleue, sous la métaphore de la communion (1945, pp. 246-247). Dans les *Ideen* de Husserl, on trouve une distinction entre $\psi\lambda\eta$ et $\rho\acute{o}\rho\phi\eta$, qui nous fait passer de l'impressionnisme à la phénoménologie. Au cours de la réduction phénoménologique, on finira par atteindre une couche de « vécus sensuels », de contenus de sens, de couleurs, eux-mêmes dépendants des « moments des choses qui apparaissent avec la qualité colorée » (p. 289). Ce sont ces « moments of being » que Virginia Woolf vise, la $\psi\lambda\eta$ sensuelle sur la base de laquelle la $\rho\acute{o}\rho\phi\eta$ intentionnelle se constitue. Les vécus intentionnels sont constitués par des donations de sens qui forment et informent ($\psi\lambda\eta$) la matière ($\rho\acute{o}\rho\phi\eta$) des données sensibles. Voilà ce que vise l'escargot en explorant son parterre ; et, en abyme, voilà ce que veut représenter Virginia Woolf en construisant sa nouvelle. On comparera l'exploration de l'escargot avec la célèbre description de l'arbre par Husserl, et en particulier l'analyse de sa couleur (pp. 336-337).

4. The tip of his horns

Il me semble que j'ai établi deux choses. 1) Il y a dans cette nouvelle une contradiction entre impressions de surface et structure narrative profonde. 2) Le héros, l'escargot, est aussi inadéquat qu'intermittent. Ce que je n'ai pas dit, c'est pourquoi dans « Kew Gardens » des êtres humains, qui parlent et parfois bavardent, sont vus d'un point de vue extérieur, comme des insectes, et pourquoi le centre de certitude sensible, en chemin vers la perception, est un animal muet, l'escargot. La réponse est : à cause de sa chair, à cause de la chair.

On commencera par établir que cet escargot est littéraire. Je citerai ici un fragment d'une lettre de Keats à Haydon, dont la critique keatsienne a tiré grand profit : « The innumerable compositions and decomposi-

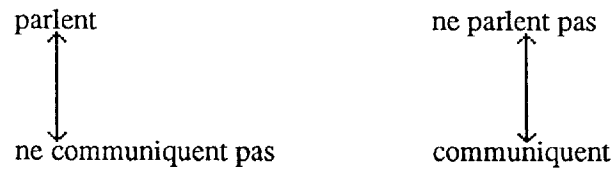


Figure 3a

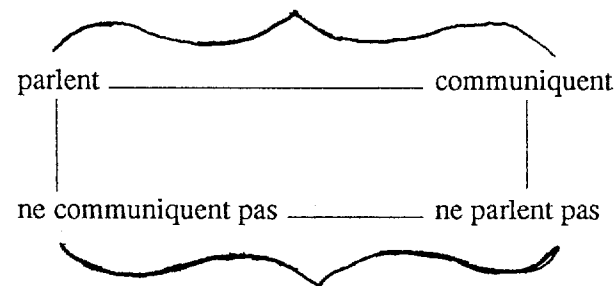


Figure 3b

tions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of beauty »². Si « source » consciente de la nouvelle il y a chez Virginia Woolf, c'est là, je pense, qu'elle se trouve. Le héros de la nouvelle est l'escargot poète, avec sa « snail-horn perception » : « he was doubtful whether the thin texture which vibrated with such an alarming crackle when touched even by the tip of his horns would bear his weight » (p. 39). Et le progrès de l'escargot est celui du langage, de l'immédiat vers le médiat qui est sa vérité, de l'ici-maintenant de la sensation à l'universel de la profération, qui est sa vérité. Le problème que pose la nouvelle est bien celui du langage : comment le langage permet-il cette « snail-horn » perception et exploration du monde ? Ou encore, qu'en est-il des rapports triangulaires entre le sujet, le langage, et le monde, et quels rôles y jouent la perception et le corps propre ?

On peut prendre le problème par le côté du chiasme narratif. On tiendra alors le discours de la tradition phénoménologique qui va de Hegel (dont j'ai utilisé de façon insistante le langage) à Heidegger. On prendra donc la nouvelle par le biais de la communication et on y verra une mise en scène de l'opposition heideggérienne entre parole et bavardage, *Rede* et *Gerede*. Le second titre de la nouvelle, trop privé pour que Virginia Woolf en fasse confiance au lecteur, doit alors être non plus « Kew Gardens », bien sûr, mais « Graswege », chemins d'herbe, qui pas plus que ceux des bois ne mènent où que ce soit. Cette intuition est inscrite dans les deux figures 3.

Il y a dans cette nouvelle un chiasme communicatif, entre parler et communiquer (figure 3a), qui demande à être analysé en termes de carré sémiotique (figure 3b). Le parcours sémiotique-narratif de la nouvelle va de 1 à 4. 1 est la position des couples B et C, qui parlent et ne communiquent pas. 2 est la position du monde en tant qu'il est extérieur, objectif, créé, monde mondé inerte et chaotique, indifférent aux hommes et à soi-même. 3 est celle des couples A et D, et définit la vraie communication comme une communion, qui se passe de mots. Et 4 est la position du cosmos qui vibre, du monde mondant. La figure 3a nous fait entrer dans le monde dialogique de Pinter (plus on parle, plus on s'expose ; moins on parle, plus on communique). La figure 3b nous emmène dans le couple paronomastique *Rede/Gerede*.

Le bavardage et le délire, *Gerede*, « idle talk », constituent le cœur de la parole des couples intérieurs du chiasme, de la position 1 du carré.

C'est le discours de l'inauthentique, du « on-même », d'un moi dé-subjectivisé, englué dans l'étant. *Rede*, au contraire, est la parole authentique dans laquelle l'être se dit, et dont la plus haute forme est le silence. Sa figure primordiale est l'appel. C'est cet appel qui nous tire du bavardage du on-même et de son bon sens, incarné ici par les deux vieilles femmes (et par la forme sous laquelle est rapporté leur dialogue). Ce *Rede* silencieux est la voie vers la prise de conscience, l'appropriation réelle du monde et de l'existence, sous la forme de ce que Heidegger nomme la réticence. « Le silence, nous dit-il, est une position essentielle du discours ». Et d'ajouter, ce qui est de fine psychologie, même si la notation est quotidienne et banale, que celui qui ne dit rien est réputé avoir quelque chose à dire. Pensez à l'étudiant qui vous écoute sans jamais prendre de notes, et comparez avec ceux qui grattent.

Dans « Kew Gardens », il est clair que les paroles vaines des deux couples intérieurs s'opposent au silence, qui est appel et communion, des deux couples extérieurs. Remarque qui est aussi de bonne psychologie quotidienne : chacun connaît de ces vieux couples n'ont même plus besoin de se parler, parce qu'ils pensent au même moment la même chose.

Tout ceci ne dépasse pas encore la saine psychologie. Ce qui m'autorise à faire appel à Heidegger, c'est le lien que la nouvelle établit entre communication et temps. Ce mouvement-là appartient autant à *Sein und Zeit* qu'à « Kew Gardens ». Ceux qui ne parlent pas, dont le silence est appel à la décloison de l'être, sont aussi ceux qui ne sont pas enfermés dans le présent du bavardage et du sens commun. Pour échapper à la prison du on-même, il faut maîtriser le temps, ce que Heidegger appelle les trois « ek-stases » temporelles. Au présent inauthentique du on-même, on opposera le futur-passé-présent (cet ordre est pertinent) de la communication authentique. Par ek-stase il ne faut pas seulement entendre un ravissement, un laisser-aller qui est plongé vers l'avenir ou dans le passé, mais un horizon pour le *Dasein*. C'est ici que l'ordre est pertinent. C'est parce qu'il se projette dans le futur, comme le dernier couple, et qu'il maîtrise sa déchéance vis-à-vis de son propre passé, comme le premier couple, que le *Dasein* vit son présent. Ni simple nostalgie, ni espoir stupide, mais « moment of being » unissant les trois aspects du temps : c'est sur un tel moment que la nouvelle se termine.

Ce moment d'être heideggérien éclaire deux éléments importants dans la nouvelle. Le premier est le rôle de l'escargot – il est le sujet de ce moment d'être. La conception du langage et du temps chez Heidegger,

en particulier telle qu'il l'a développée dans les années trente, fait du poète la figure du *Dasein* authentique, celui qui maîtrise la langue et se laisse guider par elle jusqu'à la décloison de l'être, celui qui est capable de conjuguer les trois ek-stases temporelles. Son dict est le contraire du bavardage ; c'est le seul discours qui soit à la hauteur du silence. L'escargot, me direz-vous, paraît bien peu apte à exercer ces hautes fonctions, sauf sur le mode plaisant ou bathétique. Point du tout – cet escargot, nous l'avons vu, est keatsien, il est la figure même du poète.

Le second élément est le parterre. J'y vois une superbe figuration de ce que Heidegger appelle un « site » (*Ort*), ce lieu épiphanique qui organise autour de lui le *Geviert*, le Quadriparti, le Ciel et la terre, les dieux et les mortels, en un monde. C'est le lieu de la décloison de l'être autour de quoi un monde, pas seulement un *Umwelt* personnel, mais un paysage, c'est-à-dire un cosmos, se constitue. Il y a chez Heidegger, dans l'essai « Bâtir habiter penser » (1958, p. 180), une page superbe où il décrit un pont comme site. Ici, nous avons un parterre qui organise autour de lui en monde les quatre éléments : les brindilles et les pétales des plantes qui enfoncent leurs racines dans la terre, les insectes et autres papillons qui peuplent le ciel, les couples d'humains qui passent, et la musique des sphères qui nous annonce que les dieux, pour être invisibles, ne sont ni absents ni indifférents.

Je voudrais ici m'arrêter et entamer la ruine de ma propre interprétation, en tant qu'elle n'est pas assez fidèle au texte. Je pense en effet que j'ai été trop sensible au silence de l'escargot, et pas assez au bruissement du monde, sur quoi se termine le texte : « Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise ; breaking the silence ? But there was no silence » (pp. 41-42). Ceci veut-il dire que j'entends faire retour vers l'harmonie des sphères ? Pas du tout. Je crois que nous sommes non dans le silence de l'escargot, mais dans sa chair, la chair du sujet, du monde et de la parole.

Je trouve en effet, à y bien réfléchir, que cet escargot qui palpe le monde autant qu'il le voit, qui voit en palpant, est tout à fait merleau-pontien. On fera pour le comprendre un bref détour par l'intuition centrale de la philosophie de Merleau-Ponty, ce qu'il appelle le primat de la perception. C'est en effet chez lui la perception qui fournit le modèle de tous les rapports que l'homme entretient avec le monde. Mon rapport au monde commence dans les certitudes de la foi perceptive, c'est-à-dire la certi-

tude que j'ai d'être branché sur le monde par mon regard, adhésion pré-réflexive au monde. Il continue sous la forme de l'expérience perceptive centrale de la structure d'horizon – figure se détachant sur un fond visuel, par où Merleau-Ponty reconnaît sa dette à l'égard de la psychologie de la forme. Il culmine enfin dans le chiasme du toucher et du tangible (ma main qui touche l'objet peut à son tour être touchée), et du visible et du voyant – le visible chez Merleau est pensé sur le mode du tangible, non seulement chiasme, c'est-à-dire insertion réciproque du voyant et du visible, mais aussi entrelacs, interpénétration de deux chairs, la mienne et celle du monde.

Ce qu'incarne l'escargot, c'est ce chiasme et cet entrelacs. Voici comment Merleau-Ponty décrit le parcours de l'escargot : « Nous aurons à nous demander ce que nous avons trouvé au juste avec cette étrange adhérence du voyant et du visible. Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve entouré (...). De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit » (1964, p. 183). Et il conclut sur le « narcissisme fondamental de toute vision » : « je me sens regardé par les choses, et mon identité est identiquement passivité ». On comprend la coexistence de deux points de vue : l'escargot est vu du point de vue de l'oiseau, et le monde du point de vue de l'escargot. C'est que l'escargot est aussi ce monde, qu'il est par lui regardé, avec lui entrelacé. Allons plus loin : l'escargot est la figure même de ce retournement que Merleau-Ponty saisit sous le concept de chiasme. L'escargot, par sa coquille, n'est pas seulement le symbole du cosmos, il est aussi, parce qu'il sort de cette coquille et y rentre, le symbole même du chiasme. Comme le dit Merleau-Ponty dans une de ses notes de travail : « La vraie philosophie = saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement. Saisir ce chiasma, ce retournement. C'est là l'esprit » (p. 252).

Mais notre escargot n'est pas seulement l'esprit, il est aussi la chair. Car la page que j'ai citée à l'instant est aussi celle où Merleau-Ponty introduit le concept de chair, dans l'analyse du sens le plus profond du narcissisme : « non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contenu d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister avec lui, émigrer en lui, être séduit, aliéné, capté par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent, et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu. C'est cette visibilité, cette généralité du sensible en soi, cet

anonymat inné de Moi-même, que nous appelions chair tout à l'heure » (p. 183). Cette chair, milieu formateur et du sujet et de l'objet, de l'escargot et du parterre, des humains et des insectes, ce n'est pas seulement la chair de l'escargot, c'est aussi celle de la nouvelle.

Voilà que la chair se fait langage. Il n'y a rien là d'étonnant : il y a une chair de la parole, et l'entrelacs et le chiasme concernent aussi les mots. On le comprendra d'ailleurs aisément, à partir de la complicité entre le voir et le toucher : le parler n'est que la continuation du toucher par d'autres moyens, et la genèse de la parole se situe dans le geste, dans ce que les linguistes appellent la deixis. Les paroles humaines qui s'envoient autour du parterre ne sont donc pas autre chose que la continuation de la palpation de l'escargot : « Come, Caroline, come Hubert » (p. 36). Car c'est dans le chiasme et dans la chair comme condition de l'intersubjectivité que s'effectue le passage à la parole. Le fait d'être *à la fois* un voyant et un visible, de voir d'autres voyants, voilà les conditions requises pour l'émergence de la parole². L'escargot est alors le moment pré-linguistique, qui anticipe sur la parole humaine des couples : il ne lui manque que la parole pour être Keats.

Mais nous avons là un problème, car cette parole des humains est double : véritable relation intersubjective d'un côté, simple bruit de l'autre. C'est que la voix chez Merleau-Ponty est effectivement double. Si la parole est événement et avènement, si quelque chose passe ou se passe, alors la parole est dite par lui *parlante*. Si elle est simple trace ou retransmission de sens trop sédimentés, depuis trop longtemps constitués, en voie de déréliction, alors la parole est dite *parlée*. C'est en ces termes qu'il faut, je crois, réinterpréter la chute de la nouvelle : la parole articulée y est parlée, simple bruit au sens technique du terme, où la communication ne passe plus depuis longtemps, tandis que la parole non articulée, voix des insectes, bruissement du monde, est parlante. Seules les libellules parlent vraiment, parce qu'elles parlent l'événement. Nous sommes arrivés au bout, au troisième titre de la nouvelle, secret parce qu'indicible, parce que proféré par un escargot muet : « Le cri de l'escargot », ou « What the snail said ».

5. Conclusion

« Kew Gardens » est donc la représentation langagière du bruissement du monde. Le parterre y figure non le cosmos, mais l'horizon du

visible. Et il ne peut y avoir de silence, car la voix est aussi une incarnation du chiasme. Aussi terminerai-je en laissant la parole à l'escargot, donnant ainsi le contenu du titre secret de la nouvelle :

Je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans ; comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. En quoi, comme il l'a dit aussi, je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. Mais si je suis assez près de l'autre qui parle pour entendre son souffle, et sentir son effervescence et sa fatigue, j'assiste presque, en lui comme en moi, à l'effrayante naissance de la vocifération. ³

Paris X - Nanterre

Notes

1. Cf. G. Agamben, *Le Langage et la Mort*, Paris.
2. Cf. Y. Thierry, *Du Corps parlant : le langage chez Merleau-Ponty*.
3. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 190.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio
1991 *Le Langage et la Mort*, Paris, Christian Bourgois.
- HEIDEGGER, Martin
1931 *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen.
1958 « Bâtir habiter penser », *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmond
1950 *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard.
- KEATS, John
1970 *Letters of John Keats*, R. Gittings (ed.), Oxford, OUP.
- LYOTARD, Jean-François
1978 *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
1964 *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- PLATON
République.
- THIERRY, Yves
1987 *Du Corps parlant : le langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia.
- WOOLF, Virginia
1973 « Kew Gardens », in : *A Haunted House*, Harmondsworth, Penguin.