



Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités

Collection dirigée par Peter Schnyder
www.orizons-universites.com

Conseillers scientifiques : Jacqueline Bel – Université du Littoral – Côte d’Opale – Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch – Université de Haute-Alsace – Mulhouse • Jean Bollack (†) – Paris • Jad Hatem – Université Saint-Joseph – Beyrouth • Éric Marty – Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas – Université York – Toronto – Ontario • Erika Tunner – Université de Paris 12.

La collection « Universités » poursuit les buts suivants : *favoriser* la recherche universitaire et académique de qualité ; *valoriser* cette recherche par la publication régulière d’ouvrages ; *permettre* à des spécialistes, qu’ils soient chercheurs reconnus ou jeunes docteurs, de développer leurs points de vue ; *mettre* à portée de main du public intéressé de grandes synthèses sur des thématiques littéraires générales.

Elle cherche à *accroître* l’échange des idées dans le domaine de la critique littéraire ; *promouvoir* la connaissance des écrivains anciens et modernes ; *familiariser* le public avec des auteurs peu ou pas encore connus.

La finalité de sa démarche est de contribuer à *dynamiser* la réflexion sur les littératures européennes et ainsi *témoigner* de la vitalité du domaine littéraire et de la transmission des savoirs.

ISBN : 978-2-296-08828-3
© Orizons, 2013

André Gide :

les gestes d'amour et l'amour des gestes

L'auteur et les Éditions Orizons remercient la Fondation Catherine Gide pour le soutien qu'elle a accordé à la publication de cet ouvrage ; ils remercient également l'École doctorale de l'Université Paris-Diderot, l'équipe de recherche CERILLAC et la composante *Littérature au présent*, pour leur aide.

Maja Vukušić Zorica

André Gide :
les gestes d'amour et
l'amour des gestes

Universités

- Sous la direction de PETER SCHNYDER :
L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX^e siècle, 2007.
Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle, 2007.
Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques, 2008.
- Sous la direction d'ANNE BANDRY-SCUBBI :
Éducation – Culture – Littérature, 2008.
- Sous la direction de TANIA COLLANI et PETER SCHNYDER :
Seuils et Rites, Littérature et Culture, 2009.
Critique littéraire et littérature européenne, 2010.
- Sous la direction de LUC FRAISSE, GILBERT SCHRENCK et MICHEL STANESCO (†) :
Tradition et modernité en Littérature, 2009.
- Sous la direction de GEORGES FRÉDÉRIC MANCHE :
Désirs énigmatiques, Attirances combattues, Répulsions douloureuses, Dédains fabriqués, 2009.
- Sous la direction d'ÉRIC LYSØE : *Signes de feu*, 2009.
- Sous la direction de RÉGINE BATTISTON et PHILIPPE WEIGEL :
Autour de Serge Doubrovsky, 2010.
- Sous la direction d'ENRICO MONTI et PETER SCHNYDER :
Autour de la retraduction, 2011.
- Sous la direction d'OLIVIER LARIZZA :
Les écrivains et l'argent, 2012.

- ANNE PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, 2008.
- ROBERTO POMA, *Magie et guérison*, 2009.
- FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE – NICOLAS SURLAPIERRE, *Edvard Munch – Francis Bacon, images du corps*, 2009.
- MICHEL AROUIMI, *Arthur Rimbaud à la lumière de C.F. Ramuz et d'Henri Bosco*, 2009.
- FRANÇOIS LABBÉ, *Berlin, le Paris de l'Allemagne ? Une querelle du français à la veille de la Révolution (1780-1792)*, 2009.
- GIANFRANCO STROPPINI DE FOCARA, *L'amour chez Virgile : Les Bucoliques*, 2009.
- RÉGINE BATTISTON, *Lectures de l'identité narrative*, 2009.
- RADU CIOBOTEA, *Le mot vécu*, 2010.
- NAYLA TAMRAZ, *Proust Portrait Peinture*, 2010.

- PHILIPPE WELLNITZ, *Botho Strauß en dialogue avec le théâtre*, 2010.
- HADJ DAHMANE, *Le Théâtre algérien*, 2011.
- FRANÇOIS LABBÉ, *Berlin, le Paris de l'Allemagne ?*, 2011.
- CÉLINE GAILLARD, *Rudolf Steiner artiste et enseignant, l'art de la transmission*, 2012.
- JUSTINE LEGRAND, *André Gide : de la perversion au genre sexuel*, 2012.
- MARC LOGOZ, *Charles-Albert Cingria, entre origine et création*, 2012.
- MAJA VUKUSIC ZORICA, *André Gide : les gestes d'amour et l'amour des gestes*, 2012.

Série « Sciences du langage »
dirigée par Greta Komur-Thilloy

- Presse écrite et discours rapporté. Théorie et pratique*, 2010.
- Sous la direction de PASCALE TRÉVISIOL-OKAMURA et GRETA KOMUR-THILLOY :
Discours, acquisition et didactique des langues, 2011.

Série « Culture des médias »
dirigée par Anne Réach-Ngô

- Sous la direction de GILLES POLIZZI et ANNE RÉACH-NGÔ :
Le Livre « produit culturel » ?, 2012.

Série « Des textes et des lieux »
dirigée par Aurélie Choné et Philippe Hamman

- Sous la direction d'AURÉLIE CHONÉ :
Villes invisibles et écritures de la modernité, 2012.
- Sous la direction de PHILIPPE HAMMAN :
Ville, frontière, participation, 2012.

Série « Comparaisons »
dirigée par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre

- Sous la direction de FLORENCE FIX :
Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires, 2012.
- Sous la direction de FLORENCE FIX, PASCAL LÉCROART ET FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :
Musique de scène, Musique en scène, 2012.
- BENGI ATEŞÖZ-DORGE :
Écrire la danse ? Dominique Bagouet, 2012.

- ALICIA BEKHOUCHE :
À la conquête du Graal, 2012.
- FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :
Notre besoin de comparaison, les enjeux théoriques de la littérature comparée, 2013.

Série « Histoire »
dirigée par Laurent Berc

- LAURENT BEREC, *Claude de Sainliens, un huguenot bourbonnais au temps de Shakespeare*, 2012.

Introduction

Cette introduction devrait justifier l'emploi de l'inversion dans le titre qui, au premier abord, pourrait sembler un choix rhétorique facile ou, tout au plus, bien trouvé. La présentation des origines de cette étude, dont notamment l'œuvre de Barthes, devrait faciliter l'introduction de la notion de « geste ». Les travaux d'Agamben ont suscité le développement de plusieurs notions révélatrices : dans un premier temps, la notion même du *geste*, qui doit beaucoup à Benjamin ; en second lieu, la danse, qui comprend les écrits classiques, incontournables, de Mallarmé, de Valéry, de Nietzsche, et la figure du « danseur des solitudes » de Georges Didi-Huberman ; ensuite l'événement et pour terminer le rythme. Le passage des gestes dansants aux gestes de l'écrivain (qui ne se réduisent pas aux gestes de l'écriture) vont marquer les concepts de Maurice Merleau-Ponty, surtout sa compréhension du langage et du corps, et la réciprocité des termes « sentant » et « senti » et « touchant » et « touché ». Toutes ces notions vont introduire les gestes gidiens qui amèneront à leur tour une différentiation entre *le geste* (*gestus*), *la geste* (*gesta*) et la gesticulation (*gesticulatio*), nomenclature reprise et modifiée de Jean-Claude Schmitt (*La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*)¹. Les « gestes d'amour » et l'« amour des gestes » devraient être susceptibles de cerner la « vie artiste » de Gide.

1. Cf. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, NRF, 1990.

Les origines

« Ce n'est pas la figure de la séduction qui est mystérieuse, c'est celle du sujet en proie à son propre désir ou à sa propre image. »

Jean Baudrillard²

« Perdre l'original, mais retrouver son double — perdre la face, mais retrouver son image — perdre l'innocence, mais retrouver son ombre — [...]. »

Jean Baudrillard³

« [...] la justification d'un Journal intime (comme œuvre) ne pourrait être que *littéraire*, au sens absolu, même si nostalgique, du mot. »

Roland Barthes⁴

Le point de départ de cette étude du *Journal* d'André Gide a été une courte citation de Roland Barthes, provenant de son texte sur le Journal, *Délibération* :

[...] en situation de journal, et précisément parce qu'il ne "travaille" pas (ne se transforme pas sous l'action d'un travail), *je* est un poseur : c'est une question d'effet, non d'intention, toute la difficulté de la littérature est là⁵.

Les quatre motifs que Barthes trouve à l'écriture du Journal : poétique (créer un « style »), historique (« éparpiller en poussière » les traces d'une époque), utopique (« constituer l'auteur en objet de désir » et prouver qu'il vaut mieux que ce qu'il écrit dans ses livres) et amoureux (idolâtre, pour constituer un « atelier de phrases » justes)⁶, se trouvent donc tous flétris par cet *effet* de pose, de geste, voire de gesticulation.

Selon Barthes, le Journal peut rassembler les qualités littéraires : « individuation, trace, séduction, fétichisme du langage⁷ », mais il n'en reste pas moins un « discours » (et non pas un « texte ») auquel s'attache un nom, même si son « je » est un faux nom⁸.

Barthes suspecte l'écriture du Journal *du point de vue de l'Image* à cause de ses traits négatifs et déceptifs. En tant qu'Album (et non pas Livre ou Œuvre), permutable et supprimable à l'infini, le Journal est sans « mission ».

2. Jean Baudrillard, *Cool Memories 1980-1985*, Paris, Galilée, 1987, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 85.

4. Roland Barthes, *Délibération*, publiée dans *Tel Quel* en hiver 1979, dans *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 669.

5. Roland Barthes, *Délibération*, dans *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 668.

6. *Ibid.*, p. 669-670.

7. *Ibid.*, p. 670.

8. *Ibid.*, p. 678.

Il n'est donc ni essentiel ni nécessaire. Selon Barthes, il n'est jamais le fruit d'un désir fou, d'une passion (comme l'œuvre), car il ressemble à une fonction physiologique journalière, à un plaisir, à un confort, à une « petite manie d'écriture ». Barthes affirme que le Journal n'est pas authentique, tandis que le projet même du *Journal* de Gide va être la quête de l'authenticité, qui refuse le solipsisme d'un Moi monolithe. Selon Barthes, le Journal serait paradoxalement condamné à une double simulation, copiant les copies des émotions tracées dans l'écriture des autres. Il évoque le pathétique de l'amour d'une forme désuète d'écriture qui fait du diariste, à travers cet amour qui déchire, « le plus grossier des histrions⁹ ». Le Journal produirait donc un effet dépressif, décevant à la relecture car il n'est pas une *écriture*, il n'est pas un texte. Le Journal ne peut pas récupérer la parole car le diariste serait essentiellement un comique, un Ahuri qui pose la question : « Suis-je¹⁰ ? »

Le 20 juin 1931¹¹ Gide note dans son *Journal* :

Assurément les sentiments aussi vieillissent ; il est des modes jusque dans la façon de souffrir ou d'aimer. C'est aussi que presque toujours une part d'apprêt et de convention s'ajoute à l'émotion qui nous paraît la plus sincère :

*Toujours un peu de faste entre parmi les pleurs*¹².

écrivait délicieusement et fort sagacement La Fontaine. C'est ce faste ajouté qui vieillit et fait paraître désuète l'expression de la douleur. Il n'est pas jusqu'à la sensation la plus directe, je veux dire la moins interprétée, dont il ne soit très imprudent de dire qu'elle est la même. [...] C'est qu'à côté de la préciosité factice et verbale, il est une préciosité sincère due à l'observation plus exacte et comme scientifique de menus faits, qui ne doit son apparence précieuse qu'à ceci : qu'elle s'oppose au conventionnel, au trop facilement

9. *Ibid.*, p. 679-680.

10. Barthes clôt *Délibération* avec sa définition du journal idéal : « Oui, c'est bien cela, le Journal idéal : à la fois un rythme (chute et montée, élasticité) et un leurre (je ne puis atteindre mon image) ; un écrit, en somme, qui dit la vérité du leurre et garantit cette vérité par la plus formelle des opérations, le rythme. Sur quoi il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler à mort, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à peu près impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal. » (*Ibid.*, p. 681)

11. André Gide, 20 juin 1931, *Journal*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 281-282.

12. « Bien qu'on sache qu'en ces malheurs/ De quelque désespoir qu'une âme soit atteinte, / La douleur est toujours moins forte que la plainte, / Toujours un peu de faste entre parmi les pleurs » (La Fontaine, « La Matrone d'Éphèse », *Fables et contes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 509, dans *Notes et variantes*, *Journal*, II, *op. cit.*, p. 1257).

admis. Je crois que ce qui vieillit le moins dans un auteur, c'est ce qui paraissait en son temps le plus rare, le plus exceptionnel, le plus hardi, si toutefois cet exceptionnel est le produit d'une observation directe et sincère.

Les *beaux sentiments* sont, les trois quarts du temps, des sentiments "tout faits". Le véritable artiste, consciencieusement, n'habille jamais que sur mesure¹³.

Ainsi le Journal, comme le lieu du quotidien, du « menu », inaugure-t-il chez Gide cette « préciosité sincère », liée à la « vie artiste », qui se décline ici sous forme des *gestes d'amour* et de *l'amour des gestes*.

Pourquoi les gestes d'amour, et non pas de haine, de ressentiment, de mépris, de démesure, ou de quoi que ce soit d'autre que le Journal gidien comme le lieu du quotidien comprend ? Il ne s'agit même pas des gestes de l'écriture et de l'écriture des gestes, sujet qui serait peut-être plus logique ou plus proche des études gidiennes classiques. Pourquoi ? Car l'introduction des deux termes, « geste » et « amour », permet un traitement différent de l'écriture et de la vie de Gide, non en tant que textes, « histoires », images, mythes, mais comme une structure qui pourrait fonctionner à la façon d'une « chorégraphie ». Cette figure chorégraphique Barthes l'utilise déjà pour cerner le fonctionnement de ses *Fragments d'un discours amoureux*¹⁴. La figure « chorégraphique » y est illustrée par le « corps saisi en action » ; elle déploie la possibilité d'immobiliser au moins partiellement, temporairement, imparfaitement, le corps tendu, « sidéré dans un rôle, comme une statue », à l'encontre de la figure de l'écrivain décidément classique, pétrifiée, ironiquement, aussi par ce qui était censé ne jamais se transformer en un monument — son Journal. La figure « chorégraphique » se dissocie ainsi de sa dimension traditionnellement langagière — elle cesse d'être rhétorique. Or, ce qui est encore plus important, elle se donne comme une *image* et se situe dans la continuité proprement barthésienne entre *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La Chambre claire*. D'où l'importance du matériel donné par *l'Album Gide*, qui pourrait être considéré comme partie constituante du même projet auquel appartient le Journal. Ces photographies contraignent autant qu'elles donnent libre cours à l'imagination car la fragmentation du discours barthésien en figures, tout comme la perspective adoptée ici, de regarder, voir et écouter le Journal de Gide comme le lieu des gestes d'amour et de l'amour des gestes, n'est en rien une maîtrise de l'Imaginaire par le Symbolique, comme le Gide des manuels

13. 20 juin 1931, *Journal*, II, *op. cit.*, p. 281-282.

14. Roland Barthes, *Les Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 29-30.

scolaires l'implique, mais un traitement de l'Imaginaire par l'Imaginaire. D'où l'importance de cerner le concept polyvalent des gestes.

Le geste et la danse

L'une des voies possibles à emprunter pour aborder le geste serait, selon Giorgio Agamben, le lien entre le geste et la danse¹⁵.

La première référence d'Agamben est une observation de Varron (*De lingua latina*, VI, VIII, 77) qui, tout en inscrivant le geste dans la sphère de l'action, le distingue nettement de l'agir (*agere*) et du faire (*facere*). Le geste ne produit ni n'agit ; il assume et supporte, il ouvre la sphère de l'*éthos* comme la sphère la plus propre de l'homme. Une *res* devient *res gesta* et un simple fait un événement.

La distinction varronienne entre *facere* et *agere* dérive d'Aristote, de l'*Éthique à Nicomaque* (VI, 1140 b3 sq.) : faire (*poiésis*), qui a une fin autre que lui-même, un moyen en vue d'une fin, n'est pas agir (*praxis*), qui *est* en soi-même sa propre fin, une fin sans moyens. L'introduction du geste, comme un troisième genre d'action, est une nouveauté car il rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale. Le geste présente des moyens qui demeurent des moyens en ne devenant jamais des fins.¹⁶ Ainsi le geste sous-entend-il une production, un faire « supérieur » qui *a* en soi sa propre fin.

La danse s'impose comme un exemple du geste détenant une dimension esthétique propre. Pourquoi la danse serait-elle un geste ? Car la danse exhibe la médialité des mouvements corporels, tout comme le geste rend visible un moyen comme tel. L'exposition de l'homme dans sa médialité (Agamben prend les exemples du film pornographique et du mime) le suspend ; il se trouve entre le désir et son accomplissement, entre la perpétration et son souvenir. Ainsi le geste ouvre-t-il la voie à une dimension éthique et crée un « milieu pur » Mallarmé.

Si le geste déploie une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes, le pouvoir spécifique du geste est cette « finalité sans fin » kantienne qui l'interrompt et l'exhibe hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, son « être-moyen » : « Le geste est donc une communication d'une communicabilité¹⁷. »

15. Giorgio Agamben, *Le Geste et la danse* (Revue d'esthétique no 22 / 1992 (*& la danse*), Paris, Jean-Michel Place, p. 9-12, traduit de l'italien par Daniel Loayza et par Dominique Noguez), reprend et poursuit les analyses de « Notes sur le geste », publié dans le no 1 de la revue *Trafic* (Paris, 1991).

16. *Ibid.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 10.

Aussi le geste ne dit-il rien, il montre « l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité » qui, comme il ne peut pas être énoncé en propositions, est contraint à être toujours un *gag*, le geste qui montre que l'homme ne se retrouve pas dans le langage.

Suivant les recherches de W. Hamacher, Agamben met en valeur l'importance du concept de « pure médialité » (*reine Mittelbarkeit*) chez Benjamin. En définissant, dans *Pour une critique de la violence (Zur kritik der Gewalt)*, le droit comme une sphère dominée par la relation entre fins et moyens, Benjamin annonce son intention de développer une critique de la violence qui ne l'évaluerait pas à l'aune des fins, quelques qu'elles soient, et qui lui trouverait une raison dans la sphère même des moyens. Benjamin part à la recherche d'une violence autre, qui n'établit pas un rapport de moyen, qui se distingue nettement de la violence qui instaure le droit et la conserve, et qu'il nomme une « violence pure (ou divine)¹⁸ ». Et pourtant, cette violence ne va pas l'amener à creuser le concept de « moyen pur », bien qu'il se réfère considérablement à la sphère du langage.

Les éléments pour une définition du « moyen pur » pourraient se trouver dans les textes de Benjamin, l'un précédant et l'autre succédant, *Pour une critique de la violence : Sur le langage en général et sur le langage humain* et *Les Affinités électives*. Les deux figures introduites appartiennent clairement à la sphère du geste qui les rend transparentes : la « langue pure » dans le premier texte, qui est non pas l'instrument mais le moyen de communication qui communique une pure et simple communicabilité, et la « violence critique » dans le deuxième texte, qui interrompt la prétention à la totalité et accomplit et révèle l'œuvre en la réduisant à un fragment, à un « *torso* de symbole » (ce que Benjamin nomme « l'inexpressif », comme la catégorie essentielle de la création artistique) :

Ce qui, dans chaque expression, reste sans expression, est geste. Mais ce qui, dans chaque expression, reste sans expression, c'est l'expression elle-même, le moyen expressif en tant que tel¹⁹.

Agamben ne met en valeur ici que la signification éthico-politique du geste chez Benjamin. Le « pur moyen » ne fait pas partie de l'inexprimable ou du religieux, il ne s'oppose pas à la sphère profane. Il ne s'accomplit que dans la « politique des purs moyens » (*Politik der reinen Mittel*), dans une gestualité achevée, intégrale.

Tout comme la communication d'une communicabilité et l'inexpressif, la politique des purs moyens ne peut se réduire ni à un simple événement

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 11.

social, juridique, économique ou militaire ni à une simple ineffabilité et irréprésentabilité de l'événement. Tout au contraire, la politique des purs moyens est la seule manifestation possible, la seule exposition légitime de l'événement.

Si c'est le geste qui donne consistance à l'événement, quel est son statut ontologique ?

Le « pur moyen » est circonscrit chez Benjamin à l'aide des figures de l'arrêt, de la pause, de l'interruption. Ainsi la théorie de l'« arrêt messianique de l'événement », la théorie de l'interruption, comme le trait fondamental de la pensée éthico-politique de Benjamin, est-elle doublée en quelque sorte par la théorie du « pur moyen ». Comment interpréter cette définition purement négative ? Le geste, serait-il donc une absence, un non-être, un manque, un espace vide où rien n'advienne à la présence ?

Dans ses commentaires sur le mouvement dans la *Physique* d'Aristote²⁰ Averroès se demande comment le mouvement aurait-il pu être rapproché d'un non-être, d'une absence ? Étant donné que le mouvement ne peut pas rentrer sans reste ni dans le domaine de la puissance ni dans celui de l'acte — les deux constituant ensemble les deux parties de l'être — les philosophes en ont déduit que le mouvement appartenait non pas à l'être mais à son absence. Ils ont négligé l'existence de cet acte intermédiaire entre la puissance et l'acte : la perfection de la puissance en tant que puissance (« *perfectio potentiae secundum quod est potentia* »).

L'autre exemple d'Agamben est Albert le Grand et son commentaire de la *Physique* qui, en essayant d'illustrer cet autre genre d'être (non seulement « par défaut ») qui serait un moyen terme entre la possibilité et la réalité ne trouve, à son tour, que les exemples du mime et de la danse.

Aussi la danse serait-elle un être intermédiaire entre la puissance et l'acte, entre le moyen et la fin, entre le possible et le réel qui s'équilibrent et s'exhibent mutuellement. Cet équilibre précaire et fragile n'est pas une simple négation, il est une exposition mutuelle, non pas un arrêt (bien que l'arrêt ne soit jamais simple, en détenant toujours la possibilité d'un nouvel essor), mais une nouvelle réciprocité de la puissance dans l'acte et de l'acte dans la puissance²¹.

Le mouvement s'interrompt et recommence selon que le corps accueille ou refuse les possibles. Le danseur peut et doit toujours recommencer, il se ressaisit à chaque instant, déployant une nouvelle possibilité pour une nouvelle figure. Sa danse est une analyse, un déploiement des possibles où l'absence de but peut devenir chemin et le manque de fin moyen, un pur possible du mouvement, une politique intégrale des gestes en développant

20. *Ibid.*, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 12.

des figures chorégraphiques (dans tous les sens du terme) qui accueillent à la fois le danseur et sa propre aporie. Ce dernier doit accueillir sa propre perte.

La figuration des gestes — De la danse

« Aux calices aimés leurs mains sont gracieuses ;
 Un peu de lune dort sur leurs lèvres pieuses,
 Et leurs bras merveilleux aux gestes endormis
 Aiment à dénouer sous les myrtes amis
 Leurs liens fauves et leur caresse... Et certaines
 Moins captives du rythme et des harpes lointaines,
 S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli
 Boire des lis l'eau frêle où dort le pur oubli. »

Paul Valéry²²

L'examen de la figuration des gestes pourrait suivre une voie tracée en étudiant les gestes dans le contexte de l'art du mouvement, la danse, à travers deux figures éminentes, Stéphane Mallarmé et Paul Valéry.

Pour Mallarmé, le ballet est un genre imaginaire, allégorique et impersonnel : « À déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*²³. »

La danseuse « *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture personnelle corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée

22. Paul Valéry, *Les Vaines danseuses* dans André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix, 1888-1920*, Paris, Gallimard, NRF, 2004, p. 448 (dans la lettre de Paul Valéry à Pierre Louÿs, Montpellier, Lundi, 20 avril 1891 — le texte du poème n'accompagnant plus l'autographe de cette lettre, il est reproduit tel qu'il sera publié dans la cinquième livraison de *La Conque*, 1^{er} juillet 1891, p. XXXVI). Une version quelque peu différente est publiée dans *Poésies*, Paris, Gallimard, Poésie/NRF, 1929, renouvelé en 1958, 1974, p. 14.
23. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre, Divagations*, dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, NRF, Poésie, 1989, p. 181.

autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe²⁴ ».

Quand Mallarmé affirme que la danseuse est une métaphore, un Signe²⁵ qui doit être lisible, il rappelle Nietzsche pour qui la musique est une bonne métaphore. En transformant la danseuse en signe, Mallarmé transforme la danse en langage, en pensée²⁶. La danse devient essentiellement lecture, « création dirigée » selon Sartre, qui anticipe et reprend en jouant avec le code et l'apparence de l'imprévu, qui serait un trait fondamental de l'écriture. Dépourvue de cette lisibilité essentielle, elle se transformerait en convulsions involontaires, en gesticulations. Le plaisir naît du réconfort de la reconnaissance des reprises et des anticipations, de la feinte surprise et de l'attente non déçue du spectateur heureux — lecteur réussi et analyste exacerbé de sa propre perception. Dans le spectacle des gestes retentit non pas un surgissement pur et débridé, une incessante production d'altérité, mais l'idée de l'éternel retour, plus spatial que temporel.

Cette lisibilité fondamentale de la danse fait joindre la corporéité et le sens dans le corps du danseur qui porte sens et séduit sur scène. En joignant le sensible et l'intelligible, elle joue sur la visibilité de l'intelligible et sur l'intelligibilité du visible.

Le corps du danseur lance un défi : en orchestrant ses gestes il ne s'oppose pas seulement à l'apparence aléatoire des gestes mais aussi à l'image-reflet, image « imageante » simple de la danse perçue. Dans la danse il ne s'agit pas de « paraître », d'introduire une « magie » du mouvement « extérieure », rhétorique. Le verbe ne peut pas remplacer le geste. Par la danse il ne faut pas « dire », il faut « être », « montrer » ce que nous faisons, pour paraphraser Valéry²⁷, et mettre en évidence cette démonstration vive et transparente, même pédagogique, de la danse. La danse fait apparaître, à l'aide des gestes, l'être de toute chose. Elle transcende la vie par le corps en introduisant une pensée du corps par le corps.

24. Stéphane Mallarmé, *Ballets* dans *Ibid.*, p. 192-193.

25. « [...] par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle [la ballerine] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » (*Ibid.*, p. 197)

26. Cf. Article éponyme, *Si la danse est une pensée* de Dominique Noguez, dans *Revue d'esthétique, ibid.*, et *Si la danse est une pensée, suivi de quelques notules sur la danse contemporaine*, Paris, Éditions du Sandre, 2012. Voir aussi *Danser sa vie, Art de danse de 1900 à nos jours, 23 novembre 2011 — 2 avril 2012*, Dossier de presse (directrice Françoise Pams, attachée de presse Anne-Marie Pereira), Paris, Centre Pompidou, 2011.

27. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960, p. 157.

Chez Mallarmé, ce corps du danseur est dépersonnalisé bien avant les *Ballets* (1886), déjà dans son projet de « mystère » consacré à la danse de Salomé, *Les Noces d'Hérodiade, mystère* (1864-1865)²⁸. Le danseur se perd dans les mouvements produits ; comme s'il était toujours ailleurs, le danseur devient un autre. Cet autre ne doit pas être un « héros » des gestes, un personnage de vaudeville, une figure de l'affectation tirée à quatre épingles. Selon le livre éponyme de Georges Didi-Hubermann, il devrait devenir un « danseur des solitudes ». Dans l'espace et le temps des mouvements son corps devrait devenir une pure topique, une éblouissante altération rythmique de la spatialité qui se concentre un instant avant de se dissiper et transformer de nouveau en gestes, en figures.

Or c'est Paul Valéry qui a saisi le sens décisif de la danse dans son dialogue grec *L'Âme et la Danse* (1921)²⁹ et dans sa conférence de 1936, *Philosophie de la danse*³⁰ où il considère le geste dansé comme une façon d'engendrer des « myriades de questions et de réponses » à travers les « tâtonnements étourdissants » du corps en mouvement³¹. Ébloui par La Argentina, il y nomme la danse la « poésie générale de l'action », mais elle y devient aussi une action philosophique comme telle, une puissance à faire de chaque pas une « interrogation » sur l'être³². Cette puissance, c'est la puissance de l'altération, de demeurer hors des choses. Le danseur produit une « forme du temps » qui ne serait que « moments, éclairs, fragments, [...], similitudes, conversions, inversions, diversions inépuisables³³ » qui altèrent à la fois la forme et le temps sous forme de la succession des gestes comme des « acte[s] pur[s] des métamorphoses³⁴ ». Ainsi, chez Valéry, la danse peut-elle offrir à la pensée les fondements phénoménologiques pour une ontologie de l'homme qui se constitue dans et par les gestes.

Or le danseur n'est jamais seul, Valéry le savait bien ; en témoigne les « quatre » corps qu'il introduit dans son petit traité de 1943, *Réflexions élémentaires sur le corps*³⁵, où Valéry, en traçant les lignes d'une phénoménologie du corps, inaugure une métaphysique de la corporéité. Bref, il met en évidence l'aspect au moins double des gestes, la forme qu'ils ont pour celui qui les fait

28. Cf. Stéphane Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade, mystère* (1864-1865), Paris, Gallimard, 1959.

29. Cf. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse, Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 149-176.

30. Cf. Paul Valéry, *Philosophie de la danse, Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957, p. 1390-1403.

31. Paul Valéry, *L'Âme et la danse, op. cit.*, p. 161.

32. Paul Valéry, *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 1395 et 1402.

33. Paul Valéry, *L'Âme et la danse, op. cit.*, p. 155, 172 et 176.

34. *Ibid.*, p. 165.

35. Cf. Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps, Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 923-931.

et celle qu'ils adoptent pour celui qui les voit par l'introduction du deuxième corps, « *Second corps* ».

Le premier corps, « l'objet privilégié » que chacun appelle « *Mon-Corps*, mais nous ne lui donnons aucun nom *en nous-mêmes* : c'est-à-dire en lui », est conçu comme une chose qui nous appartient, mais qui n'est pas tout à fait une chose³⁶. Il est le rapport primaire avec soi-même sous la forme de conscience, la base de la formation du monde.

C'est le deuxième corps, « *Second Corps* », qui est vu, que nous pouvons voir et que voient les autres. « Il est celui qui a une forme », mais il n'apparaît que sous forme d'une surface³⁷. Cette image ne constitue pas encore une existence corporelle, mais une forme extérieure. Le deuxième corps est à l'origine du monde extérieur, du rapport entre le corps et l'action. Dans cette ouverture Valéry décèle l'œuvre implicite de l'esprit qui désire sortir du cycle de la répétition, qui, dans l'éternelle tension vers quelque chose de différent — ce que Valéry appelle la « liberté³⁸ » — naît du conflit de l'organisme avec le deuxième corps. D'un point de vue esthétique, la priorité définitive de la corporéité, représente donc, à partir du deuxième corps, la matrice de chaque transformation de l'action dans l'œuvre, de l'agir dans le faire, et donc la racine même des facultés créatrices de l'homme, de la pensée et de l'art.

On ne danse donc jamais seul, ou fictivement, rien qu'un moment. Même solitaire, le danseur se sent accompagné, bien que les autres ne dansent qu'en le suivant des yeux. Il est accompagné par la prévision des autres tout comme par la mesure de ses propres pas et par la mémoire qu'il en a.

La danse émeut — c'est le résultat paradoxal de l'assomption poétique de la peur par le danseur. Quelle peur ? La peur que la danse soit « poétisée », figurée et déviée, rendue plus belle et plus présente, qui déshumaniserait ou, du moins, dépersonnaliserait le danseur et le transformerait, tour à tour, en un être angélique ou diabolique — bref, poétique³⁹. Selon Georges Didi-Huberman, le constat d'Alain Badiou, que la danse soit une « métaphore de la pensée⁴⁰ » est peu intéressant. Ce qui est crucial, c'est qu'elle peut induire une métamorphose de la pensée. Mallarmé et Valéry ont trouvé dans leur admi-

36. *Ibid.*, p. 926-927.

37. *Ibid.*, p. 928.

38. *Ibid.*, p. 926.

39. Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 62.

40. Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », dans C. Bruni (dir.), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 11-22 et 241.

ration envers Loïe Fuller et La Argentina, dans leur humilité, une possibilité de métamorphose pour leur écriture et leur pensée⁴¹.

Car « ce qu'il y a de métaphysique dans l'homme ne peut plus être rapporté à quelque au-delà de son être empirique — à Dieu, à la Conscience —, c'est dans son être même, dans ses amours, dans ses haines, dans son histoire individuelle ou collective que l'homme est métaphysique⁴² ».

Du langage au corps

« [...] l'idée du *chiasme*, c'est-à-dire : tout rapport à l'être est *simultanément* prendre et être pris, la prise est prise, elle est *inscrite* et inscrite au même être qu'elle prend. »

Maurice Merleau-Ponty⁴³

Ainsi seul le langage, en tant que le corps en est la *matrice*, est-il en mesure de dévoiler en *touffe* les dimensions du monde de la vie.

Selon Maurice Merleau-Ponty, le langage exprime une ontogénese dont il fait partie⁴⁴ ; il est *un miracle*. C'est comme si le sens de la visibilité qui anime le monde sensible, sous forme du geste, de la parole et de l'écriture, *émigrait* d'un corps lourd, non pas hors de lui, mais à un corps plus transparent, comme s'il changeait de chair en passant du corps au langage, bref, du monde naturel à l'écriture.

Pour qu'un écrivain vive dans la *fascination* du monde de la vie, il devrait donc être incarné, être son propre corps afin d'assister *du dedans* au spectacle de l'Être, à sa *déhicence*. Or « le problème du monde, et pour commencer celui du corps propre, consiste en ceci que *tout y demeure*⁴⁵ ». La tâche fondamentale serait le réveil du corps qui montrerait que ce dernier n'est pas un spectre, un objet, mais *un sujet naturel* à travers lequel l'homme peut véritablement connaître la vie. Cette connaissance est paradoxale, ambiguë,

41. Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 77-78. Cf. G. Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

42. Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 36.

43. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 319.

44. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979, p. 139. Et encore : « Le langage n'est pas un masque sur l'Être, mais, si l'on sait le ressaisir avec toutes ses racines et toute sa frondaison, le plus valable témoin de l'Être. » (*Ibid.*, p. 200)

45. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 230.

car elle permet de faire l'expérience de la réversibilité, de « la ségrégation du *dedans* et du *dehors*⁴⁶ ».

Le corps permet de faire l'expérience originale d'être à la fois chose et sujet car il n'est ni un objet parmi les autres objets, ni une pure fabrication subjective. Aussi ouvre-t-il son propre chemin de l'*empiètement*, à travers une critique des conceptions classiques du corps — idéaliste et empiriste (les deux étant dans un certain sens idéalistes) — chez lesquels la dimension essentielle du corps vécu fait défaut.

En retrouvant le silence du monde, l'homme fait face à une autre forme de silence, celle d'une *praxis* qui permet de voir la totalité du monde. Par le concept de totalité, Merleau-Ponty délaisse une conception « claire » de la vérité qui, devant contenir toutes les nuances du monde, serait conçue comme un chiasme. Le chiasme est traduit dans le langage comme étant le double appel de l'Être, la ségrégation de son dedans et de son dehors. Seul le langage permet de rendre cette différence. En fait, même si l'homme peut faire l'expérience d'être à la fois sentant et senti, il ne peut pas le faire simultanément. Il se voit sentant ou senti, mais pas les deux à la fois. À ce moment-là émerge cette nouvelle forme de perception, fondée sur l'insuffisance du sentant *et* du senti. Entre les deux s'entrouvre un espace étroit d'où émerge le langage.

Pour accéder à cette nouvelle forme de perception, l'écrivain doit effectuer un retour à ce regard qui voit pour la première fois la vérité des choses en dépassant toutes les représentations du monde. Ce retour s'effectue par le travail silencieux de l'écriture : « Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre⁴⁷. »

Selon Merleau-Ponty, pour que le langage soit vivant, l'écrivain doit pouvoir trouver la fin de son acte et la percevoir à l'intérieur de l'écriture. L'écrivain manifeste donc la vérité du monde en écrivant en solitaire, en silence, et démontre que la littérature peut être une nourriture essentielle à la philosophie.

Rimbaud va le dire en écrivant à Paul Demeny : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*⁴⁸ ». Ainsi faudrait-il que l'écrivain non pas voit

46. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 158.

47. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 896.

48. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 236.

le monde, mais bel et bien laisse le monde agir en lui, passer dans son corps et dans le travail de sa main⁴⁹.

De la vision à la peinture

Merleau-Ponty décèle « l'énigme du corps » *via* le secret de la visibilité et de la vision, examiné dans *L'Œil et l'Esprit*⁵⁰ à travers la peinture⁵¹ comme « un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier⁵² ». Par l'introduction de l'examen de la vision, comme l'empiètement du corps et du monde, l'accueil de l'un en l'autre, à travers la peinture, Merleau-Ponty assigne un rôle crucial à la peinture — comme une vraie apothéose de la vision, elle ne suggère ni n'évoque. Elle donne à voir. Le peintre, donc, doit rendre visible à la fois l'invisible et le visible, le voyant et le vu, le peintre et son modèle, le touchant et le touché.

En comprenant la réciprocité fondamentale du touchant et du touché dans la vision de la corporéité, Merleau-Ponty rapporte l'énigme de la vision à l'énigme du corps et se détache de Sartre⁵³ et de ses analyses des *Situations II*, notamment dans l'article de 1952, « Le langage indirect et les voix du silence », qu'il lui dédie et qui est repris dans *Signes*. Sartre y prétend s'inscrire dans le sillage de Merleau-Ponty et de sa *Phénoménologie de la perception*, en accep-

49. Cf. Mark Johnson, *The Meaning of the Body, Esthetics of human understanding*, The University of Chicago Press, 2007. Voir aussi Michel Haar, *L'Œuvre d'art : Essai sur l'ontologie de l'œuvre*, Paris, Hatier, « Optiques-philosophie », 1994.

50. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985. Voir aussi Daniel Giovannangeli, *Merleau-Ponty : la peinture et l'énigme du corps*, *Revue d'esthétique*, *ibid.*

51. Ce n'était ni une rupture ni un reniement de sa part car il avait comparé la phénoménologie avec l'art déjà dans l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception* : elle est « laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou de Cézanne » (*Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. XVI). L'analogie suit la pensée de Husserl qui déclarait que « la 'fiction' constitue l'élément vital de la phénoménologie » (E. Husserl, *Idées I*, § 70, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 227).

52. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 22.

53. Or Sartre lui-même introduit le corps dans *L'Être et le Néant* sous la forme d'une phénoménologie de la caresse, qui assigne un rôle crucial à la notion de « chair » : « La caresse révèle la chair en déshabillant le corps de son action » (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 459). Sartre ne refuse que l'interprétation de la corporéité de Merleau-Ponty, selon lui à la fois contingente, fondée sur le fait que le sujet « possède des mains qui peuvent se toucher l'une l'autre » (*Ibid.*, p. 426) et purement fautive car inverse dans son essai de prendre sur soi, à tort selon Sartre, le point de vue d'autrui.

tant sans reste l'idée de l'immanence du signifié au signifiant⁵⁴. La parole n'est pas la traduction mais l'accomplissement de la pensée qui n'existe pas « hors du monde et hors des mots », car la pensée n'est rien d'« intérieur⁵⁵ ». Aussi l'art n'est-il ni une réduplication ni une création. En peignant, Cézanne forge et recueille un sens inouï en corroborant, comme tout art, l'idée husserlienne de l'intentionnalité : « Le sens de ce que va dire l'artiste *n'est* nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même, dans sa vie informulée⁵⁶. » La conception du portrait de Cézanne, selon Merleau-Ponty, fait voir une expérience primordiale, plus profonde que les oppositions de l'âme et du corps, de la pensée et de la vision⁵⁷. Ainsi, en introduisant une notion nouvelle, la notion de « chair », qui serait, selon Claude Lefort, le fruit de « la défaite de l'image du corps⁵⁸ », Merleau-Ponty transforme-t-il la phénoménologie de la perception en une ontologie de la vision.

Quel rapport entre la phénoménologie de la perception devenue une ontologie de la vision et les gestes ? Merleau-Ponty, suivant les idées de Husserl⁵⁹, avait perçu la réciprocité du voyant et du vu, du touchant et du touché déjà dans la *Phénoménologie de la perception* et les *Signes*⁶⁰ avant de l'accentuer dans les dernières œuvres⁶¹. Les gestes, comme valeur et empêchement, pourraient être considérés comme le secret de la transformation, car ils commencent avec le vide et retournent au vide en déployant leur magnificence.

Le peintre témoignerait de cette réciprocité car la peinture illustre « l'énigme du corps⁶² » où le corps « se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même⁶³ ». Le peintre métamorphose le monde

54. Or Merleau-Ponty souligne la différence existant entre sa propre conception et celle de Sartre, qui concerne le statut de l'image ; selon lui, le partage sartrien entre le réel et l'imaginaire simplifie les choses, et échoue d'exprimer la complexité de l'expérience onirique.
55. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 213.
56. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 32.
57. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 230 et *Sens et Non-Sens*, *op. cit.*, p. 27.
58. Claude Lefort, *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, 1978, p. 130.
59. Edmund Husserl, *Idées II. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, § 36, trad. E. Escoubas, Paris, PUF, 1982, p. 206 sq.
60. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 108-109 et *Signes*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1960, p. 210.
61. Dans *Le Visible et l'Invisible* il dit : « Le cas de réciprocité (voyant-vu), (touchant-touché dans le serrement des mains) est cas majeur et parfait, où il y a *quasi-réflexion*. » (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 299).
62. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 21.
63. *Ibid.*, p. 18.

en peinture en lui prêtant son corps. C'est cette réciprocité qui ne discerne pas celui qui voit et peint de ce qui est vu et peint qui fait tout le charme des autoportraits des peintres en train de peindre. En se figurant eux-mêmes en peignant, ils mêlent ce qu'ils voient avec ce que les choses voient d'eux⁶⁴.

Si le peintre « pratique une théorie magique de la vision⁶⁵ », il ne produit pas un trompe-l'œil, une chose. Il faudrait dire non pas « je ne vois pas un tableau », mais « je vois selon ou avec lui⁶⁶ ». Le tableau se donne à voir en donnant à voir le monde : « Le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif"⁶⁷. » Merleau-Ponty corrige la conception sartrienne de *l'Être et le Néant* : « L'analytique de *l'Être et du Néant*, c'est le voyant qui oublie qu'il a un corps [...]. L'imaginaire n'est pas un inobservable absolu : il trouve dans le corps des analogues de lui-même qui l'incarnent⁶⁸. »

Par son admiration pour les « *phallika* », sorte de processions phalliques carnavalesques avec des chants, des bouffons et des mascarades, Friedrich Nietzsche refuse l'idée des œuvres d'art « en face des corps », comme des objets pendus aux murs d'une galerie d'art, nommés piteusement des « pièces ». En voyant dans les danses populaires ou tragiques la possibilité exemplaire de faire surgir des « images vivantes », Nietzsche met en évidence le fait que ce corps réel peut être mis en situation d'être tour à tour l'artiste, l'œuvre d'art, le spectateur et l'auditeur⁶⁹.

64. *Ibid.*, p. 34.

65. *Ibid.*, p. 27-28.

66. *Ibid.*, p. 23.

67. *Ibid.*, p. 69.

68. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 108.

69. Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, trad. M. Haar et J.-L. Nancy, *Œuvres philosophiques complètes*, I-1, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 176-177 (1 (69-70)).