

**Œuvre intégrale : POESIE, METAPHORE ET IMAGES
DANS A TRAVERS UN VERGER (1975) DE PHILIPPE JACCOTTET**

Problématique : Quel rôle, grâce notamment au travail poétique sur les images auquel se livre le Poète, Jaccottet assigne-t-il à la Poésie ?

Séance n°1 : Une **petite histoire de l'invention**, pour commencer !

Texte 1 : Homère, *L'Odyssée*, Traduction de Philippe Jaccottet, VIIIe siècle avant Jésus-Christ.

Texte 2 : Platon, *Ion*, 400 avant Jésus-Christ.

Texte 3 : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963.

Question de synthèse : Comment naît l'invention, d'après ces trois artistes ?

Séance n°2 : Ut pictura poesis !

Texte 4 : Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire*, 2002.

Simonide (VIe siècle avant Jésus-Christ) le premier aurait établi cette comparaison, qui nous est parvenue par Horace (Ier siècle) : « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, de ce qu'il met sous son œil », ce qui se traduit par la célèbre formule : *Ut pictura poesis*, un poème est comme un tableau (*Epître aux Pisons*). Le discours efficace doit se faire tableau : les écoles de rhétorique l'érigent en principe à travers la pratique de l'*ekphrasis*.

Texte 5 : Horace, *Epître aux Pisons*, Ier siècle.

[361] Un poème est comme un tableau : tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin ; l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière, sans avoir à redouter la pénétration du critique ; [365] l'un plaît une fois, l'autre, cent fois exposé, plaira toujours.

Séance n°3 : Lecture de la première partie de A travers un verger, 1975.

Annexe : Projection du film « *Garrigue, Poussan, Hérault, Sud de la France* », La

Petite Planète, 25 février 2012. Source : www.lapetitepla.net

a) THEME : De quoi est-il question dans ce texte ? Définissez le thème général de cet extrait.

Vous pourrez prendre appui sur le titre général de l'ouvrage pour répondre à cette question.

b) LA POSTURE DU POETE : Dans quelle situation le poète se trouve-t-il ? Quels problèmes s'efforce-t-il d'affronter ?

c) LA NEIGE : Pourquoi est-il question de la neige dans le dernier § du texte ?

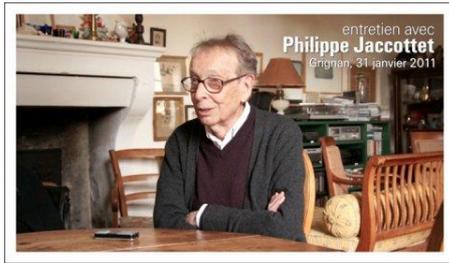


(Sources : cf. Note de bas de page)¹

¹ Document 1 : http://www.maisons-champagne.com/produits_terroirs/specialite_produits/region_paca_amendes.htm

Document 2 : <http://www.thehoneygatherers.com/html/phototheque8.html>

Séance n°4 : Jaccottet par lui-même.
Entretien avec Philippe Jaccottet, réalisé par les Librairies L'Arbre à Lettres le 31 janvier 2011².



1. **Autoportrait** : Document audio-visuel : Entretien avec Philippe Jaccottet. Troisième partie : « *Grignan, l'expérience du paysage* ».

2. **La naissance de A travers un verger** : Document audio-visuel : Entretien avec Philippe Jaccottet. Quatrième partie : « *Variations sur les états de la lumière* ».

Séance n°5 : Le statut de l'image dans une œuvre d'art.

Vocabulaire.

- **Asymptotique** : Tangente à une courbe en un point à l'infini (Larousse.fr) ;
- **Ekphrasis** : Une *ekphrasis*, au pluriel : *ekphraseis* (grec ancien *εκφραζειν*, « expliquer jusqu'au bout »), est une description précise et détaillée.
- **Hypotypose** : RHÉT. Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre. (*Trésor de la Langue Française*)
- **Toposyntaxe / Chronosyntaxe** :

Texte 6 : Annette Béguin-Verbrugge, *Images en texte, Images du texte, Dispositifs graphiques et communication écrite*, Septentrion, 2006.

Le texte écrit ne dispose pas des indices qui accompagnent le texte oral, comme le geste ou les inflexions de la voix, mais, outre les moyens plastiques dont il use pour plaire au lecteur, il est davantage affranchi du temps. La lecture n'est pas tributaire d'un déroulement comme l'est la parole. Certes, la lecture du texte linguistique est toujours une lecture « déroulante » dans la mesure où les signes écrits appartiennent à la langue et sont donc tributaires d'une syntaxe ; mais le texte est également un dispositif donné à voir dans la simultanéité. Jean-Marie Klinkenberg¹³ parle de **toposyntaxe** du message iconique à opposer à la **chronosyntaxe** du message linguistique. Les deux formes de syntaxe coexistent dans le texte envisagé comme inscription. Les cadres font partie des opérateurs « toposyntaxiques »¹⁴.

13. – KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck Université, 1996. p. 311.

² <http://blog.arbrealettres.com/Entretien-avec-Philippe-Jaccottet,448.html>

Texte 7 : Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Article « Image », *Dictionnaire du littéraire*, 2002.



Apollinaire, *Calligrammes*, 1918.

Mais chacun de ces langages impose aussi sa logique : le texte se donne nécessairement dans un déroulement, l'image en une vision globale (les arts de l'image animée étant aussi arts d'une succession de données globales) ; le texte obéit avant tout à une chronosyntaxe, l'image à une toposyntaxe. La poésie « fait image », au sens où elle tend à s'émanciper des contraintes du déroulement textuel. Les dispositifs sonores et graphiques (versifications, rimes, retours de sons) qui lui sont propres tendent à substituer à la linéarité de la phrase un dispositif où les mots sont liés par leur place dans la page (à la rime par exemple). Surtout, les figures de style sollicitent l'effet imageant. En particulier la métaphore, qui a pu être qualifiée de « figure-reine », abolit les termes de comparaison et produit une substitution instantanée : par exemple « Colombe aux regards de faucon » (Gautier, *Rondalla*) « dit » en une image une jeune fille belle et douce d'apparence, mais cruelle. Le passage de la syntaxe linéaire à une syntaxe spatiale atteint son point extrême avec le calligramme : ainsi *La colombe poignardée et le jet d'eau* d'Apollinaire dessine en mots une colombe et un jet d'eau. Le rapport est inverse dans l'*ekphrasis* (description littéraire de tableau) et l'hypotypose (description qui « met sous les yeux » du lecteur les choses évoquées), l'image est première, et le texte déploie en phrases successives et nombreuses ce qu'elle offre dans l'instantané (la chronosyntaxe se substitue à la toposyntaxe). Les deux cas de « figures » montrent que le passage de l'ordre verbal à l'ordre de l'image ne peut être qu'asymptotique. Pour parvenir



au calligramme, la syntaxe verbale renonce à sa logique propre, mais pour dire la signification du calligramme, elle reprend ses droits ; l'*ekphrasis* célèbre la gloire de l'image, mais en abolit l'instantanéité. Ainsi, la « lecture de l'image » – préconisée dans les programmes scolaires aujourd'hui – ré-instaure, même dans l'analyse de l'ordre spatial (premier plan, second plan, arrière-plan, bas et haut, droite et gauche...), une chronosyntaxe, et tend à abolir l'effet de la perception globale, qui repose sur la proximité immédiate des signes visuels. La tension entre ces deux logiques se retrouve à propos du théâtre. Par exemple, dans la querelle du *Cid* (1637) les adversaires de Corneille insistent sur le fait que sur scène, donc offerte à la vision, la pièce fit un triomphe, mais que la lecture, c'est-à-dire une perception selon l'ordre temporel linéaire, y décelait des défauts. Enfin, l'image visuelle ou verbale offre souvent une ambivalence, ambiguïté ou polysémie, qui ne peut trouver de résolution ni dans la chronosyntaxe, réduite à peu sinon à quia, ni dans la toposyntaxe, susceptible de parcours multiples. Tel est le cas des anamorphoses, dont le motif change selon la position où se place le regard, comme des métaphores inattendues. Il apparaît alors que la signification se joue dans les codes d'observation, qui sont multiples, et pas toujours communs à tous ceux qui sont en situation de réception. Tributaires des habitudes et modèles d'un groupe social (un milieu, une nation) ou plus largement collectif (une culture au sens large), ils relèvent de ce qu'on peut appeler une « allosyntaxe » (agencement des signes selon le rapport à autrui) ; elle exige une analyse historique et sociale, comme les autres codes, mais aussi, en partie, une anthropologie culturelle.

Il peut alors être fructueux de reprendre en compte ce que soulignait Junius (*De Pictura veterum*, 1635). La réception de l'image peut se faire selon deux modalités complémentaires : l'une, qu'il appelle – le traité est en latin – l'« evidentia » – et qui est l'impression première globale ; l'autre, qu'il appelle « perspicuitas » et qui fait intervenir une observation analytique. Dans un premier temps, la perception est saisie par un effet esthétique, dans le second, la perception saisit la signification. Étendue à l'analyse des rapports entre littérature et image, cette façon de voir permet de rendre compte de l'image poétique en ce

Idées clefs figurant dans l'article.

Séance n°6 : **Lecture analytique** d'un extrait de la première partie de *A travers un verger*, 1975. Depuis le début jusqu'à « *plus des fleurs* ».

A partir des séances précédentes, recherchez un plan général de commentaire.

Séance n°7 : Les mots et les images au service de la vie ?

Texte 8 : Philippe Jaccottet [1925], *La Promenade sous les arbres*, 1957.

Question d'analyse : Quel lien établissez-vous entre ce dialogue imaginaire et la réflexion sur le verger d'amandiers que propose Jaccottet dans l'œuvre que vous étudiez ?

L'AUTRE — Il est vrai, je me demande parfois s'il est juste d'aimer les arbres comme vous le faites, et si vous ne vous égarez pas.

L'UN — Il n'y a qu'une chose dont je me soucie vraiment : le réel. Presque toute notre vie est insensée, presque toute elle n'est qu'agitation et sueur de fantômes. S'il n'y avait ce « presque », avec ce qu'il signifie, nous pourrions aussi bien nous avilir ou désespérer.

L'AUTRE — Je parlais de votre amour des arbres.

L'UN — Il n'est pas séparable de ce que j'ai dit. Venez que je vous en montre quelques-uns qui parleront mieux que moi. Ce sont des peupliers et quelques saules ; il y a une rivière auprès pour les nourrir, et une étendue d'herbe déjà, bien que nous soyons encore en mars. C'est en ce mois que, dans

les forêts qui avoisinent Paris, j'ai ressenti pour la première fois peut-être à les voir une impression obscure et profonde, et maintenant je la retrouve ici, où il n'y a plus guère de forêts, et presque point d'eau.

L'AUTRE — Je ne vois rien de si étrange pourtant.

L'UN — Il n'y a jamais rien de « si étrange » dans ce qui me fascine et me confond. Je puis même dire en très peu de mots, et des plus simples, ce que nous avons sous les yeux : la lumière éclairant les troncs et les branchages nus de quelques arbres. Pourtant, quand je vis cela naguère, et maintenant que je la revois avec vous, je ne puis m'empêcher de m'arrêter, d'écouter parler en moi une voix sourde, qui n'est pas celle de tous les jours, qui est plus embarrassée, plus hésitante et néanmoins plus forte. Si je la comprends bien, elle dit que le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est. Écoutez-moi : nous parlons d'ordinaire avec une voix de fantôme, et souvent, dans le moment même que nous parlons, nous souffrons déjà d'avoir été si prompts et si vains ; car nous avons le sentiment que chaque mot dit après le fantôme est dit en pure perte, et même qu'il ajoute encore à l'irréalité de notre monde ; tandis que cette voix-ci, avec son incertitude qui s'élève sans que rien ne l'étaie de l'extérieur et s'aventure sans prudence hors de notre bouche, on dirait qu'elle est moins mensongère, bien qu'elle puisse tromper davantage ; on dirait surtout qu'elle ranime le monde, qu'à travers elle il prend de la consistance. C'est une voix, semble-t-il (et qui en serait sûr ?) qui parle de choses réelles, qui nous oriente vers le réel.

L'AUTRE — Attendez. Il n'est pas aisé de vous suivre, et vous paraissez avoir oublié ces arbres.

L'UN — Quelle relation y a-t-il en effet de ces arbres à la naissance de cette voix ? Les mots dont je me suis servi il y a un instant pour les décrire, vous avez compris comme moi qu'ils étaient loin de traduire ma fascination, et qu'ils relevaient encore, précisément, du langage de fantôme. Prenez donc patience, écoutez-moi quelques instants de plus ; si j'essaie devant vous de corriger et de nourrir ce langage spectral, même si je n'aboutis pas à la voix profonde, peut-être aurons-nous fait en chemin quelque découverte propre à nous intéresser tous deux.

L'AUTRE — Je feindrai donc d'avoir assez de loisir pour écouter.

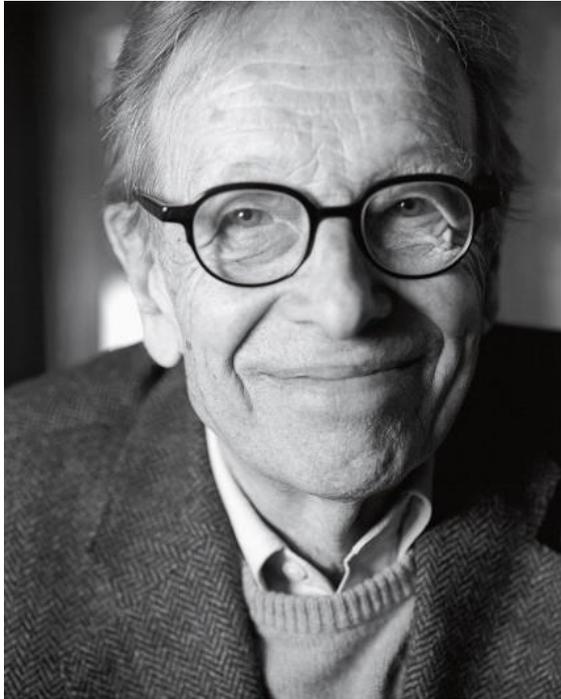
L'UN — Dire comme je l'ai fait, à la légère, que ces arbres étaient nus, nous égare déjà vers des souvenirs ou des rêves qui ne sont pas de saison ; ces arbres sont beaux, mais d'une beauté d'arbre. Ce que nous voyons d'eux, simplement, c'est le bois, encore sans feuilles ; sentez-vous que ce seul mot déjà, loin de nous égérer, nous aide à pénétrer dans l'intimité de ce moment ? Quand nous considérons ces troncs nus et ces branches, ou plutôt qu'ils nous sautent ainsi aux yeux, tout à coup, avec la brusquerie et la fraîcheur de ce qu'un coup de projecteur illumine et révèle, c'est du bois que nous voyons ; et sans que nous le sachions clairement, je crois qu'au fond de nous est touchée notre relation intime avec la matière essentielle à notre vie et presque constamment présente en elle ; et, sans que nous le sachions, encore une fois, ce sont plusieurs états du bois qui apparaissent en nous dans la mémoire, créant par leur diversité un espace et un temps profonds : ce peut être le tas de bois bûché devant la maison, c'est-à-dire l'hiver, le froid et le chaud, le bonheur menacé et préservé ; les meubles dans la chambre éclairés par les heures du jour ; des jouets même, très anciens, une barque peut-être ; l'épaisseur d'un tel mot est inépuisable ; mais nous n'en sentons maintenant que l'épaisseur, et non pas les couches diverses dont je viens d'imaginer quelques-unes ; nous ne sommes donc pas dispersés, mais nous avons le sentiment d'avoir posé le pied sur de profondes assises.

L'AUTRE — Ce n'est pas sans un rien de vraisemblance, et toutefois, je suis plein de doutes...

L'UN — Poursuivons quand même nos erreurs. Car l'essentiel n'est pas ce que j'appellerai maintenant le « bois de mars » (et je devrais, pour être plus complet, vous parler aussi de ce mois poignant) ; mais bien, une fois de plus dans ma vie de fantôme, la lumière qui le touche. Cette lumière, la plus commune des lumières de printemps, n'en a pas moins quelque chose de surprenant : merveilleuse, et presque un peu effrayante, dure et cruelle. Elle n'a rien des feux du soir, ni des cuivres de l'automne (cette boutique de chaudronnier) ; plutôt serait-elle un peu froide dans sa fragilité, comme quelque chose qui commence et, par timidité, se raidit. Considérez que nous ne pensons pas

au soleil en la voyant, et que nous ne l'avons pas cherché ; car on dirait, vous ne le nierez pas, qu'elle est plutôt la lumière même du bois, et que ce sont les arbres qui les éclairent...

L'AUTRE — J'espère que vous êtes conscient de l'extrême subjectivité de vos remarques, et que tout cela contredit gravement la vérité.



Photographie : Ayse Yavas / Keystone.

Séance n°8 : Les images au service de l'invention ?

1. **ETAPE 1** : Lecture d'un article informatif.

Texte 9 : Ducrot / Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972.

LES Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. Ils se réduisent, pour le genre, à un seul, à la *Métaphore*, dont le nom si connu, et plus connu peut-être que la chose même, a perdu, comme l'observe Laharpe, toute sa gravité scolastique.

Or, quelles sont les conditions nécessaires de la *Métaphore* ? Il faut qu'elle soit vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle, et enfin cohérente. Elle sera vraie et juste, si la ressemblance qui en est le fondement est juste, réelle, et non équivoque ou supposée. Elle sera lumineuse, si, tirée d'objets connus, et aisés à saisir, elle frappe à l'ins-

tant l'esprit par la justesse et la vérité des rapports. Elle sera noble, si elle n'est point tirée d'objets bas, dégoûtants, ou si, en étant tirée dans la vue d'avilir et de dégrader, elle se montre avec dignité et au-dessus de son origine. Elle sera naturelle, si elle ne porte point sur une ressemblance trop éloignée, sur une ressemblance au delà de la portée ordinaire de la pensée ; si, dans sa plus grande hardiesse, elle ne sent point l'affectation, la recherche, et paraît s'être présentée comme d'elle-même à la passion, ou lui être échappée dans le besoin de s'exhaler au-dehors. Enfin, elle sera cohérente, si elle est parfaitement d'accord avec elle-même ; si les termes en sont bien assortis, bien liés entre eux, et ne semblent pas s'exclure mutuellement.

Une **métaphore** doit être :

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.

2. **ETAPE 2** : **Lecture analytique** n°2 depuis « *c'est un fait* » jusqu'à « *on le peut encore* ».

Problématique : Quel rôle, grâce notamment au travail poétique sur les images auquel se livre le Poète, Jaccottet assigne-t-il à la Poésie ?

Séance n°9 : **Lecture analytique** n°3 depuis « *Ce ne sont pas les ombres* » jusqu'à « *reste d'espoir* ».

Introduction :

Texte 10 : Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, 1999.

- Identifiez les idées figurant dans ce texte ;
- Dans quelle mesure la lecture d'un extrait de cet essai vous aide-t-elle à cerner les enjeux du texte de Jaccottet que vous avez sous les yeux ?

Séance n°10 : **Lecture cursive** depuis « *C'est ainsi que sur le rôle des mots* » jusqu'à « *ces détours ?* ». **Pour une nouvelle définition des images.**

Séance n°11 : Lecture analytique n°4 depuis « *Par exemple* » jusqu'à « *concilier, soumettre* ».

Séance n°12 : INVENTION Lecture cursive depuis « *Nous pouvons à la rigueur* » jusqu'à « *en « créant* » ».

Dire : nous ne sommes que des instruments, imparfaits, dont le plus haut usage est de faire circuler la lumière – contre l'obscurité qui semble fatalement l'emporter ; dès lors, accepter que jusqu'au dernier moment, même à moitié détruit, notre être serve encore à cet usage – de toutes sortes de façons d'ailleurs, et pas seulement en « créant ».

- Compétence : Développer, en une page, une idée ;
- Sujet : Vous développerez l'idée que formule Philippe Jaccottet en puisant dans votre expérience personnelle. Montrez que, vous aussi, vous êtes là pour « *faire circuler la lumière* ».

Jeff Lynne et ELO vous offrent leur aide.
Accompagnement musical : Electric Light Orchestra, *Mister Blue Sky*, 1977.



Réalisateurs : Patterson, Reckinger, Etudiants de l'USC (University of Southern California), 2012.

Séance n°13 : Lecture analytique n°5 depuis « *Aveuglement alors* » jusqu'à la fin.

Séance n°14 : Histoire des Arts et Synesthésies.

1. Question : Lisez avec beaucoup de soin les deux poèmes suivants : A quel procédé d'écriture spécifique les deux célèbres poètes font-ils allusion ?

Texte 11 : Baudelaire, « *Correspondances* », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Texte 12 : Rimbaud, « *Voyelles* », *Poésies*, 1872.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

2. Définition : Définissez la notion de synesthésie en prenant appui sur les deux sonnets que vous venez de découvrir et l'extrait de l'œuvre de Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception* (1945).

SYNESTHESIE

3. Exemple : Recherchez un exemple de synesthésie dans *A travers un verger* de Philippe Jaccottet.



Car le sujet ne nous dit pas seulement qu'il a à la fois un son et une couleur : c'est le son même qu'il voit au point où se forment les couleurs⁴⁶. Cette formule est à la lettre dépourvue de sens si l'on définit la vision par le *quale* visuel, le son par le *quale* sonore. Mais c'est à nous de construire nos définitions de manière à lui en trouver un, puisque la vision des sons ou l'audition des couleurs existent comme phénomènes. Et ce ne sont pas même des phénomènes exceptionnels. La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. La vision, dit-on, ne peut nous donner que des couleurs ou des lumières, et avec elles des formes, qui sont les contours des couleurs, et des mouvements, qui sont les changements de position des taches de couleur. Mais comment situer dans l'échelle des couleurs la transparence ou les couleurs « troubles » ? En réalité, chaque couleur, dans ce qu'elle a de plus intime, n'est que la structure intérieure de la chose manifestée au-dehors. Le brillant de l'or nous présente sensiblement sa composition homogène, la couleur terne du bois sa composition hétérogène⁴⁷. Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible⁴⁸. On voit l'élasticité de l'acier, la ductilité de l'acier rougi, la dureté de la lame dans un rabot, la mollesse des copeaux. La forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue. La forme d'un pli dans un tissu de lin ou de coton nous fait voir la souplesse ou la sécheresse de la fibre, la froideur ou la tiédeur du tissu. Enfin le mouvement des objets visibles n'est pas le simple déplacement des taches de couleur qui leur correspondent dans le champ visuel. Dans le mouvement de la branche qu'un oiseau vient de quitter, on lit sa flexibilité ou son élasticité, et c'est ainsi

qu'une branche de pommier et une branche de bouleau se distinguent immédiatement. On voit le poids d'un bloc de fonte qui s'enfonce dans le sable, la fluidité de l'eau, la viscosité du sirop⁴⁹. De la même manière, j'entends la dureté et l'inégalité des pavés dans le bruit d'une voiture, et l'on parle avec raison d'un bruit « mou », « terne » ou « sec ». Si l'on peut douter que l'ouïe nous donne de véritables « choses », il est certain du moins qu'elle nous offre au-delà des sons dans l'espace quelque chose qui « bruit » et par là elle communique avec les autres sens⁵⁰. Enfin, si je courbe, les yeux fermés, une tige d'acier et une branche de tilleul, je perçois entre mes deux mains la texture la plus secrète du métal et du bois. Si donc, prises comme des qualités incomparables, les « données des différents sens » relèvent d'autant de mondes séparés, chacune, dans son essence particulière, étant une manière de moduler la chose, elles communiquent toutes par leur noyau significatif.

Il faut seulement préciser la nature de la signification sensible, sans quoi nous reviendrions à l'analyse intellectualiste que nous avons écartée plus haut. C'est la même table que je touche et que je vois. Mais faut-il ajouter, comme on l'a fait : c'est la même sonate que j'entends et que touche Helen Keller, c'est le même homme que je vois et que peint un peintre aveugle⁵¹ ? De proche en proche il n'y aurait plus aucune différence entre la synthèse perceptive et la synthèse intellectuelle. L'unité des sens serait du même ordre que l'unité des objets de science. Quand je touche et regarde à la fois un objet, l'objet unique serait la raison commune de ces deux apparences comme Vénus est la raison commune de l'Étoile du Matin et de l'Étoile du Soir, et la perception serait une science commençante⁵². Or, si la perception réunit nos expériences sensorielles en un monde unique, ce n'est pas comme la colligation scientifique rassemble des objets ou des phénomènes, c'est comme la vision binoculaire saisit un seul objet. Décrivons de près cette « synthèse ». Quand

Texte 13 : Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945.