



Doctorat en Philosophie mention Esthétique
Université Jean Moulin Lyon 3

Anna Caterina DALMASSO

LE CORPS C'EST L'ÉCRAN. LA PHILOSOPHIE DU VISUEL DE MERLEAU-PONTY

1^{er} décembre 2015, Université Jean Moulin Lyon 3

sous la direction de

Mauro CARBONE, Professeur à l'Université Jean Moulin Lyon 3
Andrea PINOTTI, Professeur à l'Università degli Studi di Milano

MEMBRES DU JURY

Mauro CARBONE, Directeur de thèse, Professeur à l'Université Jean Moulin Lyon 3
Philippe DUBOIS, pré-rapporteur, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Ruggero EUGENI, Professeur à l'Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano
Galen JOHNSON, Professeur à l'University of Rhode Island – Kingston
Andrea PINOTTI, Co-directeur de thèse, Professeur à l'Università degli Studi di Milano
Emmanuel de SAINT AUBERT, pré-rapporteur, Directeur de recherche au CNRS

En Cotutelle Internationale de Thèse
avec l'Università degli Studi di Milano (Italie)

Perdu au bout du monde sur mon île de Sal, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir...

Chris Marker, Commentaire de *Sans soleil*

Dans notre manière de percevoir est impliqué tout ce que nous sommes.

Maurice Merleau-Ponty,

Le monde sensible et le monde de l'expression

INTRODUCTION

MERLEAU-PONTY ET LE RELIEF DE L'IMAGE

a) Une ontologie fondée sur le visible

« Toute connaissance », écrit Merleau-Ponty, « est la perception d'une figure sur un fond. Elle doit s'entourer d'un halo de non connu ou de moins connu, d'une marge d'inattention, qui n'est pas un supplément, mais un élément essentiel »¹. Cette marge, cette portion d'invisible accompagne donc l'apparition de toute visibilité, de tout corps, de toute image. Elle en est le revers virtuel, marge ouverte d'*indétermination*², limite mobile qui gouverne la tension entre visible et invisible, entre voir et faire voir. Cette marge est aussi la distance même qui rend possible la vision, qui en permet le mouvement, espace où il en va de l'œil, en tant qu'il incarne aussi « le respect politique d'un hors-champ, c'est-à-dire d'une liberté »³, et encore le maintien d'un espace de jugement et de jeu. Dans l'extraordinaire prolifération d'images et de dispositifs optiques que notre temps connaît, on ne peut pas oublier ou effacer cette distance, cette marge d'invisibilité qui hante toute figure.

Dans la prédominance de la dimension visuelle et dans la propagation de l'univers médiatique qui caractérisent l'époque actuelle, les pratiques et les existences humaines sont de plus en plus compénétrées avec un système complexe d'images et de médiations, à l'intérieur duquel les écrans occupent une position privilégiée. Dans

¹ M. Merleau-Ponty (MP), *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Paris, Vrin, 2000 [1968], p. 117.

² G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958].

³ J.-M. Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 9.

l'empire séculaire de l'image sur les esprits et sur les corps, jamais une telle multitude d'images n'avait été rendue accessible à un si grand nombre d'individus, doués non seulement de la compétence de spectateurs, mais aussi de producteurs, organisateurs, propagateurs d'images⁴.

Les images se multiplient, s'entremêlent, produisent un sens autour de nous et capturent notre regard. « Les images ne disent rien, elles font dire »⁵, loin d'être de simples objets, elles nous provoquent, nous forcent à penser et à *les penser*⁶. Dans ce contexte changeant, les sciences sociales se demandent *comment s'orienter dans les images*⁷ et se proposent d'esquisser les traits saillants de notre rapport au visible. La théorie de l'image (*Bildwissenschaft*) et les *cultural* et *visual studies* s'interrogent sur le système de production et de diffusion des images ainsi que sur notre perception des médias, annonçant l'avènement d'un *tournant iconique* (*Ikonomische Wende* ou *Pictorial/Iconic Turn*)⁸, qui caractériserait, suite au moment *linguistique* ayant dominé la seconde moitié du XX^e siècle, celle qu'on a pris l'habitude d'appeler la *civilisation de l'image*⁹. Nous nous trouvons ainsi projetés dans un régime scopique¹⁰, dont les modalités et les structures perceptives ne sont plus assimilables à l'expérience des médias visuels qu'on connaissait auparavant.

Comment le monde se donne à voir par et dans cet univers d'images ? Qu'en est-il de la réalité, de ce qu'on expérimente en tant que réalité, quand notre perception de celle-ci se fait par le biais de complexes dérivations médiatiques ? Quelles sont les transformations perceptives, cognitives et éthiques sous-tendues ou impliquées par de tels changements ? Comment concevoir un sujet de la perception

⁴ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014.

⁵ J.-M. Mondzain, *Le commerce des regards*, op. cit., p. 9.

⁶ Cf. D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1996.

⁷ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 11-54.

⁸ Cf. W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014 ; G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

⁹ R. Barthes, « Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français) », in *Communications*, 1, 1961. p. 220-222.

¹⁰ L'expression reprise par Martin Jay, (« Scopic Regimes of Modernity », in Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 3-23 ; trad. fr. « Les régimes scopiques de la modernité », in *Réseaux*, volume 11 n°61, 1993, p. 99-112) est de Christian Metz (*Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977).

et de la pensée investi par une telle prolifération du visible ? On peut tout de même renverser ces questions et se demander, comme le fait W. J. Thomas Mitchell, « *que veulent réellement les images?* »¹¹, pourquoi elles nous *regardent* ? Les images nous interpellent, elle nous provoquent, elles *brûlent*¹², écrit George Didi-Huberman, et elles nous demandent à être montrées, à être censurées, enfin à être lues et interprétées – à prendre en compte la marge d’invisibilité qu’elles com-portent, voire à repenser leur statut ontologique.

L’univers visuel flotte entre une « iconocratie »¹³ ou hégémonie des images, déterminée par leur diffusion rayonnante, et un processus parallèle d’inflation iconique, une multiplication et fragmentation des images, allant saturer l’horizon visuel. Il en va de même pour la valeur de vérité et la croyance qu’on attribue aux images – ainsi qu’à leur puissance imageante –, l’image étant souvent considérée sous les aspects de ce qui est illusoire, changeant, vide de sens, piège. Une telle conception de l’image a des racines anciennes. Depuis la théorie de la *mimésis* de Platon, l’image a été pensée *en dette*, dans une dette de réalité et d’être, en tant que double, ombre, illusion. « Le mot d’image est mal famé », écrit Merleau-Ponty, « parce qu’on a cru étourdiment qu’un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose »¹⁴.

Dans le contexte contemporain, l’avènement des médias électroniques, ensuite numériques, vite devenus les principaux vecteurs de transmission et de diffusion massive des documents visuels, semble compromettre encore plus la – déjà fragile – *crédibilité* de l’image : « pour beaucoup, l’image elle-même s’est trouvée, par les manipulations sans fin dont elle était l’objet – mais dont elle avait toujours été l’objet [...] – “définitivement frappée de discrédit” et, pire, congédiée de toute attention critique »¹⁵. Une telle attitude va de pair avec la tendance à établir une opposition rigide entre la réalité et le monde des simulacres, entre le réel et le virtuel,

¹¹ Cf. W. J. T. Mitchell, « Que veulent réellement les images? » in E. Alloa (éd.), *Penser l’image*, Paris, Les presses du réel, 2010.

¹² G. Didi-Huberman, « L’image brûle », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images*, *op. cit.*

¹³ J.-M. Mondzain, *Le commerce des regards*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ M. MP, *L’œil et l’esprit*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ G. Didi-Huberman, « L’image brûle », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images*, *op. cit.*, p. 42. Didi-Huberman cite D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l’art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 177 et en général p. 175-200.

ce second terme étant compris comme une dimension étant alternative ou subalterne par rapport à l'expérience qu'on peut avoir du monde, relevant d'une nostalgie pour un temps où le seuil entre l'image et la réalité pouvait paraître délimité par des confins plus définis et stables.

Or, pour Merleau-Ponty, le visible, loin d'être le lieu d'une telle inconsistance ontologique, émerge, au contraire, comme le point où il en va de la rationalité et de l'Être, dans la mesure où le voyant n'est pas simplement *dans* le visible, mais il *en est*¹⁶, il est « l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux »¹⁷. Dans la réflexion merleau-pontienne, l'exigence de repenser la rationalité contemporaine au-delà du dualisme de sujet et objet, au-delà de la *diplopie ontologique* de Descartes¹⁸, à savoir d'une pensée tendant à séparer la *res cogitans* de son enracinement existentiel et incarné, implique et s'entrelace avec la question même du regard, conçu non pas en tant que point d'où se produit une *vision du monde* (*Weltanschauung*), soit-elle absolue ou relativiste, mais en tant qu'événement dans lequel le sujet et le monde naissent l'un à l'autre dans un seul mouvement de connaissance ou bien de *co-naissance*¹⁹.

La réflexion merleau-pontienne se propose de décrire une nouvelle configuration du rapport du voyant au visible, une relation non plus hiérarchique, mais réciproque, à comprendre comme le *rapport du visible à lui-même*²⁰ : il y a un « sens second et plus profond du narcissisme »²¹, réflexivité propre au sensible²², qui fait non seulement que l'activité de voir implique la passivité de l'être vu, mais aussi que « l'espace lui-même se sait » et se regarde « à travers mon corps »²³. À l'instar d'une telle conception de la vision, la philosophie de Merleau-Ponty s'achemine vers

¹⁶ *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1964], p. 309.

¹⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸ *Ibid.*, p. 218. Merleau-Ponty reprend ce terme à Maurice Blondel, *L'Être et les êtres: essai d'ontologie concrète et intégrale* (1935), Paris, PUF, 1963.

¹⁹ Sur le thème de la *co-naissance* chez Merleau-Ponty cf. E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être: Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, Paris, 2004, « La co-naissance de Paul Claudel », p. 234-255.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 183.

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 33.

²³ M. MP, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 210-211.

une « réhabilitation ontologique du sensible »²⁴, qui à nos yeux déborde de conséquences pour une pensée du visuel, du médium et de l'image aujourd'hui.

Comme Mauro Carbone le souligne, « Visibilité » est chez Merleau-Ponty un autre nom de la *chair* : il y a « identité d'essence entre chair et visibilité »²⁵, à entendre comme tissu de différenciations²⁶, et en tant que terme qui ne renvoie ni à un sujet ni à un objet et permet donc de penser l'entrelacement d'activité et de passivité²⁷. L'ontologie merleau-pontienne produit ainsi une conversion de notre regard sur et dans le visible : c'est un « retour sur soi du visible »²⁸, un « rapport à lui-même du visible »²⁹ ce qui me constitue en voyant, ce qui signifie non seulement que j'assiste au monde *de l'intérieur du visible*, mais que l'Être lui-même se fissure et déflagre en produisant le regard en tant qu'échange continu des visibles et des voyants.

La philosophie de Merleau-Ponty est une *ontologie fondée sur le visible*³⁰, par son allure théorique elle entend réinscrire le regard dans ce visible dont il procède, et ainsi donner voix au mouvement de sa génération en tant qu'être en relation, processuel et chiasmatisé. Dans une telle prise en compte de la vision, l'*image* assume un rôle décisif, contribuant à la structuration d'un tel être du visible et du voyant qui *en est*³¹. La notion d'image ne fait pas l'objet d'une thématization directe chez Merleau-Ponty et pourtant une telle question semble sous-tendre son interrogation de la perception dans son ensemble. En fait, c'est à partir de la prise en compte de la structure perceptive ouverte par l'image que Merleau-Ponty esquisse certaines des intuitions les plus radicales de sa philosophie.

²⁴ *Ibid.*, p. 210.

²⁵ F. Dastur, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Paris, Encre Marine, 2002., p. 99.

²⁶ M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 7 sq.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 185. Cf. aussi « La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même », *ibid.* p. 190.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ Cf. « La deuxième étape de ce tournant dans la pensée de Merleau-Ponty l'amène à fonder une ontologie sur le visible. La saisie des ambiguïtés du visible mène à une ébauche de cette ontologie qui s'appuie sur les possibilités de l'expression (principalement) artistique et picturale », O. Fahlé, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005, p. 139.

³¹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 309.

Loin de représenter une problématique régionale pour Merleau-Ponty, la question de l'image se lie à l'interrogation des conditions mêmes de l'apparaître et devient le pivot pour une compréhension de la vision en général. Comme nous le verrons, cela ne revient pas à introduire une indistinction entre l'image et le visible, mais signifie que la structure perceptive propre à l'image devient le noyau à partir duquel on peut penser notre contact avec le monde en général, avec un visible qui porte en filigrane une structure imageante. En ce sens, la notion d'image nomme et embrasse chez Merleau-Ponty non seulement l'expression figurale, mais également l'*expérience du corps*, le schéma corporel structurant notre ouverture perceptive au monde, ou encore, l'*image dans le miroir*, en tant qu'extension ou « amplification »³² de ce même rapport, la visibilité du monde étant inséparable de la texture imagière du corps, du corps comme espace réflexif et, de ce fait, lui-même exposé au monde et à l'autre – à d'autres regards.

La réflexion merleau-pontienne nous paraît davantage décisive du point de vue de sa démarche, car son approche met au centre de l'interrogation philosophique l'expérience perceptive et esthétique, et, en même temps, n'hésite pas à inclure dans son parcours des notions et des recherches non-philosophiques, issues de disciplines qui vont de l'histoire de l'art à la psychologie, de la biologie à la neuropsychiatrie, pour n'en citer que quelques-unes.

L'œuvre d'art n'intervient pas dans le discours merleau-pontien en tant qu'objet d'analyse, en fait, le philosophe se tient à distance des problèmes classiques de l'histoire de l'Esthétique ; plutôt, comme il l'a été remarqué, la pensée merleau-pontienne « arrive à un point où elle doit *faire appel aux médias et aux arts visuels* pour poursuivre ses idées philosophiques »³³. Alors, la création artistique est le plus souvent abordée comme expérience capable de poser des questions et de suggérer à la philosophie une méthode à même d'exprimer les liens qui nous relient au monde, entraînant une idée de philosophie qui « ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un

³² Cf. M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 33.

³³ O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, op. cit., p. 125.

corps, sa coexistence avec les autres »³⁴. La conversion de regard³⁵, le renversement des équilibres du visible est donc d'abord un fait de méthode pour la philosophie merleau-pontienne, comme prise en compte de la confusion inextricable de l'âme et du corps, de visible et d'invisible. Comme l'écrit Guillaume Carron, « Merleau-Ponty situe plutôt son propos au niveau de la *défaillance du concept*, au moment où celui-ci révèle sa limite et laisse, à côté de lui, un résidu indéterminé »³⁶. C'est pourquoi, Merleau-Ponty ne vise pas à élaborer une philosophie de l'art, mais laisse plutôt l'expérience esthétique creuser de l'intérieur la philosophie, et la laisse même lui apprendre une méthode de travail, *méthode indirecte*³⁷, à même d'exprimer l'être à travers la « texture charnelle »³⁸ de nos expériences.

b) Méthodologie : philosophie et non-philosophie

De l'interrogation merleau-pontienne de la vision et de l'image, nous n'entendons pas opérer une synthèse, mais plutôt en prélever les noyaux qui apparaissent aujourd'hui les plus prégnants et riches d'implications par rapport à l'univers visuel que nous nous proposons d'examiner, ainsi que ceux qui se sont révélés les plus aptes à structurer un dialogue avec d'autres réflexions, formulées autour de l'image et des médias. Dans les cinq Chapitres qui rythment notre parcours, nous visons à mettre en lumière la portée de la philosophie merleau-pontienne du visuel, en faisant émerger dans chaque passage des figures ou facettes différentes, tantôt en cherchant à en reconstruire le développement, par rapport aux sources et aux différentes

³⁴ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 61-75.

³⁵ À ce sujet cf. E. de Saint Aubert, *Le scénario cartésien : Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2005, p. 48 sq.

³⁶ G. Carron, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MetisPresses, 2014, p. 15 (nous soulignons).

³⁷ « On ne peut pas faire de l'ontologie directe. Ma méthode "indirecte" (l'être dans les étants) est seule conforme à l'être – philosophie négative comme "théologie négative" », M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 231.

³⁸ *Ibid.*, p. 195.

phases de la pensée merleau-pontienne, tantôt dans la tentative d'en cerner l'impact généré au sein d'autres champs scientifiques, ainsi que d'en mettre en lumière l'intérêt pour toute pensée qui se propose d'interroger l'image et le visuel.

En structurant ce travail, étant le fruit des recherches conduites³⁹ au sein de l'École Doctorale de Philosophie de l'Université Jean Moulin Lyon 3 en Co-tutelle Internationale avec l'Università degli Studi di Milano, nous avons secondé une trajectoire qui, d'un point de vu tant théorique qu'existential, nous a toujours poussé de l'intérêt pour l'image à la philosophie et de la philosophie à l'image, et notamment au cinéma.

D'un point de vue méthodologique, le fait que, comme nous l'avons mentionné plus haut, Merleau-Ponty fait souvent appel aux arts visuels, et plus en général à des formes de médialité pour développer ses conceptions philosophiques, trouve sa contrepartie dans le constat qu'un nombre croissant d'études, abordant l'image, le cinéma, les médias, s'inspirent ou font appel à la philosophie merleau-pontienne afin d'étayer leurs réflexions esthétiques⁴⁰ – sans compter les différents

³⁹ Certaines des réflexions que nous présentons dans ce travail de thèse ont fait l'objet d'une première formulation dans les publications, ensuite remaniées et élargies, et dans les interventions suivantes : « Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema ne *Le monde sensible et le monde de l'expression* », in *Chiasmi International*, n°12, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 77-109 ; « Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, MetisPresses, Genève, 2013, p. 107-125 ; « Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique », in M. Carbone, A. C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Mimesis, Milano, 2013, p. 67-91 ; « Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), *Rivista di Estetica*, « Schermi / Screens », n° 55, (1/2014), anno LIV, Rosenberg & Sellier, Torino, 2014, p. 53-70 ; « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique », in *Chiasmi International*, n° 16, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2015, p. 99-117 ; « L'égalité du regard ». *Immagine e memoria in Chris Marker*, intervention dans le séminaire « Un problema di memoria » organisé par le Professeur Andrea Pinotti auprès de l'Università degli Studi di Milano, 2013 ; « La mémoire numérique de Chris Marker. Reflets et désirs des images sans soleil », intervention dans le Colloque « Expanded Cinema, Art Médiatique. Quelles politiques du sensible? », organisé par Equipe d'accueil *Passages XX-XXI*, dirigé par Dario Marchiori (MCF Lyon 2, EA 4160) et Luc Vancheri (PR Lyon 2, EA 4160), Université Lumière Lyon 2, 2013 ; « Empiéter, toucher, dissoudre les bords du cadre » intervention dans le Séminaire International « Écrans : pour la généalogie d'un dispositif », sous la direction de Mauro Carbone, Université Jean Moulin Lyon 3, 2014 ; « L'artiste et l'adversité. Hasard et création chez Merleau-Ponty », intervention dans le 39^e Colloque International de l'*International Merleau-Ponty Circle*, Université de Genève, Suisse, 2014, lauréate du Prix M.C. Dillon.

⁴⁰ Pour n'en citer que quelques exemple : V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991 ; A. Friedberg, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA), MIT Press, 2009 ; G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, op. cit.

artistes qui ont repris, par leurs pratiques et théories, l'œuvre du philosophe de la perception, dans des champs différents tels que l'art contemporain⁴¹, le cinéma⁴², l'architecture⁴³.

Notre travail ne vise pas à mesurer la fortune de la pensée merleau-pontienne dans des champs disciplinaires aussi vastes que la théorie de l'image, la théorie du cinéma et des médias, ou les études culturelles – une fortune qui peut, certes, être interprétée comme un indice de la richesse de cette pensée pour l'approche du visuel contemporain. La démarche qui nous a conduit suit plutôt le chemin inverse, du fait que les rencontres avec certaines de ces contributions, et notamment le travail de la théoricienne de cinéma et médias Vivian Sobchack, ont engendré un mouvement nous permettant de revenir au texte merleau-pontien avec des questions renouvelées et d'en dégager ainsi de nouveaux profils ou *esquisses*.

Dans cette perspective, nous avons donc effectué une reconnaissance – qui n'a pas la prétention d'être exhaustive – des débats théoriques en acte, dans l'époque récente, au sein de différents domaines scientifiques, afin de distinguer les nœuds théoriques les plus marquants et les plus aptes à nourrir notre recherche, examinant en particulier : la théorie de l'image et le développement parallèle de l'*ikonische Wende* (tournant iconique) et du *pictorial turn* (tournant pictural), dans le contexte respectivement européen et anglo-américain ; la reprise de la phénoménologie et en particulier de la philosophie merleau-pontienne dans le domaine des *film studies* américains et leur conception de l'expérience filmique à partir de l'intentionnalité incarnée ; le développement croissant des *visual cultural studies*, généralisant une approche historique et culturelle des dispositifs et des formes médiatiques ; les

Cf. en outre M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.* ; L. Vinciguerra et F. Bourlez (éd.), *L'œil et l'esprit : Maurice Merleau-Ponty entre art et philosophie*, Presses Universitaires de Reims, 2011 ; E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre : esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012 ; M. Carbone, A.C. Dalmaso, Franzini E. (éd.), *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui – Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Milan, Mimesis, 2013.

⁴¹ Comme par exemple Robert Morris et Robert Barry (cf. S. Frangi, « Fenomenologia dello spazio e teoria della *Gestalt*. L'influenza di Merleau-Ponty nell'estetica di Robert Morris e Robert Barry », in M. Carbone, A.C. Dalmaso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 143-162) et plus récemment Olafur Eliasson.

⁴² J.-L. Godard, « Le *Testament de Balthazar* », in *Cahiers du cinéma*, n°177, 1966 ; S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 2014.

⁴³ Cf. D. Scarso, « La presenza di Merleau-Ponty nell'architettura contemporanea: Steven Holl e Juhani Pallasmaa », in M. Carbone, A.C. Dalmaso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 93-112.

tentatives, mises en acte par les théoriciens des médias, de cerner le changement de paradigme introduit dans l'univers médiatique par les *nouveaux médias* électroniques, puis numériques.

Alors, au lieu de mettre en œuvre une méthode interdisciplinaire ou transdisciplinaire, nous avons plutôt adopté une démarche qui, dans le sillon de la pensée merleau-pontienne, *laisse entrer* la non-philosophie au sein de l'interrogation philosophique – la philosophie se constituant toujours dans un rapport dialectique et dans un empiétement réciproque avec la non-philosophie⁴⁴. La démarche merleau-pontienne est caractérisée par ce mouvement voulant intégrer dans la philosophie les expériences oubliées ou écartées par la philosophie instituée – comme l'existence, le corps, le désir, l'imaginaire, etc. « La vraie philosophie se moque de la philosophie, est aphilosophie », affirme Merleau-Ponty en paraphrasant l'exhortation pascalienne⁴⁵ ; en fait, il est essentiel à la philosophie de reconnaître la portée ontologique de la non-philosophie comme ce qui relance toujours son interrogation⁴⁶.

Pour les raisons que nous avons indiquées, on peut dire que les croisements théoriques avec des études autour de l'image et du visuel, ainsi que les rencontres sensibles et esthétiques avec certaines œuvres et certains phénomènes médiatiques, ne se trouvent donc pas simplement *à un bout* de notre recherche, comme tentative de montrer la suite et les possibles résultats de la réflexion merleau-pontienne, ces points de contact sont aussi les germes qui nourrissent le développement de notre

⁴⁴ Cf. M. Merleau-Ponty, « Philosophie et non philosophie depuis Hegel », in *Notes de cours 1959-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 269-352 ; volume n°3 de *Chiasmi International*, consacré au thème « Non-Philosophie et Philosophie », Vrin-Mimesis-University of Memphis, Paris-Milan-Memphis, 2001.

Comme le souligne Emmanuel de Saint Aubert : « L'interdisciplinarité, en tant que telle, n'est pas philosophique. Le rapport vivant de la philosophie à la non-philosophie, tel que le conçoit Merleau-Ponty, n'est jamais la recherche des structures communes à différents champs non-philosophiques, mais toujours le travail des vertus proprement philosophiques, entendues jusqu'à l'ontologie, de tel champ non-philosophique », E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, p. 61.

⁴⁵ « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher. », B. Pascal, *Pensées* (1669), texte établi par L. Lafuma, Paris, Seuil, 1962. M. MP, *Notes de cours 1959-1961*, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁶ Comme le souligne Mauro Carbone, pour Merleau-Ponty « le “problème philosophique” de notre époque consisterait à “ouvrir le concept sans le détruire”, de façon à permettre d'en sauver – suggère-t-il un peu plus loin – “la rigueur” tout en abandonnant la prétention à une “possession intellectuelle du monde” », M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 82-83 ; cf. M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 174.

interrogation et en constituent donc simultanément des origines multiples. En vertu de ce mouvement réciproque, certains des Chapitres se prolongent dans des approches d'œuvres, de films, de jeux vidéo, d'autres se trouvent comme à *empiéter* dans le contact avec des itinéraires artistiques qui sont entrés en dialogue avec les thèmes développés le long de notre recherche, c'est pourquoi – en suivant un goût merleau-pontien – nous avons donc appelé ces appendices des « Empiètements », consacrés respectivement à l'œuvre de Tacita Dean et de Chris Marker.

c) L'implication historique du visuel

Dans la réflexion merleau-pontienne, l'art apparaît, nous l'avons vu, « comme partie intégrante, ou mieux – pour utiliser une expression récurrente de ses écrits – comme “partie totale” de sa méditation philosophique : cette partie dans laquelle la totalité se replie et d'où elle est rendue visible »⁴⁷. Il y a donc une relation d'analogie ou même une relation chiasmatisée entre l'art et la philosophie⁴⁸ : la pensée merleau-pontienne conduit son interrogation à même les phénomènes perceptifs et esthétiques et, réciproquement, les expressions artistiques et les concrétions de sens qui se trouvent incarnées dans l'univers sensible, *appellent* la philosophie à les penser. C'est en ce sens que Merleau-Ponty affirme, en relation aux formes artistiques du XX^e siècle, que dans ces expressions et déclinaisons de notre rapport au visible, se trouve manifestée, en une forme implicite et a-logique, une nouvelle ontologie⁴⁹, ou une « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être »⁵⁰, que la philosophie est appelée à formuler au niveau du concept. Les différentes stratégies de visualisation

⁴⁷ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms, 2001, p. 5.

⁴⁸ *Ibid.* p. 5-6.

⁴⁹ M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, p. 161 sq.

⁵⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 63. Cf. aussi M. MP, *La Nature*, texte établi et annoté par D. Séglaard, Paris, Seuil, 1995, p. 265.

et d'expression, mises en œuvre par l'art, impliquent des transformations épistémiques, et la tâche de la philosophie est alors de dégager de telles conséquences et de donner voix aux mutations ontologiques et anthropologiques qui dans ces expériences se trouvent inscrites.

Ce point est particulièrement crucial et nous permet de souligner comment on trouve chez Merleau-Ponty *une prise en compte du visuel dans sa dimension historique*. Précisons ce que nous entendons par ces deux termes essentiels à notre parcours et inséparables dans leur caractérisation. Le monde visible est pour Merleau-Ponty *historique* avant tout en ce qu'il est constitué par les différentes esquisses (*Abschattungen*) que j'en ai dans ma perception, continuellement relancée par les sensations kinesthésiques, ce libre mouvement du corps qui pour Husserl est l'« originelle mobilité du sujet »⁵¹, ou, dans les termes de la Psychologie de la Forme, par le mouvement gestaltique de différenciation de figure et fond. *Historique* désigne également l'existence *située* du sujet voyant, sa localisation dans une contingence et dans un certain milieu incarné – ce que Merleau-Ponty appelle aussi une *adversité*⁵² –, ouvrant sur l'histoire collective. Ces deux dimensions se trouvent profondément entrelacées dans la pensée merleau-pontienne, dans un mouvement qui concourt à formuler une temporalité d'*enveloppement*, où la dimension diachronique et celle synchronique s'enjambent l'une sur l'autre, tout comme l'existence de la langue (niveau diachronique) enveloppe, dans la lecture que Merleau-Ponty élabore de la linguistique saussurienne, les accidents que l'histoire y a incorporé, tout en étant à chaque fois dépassée par l'acte d'expression de la parole (niveau synchronique)⁵³.

La dimension visuelle se greffe alors et, comme nous le verrons, ne pourrait pas être comprise sinon à partir d'un tel mouvement réciproque et processuel : enveloppement de voyant et visible, d'intérieur et d'extérieur, de réel et d'imaginaire, de visible et d'invisible. Précisément en connexion avec sa nature *historique* et processuelle, la notion de *visuel* viendra se définir progressivement comme un visible *entouré d'un horizon de latence* : cette latence qui est tantôt le côté caché de la chose,

⁵¹ E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1949, p. 159.

⁵² M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 284-308.

⁵³ Cf. M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969].

étant pour autant présent et empiétant toujours sur ma perception⁵⁴, tantôt un « invisible de droit »⁵⁵ comme écart inhérent à la chair et propriété essentielle de l'apparition de toute pensée et de tout être.

Par ailleurs, une telle caractérisation du visuel dans sa dimension historique converge, bien que dans des termes différents, avec la lignée théorique qui, de la tradition de la *Kunstwissenschaft* jusqu'aux auteurs des *visual cultural studies*⁵⁶, vise à comprendre la vision dans ses implications culturelles et historiques et aborde les phénomènes et les artefacts visuels comme les indices d'autant de manières de se décliner de l'*aisthesis* humaine.

Quand nous regardons une image, quand nous entrons en contact avec le monde à travers un dispositif, nous faisons l'expérience d'une perception médiée, pourtant, quand nous quittons ce regard médié pour nous tourner vers le monde – apparemment immédiat – qui nous entoure, ces manières particulières d'exprimer le réel que nous avons connues ne nous abandonnent pas. C'est que notre perception – mais aussi notre mémoire, notre imaginaire, notre manière de sentir et de conceptualiser – en est informée et que nous sommes comme *refaits*⁵⁷ par ces images et par la manière de regarder que ces technologies nous ont appris. Notre manière de voir le monde, de le figurer et de l'exprimer en est modifiée, toute amplification technique du corps enveloppant une « déformation ou transformation »⁵⁸ de la perception, à son tour sous-tendue par une implicite sélection et exclusion d'autres formes perceptives ainsi qu'expressives.

⁵⁴ « Le côté non vu est saisi par moi comme présent, et je n'affirme pas que le dos de la lampe existe dans le sens où je dis : la solution du problème existe. Le côté caché est présent à sa manière. Il est dans mon voisinage. », M. MP, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques : précédé de Projet de travail sur la nature de la Perception (1933) et La nature de la perception (1934)*, Paris, Cynara, 1989, p. 45.

⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 308.

⁵⁶ Nous nous limitons ici à indiquer l'ouvrage fondateur : H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, The New Press, 1988.

⁵⁷ V. Sobchack, « The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence" », in *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, p. 136.

⁵⁸ J. Barry Jr., « The Technical Body. Incorporating Technology and Flesh », in *Philosophy Today*, winter 1991, p. 397.

Les médias et les dispositifs « imposent des conditions à la perception, au savoir et à la connaissance »⁵⁹ et nous transforment en tant que sujets incarnés, sujets de savoir et de désir⁶⁰. Inversement, on pourrait dire que chaque dispositif est aussi l'expression d'une certaine manière d'être et de penser, d'un certain ensemble de conditions et de possibilités historiques, qui en ont permis la concrétisation. La manière dont les artistes et plus en général les hommes ont représenté le monde en image porte la trace de leur existence située, de leur contact sensible avec le monde, et même d'une certaine manière de regarder, ou mieux, d'un certain style perceptif. « Chaque technologie », écrit Vivian Sobchack, « non seulement opère des différentes médiations et figurations de notre existence charnelle, mais elle les constitue. À savoir, chacune offre à nos corps vécus des manières radicalement différentes d'être-au-monde, chacune nous impliquant dans des structures d'investissement et nous sollicitant, à travers des modes distinctifs de présentation et de représentation, à des réponses esthétiques et éthiques différentes »⁶¹.

En ce sens alors, *toute perception est une perception médiée*, non seulement parce que tout contact avec le monde est façonné par le rapport avec une médialité qui ne cesse d'empiéter sur notre appréhension des choses, mais aussi parce que notre ouverture perceptive est un entrer en rapport continu avec ce médium qu'est notre corps, ce corps phénoménal que Merleau-Ponty met au centre de son interrogation philosophique, émergeant de manière remarquable dans l'expérience de la création artistique.

Il s'agira alors de montrer comment ce corps de chair, avec sa structure située, est la condition transcendantale de notre ouverture au monde, montrer comment l'idée ou l'esprit ne peuvent pas être détachés de leur genèse historique et

⁵⁹ O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique, op. cit.*, p. 126. Cf. F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.

⁶⁰ Cf. V. Sobchack, « The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence" », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 136.

⁶¹ « Each technology not only differently mediates our figurations of bodily existence but also *constitutes* them. That is, each offers our lived bodies radically different ways of "being-in-the-world." Each implicates us in different structures of material investment, and – because each has a particular affinity with different cultural functions, forms, and contents – each stimulates us through differing modes of presentation and representation to different aesthetic responses and ethical responsibilities », *ibid.*

incarnée, non pas parce que l'esprit découle comme effet de l'assemblage ou de « l'arrangement matériel du corps humain »⁶², mais plutôt, parce qu'il procède de la différence et de l'excès qui creuse l'écart entre *l'œil et l'esprit*, entre ce corps et l'être qui *en est*⁶³. « Si nos yeux étaient faits de telle sorte qu'aucune partie de notre corps ne tombât sous notre regard », « ce corps qui ne se réfléchirait pas », « ne serait pas tout à fait chair, ne serait pas non plus un corps d'homme »⁶⁴. Inversement, en vertu de nos corps vécus, nous ne pouvons pas voir l'arrière de notre tête, ni même voir directement nos yeux, et pourtant « il faut prendre au sérieux cette impossibilité : elle montre que la vision est indissociable d'un endroit précis, d'une parcelle d'un corps étendu et éloigné des autres corps par cette même extension spatiale »⁶⁵. Cette ligne de recherche est celle qui commence à prendre forme dans le Premier Chapitre, visant à mettre en lumière la conception d'une fondamentale *historicité de la perception* qui sous-tend la réflexion merleau-pontienne et qui, à nos yeux, n'a pas encore fait l'objet d'une thématisation spécifique.

Une telle idée émerge, d'abord, chez Merleau-Ponty, à partir de l'étude du développement ontogénétique de la perception dans l'existence de l'organisme vivant ou de l'individu. Dans *La structure du comportement*⁶⁶ et dans la *Phénoménologie de la perception*⁶⁷, Merleau-Ponty vise à montrer que la perception n'est pas seulement une condition *a priori*, mais qu'elle est le produit d'un développement incarné, d'un certain apprentissage issu de la rencontre contingente de l'organisme et de son environnement, de ses transformations et déformations successives. Dans ces études, la perception se configure donc comme *acquisition historique et culturelle* tout autant que comme prédisposition innée.

Ce rapport contingent entre le corps vivant et le monde perceptif se révèle, et se trouve comme amplifié, pour Merleau-Ponty, dans le phénomène de la création artistique, tel est alors le deuxième volet de cette pensée de l'historicité. Dans la pratique de la création, l'artiste est continuellement confronté à des contraintes

⁶² M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 20.

⁶³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 177-178

⁶⁴ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵ A. Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht-London-New York, Springer, 2011, p. 356.

⁶⁶ M. MP, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2002 [1942].

⁶⁷ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945].

historiques et notamment à celles qui procèdent de sa corporéité, c'est-à-dire de ses particularités physiques, le corps situé étant le premier filtre de la perception et le premier médium de la production artistique. L'examen du parcours artistique de Cézanne, mais aussi, avant lui, de la peinture du Greco, posent le problème du rapport entre le hasard et l'arbitraire, entre vie et œuvre, entre facticité et intention. Nous chercherons à montrer que, à partir de ce noyau d'expériences, Merleau-Ponty élabore en filigrane une philosophie de l'histoire et se propose de penser la genèse incarnée de l'idéalité.

En ce sens, nous verrons que la rencontre de Merleau-Ponty avec la pensée husserlienne, qui marque profondément la démarche et la rédaction de la *Phénoménologie*, apparaît alors comme un détour, ou un retour en arrière vers des ambivalences théoriques, éloignant le philosophe par rapport à certaines intuitions radicales qu'on trouve ébauchées dans *La structure du comportement* : la connexion entre perception et histoire, l'enveloppement mutuel de nature et culture, la conception de l'idéalité en tant que dimension immanente à la facticité.

Ensuite, la conception d'une historicité des modes de perception émerge avec plus de clarté à partir du début des années 1950, avec *Le langage indirect et les voix du silence*⁶⁸, dans le dialogue avec Malraux, puis avec l'approche de la thématique plus proprement historique⁶⁹. En examinant la création artistique à l'intersection avec l'histoire totale, Merleau-Ponty aborde – troisième moment de ce parcours – l'œuvre en tant qu'*institution collective*⁷⁰ : institution d'une norme ou idéalité, mais aussi expression d'un certain rapport avec le monde, à savoir d'une certaine *aisthésis*. L'invention de la perspective de la Renaissance occupe une place de relief dans ces analyses, prenant appui sur la célèbre étude d'Erwin Panofsky sur *La perspective comme forme symbolique*⁷¹, mais aussi sur la constellation d'auteurs de la *Kunstwissenschaft*, ayant

⁶⁸ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*

⁶⁹ Abordée par Merleau-Ponty tant dans les cours sur « Matériaux pour une théorie de l'histoire » (M. MP, *Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 43-56) et sur l'*Institution* (*L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003), que dans *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955.

⁷⁰ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 78.

⁷¹ E. Panofsky, « La perspective comme forme symbolique » (1927), trad. fr. de G. Ballange in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, Paris, 1975, p. 37-182.

ouvert une conception de l'histoire de l'art comme histoire des styles perceptifs⁷². Nous chercherons alors à mettre en lumière les influences directes ou indirectes de ces auteurs sur la pensée merleau-pontienne, en montrant la cohérence ou les ambivalences issues de la trame de ces rapports complexes. À côté de l'influence majeure de Panofsky, nous aborderons aussi, sous les aspects de la question de l'historicité, le rapport aux œuvres d'André Malraux, Pierre Francastel, Heinrich Wölfflin et Bernard Berenson.

d) Le regard de l'image et l'implication réciproque de sens et sensible

« Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois »⁷³. Dans ce passage célèbre tiré de *L'œil et l'esprit*, s'exprime un des nœuds les plus décisifs de l'ontologie merleau-pontienne du visible, qui vient à considérer l'objet esthétique selon une fondamentale réversibilité du voir. Dans l'ontologie qu'il cherche à formuler, Merleau-Ponty envisage une intentionnalité du visible : « intentionnalité inverse »⁷⁴ comme la définit Éliane Escoubas, dont la première conséquence est de remettre en question les rapports entre activité et passivité selon lesquels la modernité occidentale a conçu la vision. À l'encontre d'un regard détaché et de *survol*⁷⁵ caractérisant le sujet de la représentation, le philosophe pense, comme nous l'avons déjà souligné, une vision qui se fait du cœur du visible : Merleau-Ponty « arrive à cette thèse par un revirement surprenant. Si notre corps propre est tout à

⁷² Cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, 2001.

⁷³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁴ E. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993], p. 123-138, p. 128.

⁷⁵ À propos de ce concept chez Merleau-Ponty cf. E. de S. Aubert, *Le scénario cartésien*, *op. cit.*, p. 192-199.

la fois *voyant et visible*, pourquoi les choses, en tant qu'annexe du corps propre, ne seraient-elles pas, inversement, *visibles et voyantes* ? »⁷⁶.

Telle est pour Merleau-Ponty la portée ontologique de l'expérience décrite par *beaucoup de peintres* qui se sentaient *regardés par les choses*⁷⁷, et découvraient ainsi que la vision naît « là où un visible se met à voir »⁷⁸, « là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti »⁷⁹. Dans ce mouvement de pensée, le rapport à ce type particulier de visible qu'est l'image est pris en compte par Merleau-Ponty comme une expérience à même d'ouvrir une différente image du voir, qu'on peut condenser dans la formule *voir selon* ou *avec* que nous venons de citer et que nous essayerons de dégager en son originalité et en sa trajectoire, une telle conception de l'image se trouvant aux antipodes par rapport au modèle de la *transitivité*⁸⁰, ayant servi en tant que modèle dominant au sein d'une conception métaphysique de l'image, ensuite consolidé par la diffusion du paradigme sémiotique et la conséquente assimilation de l'image aux structures de la signification langagière.

Si l'élaboration merleau-pontienne tend à envelopper l'image et le visible dans son interrogation philosophique, il s'agira alors de décrire les traits de ce rapport complexe entre *voir* et *voir par images*, à partir de certaines notions centrales comme celle de *figure* issue de la psychologie de la *Gestalt*, d'imaginaire, ou celle, plus rare mais non moins décisive, de *précession*⁸¹.

Pour Merleau-Ponty, l'image n'est pas avant tout dans une relation référentielle par rapport au réel, elle n'est pas ce qui renvoie à autre-que-soi, mais premièrement ce qui nous *regarde*⁸². Une telle conception est celle qu'on peut déceler à l'œuvre dans la culture visuelle contemporaine et dans les études qui, en abordant

⁷⁶ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 63.

⁷⁷ Cf. M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 31 ; M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 181.

⁷⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰ Une telle structure est approfondie par L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993 ; R. Debray, *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

⁸¹ Sur la figure de la *précession* chez Merleau-Ponty cf. M. Carbone, *La chair des images*, op. cit., « Ontologie de l'image en tant que figure de précession réciproque », p. 116-127.

⁸² Dans le double sens de « voir » et « concerner », inauguré par Lacan et repris par Didi-Huberman. Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 et G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999.

notre rapport à l'image, ont recueilli l'enjeu de la *réhabilitation ontologique du sensible*⁸³, et de celui que Gottfried Boehm a appelé le « tournant iconique » accompli par Merleau-Ponty⁸⁴, par son *ontologie fondée sur la visibilité*.

Dans le Deuxième Chapitre, nous allons donc développer cette figure merleau-pontienne de la réversibilité en tant qu'elle est, à notre sens, décisive, non seulement dans l'ontologie de la chair merleau-pontienne, mais pour l'approche de l'univers visuel contemporain. Nous tenterons, d'abord, d'esquisser un des chemins accomplis par cette intuition d'une *réversibilité du voir*, du chiasme entre perception et expression, et plus précisément celle qui s'élabore depuis le premier cours de Merleau-Ponty au Collège de France sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*⁸⁵, à partir des thèmes du mouvement, de l'expression, de la profondeur, du relief ou cinérelief, et encore du miroir et du schéma corporel – la relation avec l'œuvre de Paul Schilder y occupant une position centrale –, ce cours étant dans une connexion essentielle, à nos yeux, avec les derniers écrits. Partant de ces analyses, nous aurons l'occasion d'approfondir les réflexions que Merleau-Ponty consacre, dans le cours de 1953, à l'expression du mouvement dans la peinture et dans le cinéma⁸⁶, relevant d'une conception des arts visuels comme intention signifiante du sensible, particulièrement riche d'implications théoriques pour cette nouvelle conception du voir et de l'image.

Ensuite, nous nous proposons de retracer la convergence entre une telle ontologie de l'image étant au cœur de l'esthétique merleau-pontienne et les recherches contemporaines autour de l'image et de la médialité, en particulier avec le *tournant iconique* ou *pictural*⁸⁷ qui a investi les études visuelles et la critique de l'image, tant dans le domaine anglo-saxon que dans le contexte européen, exigeant à la fois

⁸³ M. MP, « Le philosophe et son ombre », in *Signes, op. cit.*, p. 201-228, p. 210.

⁸⁴ G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*

⁸⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France. Notes 1953*, texte établi par E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 69 [40](III7).

⁸⁷ *Ikonomische Wende* selon l'expression de Boehm (cf. G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 11-38) ou *pictorial turn* de Mitchell (Cf. W.J.T. Mitchell, « The Pictorial Turn », in *Artforum*, mars 1992 et *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 ; W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, *op. cit.*).

une différente approche épistémologique du visuel et une nouvelle ontologie pour les images.

Le rapport d'implication réciproque entre sens et sensible, perception et expression, puis visible et invisible, que Merleau-Ponty formule et sur lequel il insiste tout au long de son œuvre, transforme la manière dont on pense l'image, mais implique aussi une conception du médium. En opérant une critique de toute idéologie de la transparence⁸⁸, la pensée de Merleau-Ponty nous pose les jalons pour formuler une esthétique du médium – le mot « esthétique » impliquant ici le sens d'une *aïsthésis*, d'une théorie de la connaissance sensible tout autant qu'une théorie portant sur l'art – qui prenne en compte la médiateté de toute apparition et pareillement l'entrelacement de transparence et d'opacité dans le processus de la médiation.

Dans le Troisième Chapitre, nous entendons donc mettre en évidence la conception du médium⁸⁹ qui est exprimée par la co-implication de sens et sensible, de visible et invisible étayée par l'esthétique merleau-pontienne, celle-ci venant creuser une idée de médium comme support qui s'effacerait dans l'acte de véhiculer la signification et ainsi ébranler la corrélation qu'on peut établir entre transparence et simulation mimétique. Plus précisément, on retrouve, chez Merleau-Ponty, une considération inédite, d'un côté, du rapport entre la transparence du médium et son opacité, et, de l'autre, de l'enveloppement du médium et du sens, enveloppement historique et contingent, ensuite défini en tant que rapport ontologique.

Lorsque Merleau-Ponty aborde le médium – linguistique, iconique ou matériel –, il ne cesse de ramener notre attention sur une opacité radicale, sur le caractère incarné du geste expressif qui s'y accomplit⁹⁰, et parallèlement sur la genèse et naturelle et culturelle de toute opération de communication. Tel est l'enjeu

⁸⁸ Cf. E. Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Kimé, 2008, p. 16.

⁸⁹ Dans la langue française, on fait d'habitude une distinction entre « médium », en tant que ce qui concerne le domaine plus proprement esthétique ou artistique, et « média », acception qui comprend la sphère de l'information et de la communication. Dans les réflexions que nous cherchons ici à développer nous visons une conception plus élargie du médium en tant que structure de la médiation dans le sens d'une théorie de la perception, nous allons donc utiliser ce terme « médium », sans pour autant vouloir nous référer à la distinction qu'on en fait dans l'usage courant.

⁹⁰ Voir M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, « Le corps comme expression et la parole », p. 213-241.

de *La structure du comportement*, puis de la prise en compte du corps vivant en tant que médium dans la *Phénoménologie*, d'une perception qui constamment « se dissimule à elle-même »⁹¹, mais dont le sens latent ne se laisse pas pour autant appréhender sinon dans l'épaisseur du monde et de nos vécus. À travers l'analyse de la profondeur, de la perception, comme structures d'écarts, mais aussi par la prise en compte des idées sensibles proustiennes⁹², la recherche merleau-pontienne d'un médium, d'un sensible, qui soit en même temps visible et invisible, se poursuit dans l'élaboration de la notion de *chair*, elle-même *élément de médiation*, en tant que « milieu formateur de l'objet et du sujet »⁹³, étoffe⁹⁴ ou structure connective du sensible⁹⁵.

En abordant certaines formes de la médialité contemporaine, nous essayerons alors de mettre en question l'équation traditionnelle entre transparence et immersivité de l'interface, pour dégager la possibilité de penser une immersivité qui ne descend pas du caractère mimétique de l'image. Le parcours que nous souhaitons articuler au sein de cette philosophie merleau-pontienne du médium, pourra donc s'entrelacer avec la réflexion développée par Richard Grusin et David Bolter autour de la double logique d'*immédiateté* et *hypermédiation*⁹⁶, sur laquelle repose la structure du médium, ainsi qu'avec les intuitions de Mark B. N. Hansen exposées dans sa philosophie des nouveaux médias⁹⁷. L'approche de l'œuvre du théoricien américain nous permettra, en outre, – malgré la présence de certains points critiques – d'introduire une autre question qui est profondément impliquée par les réflexions que nous visons à développer ici, celle de la *technique*. On sait que ce thème n'a été touché que très rarement par Merleau-Ponty et jamais de manière approfondie, c'est pourquoi très peu d'études abordent une telle perspective de recherche⁹⁸, qui

⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁹² À propos de la caractérisation merleau-pontienne des idées sensibles voir M. Carbone, « Le sensible et l'excédent. Merleau-Ponty et Kant *via* Proust », in *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 151-168 ; et du même auteur, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.

⁹³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 250, 301, 310.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 176. Voir aussi *ibid.*, p. 150 et 167.

⁹⁶ J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

⁹⁷ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*, New York-London, Routledge, 2006 ; M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.

⁹⁸ Cf. X. Guchet, « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », in *Les Études philosophiques* 2/2001 (n° 57), p. 219-237 ; M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.* Les deux auteurs se réfèrent également à Gilbert Simondon, en esquissant des points de contact entre les deux philosophes.

demeure pourtant très stimulante et actuelle dans la perspective de notre situation historique, voire de notre technogenèse, la connexion entre technique et sensibilité se faisant de plus en plus cruciale.

En partant de la thèse avancée par Hansen, selon laquelle l'ontologie merleau-pontienne de la chair exigerait une *technicité originnaire*⁹⁹, nous allons retracer une pensée de la technique chez Merleau-Ponty en en mettant en lumière les enjeux propres, à la suite des réflexions esquissées à ce sujet par Xavier Guchet¹⁰⁰. De prime abord, l'approche de Merleau-Ponty vis-à-vis de la technique pourrait paraître ambivalent ; le philosophe s'oppose avec force à une *technicisation* de la pensée entendue comme forme de pensée causaliste, en même temps qu'il semble considérer les techniques parmi ces domaines non-philosophiques dont la portée symbolique et culturelle représente un appel pour l'avenir de la philosophie. Nous nous proposons donc d'éclaircir cette tension en montrant comment pour Merleau-Ponty le monde des techniques constitue un ensemble de phénomènes à même d'exprimer une signification anthropologique.

En abordant l'*expression* particulière qui caractérise des techniques telles que le cinéma et le dispositif – crucial – du miroir, nous verrons comment une originalité de la technique ne découle pas pour Merleau-Ponty du fait que le corps est suspendu à la technicisation, mais est plutôt impliquée par l'inscription de la technique dans le corps comme sa possibilité intrinsèque : « Toute technique est “technique du corps” », écrit Merleau-Ponty, « elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair »¹⁰¹.

Comme nous le verrons, une telle perspective se tisse de consonances avec la réflexion que Gilbert Simondon a développée autour du mode d'existence des objets techniques¹⁰² et, plus radicalement, au sujet d'une *techno-esthétique*¹⁰³, comme

⁹⁹ *Ibid.*, p. IX.

¹⁰⁰ X. Guchet, « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », *op. cit.*

¹⁰¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 33 (nous soulignons).

¹⁰² G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958].

¹⁰³ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, p. 379-396.

étant « une catégorie plus primitive que le sentiment esthétique seul ou l'aspect technique considéré sous l'angle de la seule fonctionnalité »¹⁰⁴.

e) Le corps et l'écran

Dans le parcours que nous allons esquisser au sein de la philosophie merleau-pontienne, le corps se tissera d'analogies avec l'image, avec la manière de regarder qu'elle ouvre, mais aussi avec cette limite et surface qu'elle dessine, qui nous fait entrer en contact avec un monde. Non moins que l'image, le corps est pour Merleau-Ponty « comme une espèce de circonscription d'espace : de même que l'augure romain traçait un contour sacré et signifiant, l'organisme définit un *templum* où les événements auront une signification organique »¹⁰⁵. Nous chercherons donc à esquisser la relation entre l'espace institué par le corps et cette pratique d'encadrer le champ visuel qui avec le *templum* s'inaugure¹⁰⁶, à partir de la réflexion que Merleau-Ponty a consacrée à la peinture et notamment au cinéma – ce dernier ayant un rôle plus important qu'on aurait pu le croire. Longtemps on a accordé une position centrale et presque exclusive à la figuration picturale dans la pensée de Merleau-Ponty, cependant on peut aujourd'hui affirmer que l'intérêt du philosophe pour le cinéma et l'image en mouvement n'est pas moins constant et significatif, comme plusieurs études¹⁰⁷ l'ont montré dans les dernières années, mettant en lumière la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 391-392.

¹⁰⁵ M. MP, *La nature, op. cit.*, p. 195. Merleau-Ponty se réfère à A. Gesell et C.S. Amatruda. *L'embryologie du comportement* (1945), Paris, PUF, 1953.

¹⁰⁶ D. Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 63 ; cf. aussi L. Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007 et M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », in M. Carbone et A.C. Dalmaso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 21-34 ; p. 26.

¹⁰⁷ Cf. M. Carbone, « Merleau-Ponty e il pensiero del cinema », in S. Moriggi (éd.), *Dov'è la donna? Pensare l'arte e la scienza oggi*, Milano, Mimesis, 2003, p. 77-85 ; S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, p. 123-146 ; M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008 ; M. Carbone, « Il filosofo e il cineasta. Una convergenza storica e una discussione sull'immagine cinematografica », in *Paradigmi*, settembre-dicembre 2009, p. 45-51 ; P. Rodrigo,

portée de cette référence dans l'ensemble des écrits. On peut dire que la réflexion autour du cinéma parcourt de manière souterraine l'œuvre de Merleau-Ponty, en émergeant pour éclairer certains nœuds fondamentaux de sa philosophie, depuis les recherches sur la perception jusqu'à l'élaboration de l'ontologie, et c'est donc selon une telle démarche que la référence à la pensée merleau-pontienne du cinéma interviendra dans notre étude¹⁰⁸.

Avec l'écran cinématographique commence à s'élaborer une nouvelle configuration de l'image, de ses limites ainsi que de sa surface, du seuil entre réel et imaginaire, entre visible et invisible : « Le cinéma », écrit Philippe Dubois, « a produit, au-delà des outils techniques et de leurs usages sociaux ou culturels, un *imaginaire de l'image* [...] qui nous sert de base pour penser notre rapport à tous les autres types d'images contemporaines »¹⁰⁹. C'est une telle transformation de notre manière de voir et de penser l'image qui sera abordée dans le Quatrième Chapitre, mettant en relief la notion d'écran, telle qu'elle s'élabore au sein des écrits de Merleau-Ponty et qui a ensuite été développée à partir de sa réflexion philosophique.

La notion d'écran est ambiguë, elle est suspendue entre puissance de limitation et fonction de surface, mais, de plus, elle est porteuse d'une duplicité sémantique : tantôt l'écran indique la surface sur laquelle l'image peut apparaître, tantôt il nomme ce qui fait arrêt, dissimule, protège¹¹⁰. C'est une telle ambiguïté de l'écran qui conduira notre interrogation autour de ce dispositif perceptif et épistémique, – une ambiguïté qui pour Merleau-Ponty est propre au visible en tant que tel, à la chair en tant qu'élément formateur du sentant et du senti, et que nous

L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique, Paris, Vrin, 2009 ; M. Carbone, « Giusto una sequenza, ma la sequenza giusta. Merleau-Ponty e la rivolta nel dormitorio di *Zero in condotta* », in *Materiali di Estetica*, nuova serie, 2010, n. 1, p. 380-384 ; les contributions du volume de *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010 ; M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.* ; les contributions du volume M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Pour une reconstruction chronologique de la réflexion que Merleau-Ponty a consacrée au cinéma nous renvoyons aux études citées plus haut.

¹⁰⁹ Ph. Dubois, « Présentation », in E. Biserna, Ph. Dubois, F. Monvoisin (éd.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010, p. 13-14.

¹¹⁰ Cf. E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », in *ICONICS : International Studies of Modern Image*, vol. VII, Tokyo, Japan Society of Image Arts and Sciences, 2004, p. 31-82 ; L. Vancheri, « L'image-écran », in *Écrans*, n°1, 2013, p. 10-22 ; M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.* ; F. Casetti, « Che cosa è uno schermo, oggi? », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 103-121.

essayerons de réinvestir dans notre analyse. En ce sens, l'écran deviendra un carrefour où nous pourrions retrouver toutes les questions ouvertes par notre interrogation : le rapport entre transparence et opacité qui caractérise la structure du médium, le surgissement d'une intentionnalité du visible vis-à-vis du voyant, passant par la réhabilitation ontologique de la surface figurale, l'intrication entre l'histoire des dispositifs et des modes de figuration, d'un côté, et l'histoire de notre perception, de l'autre.

Nous souhaitons articuler ce parcours à partir de certaines références à la notion d'écran, présentes dans l'œuvre de Merleau-Ponty, qui nous permettent d'en mettre en tension la structure liminale et d'adresser la valeur épistémologique et ontologique de l'écran en tant que dispositif de vision et de pensée, tout en mettant en lumière la continuité et la discontinuité par rapport au dispositif du cadre¹¹¹. L'écran semble impliquer comme un caractère intrinsèque la possibilité virtuelle de son dépassement, la dissolution de ses bords, l'empiètement dynamique de son contour tout comme de sa surface. S'articulant comme un espace de débordement de ses propres limites internes, chevauchement de visible et d'invisible, nous verrons que l'écran peut alors devenir une figure de l'*empiètement*, ce concept qui, chez Merleau-Ponty, traduit tantôt le modèle phénoménologique et gestaltique de la constitution du champ perceptif, tantôt la condition existentielle d'un vivre commun intersubjectif, et qui s'explique, dans sa pensée tardive, comme rapport ontologique, nommant l'excédence des choses sur notre prise, la transcendance de l'Être à l'égard de notre perception¹¹².

L'expérience perceptive inaugurée par le cinéma introduit une nouveauté fondamentale dans ce dispositif figural, dans la mesure où, comme Mauro Carbone l'a souligné, elle ouvre à une conception de l'écran comme « une surface dont

¹¹¹ Autour du dispositif du cadre cf. L. Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », in *Rivista di Estetica*, n°XXII, 1982, p. 16-35 ; et, du même auteur, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, *Art de voir, art de décrire* II, 1988, p. 62-81 ; repris dans L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993, p. 342-363 ; A.M. Lecoq, « Cadre et bord », *Revue de l'art*, n° 26, 1974 ; G. Careri, « L'écart du cadre », in *Cahiers du M.N.A.M.*, n° 17-18, 1986, p. 159-167 ; G. Simmel, *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003 ; L. Charbonnier, *Cadre et regard*, op. cit.

¹¹² Au sujet de la notion d'empiètement, nous renvoyons aux analyses développées par Emmanuel de Saint Aubert, dans *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, Paris, Vrin, 2004.

l'opacité, au lieu de cacher, nous permet de voir », jetant ainsi les jalons pour résoudre l'opposition entre cacher et montrer, qui était inscrite dans la double signification de l'écran¹¹³. À partir de ces changements dans le tissu de notre *aisthésis*, l'écran cinématographique viendrait ainsi ébranler une conception métaphysique de la surface de l'image, désormais à penser comme « un espace qui n'institue aucun au-delà » transcendant au visible¹¹⁴. Cette transcendance, cet invisible, cette profondeur, est à reformuler comme étant immanente à la surface et à la coupe que l'écran institue dans l'espace visuel. L'écran ainsi compris vient défaire le dispositif de la représentation – modelé sur la métaphore de la fenêtre albertienne¹¹⁵ – et implique une mise en question du statut du sujet cartésien et de la place de spectateur qui lui avait été assignée par la modernité.

Notre analyse de l'écran s'articulera aussi dans le sillon de la réflexion que la théoricienne de cinéma et médias Vivian Sobchack a développée à partir de la philosophie merleau-pontienne en élaborant sa phénoménologie de l'expérience filmique¹¹⁶. Nous essayerons de mettre en lumière l'originalité et les apports de cette œuvre incontournable, ayant inauguré une conception du film non seulement comme objet visible mais également comme sujet voyant et incarné¹¹⁷. En abordant le film en tant qu'« expression de l'expérience par l'expérience »¹¹⁸, les réflexions de la théoricienne américaine nous permettent de comprendre l'expérience cinématographique à l'instar de l'entrelacement de perception et d'expression, de mouvement et de vision, décrit par la philosophie merleau-pontienne.

Notamment à partir de la notion de corps du film (*film's body*)¹¹⁹, élaborée par Sobchack, l'écran commence à se penser comme une surface analogue à celle du

¹¹³ M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁵ L.B. Alberti, *De pictura*, 1435 ; E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, *op. cit.* ; A. Friedberg, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, *op. cit.*

¹¹⁶ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.* ; et, du même auteur, « Le visible et le visuel. Vers une phénoménologie de l'expérience filmique », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 83-106.

¹¹⁷ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 201 ; V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 3-4.

¹¹⁹ Sur la notion de corps du film cf. *ibid.*, p. 164-259, ainsi que la partie consacrée à « Film's Body », in J. M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University Presses of California, 2009, p. 4-13.

corps. Nous chercherons alors à approfondir les relations et la commensurabilité de ces deux espaces à partir d'une analyse du rapport entre le champ visuel et le champ filmique, en faisant appel aux considérations que Merleau-Ponty esquisse à propos de l'écran et de son horizon perceptif¹²⁰, ensuite, à travers une analyse de la figure cinématographique du plan subjectif¹²¹. Comme nous le verrons, le champ filmique, mais plus radicalement l'écran peut être pensé non seulement comme corps, mais aussi comme chair, dans la mesure où il accueille une réversibilité charnelle, une Visibilité¹²² qui se fissure de différents regards, en ouvrant un espace topologique.

De telles problématiques rencontrent, en outre, les nouvelles instances du cadrage inaugurées par l'écran numérique et les configurations perceptives que celles-ci sont susceptibles de produire. Avec l'image numérique on assiste à une « mutation dans la fonction du *framing* »¹²³, l'image n'étant plus définie, au moins à un niveau génétique, par l'ouverture dessinée par son support. Nous chercherons donc à esquisser le rapport entre le corps et l'écran se produisant dans cette nouvelle configuration perceptive, qui semble faire pointer notre attention vers une autre médiation, vers une fonction d'interface fondamentale : celle qui est mise en place par notre propre corps¹²⁴, à penser alors lui-même en tant qu'écran.

Le Cinquième Chapitre poursuit une telle interrogation, en approfondissant le chiasme entre vision et toucher formulé par l'ontologie merleau-pontienne. Nous allons retracer le parcours qui va d'une conception synesthésique de la perception,

¹²⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 82 (nous soulignons) ; cf. également M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*

¹²¹ R. Eugeni, « First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks », in *Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura. Audiovisual 2.0*, C. Lacalle et J. Sánchez-Navarro (éd.), 2012, p. 19-31. Cf. également R. Eugeni, « Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico », in *Reti Saperi Linguaggi* (4, 2), p. 19-23. Voir en outre E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998, récemment réédité en anglais, *Between the Eye and the World. The emergence of the point-of-view shot*, Bruxelles, Peter Lang, 2014 ; E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York, Mouton, 1984.

¹²² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179, 181, 277.

¹²³ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

exprimée dans la *Phénoménologie*¹²⁵, jusqu'à la formulation de l'entrelacs de tactile et visuel dessiné dans *Le visible et l'invisible*¹²⁶.

On verra que la voie ouverte par les écrits merleau-pontiens, trouve un prolongement fécond dans les recherches qui, au sein des *film studies*, se proposent d'élucider les structures perceptives de l'expérience cinématographique et de ses évolutions médiatiques. Alors, à la suite de Vivian Sobchack nous prendrons en considération la place du toucher au sein de l'expérience cinématographique¹²⁷, pour ensuite examiner la possibilité de parler des structures tactiles du film lui-même, à travers les réflexions développées par Jennifer M. Barker¹²⁸.

Il s'agira ensuite de montrer comment la possibilité d'une modalité tactile ou *haptique*¹²⁹ de la vision peut être lue à partir du couple théorique distance/proximité. Nous verrons la signification philosophique que ce schéma assume chez Merleau-Ponty, pour situer dans l'horizon de ce rapport ontologique – à repenser – entre distance et proximité, et en même temps le refus merleau-pontien de la théorie cartésienne de la vision, condensée dans la *Dioptrique*¹³⁰, et la tentative d'élaboration de la chair comme relation chiasmatisée, rapport non contradictoire et promiscue, entre proche et lointain¹³¹.

En guise de conclusion, nous reviendrons sur cet enveloppement entre distance et proximité, tel qu'il commence à prendre forme depuis la « première » image – « première » non pas en un sens chronologique ni mythique, mais peut-être dans le sens psychanalytique d'une scène primitive, du souvenir-écran d'une image, celui d'un homme qui quitte la surface de la terre pour s'enfoncer dans une grotte¹³²

¹²⁵ Cf. M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, « Le sentir ».

¹²⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, « L'entrelacs – Le chiasme ».

¹²⁷ Cf. V. Sobchack, « What my fingers knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 53-84 ; en outre : L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press Books, 2000 ; et, du même auteur, *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002.

¹²⁸ J.M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*

¹²⁹ *Haptique*, du verbe grec *haptomai*, « toucher », indique un type de vision tactile et opposée à la vision plus proprement optique, formulée par Alois Riegl (« Spätromisch oder orientalisches? », in *Allgemeine Zeitung*, Beilage 92-93, Vienna 1902, p. 155, n. 1).

¹³⁰ R. Descartes, *Dioptrique* (1637).

¹³¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 178.

¹³² Cf. J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007 ; G.A. Johnson, « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du*

– pour ainsi toucher la question de comment penser la ressemblance au-delà du paradigme de la *mimésis*, et ainsi esquisser une conception de l'image comme *cavité* ou *cinérelief*, à partir du dialogue entre l'ontologie merleau-pontienne de l'image, la notion d'*analogie* chez Deleuze¹³³ et celle de l'*empreinte* chez Didi-Huberman¹³⁴.

Les cinq nœuds théoriques que nous avons ici préfigurés et que nous souhaitons développer ne sont pas à entendre comme des moments séparés, mais plutôt concentriques, pensés dans un rapport d'enveloppement réciproque. Tous ces aspects se tiennent, indissociables, au sein de la réflexion merleau-pontienne, ils sont *théoriquement* entrelacés selon une structure d'*Ineinander* ou comme dans un nœud borroméen, et c'est donc la réflexivité de la pensée qui nous oblige à les distinguer afin de pouvoir montrer leur implication intime.

visuel, *op. cit.* ; Ph. Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Exhibitions International, 2012, Chapitre I ; L. Vinciguerra, « Merleau-Ponty, o l'archeologia della pittura », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 113-127.

¹³³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [Paris, Éditions de la différence, 1981].

¹³⁴ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

PREMIER CHAPITRE

HISTORICITE DE LA PERCEPTION

L'ŒUVRE COMME IDEALITE EN GENESE

Homer: *Jazz, pfft... They just make it up as they go along.
I could do that: dee dee-dee dee dee dee, dee dee dee...*

Marge: *Homer, that's "Mary Had a Little Lamb".*

Homer: *OK, then, this: doo doo-doo
doo doo doo doo, doo doo doo...*

Marge: *That's the same thing;
you just replaced "dee"s with "doo"s.*

Homer: *D'oh!*

*Quand nous inventons une mélodie,
la mélodie se chante en nous
beaucoup plus que nous ne la chantons...*

M. Merleau-Ponty, *La Nature*

§ 1. UNE MUTATION DE LA PERCEPTION

« Si l'homme est l'être qui ne se contente pas de coïncider avec soi, comme une chose, mais qui se représente à lui-même, se voit, s'imagine, se donne de lui-même des symboles, rigoureux ou fantastiques, il est bien clair qu'*en retour tout changement dans la représentation de l'homme traduit un changement de l'homme même* »¹³⁵. Merleau-Ponty nous présente ici un schéma de renvoi, une relation de miroir entre la dimension du visible et celle de l'être humain, c'est-à-dire entre le producteur d'images et ses propres images. Le monde des représentations ne pourrait pas être réduit au simple rôle d'indicateur d'un rapport de correspondance unilatérale, parce que le dédoublement opéré par la réflexion, en même temps au sens de pensée et de reflet, propre à l'existence humaine, vient, en fait, se doubler d'une structure de réverbération inverse, allant *de l'image* au sujet de cette image. L'homme, semble suggérer Merleau-Ponty, est pris dans un rapport réflexif où le sens de la réflexion ne serait pas univoque : il y aurait plutôt un mouvement de *retour* de la représentation, c'est-à-dire du symbole, de l'imaginaire, du visible, *vers le sujet*. Pour décrire cette relation entre l'homme et ses représentations, nous pourrions donc

¹³⁵ M. Merleau-Ponty (MP), « L'homme et l'adversité », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 284-308, p. 285 (nous soulignons). Sur l'idée d'une réponse voire d'une *responsivité* liée au travail de l'expression picturale et plus en général à une éthique chez Merleau-Ponty cf. B. Waldenfels, « Responsivität des Leibes. Spuren des Anderen in Merleau-Pontys Leib-Denken », in R. Giuliani (éd.), *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, München, Fink, 2000, p. 305-320 (traduit en italien dans *Kainós. Rivista telematica di critica filosofica*, n°2, 2002) ; ainsi que B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 43-70.

Sur la structure expressive des artefacts humains voir également le passage de notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* : « On entend ici par expression ou expressivité la propriété qu'a un phénomène, par un agencement interne, d'en faire connaître un autre qui n'est pas ou même n'a jamais été donné. L'outil, l'ouvrage, exprime l'homme en ce sens. L'ouvrage de l'esprit ou le tableau aussi, mais plus complexe: ils expriment l'homme en parlant des choses ou du monde aussi bien, de sorte qu'ici il y a non seulement l'homme qui s'exprime dans le produit, mais par ailleurs le produit qui exprime le monde, l'homme s'attestant par l'apparition de ce rapport », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France*, sous la direction de E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011, p. 48 [18](I2).

parler d'une réflexion double et croisée, d'un *recroisement*¹³⁶ ou bien d'un *chiasme*, comme celui qui se crée quand deux miroirs sont posés l'un devant l'autre¹³⁷.

L'esprit humain serait une telle matière à doublure, surface réfléchissante, production imagière de symboles et de différences : dans ce jeu de miroirs, il se trouve lui-même réfléchi dans ses images, dont il est donc dans un même mouvement agent et acteur, et donc prêt à devenir lui-même une des figures qu'il produit. Chez Merleau-Ponty nous retrouvons une prise en compte décisive de cette *puissance réflexive* propre à l'homme, mais aussi de ses fissures et de ses failles. La *connexion entre réflexion et vision* se situe au cœur même de son œuvre philosophique, culminant dans l'interrogation du rapport, esthétique, gnoséologique, ontologique, entre visible et invisible.

Si l'on examine la structure de renvoi entre homme et image, décrite dans le passage cité plus haut, et la manière dont Merleau-Ponty nous suggère de retrouver la trace de l'un dans l'autre, on découvre que celle-ci n'est pas de l'ordre d'un moulage, que cette *traduction*¹³⁸ est loin d'être une correspondance symétrique, voire qu'elle accueille un reste, ou plus précisément un excédent, rien que par le fait que l'homme se verrait renvoyer une image de soi-même dans laquelle il ne serait plus à même de se reconnaître, lorsqu'une transformation serait en acte (et qui nous dit que le déclencheur de cette transformation ne serait pas justement l'image elle-même ?). Ce reste est donc à chercher dans une métamorphose des représentations, à savoir dans *la dimension proprement historique du visible*, ou dans ce qu'on pourrait appeler aussi le *visuel*¹³⁹, et que Merleau-Ponty convoque, en plusieurs lieux de son œuvre, comme l'indice d'un *changement* : historique, mais, de plus, *ontologique*.

¹³⁶ « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de *recroisement* », M. MP, *L'œil et l'esprit*, in *Art de France*, n°1, janvier 1961, p. 187-208, puis in *Les Temps Modernes*, n°184-185, octobre 1961, p. 197-227, désormais Paris, Gallimard, 1964, p. 21.

¹³⁷ « Comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles. », M. MP, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1964], p. 181.

¹³⁸ Cf. M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 285.

¹³⁹ Comme nous l'avons annoncé dans l'*Introduction*, nous voulons introduire une distinction entre « visible » et « visuel », issue de la réflexion de Vivian Sobchack – théoricienne de cinéma et médias américaine – et de son interprétation de l'ontologie merleau-pontienne. Au « visible », entendu comme le monde se déployant devant moi, s'oppose le « visuel » en tant que visible entouré d'un

Certains des essais de l'après-guerre, recueillis dans *Sens et non-sens*, et notamment dans la section intitulée « Ouvrages », portent l'attention sur l'existence d'une *convergence historique* entre des expressions artistiques comme le roman, la peinture et le cinéma, et les innovations théoriques formulées dans des domaines tels que la psychologie de la Forme et la philosophie contemporaine, en particulier la phénoménologie¹⁴⁰. Les analyses philosophiques de Merleau-Ponty se nourrissent, dès ses débuts, d'une interrogation incessante des formes de notre expérience sensible et notamment artistique, dans la tentative de montrer notre implication originare au monde ; or, notre hypothèse est que dans ces recherches se trouve le

horizon de latence, hanté par son revers invisible et virtuel, visible entendu comme « paradoxe d'immanence et transcendance », M. MP, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques : précédé de Projet de travail sur la nature de la Perception (1933) et La nature de la perception (1934)*, Paris, Cynara, 1989, p. 49. Cf. « Le côté non vu est saisi par moi comme présent, et je n'affirme pas que le dos de la lampe existe dans le sens où je dis : la solution du problème existe. Le côté caché est présent à sa manière. Il est dans mon voisinage. », *ibidem*, p. 45. Pour Merleau-Ponty, ce n'est pas par une synthèse intellectuelle que « le côté non vu s'annonce à moi » (« Ainsi, je ne dois pas dire que les côtés non vus des objets sont simplement des perceptions possibles, ni non plus que ce sont les conclusions nécessaires d'une espèce d'analyse ou de raisonnement géométrique. Ce qui me donne, avec les faces visibles de l'objet, les faces non visibles, cette synthèse, qui conduit du donné à ce qui n'est pas actuellement donné n'est pas une synthèse intellectuelle qui pose librement l'objet total, c'est une synthèse pratique : je puis toucher la lampe, et non seulement suivant la face qu'elle tourne vers moi, mais encore de l'autre côté; il suffirait que j'étende la main pour la saisir. », *ibid.*, p. 45-46), il s'agit plutôt d'une « synthèse de transition » ou « d'horizon » : « j'anticipe le côté non vu de la lampe parce que je peux y porter la main », il me rejoint comme « “visible d'ailleurs”, à la fois présent et seulement imminent », *ibid.*, p. 48.

À ce propos Sobchack commente : « De même que le monde objectif excède toujours la délimitation subjective qu'en fait ma vision, j'excède aussi toujours subjectivement ma délimitation de ce qui est objectivement visible dans ma vision. C'est-à-dire que le contenu visible dans ce que nous voyons n'est pas tout ce qu'il y a pour nous dans la vision », V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 99. Cf. aussi V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Le terme « visuel » s'inscrit, en outre, dans le sillon de la tradition des *visual studies*, ayant compris l'univers visible et notamment celui des produits visuels humains comme les indicateurs significatifs d'un contexte culturel et historique plus complexe. Pour le champ de recherche, inauguré pendant les années 1980, le phénomène de la vision constitue tant une donnée physiologique qu'un réservoir de modèles culturels ce qui est exprimé par le terme *visuality* (cf. H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, The New Press, 1988) indiquant la vision dans ses implications culturelles et historiques et dans les modes de son articulation médiatique.

¹⁴⁰ Comme Mauro Carbone le souligne : « Dans l'immédiat second après-guerre, la réflexion de Merleau-Ponty sur les arts et la littérature ne constitue pas un ensemble de contributions et de remarques variées, mais [...] s'appuie sur quelques idées-guides bien précises qui lui confèrent une organicité très reconnaissable. Parmi ces idées-guides, on peut en repérer au moins trois : 1) il est possible de reconnaître une convergence historique entre le roman, la peinture et le cinéma ; 2) une telle convergence s'étend aussi à la psychologie de la Forme et à la philosophie contemporaine, en particulier à la phénoménologie ; et 3) cette convergence a essentiellement trait à l'attention portée au visible », M. Carbone, « Introduction » à M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui – Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Milan, Mimesis, 2013, p. 17. Cf. M. MP, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 11-75, section « Ouvrages ».

premier mouvement de pensée qui mettra ensuite le philosophe sur les traces d'*une métamorphose anthropologique encore à pénétrer*.

À une tâche semblable Merleau-Ponty se trouve, par exemple, confronté lors des *Rencontres Internationales de Genève* de 1951, ayant pour thème *La connaissance de l'homme au XX^e siècle*, quand il se doit de « repérer en nous-mêmes, sous deux ou trois rapports choisis, les modifications de la situation humaine »¹⁴¹, afin de pouvoir circonscrire une « nouvelle expérience de notre condition »¹⁴² et notamment de faire l'état d'une mutation des rapports entre le corps et l'esprit, qu'on peut déceler dans la politique, la psychanalyse, la littérature¹⁴³. Près de dix ans plus tard, ce sera précisément à l'art, à la littérature ainsi qu'aux arts visuels, et à ceux qu'aujourd'hui on appellerait des médias ou dispositifs, que le philosophe fera appel lorsqu'il cherchera à exprimer une « nouvelle ontologie »¹⁴⁴, à même de dépasser la métaphysique cartésienne et la pensée objectiviste qui en découle. Dans les notes préparatoires de son dernier cours, ayant pour titre *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, Merleau-Ponty se propose de donner une formulation philosophique à l'ontologie contemporaine, en s'adressant précisément à l'expression artistique. C'est dans la partie du cours intitulée « La pensée fondamentale en art »¹⁴⁵, qu'il envisage dans l'expression artistique et dans la philosophie l'effort commun de révéler un « nouveau nœud », un « lien » différent entre l'homme et le réel. Il y a, en fait, « toute une philosophie spontanée, pensée fondamentale »¹⁴⁶ qui a trouvé son expression dans l'art, avant même que dans la pensée : dans la littérature, dans la peinture et,

¹⁴¹ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 285.

¹⁴² *Ibid.*, p. 286.

¹⁴³ « *L'homme et l'adversité* », commente Emmanuel de Saint Aubert, « brille par une totale absence de références proprement philosophiques, en particulier phénoménologique. », E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 192-193. Et même la notion de « chair », qui se trouve ici introduite pour la première fois, « est déclinée comme logique désirante du corps en psychanalyse, érotisme en littérature, inachèvement dans l'expression, puis ambiguïté en politique et dans l'histoire, avant une longue conclusion sur le thème de la contingence. », *ibid.*, p. 193 ; pour un examen de l'essai de 1951, « premier manifeste de la chair » cf. *ibid.*, p. 191 sq. Sur la notion d'adversité, cf. *ibid.*, p. 117 sq.

¹⁴⁴ Cf. M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 161 et 167. Sur le thème de la *nouvelle ontologie* dans les derniers cours de Merleau-Ponty cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008, p. 26 sq.

¹⁴⁶ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*, p. 391.

aussi, dans le cinéma¹⁴⁷. Dans ces expressions humaines, se trouverait manifestée, dans une forme implicite et sans concept, une « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être »¹⁴⁸ qui demande à être formulée philosophiquement¹⁴⁹. Telle est la portée philosophique que Merleau-Ponty accorde à l'œuvre d'art, en mesure d'interroger la pensée, de l'anticiper, de donner voix à une « philosophie spontanée »¹⁵⁰ ou « figurée »¹⁵¹, grâce à sa capacité à exprimer une idée sans concept, à savoir une « essence alogique »¹⁵² et incarnée dans une forme sensible.

La convergence qui, déjà dans *L'homme et l'adversité*, mais aussi dans certains de ces textes de l'immédiat second après-guerre¹⁵³, semblait réunir la vie politique, la

¹⁴⁷ *Ibid.* Ailleurs Merleau-Ponty se réfère également à la musique dans la même direction interprétative. Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 63. Cf. aussi M. MP, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Ségler, Paris, Seuil, 1995, p. 265.

¹⁴⁹ « Montrer à l'œuvre un rapport entre l'homme et l'Être qui échappe à la formulation moderne de l'affrontement entre sujet et objet, un rapport que notre époque a rendu plus évident, même si elle n'en a pas encore donné une formulation philosophique – une ontologie – explicite », cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁰ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 391.

¹⁵¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵² M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 390. La notion de « essence alogique » ou essence charnelle est empruntée à l'intentionnalité émotionnelle de Max Scheler, citée pour la première fois par Merleau-Ponty dans « Christianisme et ressentiment » (in *La Vie intellectuelle*, n°7, nouvelle série, XXXVI (juin 1935), p. 278-306, repris dans *Parcours deux, 1951-1961*, édition établie par J. Prunair, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 9-33) : « L'intentionnalité des émotions a pour caractère très particulier de ne pouvoir être exprimée en significations intellectuelles. Les contenus vers lesquels elles tendent ne peuvent être déterminés par l'intelligence que secondairement. Leur essence est donc "alogique" ». Cf. E. de Saint Aubert, *Le scénario cartésien : Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2005, p. 123-127.

¹⁵³ Comme le montrent les textes déjà cités, recueilli dans *Sens et non-sens*, indiquant une convergence historique entre le roman, la peinture et le cinéma Cf. en particulier M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Les Temps modernes*, volume 3, n°26, novembre 1947, (Texte d'une conférence donnée à l'Institut des hautes études cinématographiques le 13 mars 1945), republié in M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 61-75 : « Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit et le monde, chaque conscience et les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'expliquer, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. [nous soulignons] Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie. [...] la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence.

Si enfin nous nous demandons pourquoi cette philosophie s'est développée justement à l'âge du cinéma, nous ne devons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le cinéma est d'abord une

psychanalyse et l'expression artistique dans un même mouvement historique et culturel, est enfin explicitée en un sens proprement *ontologique* : le philosophe est appelé à reconnaître dans ces phénomènes *l'expression d'un nouveau rapport à l'être*, encore entièrement à formuler pour la philosophie, justement dans le sillon du différent rapport entre visible et invisible esquissé par l'art et par certains dispositifs, tel que le cinéma¹⁵⁴.

Ainsi, ce que Merleau-Ponty nous propose, et qui reste encore dans une certaine mesure implicite dans le passage cité plus haut, tiré de *L'homme et l'adversité*, est de penser une *interrelation de l'être et de ses images* au sens plus large du terme¹⁵⁵, c'est-à-dire un mouvement mutuel entre ce qui relève d'une métamorphose du visible, d'une part, et ce qui concerne des transformations de l'humain, de l'autre. Non seulement on peut dire que les œuvres que l'homme a produites portent la trace de son essence, de son "humanité" ou de sa *vision du monde (Weltanschauung)*, mais que la configuration sensible dans laquelle elles se manifestent et se structurent pourrait constituer le berceau d'expériences inédites de ce même monde et, par là, l'indice de nouvelles conceptions de celui-ci, voire de l'avènement d'une nouvelle manière de penser l'Être. *Le domaine du visuel – perception, arts, médiums – s'avère ainsi*

invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que *cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées*. [nous soulignons] Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films. Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que *le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération*. [nous soulignons] », *ibid.*, p. 74-75.

¹⁵⁴ « Dans cette leçon, qui représente la charnière entre la première et la seconde partie du cours, on retrouve la thèse selon laquelle la culture contemporaine se singularise par une convergence – interprétée, cette fois-ci, dans un sens ontologique – entre le roman, la peinture et le cinéma [...] En outre, on retrouve aussi dans cette leçon l'expression de la conviction que cette convergence se manifeste précisément sur l'investigation du visible, ou plutôt, comme on vient de le lire dans la note de bas de page citée, sur l'investigation des "rapports du visible et de l'invisible" », M. Carbone, « Introduction » à M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui – Merleau-Ponty e l'estetica oggi, op. cit.*, p. 17-18.

Comme le remarque Carbone, « Le couple peinture-cinéma est encore une fois évoqué par Merleau-Ponty dans les notes préparatoires du troisième cours qu'il a consacré au "Concept de Nature" et qui est intitulé "Nature et logos: le corps humain" (1959-1960). Il est alors évoqué comme un double domaine qu[e Merleau-Ponty] compte explorer plus avant dans *Le visible et l'invisible* : "Ces rapports du visible et de l'invisible, du logos du monde visible et du logos d'idéalité, ne seront étudiés (*Le visible et l'invisible*) que les années prochaines, avec le langage, avec d'autres systèmes d'expression (peinture, cinéma), avec l'histoire et son architectonique" », *ibid.*, p. 18 ; cf. M. MP, *La Nature, op. cit.*, p. 291.

¹⁵⁵ Cf. J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1998 et *La vie des images*, Grenoble, PUG, 2002.

pour Merleau-Ponty un prisme anthropologique et même le révélateur de rapports ontologiques. Une telle prise en compte de la dimension visuelle comme le lieu où il en va d'une conception de la rationalité et de l'Être pourrait, seule, témoigner de l'intérêt de la philosophie merleau-pontienne pour toute réflexion qui se propose d'articuler un discours sur le visuel ou l'image aujourd'hui.

La compréhension merleau-pontienne des produits et des artefacts de l'esprit humain semble impliquer une *conception de la perception comme un phénomène se déployant et se métamorphosant au sein de l'histoire et se dissimulant dans les formes d'expression.* En cela, le philosophe rejoint une tradition esthétique, notamment allemande, trouvant son expression dans la réflexion d'esthétologues et historiens de l'art qui, entre la seconde moitié du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e, ont exploré la possibilité d'une corrélation entre l'évolution historique des formes, des styles et des techniques de représentation, d'un côté, et des différentes modalités de la perception humaine, de l'autre. Le problème d'une historicité de la vision est constamment impliqué par les recherches de Franz Wickhoff, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand, Wilhelm Worringer, Erwin Panofsky, Bernard Berenson, Conrad Fiedler¹⁵⁶ et d'autres théoriciens, à partir d'une prise en compte des modes de représentation et de figuration, non seulement artistiques, propre à chaque époque et culture, et notamment par le biais d'une approche comparative. Il serait alors possible de retracer, au moins en partie, l'histoire des croisements entre les recherches merleau-pontiennes et cette constellation d'auteurs incontournables, ayant ouvert des chemins inédits pour la *Kunstwissenschaft*.

Mais, la conception d'une *interrelation de l'être et de ses images*, d'une interdépendance entre les formes de l'expression et de la perception humaine, donnant vie à ce qu'on appellerait aujourd'hui une certaine *culture visuelle*¹⁵⁷ ou un

¹⁵⁶ Pour un encadrement historique et théorique de ces auteurs voir A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, 2001.

¹⁵⁷ L'expression « culture visuelle », naît, au sein des *cultural studies* anglo-saxonnes, pour indiquer la trame d'influences que les facteurs sociaux et cognitifs, ainsi que les habitudes perceptives, issus d'une certaine époque ou milieu culturel, exercent sur l'expérience visuelle. Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in 15th Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972 ; trad. fr. *L'œil du Quattrocento: L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 ; cf. aussi S. Alpers, *L'art de dépeindre: La peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990 ; M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA), MIT

*régime scopique*¹⁵⁸, n'est pas pour autant explicitée de manière organique ou systématique au sein de l'œuvre merleau-pontienne. L'idée d'une historicité de la perception se sédimente dans l'œuvre du philosophe le long des recherches sur la perception et notamment de deux noyaux centraux : l'étude du développement ontogénétique, d'un côté, et, de l'autre, l'examen de l'expérience de la création artistique. Ce qui est en jeu dans les analyses merleau-pontiennes est pareillement une *compréhension du corps vivant* et une *conception du sens historique*, car là où le philosophe entend déraciner le dualisme métaphysique sous-jacent au binôme physique-spirituel (ou mental), il parvient également à mettre en question l'existence de toute idéalité ou essence face à son incarnation contingente, et, parallèlement, dans les termes d'une philosophie de l'histoire, à soustraire l'événement ou l'action historique à l'alternative catégoriale entre facticité et intention, entre causalité et causalité. En ce sens, Merleau-Ponty recueille la tradition phénoménologique, comprenant l'idéalité comme relevant d'une histoire et comme inscrite dans la structure d'horizon du monde perçu, mais il s'engage dans une critique de l'idée d'une essence *pure*, visant plutôt à montrer en quelle mesure celle-ci s'enracine dans la corporéité et n'a de sens qu'à partir de l'expérience¹⁵⁹. Il est essentiel à l'idéalité en tant que telle d'être devenue, créée, née, c'est-à-dire de se déployer dans une histoire, une telle conception exigeant un remaniement total des distinctions entre faits et essences, réel et idéal¹⁶⁰. Même le style d'écriture de Merleau-Ponty, l'allure de son argumentation ainsi que de son expression philosophique, ne sont pas exemptés d'une telle prise de conscience de la genèse historique et incarnée de l'idéalité.

Press, 2005 ; N. Mirzoeff (éd.), *The Visual Culture Reader*, London ; New York, Routledge, 2012 et du même auteur *An Introduction to Visual Culture*, London ; New York, Routledge, 2009.

¹⁵⁸ La notion de « régime scopique » est utilisée par Metz pour indiquer ce qui définit les caractères spécifiques de la vision cinématographique par rapport au théâtre et aux autres formes représentatives. Martin Jay reprend le terme et le généralise pour signifier la succession ou la coexistence de différentes inflexions de la vision qui caractériserait l'expérience perceptive dominante dans une certaine époque, ou bien de différents peuples ou sous-cultures contemporaines, ainsi que l'imaginaire propre d'environnements culturels divers. Cf. M. Jay, « Scopic Regimes of Modernity », in H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, *op. cit.*, p. 3-23 ; trad. fr. « Les régimes scopiques de la modernité », in *Réseaux*, volume 11 n°61, 1993, p. 99-112. Voir également l'ouvrage de C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 85-94.

¹⁵⁹ Nous aborderons de manière plus ample ce nœud théorique dans la suite du Chapitre.

¹⁶⁰ Cf. M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"* suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998, p. 20.

Nous allons distinguer trois moments où l'*historicité de la perception* se pense chez Merleau-Ponty. Elle est conçue premièrement à partir de l'étude du développement ontogénétique de la perception dans l'existence de l'organisme vivant ou de l'individu (ce n'est que dans un deuxième temps que les recherches merleau-pontiennes se tourneront vers le sentir en tant que produit d'une histoire phylogénétique¹⁶¹). Les analyses conduites dans *La structure du comportement*¹⁶² et dans la *Phénoménologie de la perception*¹⁶³ visent à manifester notre originaire « ouverture au monde », mais en même temps l'existence « en situation » qui la rend possible. La perception n'est pas seulement une condition *a priori*, elle est le produit d'un développement incarné, un certain apprentissage étant nécessaire pour que chaque système ou organe sensoriel *se mette* à percevoir¹⁶⁴. Il en résulte que l'achèvement des capacités perceptives naturelles requiert un long parcours d'acquisition, se déployant, depuis sa naissance, tout au long de la vie d'un organisme. Dans le sillon des recherches des psychologues de la Forme, la perception, loin d'être une dotation biologique déjà accomplie, s'avère une structure malléable et en devenir, jamais donnée une fois pour toutes et toujours en train de remettre à jour son agencement gestaltique – c'est-à-dire sa *structure* entendue comme « la jonction d'une idée et d'une existence indiscernables, l'arrangement contingent par lequel les matériaux se mettent devant nous à avoir du sens »¹⁶⁵ – dans la rencontre contingente de l'organisme et de son environnement, de ses transformations et déformations successives.

Dès lors, la perception est prise en compte par le philosophe en tant que *invention et création continue*, ou, pour utiliser un concept qui ne verra le jour sous la

¹⁶¹ Dans les cours sur la *Nature (op. cit.)*, la recherche merleau-pontienne s'enrichit ensuite d'une telle perspective diachronique, lorsque le philosophe se tourne vers les études de Aldolf Portmann, de Jakob Von Uexküll, mais aussi de Friedrik J.J. Buytendijk et de Vicktor Von Weizsäcker. Cf. J.-C. Goddard, *La nature: approches philosophiques*, Paris, Vrin, 2002 ; É. Bimbenet, *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2004 ; T. Toadvine, *Merleau-Ponty's Philosophy of Nature*, Northwestern University Press, 2009 ; S. Frangi, « Percezione, corpo e movimento. L'estetica antropologica dell'espressione nell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression* di Maurice Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris-Penn State, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2011, p. 145-162.

¹⁶² M. MP, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2002 [1942].

¹⁶³ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945].

¹⁶⁴ cf. « L'œil s'est construit et "mis à voir" », M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 284.

¹⁶⁵ M. MP, *La structure du comportement, op. cit.*, p. 223.

plume de Merleau-Ponty que dans les écrits des années 1950, en tant qu'*institution personnelle*¹⁶⁶ ; cela revient à démontrer que la perception est une prédisposition innée tout autant qu'une *acquisition historique et culturelle* : qu'elle n'est pas sans un certain apprentissage – parcours privé, contingent et diachronique –, et qu'elle se structure donc historiquement dans le contact du sujet avec le monde.

Ce rapport contingent entre le corps vivant et le monde perceptif se révèle, et se trouve comme amplifié, pour Merleau-Ponty, dans le phénomène de la création artistique, tel est alors le deuxième moment de cette pensée de l'historicité, véritable emblème de la structure de la chair et de son ouverture dans le tissu de l'histoire. La figure de l'artiste au travail est un prisme qui nous permettrait de comprendre notre ouverture sensible au monde perceptif, en tant que contact essentiellement historique avec celui-ci. Dans le geste de la création, le peintre ou l'écrivain ne cessent de se mesurer à leur existence corporelle et située, ainsi qu'aux hasards et aux circonstances dans lesquelles ils se trouvent à opérer. Cela est intrinsèque au processus de la genèse de l'œuvre que l'artiste doit faire face aux hasards contingents propres à son époque ainsi qu'aux caractères physiques que son existence incarnée lui impose.

La genèse de l'œuvre nous révèle alors *la nature historique de la perception* : pour l'artiste au travail, les contraintes historiques et notamment celles qui procèdent de sa corporéité spécifique, c'est-à-dire de ses particularités physiques, sont en quelque sorte la matière même de son œuvre, le corps situé étant le premier filtre de la perception et le premier médium de la production artistique. Si le travail de l'artiste dépend de ces conditions intrinsèques, il n'en est pas cependant déterminé : son œuvre est et sera – si elle est réussie –, dans le présent et par-delà les siècles, l'expression simultanée de sa vie *et* de son temps, sans pourtant correspondre avec eux ou les épuiser.

Ainsi la pratique de la création, abordée dans l'examen du parcours artistique de Cézanne, mais aussi, avant lui, de la peinture du Greco, dégage pour Merleau-Ponty le problème du rapport entre la contrainte et la volonté, entre le hasard et l'arbitre, ou encore entre vie et œuvre. *Le mouvement de la création se situe au croisement*

¹⁶⁶ M. MP, *L'institution. La passivité*, op. cit., p. 38 et 78.

du chiasme de la perception : là où le geste perceptif de l'artiste se transforme en expression, par le simple acte de restituer au monde « ce qu'il voit », dans tous les sens, littéraux ou figurés, de ce propos. Dès lors, la pratique artistique – « institution personnelle qui reprend institution collective »¹⁶⁷ – deviendra pour Merleau-Ponty non seulement le paradigme pour comprendre la perception, mais aussi un élément moyennant lequel concevoir une philosophie de l'histoire, dans la mesure où le geste du peintre parvient – par sa manière même d'habiter son corps et le monde historique – à remettre en question le rapport entre facticité et intention, entre idéalité et contingence. Nous découvrons ainsi que, comme l'affirme Guido Davide Neri, « le problème de l'histoire est de la même nature que celui de la perception »¹⁶⁸ puisque les deux questions touchent à un même enjeu, à savoir celui de la genèse de l'idéalité : l'essence est constamment impliquée dans le flux de l'horizon vivant, il faut alors pouvoir restituer l'origine sensible du sens, montrer la dépendance de l'essence par rapport à la facticité, les fils qui la relient à la situation historique : dans un sens étroit, en tant que l'idéalité est issue de la perception kinesthésique et donc le résultat d'une suite temporelle d'esquisses successives, de retentions et protentions, mais, dans un sens plus large, parce qu'elle s'insère dans une perception collective et transhistorique, comme c'est le cas pour l'origine des concepts de la géométrie¹⁶⁹.

Il y a alors un niveau – et c'est le troisième point de notre parcours – où la création cesse d'être l'affaire d'un seul homme pour émerger en tant qu'*institution collective*¹⁷⁰. Tandis que dans l'histoire personnelle de l'artiste le produit de son travail demeurerait le fruit d'une emprise existentielle privée, et du corps à corps avec la contingence et les hasards, à l'intersection avec l'histoire totale, le détail qu'est l'œuvre peut donner vie à une norme : elle peut devenir l'occasion d'une construction universelle et collective. Merleau-Ponty se demande comment des entreprises humaines particulières et séparées sont parvenues à instituer une structure qui les satisfait toutes, sans que pour autant celle-ci en délimite ou bien en

¹⁶⁷ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁸ G.D. Neri, « Storia e possibilità », in *Aut aut*, n° 232-233, 1989, p. 88.

¹⁶⁹ Cf. E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 2010.

¹⁷⁰ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 78.

définisse le style. Comment est-ce que le « rapport de soi à soi »¹⁷¹ qui donne vie à l'œuvre peut se prolonger dans une institution publique et investir l'« histoire des styles »¹⁷² collectifs et des techniques, c'est-à-dire des procédés « imitables, participables, sédimentés »¹⁷³ au sein d'une communauté culturelle et sociale ?

Ainsi, par exemple, la création de la perspective planimétrique de la Renaissance ne pourrait pas être réduite à la *manière* d'un peintre ou d'un groupe de peintres, pourtant elle constitue une construction collective reproductible et, de plus, une *forme symbolique*¹⁷⁴, exprimant une certaine conception du monde qui aurait été celle de la modernité. Prenant appui sur la célèbre étude d'Erwin Panofsky¹⁷⁵, l'analyse merleau-pontienne cherche ainsi à décrire l'émergence et la légitimité de cette *institution collective*, de ce dispositif technique que la perspective invente et de la représentation du monde que parallèlement elle institue, d'après l'historien de l'art.

À partir de l'exemple de la perspective planimétrique, la réflexion merleau-pontienne semble par ailleurs articuler une pensée de la technique qui sera développée de manière plus nette dans les pages de *L'œil et l'esprit*, mais qui touche à un problème très actuel, à savoir celui du rapport entre le corps et les dispositifs, ainsi qu'au caractère anthropologique de la technique. Ces incursions dans le domaine de la technique nous permettraient, par la suite, de rapprocher l'esthétique merleau-pontienne d'autres réflexions contemporaines ayant abordé cette problématique de manière plus ciblée, telle que la philosophie du médium de Walter Benjamin ou la *techno-esthétique* de Gilbert Simondon.

Dans les notes du cours sur l'*Institution* et notamment dans l'analyse consacrée à la perspective, la conception de l'historicité de la perception se fait plus explicite, mais elle soulève aussi certains problèmes quant au rapport que Merleau-Ponty entretient, le long de son œuvre, à l'égard des présupposés néokantiens gouvernant la théorie panofskienne. Il reste à éclairer si, selon Merleau-Ponty,

¹⁷¹ M. MP, *L'institution. La passivité*, op. cit., p. 87.

¹⁷² *Ibid.*, p. 79.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ L'institution de la perspective est à lire à l'instar du concept de « forme symbolique » élaboré par Ernst Cassirer cf. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972.

¹⁷⁵ E. Panofsky, « La perspective comme forme symbolique » (1927), trad. fr. de G. Ballange in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, Paris, 1975, p. 37-182.

l'institution de l'espace, qui pour l'historien allemand est à l'œuvre dans la perspective, est à concevoir comme simultanée à l'ouverture au monde instituée par la perception, ou bien si elle succède à une couche naturelle demeurant stable, en deçà de ses déterminations historiques. Quel serait le rapport entre la représentation opérée par le dispositif de la perspective et la perception du monde qui en résulte ? Sommes-nous projetés dans une *Weltanschauung* qui viendrait en quelque sorte se superposer aux formes transcendantales de notre perception, ou bien faut-il les remettre en question précisément à partir des dispositifs au contact desquels notre sensibilité prend forme ? Cela reviendrait à se demander quel type de corrélation s'établit entre le monde perceptif et le monde représenté ou, pour utiliser d'autres termes plus proches de l'esthétique contemporaine et du langage des *media studies*, entre notre perception naturelle et notre perception médiée du monde.

L'implication réciproque de sens et sensible, revendiquée par l'esthétique merleau-pontienne, et notamment la notion de *style*, telle que Merleau-Ponty la caractérise, nous fournissent des éléments pour éclairer une telle problématique. Cela nous donnera par ailleurs l'occasion d'aborder des questions, qui intéressent encore aujourd'hui le débat contemporain autour de l'historicité de la perception¹⁷⁶.

Pour revenir aux mots de Merleau-Ponty cités plus haut – « Si l'homme est l'être qui ne se contente pas de coïncider avec soi, comme une chose, mais qui se représente à lui-même, se voit, s'imagine, se donne de lui-même des symboles, rigoureux ou fantastiques, il est bien clair qu'en retour tout changement dans la représentation de l'homme traduit un changement de l'homme même »¹⁷⁷ –, notre interrogation portera donc sur la nature de cette *traduction*, de cette communication à double sens entre perception et imaginaire, entre le sensible et le symbolique, afin d'en mettre en lumière les implications théoriques pour une pensée de notre rapport à l'être visible, à *des* visibilités.

¹⁷⁶ Cf. notamment les contributions issues du symposium « *The Historicity of the Eye* » : A.C. Danto, « Seeing and Showing », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 janvier 2001, vol. 59, n° 1, p. 1- 9 ; M. Rollins, « The Invisible Content of Visual Art », *ibid.*, p. 19- 27 ; N. Carroll, « Modernity and the Plasticity of Perception », *ibid.*, p. 11- 17 ; A.C. Danto, « The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics », *ibid.*, p. 39- 44 ; N. Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, New Haven-London, Yale University Press, 1983 ; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

¹⁷⁷ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 285 (nous soulignons).

§ 2. L'INVENTION DE LA PERCEPTION

OU LA PERCEPTION LA PERCEPTION COMME *INSTITUTION PERSONNELLE*

a) Perception et apprentissage : vers une nouvelle définition de l'*a priori*

Dans une note de travail datée de mai 1960, Merleau-Ponty écrit : « notre perception est culturelle-historique »¹⁷⁸. Cette phrase est notée entre parenthèse, dans un passage consacré à une critique de la représentation, et la conception qui y est implicitement énoncée n'est pas commentée davantage, mais sert plutôt de présupposé théorique de l'argumentation, très condensée, visant à soutenir l'implication du naturel dans le subjectif et de l'ordre du symbole dans toute réalité que l'on peut définir physique. Des distinctions tels que psychique et naturel, idéal et ontique, ne sont que des découpages abstraits du *corps de l'esprit*¹⁷⁹, explique Merleau-Ponty, puisqu'à la fois « tout est culturel en nous » et « tout est naturel en nous ». « Si nous voulons décrire le réel tel qu'il nous apparaît dans l'expérience perceptive, » affirmait Merleau-Ponty déjà dans *Phénoménologie de la perception*, « nous le trouvons chargé de prédicats anthropologiques »¹⁸⁰, car le plus simple geste corporel, depuis la perception la plus élémentaire, est déjà inséparable de ses conséquences culturelles.

¹⁷⁸ Voici le passage en entier: « La distinction des 2 plans (naturel et culturel) est d'ailleurs abstraite: tout est culturel en nous (notre *Lebenswelt* est "subjectif") (notre perception est culturelle-historique) et tout est naturel en nous (même le culturel repose sur le polymorphisme de l'Être sauvage) », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 301. Le même problème est repris de manière parallèle dans le passage suivant de la note datée février 1959 : « Le point de vue de la création du *Gebilde* humain, – et le point de vue du "naturel" (du *Lebenswelt* comme Nature) sont tous deux abstraits et insuffisants. On ne peut s'installer à aucun de ces 2 niveaux. Il s'agit d'une création qui est appelée et engendrée par le *Lebenswelt* comme historicité opérante, latente, qui la prolonge et en témoigne », *ibid.*, p. 225.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 369.

Voici que la thèse d'une historicité opérante du monde perçu se trouve annoncée comme en marge dans ce passage du *Visible et l'invisible* ; mais, il arrive souvent que ce thème soit abordé par Merleau-Ponty de manière transversale ou tangente, en guise de fond théorique de ses argumentations ou bien comme implication ultime de celles-ci. Cela signifie à la fois que la question de l'historicité, et notamment de l'historicité de la perception, se trouve entrelacée avec plusieurs nœuds de son œuvre philosophique, mais en même temps qu'un tel sujet est comme à dépister dans des chemins qui amènent vers des directions diverses. Nous tenterons alors de mettre en valeur certains de ces lieux de jonction, tout en cherchant à rendre compte de cette intuition fondamentale.

L'exploration de l'étoffe ontologique où s'engendrent le sens et le sensible sera la question centrale des derniers écrits merleau-pontiens, pourtant, la tentative de penser le milieu perceptif comme enveloppement réciproque de la nature et de l'esprit est mise en acte par le philosophe dès le commencement de ses recherches et notamment dans son premier ouvrage *La structure du comportement*¹⁸¹. Merleau-Ponty se doit de montrer que *la perception n'est pas simplement une prédisposition innée mais bien une acquisition historique et culturelle* : dans le sillage des recherches gestaltistes, ensuite phénoménologiques, la perception, loin d'être une dotation biologique *a priori*, se révèle un phénomène doué d'une historicité propre, qui repose sur des actes et des événements situés, bref, sur une structure toujours en formation.

Les analyses conduites dans *La structure du comportement*, puis dans la *Phénoménologie de la perception*, indiquent que le corps phénoménal n'est pas un simple appareil *prêt* à percevoir, un mécanisme destiné à accomplir des tâches préconstituées, au contraire, il ne cesse de se sédimenter et de se reconfigurer dans le contact du vivant avec son environnement contingent. Dans la rencontre de l'organisme avec son milieu, le corps vécu ajuste ses réponses perceptives, employant des chemins discontinus et, parfois, contradictoires ; c'est pourquoi la théorie classique du fonctionnement nerveux, fondée principalement sur le modèle

¹⁸¹ Sur la fécondité des intuitions merleau-pontiennes développées dans *La structure du comportement*, cf. G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.* ; R.A. Muniz, « Le point de départ dans la philosophie de Merleau-Ponty », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, Tome 73, N°19, 1975. p. 451-480.

de l'arc réflexe, ne produit que des schématismes abstraits : en réduisant la complexité d'une structure en soi changeante, celle-ci finit par être ultimement inutilisable aux fins d'une explication rigoureuse du processus perceptif. L'activité nerveuse décèle une structure extrêmement ductile et loin d'être fixe ou établie une fois pour toute ; elle est parcourue par des phénomènes de discontinuité, contraste, reprise, qui montrent que la perception est issue d'une *redistribution* continue et qu'elle fait l'objet d'une « réorganisation fonctionnelle »¹⁸².

Non seulement les formes de notre connaissance sensible ne sont pas préalablement données, mais elles ne peuvent être analysées sinon au sein du monde perçu¹⁸³, au contact duquel elles *émergent* : « qu'il s'agisse de la compréhension d'un mot ou de la perception des couleurs et des positions spatiales, on ne peut voir dans le fonctionnement nerveux la mise en œuvre de dispositifs préétablis, que les stimuli, à raison de leurs propriétés objectives, viendraient déclencher du dehors. Le processus physiologique qui correspond à la couleur ou à la position perçues, à la signification du mot, doit être *improvisé, constitué activement au moment même de la perception* »¹⁸⁴. C'est un tel processus d'apprentissage et d'invention continue que la science semblerait inconsciemment vouloir élider dans sa prise en compte de la perception, tout en ramenant à un schéma abstrait ce qui se rapporte en revanche à un coefficient de facticité, à l'existence en situation de l'organisme.

À ce propos, un des exemples dont Merleau-Ponty se réclame souvent porte sur le *développement ontogénétique de la vision* : nous avons la tendance à nous représenter la fonctionnalité de nos yeux de chair comme sur le modèle d'un objectif photographique, et ce n'est que rarement que nous nous arrêtons à réfléchir sur le fait que ce qui apparaît plus naturel que toute autre chose – le fait d'ouvrir les yeux et de regarder – a comporté un long parcours d'acquisition¹⁸⁵. Nous ne nous rappelons pas de cet itinéraire, lent et difficile, ayant abouti, pendant notre première enfance, à la maîtrise de la reconnaissance des corps visibles, du mouvement des

¹⁸² M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 87. Par exemple, « La simple existence d'une vision normale chez un sujet strabique montre que les valeurs spatiales des points rétiniens et des points de la calcarine qui leur correspondent un à un peuvent être redistribuées », *ibid.*, p. 84-85.

¹⁸³ « Le perçu ne serait explicable que par le perçu lui-même et non par des processus physiologiques » *ibid.*, p. 102.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 97 (nous soulignons).

¹⁸⁵ Cf. M. MP, *Causeries 1948*, Paris, Seuil, 2002, Première partie.

objets, ou encore, de la vision en profondeur. Tout un *apprentissage perceptif* est mis en place par exemple, dans l'acquisition, chez l'enfant, d'un comportement différentiel à l'égard des couleurs et des formes¹⁸⁶. Si l'on examine ces expériences, il ressort que la vision n'est pas, loin s'en faut, l'emploi automatique d'un organe, elle est intimement entrelacée avec l'histoire perceptive de chaque individu ou organisme et implique un lent processus de formation. « Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel »¹⁸⁷ : cela comporte avant tout que l'enfant *s'habitue* à voir les couleurs, à savoir que, par exemple, « sur les panneaux “bleus” et “rouges” qu'on lui présente, se manifeste cette manière particulière de vibrer et d'atteindre le regard que l'on appelle le bleu et le rouge »¹⁸⁸.

Mais c'est notamment grâce à l'expérience des aveugles nés opérés de la cataracte, commentée par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, que nous pouvons observer, d'une perspective inédite, une telle découverte du monde visuel, c'est-à-dire telle qu'elle s'effectue chez un individu ayant déjà une expérience et une compréhension pleine et adulte du monde à partir des autres sens.

Réalisée pour la première fois en 1728, l'opération de la cataracte¹⁸⁹ suscita l'intérêt de physiologues, psychologues et philosophes, s'étant depuis longtemps interrogés sur la commensurabilité des sens ainsi que des espaces que ceux-ci dévoilent à la perception. L'expérience des aveugles opérés venait, en quelque sorte, donner un corps au débat construit autour de la célèbre question de Molyneux¹⁹⁰,

¹⁸⁶ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 106 ; le même phénomène est repris dans M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 190, ainsi que dans M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 25 : « Bien sûr ce don se mérite par l'exercice, et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision. La question n'est pas là : précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même ».

¹⁸⁷ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Opération effectuée pour la première fois par le chirurgien anglais William Cheselden en 1728. Merleau-Ponty se réfère à l'étude de M. von Senden, « Die Raumauffassung bei Blindgeborenen vor und nach ihrer Operation », Meyer, 1931.

¹⁹⁰ La question, souvent reprise dans le débat philosophique, non seulement de l'époque, et devenue célèbre sous le nom de « problème de Molyneux », se trouve posée pour la première fois dans la deuxième édition de l'*Essay concerning Human Understanding* de Locke, traduit en français par Pierre Coste en 1700 : « Supposez un aveugle de naissance, qui présentement homme fait, auquel on a appris à distinguer par l'attouchement un cube et un globe, du même métal, et à peu près de la même grosseur, en sorte que lorsqu'il touche l'un et l'autre il puisse dire quel est le cube et quel est

dont l'hypothèse était tenue, seulement trente-cinq ans auparavant, pour simple variation imaginative.

Or, regarder la vision *du point de vue* d'un aveugle nous offre implicitement une sorte d'*epochè* ou de réduction transcendantale, impliquant une suspension non seulement du jugement, mais aussi des structures perceptives constituées. De nombreux témoignages enregistrent l'étonnement des malades investis par les perceptions du monde visible. Le plus souvent, l'aveugle opéré trouve le monde différent de ce qu'il attendait et il considère l'espace, tel qu'il l'avait connu par le biais du toucher, incommensurable avec l'espace visuel qui lui est révélé¹⁹¹. L'« étonnement du malade » commente Merleau-Ponty « ses hésitations dans le nouveau monde visuel où il entre montrent que le toucher n'est pas spatial *comme* la vision »¹⁹² ; le patient décrit l'espace qu'il percevait ne disposant encore que de références tactiles, comme infiniment moins défini et vague, mais cela est dû aussi au fait que l'acquisition de la vue entraîne une réorganisation sensorielle, qui intéresse aussi le schéma tactile, celui-ci étant progressivement affaibli par rapport à la vision, qui devient peu à peu dominante – alors, de manière retrojective, c'est peut-être de ce toucher affaibli et devenu secondaire que le malade parle. Néanmoins, ce qui est évident c'est que les perceptions visuelles ne sont pas immédiatement et naturellement corrélées à leurs correspondants tactiles¹⁹³, ce qui constitue une réponse précisément à la question posée par Locke et Molyneux, à

le globe. Supposez que le cube et le globe étant posés sur une table, cet aveugle vienne à jouir de la vue. On demande si en les voyant sans les toucher, il pourrait les discerner, et dire quel est le globe et quel est le cube » (J. Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par P. Coste, édité par G. J. D. Moyal, Paris, p. 231-233 ; cf. W. Molyneux, « Lettre à John Locke du 2 mars 1693 », in *The correspondence of John Locke*, E. S. De Beer éd., Clarendon Press, Oxford, 1976, vol. 4, p. 651). Cf. aussi D. Diderot, *Lettre sur les aveugles: à l'usage de ceux qui voient*, 1749. Certains auteurs, parmi lesquels Michel Foucault (M. Foucault, *Naissance de la clinique* (1963), Paris, PUF, 2009) ou Ernst Cassirer (*La philosophie des lumières* (1966), Paris, Fayard, 1990), établissent une connexion entre la venue à la lumière des aveugles et la fondation d'une philosophie des Lumières.

¹⁹¹ « Le malade ne cesse de s'émerveiller de cet espace visuel auquel il vient d'accéder, et en regard duquel l'expérience tactile lui paraît si pauvre qu'il avouerait volontiers n'avoir jamais eu l'expérience de l'espace avant l'opération », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ « Après l'opération, dit-on, la forme telle qu'elle est donnée par la vue est pour les malades quelque chose d'absolument neuf qu'ils ne mettent pas en rapport avec leur expérience tactile », *ibid.*

« Les opérés déclarent que les objets tactiles ne sont pas de véritables tous spatiaux, que l'appréhension de l'objet est ici un simple "savoir de la relation réciproque des parties", que le rond et le carré ne sont pas vraiment perçus par le toucher mais reconnus d'après certains "signes" – présence ou absence de "pointes" », *ibid.*, p. 269.

savoir si un aveugle qui récupère la vision serait à même de reconnaître, par le seul usage de la vue, les formes des objets qu'il avait connus moyennant des impressions tactiles, et de distinguer par exemple un cube d'une sphère.

La structure d'être du monde visuel se révèle différente par rapport au toucher et il en va de même pour le mode de présentation des objets : « Par exemple, la structure éclairage-objet éclairé ne trouve dans le domaine tactile que des analogies assez vagues. C'est pourquoi un malade opéré après dix-huit ans de cécité essaye de toucher un rayon de soleil »¹⁹⁴. Il faut donc *un certain temps* pour que la vision se constitue en tant que telle. Le sujet opéré a du mal à se repérer dans le nouvel univers visuel, il affirme qu'il voit mais qu'il ne *sait* pas ce qu'il voit, il est comme investi par les couleurs et la lumière, d'une manière semblable à l'action des odeurs ou des sons ; il cherche alors un appui dans sa connaissance tactile du monde perçu : « pour distinguer un rond d'un rectangle par la vue, il lui faut suivre des yeux le bord de la figure, comme il le ferait avec la main et il tend toujours à saisir les objets que l'on présente à son regard »¹⁹⁵. La configuration perceptive fournie par le toucher ne correspond pas à celle qu'il rencontre désormais par la vue, et pourtant le toucher prépare, en quelque sorte, le sujet à la vision, dans la mesure où il *l'initie à l'espace*, ouvrant sur un milieu « au moins *analogue* à celui des données visuelles »¹⁹⁶ : « La vision véritable se prépare » commente Merleau-Ponty « par une sorte de toucher avec les yeux [qui] ne se comprendrait pas s'il n'y avait un champ tactile quasi spatial, où les premières perceptions visuelles puissent s'insérer »¹⁹⁷. Seulement par la suite se sédimente la capacité de distinguer les surfaces et les couleurs, plus tard se forme l'appréhension correcte de la profondeur et du mouvement : « quand le sujet a compris "ce que c'est que voir", c'est-à-dire quand il dirige et promène son regard comme un regard, et non plus comme une main »¹⁹⁸.

Merleau-Ponty souligne la valeur et l'importance philosophique des exemples qu'il décrit¹⁹⁹ ; ceux-ci, loin d'offrir de simples curiosités empiriques, montrent que

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹⁶ *Ibid.* (nous soulignons).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹⁹ L'exemple des aveugles nés est relié par Merleau-Ponty avec le cas, analysé dans les pages

« l'unité de l'espace ne peut être trouvée que dans l'engrenage l'un sur l'autre des domaines sensoriels »²⁰⁰, qu'elle n'est pas à chercher en deçà ou au-delà de la perception, mais bien dans le monde perçu et dans des « termes empruntés au monde perçu »²⁰¹.

Si le monde de la perception est pour l'organisme une *unité* ou *idéalité à construire*, un ensemble de structures dont l'accomplissement advient par sédimentation, l'expérience des aveugles nés opérés nous fait connaître cette sédimentation à l'œuvre. Ces expériences « montrent », conclut Merleau-Ponty « que la vision n'est rien *sans un certain usage du regard* »²⁰², sans une pratique contingente de l'œil ; sa physiologie, son fonctionnement, ainsi que la communication entre la vue et les différents sens, sont inséparables d'un certain agencement, perceptif et temporel, que seul la rencontre avec le monde perçu peut engendrer : la constitution d'un monde perceptif intersensoriel n'est donc pas préalablement donnée, mais « doit *se faire* sur le terrain sensoriel lui-même »²⁰³.

L'expérience perceptive est toujours la « reprise d'une forme d'existence »²⁰⁴, « insérée dans une certaine conduite »²⁰⁵ et dans un « certain montage général par lequel je suis adapté au monde »²⁰⁶. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme qu'il faut « donner une nouvelle définition de *l'a priori* »²⁰⁷ qui soit puisée dans le monde perçu, à savoir une qui en prenne en compte l'historicité propre ; l'espace, puis le temps, tels que Kant les avait conçus, en tant que formes uniques et conditions de possibilité de l'appréhension de tout espace et temps possibles, sont à repenser dans

précédentes et ensuite repris (*cf. ibid.*, p. 267, 271 *sq.*), de l'écoute de la *musique* dans une salle de concert : si j'écoute de la musique les yeux fermés, quand je les rouvre, l'espace me semble coincé et limité par rapport à l'« espace » tout musical que je viens d'expérimenter grâce à l'ouïe. De même, avec les yeux ouverts, nous avons l'impression que la musique ne se trouve pas en cet espace « précis et mesquin de la salle de concert qui nous entoure », c'est que la musique « insinue à travers l'espace visible une nouvelle dimension où elle déferle, comme, chez les hallucinés, l'espace clair des choses perçues se redouble mystérieusement d'un "espace noir" où d'autres présences sont possibles » *ibid.*, p. 267.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 267.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰² *Ibid.*, p. 268.

²⁰³ « Même si les sens jamais ne seront complètement transposables », *Ibid.*, p. 270 (nous soulignons).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 266.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 253.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 265-266.

leur constitution incarnée. Kant avait déjà montré « que l'*a priori* n'est pas connaissable avant l'expérience, c'est-à-dire hors de notre horizon de facticité, et qu'il ne peut être question de distinguer deux éléments réels de la connaissance dont l'un serait *a priori* et l'autre *a posteriori* »²⁰⁸, mais il n'a pas « suivi jusqu'au bout son programme qui était de définir nos pouvoirs de connaissance par notre condition de fait »²⁰⁹. Le projet merleau-pontien se construira justement à partir de cette « condition de fait » qu'est le corps phénoménal, pour esquisser, à l'aide de la phénoménologie et de la psychologie de la Forme, une généalogie de l'espace et du temps, déterminée à retracer la spatialité comme ouverture située et, ensuite, le mouvement temporel de la perception.

Si, dans leur prise en compte du corps perceptif, empirisme et intellectualisme – lesquels Merleau-Ponty soumet parallèlement à une critique systématique dans *Phénoménologie de la perception* – reviennent toujours à une même erreur, c'est parce qu'ils se donnent le monde tout fait : le premier, comme milieu de tout événement possible dont la perception n'est qu'un cas particulier²¹⁰, le second, comme le produit d'une conscience à laquelle il serait subordonné²¹¹. Ce que les deux approches négligent est que la perception est « une re-création ou une re-constitution du monde à chaque moment »²¹². Il n'y aurait pas un monde pur, à l'intérieur duquel mes perceptions surviennent, une alternative nette entre un *en soi* et un *pour soi* que l'on pourrait disposer à son gré selon une hiérarchie ou primauté ontologique, parce que là où le *je* se fait le sujet d'un acte perceptif, se trouve aussi le premier germe de sa *dépersonnalisation*²¹³. Il n'y a pas d'appropriation par moi de moi-même et de ce qui m'est donné : je suis donné à moi-même en situation, dans un monde physique et social, selon cette existence généralisée par laquelle notre

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 266.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 266.

²¹⁰ « La pensée objective ignore le sujet de la perception. C'est qu'elle se donne le monde tout fait, comme milieu de tout événement possible, et traite la perception comme l'un de ces événements », *ibid.*, p. 251.

²¹¹ « Et pourtant [...] l'intellectualisme lui aussi se donne le monde tout fait. Car la constitution du monde telle qu'il la conçoit est, une simple clause de style : à chaque terme de la description empiriste, on ajoute l'indice "conscience de..." On subordonne tout le système de l'expérience, – monde, corps propre, et moi empirique, – à un penseur universel chargé de porter les relations des trois termes. », *ibid.*, p. 252.

²¹² *Ibid.*, p. 251.

²¹³ *Ibid.*, p. 249.

présence à nous-même est déjà *médiatisée*²¹⁴. La sensation n'advient alors que comme « communion »²¹⁵, échange ou synchronisation réciproque entre une puissance perceptive et un certain milieu d'existence auquel elle co-naît²¹⁶. On conclut que le spectacle perçu ne peut jamais se donner comme un être pur déployé devant moi, il est « un moment de mon histoire individuelle »²¹⁷, un événement de ce travail de reconstitution continue qui se fait dans mon corps et qui suppose en moi « les sédiments d'une constitution préalable »²¹⁸.

Le monde perceptif est alors ce *sens toujours à faire* et à refaire, s'inscrivant dans l'existence individuelle de l'organisme tout en la dépassant à chaque instant ; dès lors, la perception est à repenser comme *genèse historique continue*, ou pour utiliser un terme que Merleau-Ponty n'emploiera que plus tard, en tant qu'« institution personnelle »²¹⁹. Le philosophe creusera ensuite le chemin d'une inscription historique de la *Sinngebung*, mais, c'est, à notre avis, dans ses recherches initiales, qu'on trouve déjà *le sens germinal de ce mouvement d'autoconstitution du sens* qui sera exprimée par la notion d'*institution*²²⁰ : l'ensemble des significations qui se recueillent

²¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 513-514.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 257 cf. 259.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 256.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

²¹⁹ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 38 et 78.

²²⁰ L'institution traduit d'abord, chez Merleau-Ponty, la notion de *Fundierung*, comme relation de fondation qui unit deux termes dans un rapport réciproque entre fondant et fondé. La fondation pensée comme *institution* prend le pas sur la *Fundierung* au moment où, comme le dit le résumé du cours de 1954-1955, se précise la tâche de trouver « un remède aux difficultés de la conscience » (M. MP, *Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 59) ou de dépasser l'idéalisme de la « constitution » en pensant le monde comme institué (M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 76) plutôt que comme constitué. L'institution désigne ainsi « l'avènement d'une signification "opérante" qui soit à la fois reprise et dépassement de significations antérieures et appel à de nouvelles créations de sens par reprise ultérieure le peintre apprend à peindre autrement en imitant ses devanciers », P. Dupond, *Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses Market, 2001. On en trouve une première occurrence dans le volume *Les aventures de la dialectique* : « Pour comprendre à la fois la logique de l'histoire et ses détours, son sens et ce qui résiste en elle au sens, il leur restait à concevoir son milieu propre, *l'institution*, qui se développe non pas selon des lois causales, comme une autre nature, mais toujours dépendamment de ce qu'elle signifie, et non pas selon des idées éternelles, mais en ramenant plus ou moins sous sa loi des événements fortuits à son égard, en se laissant changer par leurs suggestions », M. MP, *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955, p. 93-94. cf. M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.* ; M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, « L'"institution" dans l'histoire personnelle et publique (1954-1955) », p. 59-72.

Le terme institution est utilisé par Merleau-Ponty dans son sens large de pouvoir formateur et non seulement en son sens strict : l'institution est ce qui n'est ni causée ni cause, mais nomme la relation entre la tension dynamique et dialectique entre l'instituant et l'institué, le moment de croisement entre deux tendances, deux dimensions historiques, et leur enveloppement réciproque : « On

dans notre ouverture perceptive au monde, nos relations aux choses et aux autres, émergent comme un système structurale, où le sédimenté se relance toujours par le mouvement d'une latence interne, qui repose sur l'élément institué et au même temps en est déjà une projection dans l'avenir. En ce sens, nous verrons que la rencontre de Merleau-Ponty avec la pensée husserlienne, qui marque profondément la démarche et la rédaction de la *Phénoménologie*, apparaît alors comme un détour, ou un retour à l'arrière vers des ambivalences théoriques, éloignant le philosophe par rapport à certaines intuitions radicales qu'on trouve ébauchées dans *La structure du comportement* : la connexion entre perception et histoire, l'enveloppement mutuel de nature et culture, la conception de l'idéalité en tant que dimension immanente à la facticité. En un sens, Merleau-Ponty *ne retrouvera soi-même que plus tard*²²¹, quand, dans la préparation des cours sur la *Nature*, reprendra la trame des fils qui commençait à se tisser autour de son premier ouvrage, déjà anticipés dans un des cours de la première année d'enseignement au Collège de France, consacré aux liens entre *Le monde sensible et le monde de l'expression*²²².

entendait donc ici par institution ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire, – ou encore les événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir », M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 61; cf. aussi « L'institution est [...] l'établissement d'un système de distribution des valeurs ou des significations, système qui est *pratiqué* comme le système phonématique d'une langue (principes de discrimination), mais qui n'est pas acquis notionnellement, parce que le notionnel est toujours du positif, et que le diacritique est toujours plus profond » M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 60.

²²¹ Nous reprenons ici une affirmation de Renaud Barbaras prononcée pendant une conférence auprès de l'Università degli Studi di Milano en 2008.

Sur le rapport entre Merleau-Ponty et la pensée husserlienne à cheval des années 1945-1952 cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair. Du corps au désir : l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013, p. 138 *sq.*, ainsi que l'article, du même auteur, « Merleau-Ponty face à Husserl et Heidegger : illusions et rééquilibrages », in *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2014.

²²² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*

b) Historicité et idéalité :

ce que la biologie peut apprendre de l'histoire

Dans *La structure du comportement*, Merleau-Ponty aborde, comme on le sait, la question essentielle de la connaissance et de la compréhension du vivant ; l'effort théorique de cet ouvrage vise à exhiber le dualisme latent dans un discours scientifique qui se veut objectif et impartial, et entend dessiner une différente conception de la science et du vivant qu'elle étudie. Le philosophe relit, de l'intérieur, les catégories et les concepts de la science du comportement, en dévoilant les présupposés et les limites théoriques, mais aussi en envisageant les possibilités intrinsèques, encore inexplorées. Il s'agit de soustraire la notion de comportement au double piège des théories matérialistes et des interprétations finalistes ; celles-ci comme celles-là exposent la conduite humaine et animale au risque d'une constante réduction à des principes qui lui seraient antérieurs ou même extérieurs. La perception est un phénomène qui n'est pas susceptible d'être abstrait de certains faits et données historiques, elle se constitue comme une structure de corrélation²²³, où il serait donc impossible d'isoler des faits partiels en tant que pures causes ou purs effets. Le processus perceptif se dérobe ainsi à l'alternative entre conception mécaniste ou intellectualiste, entre objectivisme et subjectivisme, entre stimuli et intention.

Pour Merleau-Ponty, la perception ne saurait être pensée sinon à partir de l'enveloppement du vivant avec son environnement contingent, à partir donc de son historicité propre, et selon un mouvement *circulaire* entre la fonction et le substrat de l'activité nerveuse, dont le caractère fondamental et décisif est d'être susceptible de modifications et accommodements, au sens gestaltique ; ainsi, même les « structures anatomiques devraient [...] être considérées, quand elles sont innées, comme les conditions topographiques du développement fonctionnel à son origine *modifiables par le fonctionnement même* et donc comparables à l'électrode qui commande le

²²³ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Roma, Carocci, 2012, p. 16.

phénomène d'électrolyse mais est *altérée par lui en retour* »²²⁴. Comme le montre l'expérience vécue par les aveugles opérés, entre le stimuli et la réponse, entre les systèmes sensoriels et l'environnement, il y a rapport circulaire plus que linéaire²²⁵, influence mutuelle et réciproque, en un mot : structure.

Plus en général, c'est toute forme de pensée causale, que la critique merleau-pontienne vise lorsqu'elle se heurte au réalisme mécaniste en même temps qu'au réalisme finaliste²²⁶, et au résidu métaphysique sous-jacent à la méthode scientifique. Le fait de raisonner en termes de causes (primaires) et d'effets (déterminés par les causes) constitue l'obstacle le plus grand à une compréhension de l'organisme et de son comportement ; en un sens, c'est la nature, on pourrait dire, *monodirectionnelle* de la causalité qui fait problème, en ce qu'elle postule un parallélisme statique, dominé par un processus qui va de l'extérieur vers l'intérieur – ou inversement – et sans retour.²²⁷ Tout l'effort de Merleau-Ponty tend alors à faire émerger l'*enveloppement mutuel*, le rapport non pas de dépendance ou de détermination, mais de co-implication, voire d'action à double sens entre stimuli et réaction, matière et symbole, nature et culture.

Les expériences menées par les psychologues de la Forme montrent que le monde perçu n'est pas un ordre de phénomènes qui court parallèle à l'ordre des phénomènes physiologiques²²⁸ : il est beaucoup plus riche, il exprime une idéalité. L'organisme comme « segment de matière »²²⁹ ne suffit pas à expliquer l'« organisme vivant », il ne le sécrète pas comme la somme de ses réactions physiques et chimiques à l'environnement ; dès lors, une analyse exclusivement physiologique de la perception « serait purement et simplement impossible »²³⁰. L'organisme auquel s'intéresse l'analyse biologique, et qui occupe les recherches merleau-pontiennes, est

²²⁴ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 38.

²²⁵ « Entre l'organisme et son milieu les rapports ne sont pas de causalité linéaire, mais de causalité circulaire », *ibid.* 13.

²²⁶ « On renonce au réalisme mécaniste en même temps qu'au réalisme finaliste, c'est-à-dire à toutes les formes de la pensée causale », *ibid.* 54.

²²⁷ « Le perçu ne serait explicable que par le perçu lui-même et non par des processus physiologiques », M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 102.

²²⁸ Cf. *ibid.*, p. 102.

²²⁹ *Ibid.*, p. 164.

²³⁰ *Ibid.*, p. 102.

une « unité idéale »²³¹, qui n'est pas entièrement contenue dans les phénomènes parcellaires du développement organique, mais qui pourtant est « exprimée en eux »²³².

Là où la science cherche un fondement stable, à même de rendre compte de la multiplicité des phénomènes partiels, elle devrait, au contraire, essayer de reconnaître certaines structures ou formes, certains « nœuds » ou « tourbillons » relativement stables²³³, lesquels jamais ne sont donnés en dehors du monde perçu²³⁴, jamais abstraits « d'un certain “donné historique” »²³⁵. La science du comportement devrait alors se réclamer d'une approche qui n'est pas propre à la connaissance biologique, mais relève plutôt de la méthode élaborée par la connaissance historique²³⁶. En histoire, comprendre

c'est aussi découper selon des catégories l'ensemble global des événements concrets, puis tenter de rejoindre l'unité réelle d'où l'on est parti en établissant d'un ordre à l'autre, – du politique à l'économique, de l'économique au culturel – des concordances ou des dérivations. C'est aussi, dans un devenir qui est, à l'échelle moléculaire, inarticulé, marquer des coupures, des phases, la fin d'un monde et le début d'un autre. Les structures auxquelles on parvient ainsi, ne sont, comme celles de l'organisme, ni des causes supplémentaires qui orienteraient les phénomènes parcellaires, ni de simples noms pour les désigner, mais *des idées* auxquelles ils participent sans les contenir en eux²³⁷.

L'idéalité historique offre à Merleau-Ponty un paradigme méthodologique et épistémologique pour penser le comportement de l'organisme vivant en tant que « signification commune à un

²³¹ *Ibid.*, p. 165.

²³² *Ibid.*, p. 165.

²³³ *Ibid.*, p. 166. La référence de Merleau-Ponty fait allusion à Hegel.

²³⁴ *Ibid.*, p. 102.

²³⁵ *Ibid.*, p. 167.

²³⁶ À ce propos cf. *ibid.*, p. 165 *sq.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 165 (nous soulignons). Une autre référence à l'approche historique se trouve dans *ibid.*, p. 154.

ensemble de faits moléculaires »²³⁸, en tant que système vers lequel toutes les actions et réactions d'une forme physique tendent, sans qu'aucune ne l'épuise entièrement. Alors, comme l'historien vise l'intemporel qui opère du dedans du temps, ainsi le scientifique peut repérer dans les actions physico-chimiques, dont l'organisme est d'une certaine manière composé, les fonctions et les structures du comportements ; elles se constituent, comme nous l'avons vu, au sein même de ces actions et réactions, en tant que « nœuds » ou « tourbillons » relativement stables²³⁹, à savoir en tant qu'unités ou totalités idéales.

Dans la conception que Merleau-Ponty expose, nous pouvons reconnaître l'influence du Kant de la troisième critique, « qui s'étend, tacitement, jusqu'au centre de l'argumentation de *La structure du comportement* »²⁴⁰, et notamment à travers la médiation des recherches de Goldstein²⁴¹. Dans son examen de la finalité objective de la nature, Kant aborde le problème qui est posé par la particularité des êtres vivants en tant qu'objets de la science. Le vivant est pour Kant un *être organisé s'organisant lui-même*, exprimant donc une *fin naturelle*²⁴² que nous apercevons en tant que *totalité* – c'est précisément cette totalité que notre connaissance doit saisir, sans pourtant en être la cause, et qui servira donc selon Kant de *fondement de connaissance*

²³⁸ *Ibid.*, p. 155.

²³⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁴⁰ S.A. Noble, *Silence et langage : Genèse de la phénoménologie de Merleau-Ponty au seuil de l'ontologie*, Brill, 2014, p. 22. Comme le souligne Noble, la conclusion que Merleau-Ponty avance « s'appuie précisément sur le principe épistémologique de l'*Erkenntnisgrund* formulé dans le § 65 de la troisième Critique », *ibid.*

²⁴¹ S.A. Noble, *Silence et langage, op. cit.*, p. 23 sq. Pour une discussion approfondie de ces problématiques cf. le chapitre dédié à « Forme, totalité, sens. L'influence de Goldstein et de Kant et l'émergence de la question du langage au moment de *La structure du comportement* ». Si Merleau-Ponty entre en contact avec les recherches de Goldstein c'est grâce à Gurwitsch (A. Gurwitsch, « Le fonctionnement de l'organisme d'après K. Goldstein », in *Journal de Psychologie normale et pathologie* (1939), p. 107-138 et « La science biologique d'après M. K. Goldstein », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* (1940), p. 244-265.), comme le montre M.-L. Pintos, « Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Analyse d'une étroite relation », in *Chiasmi International*, n°6, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2005, p. 147-170.

²⁴² I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1993, p. 297. Une telle définition, commente Lacharité, est étonnamment contemporaine quand on la rapproche des thèses de Varela sur la fermeture organisationnelle et l'autopoïèse des vivants, cf. N. Lacharité, *Lisons Kant: analyses, commentaires, paraphrases, résumés et tableaux pour aider à lire la Critique de la raison pure et la Critique de la faculté de juger*, Université du Québec, 1997.

Sur Merleau-Ponty et Kant cf. M. Carbone, « Le sensible et l'excédent. Merleau-Ponty et Kant », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl, op. cit.*, p. 163-192.

(*Erkenntnisgrund*)²⁴³. De plus, on pourrait dire que l'idée même d'une *téléologie sans fin*²⁴⁴, si convergente avec la page kantienne, se trouve – sans que Merleau-Ponty parvienne pourtant à l'explicitier – au cœur même des questions abordées par *La structure du comportement*, c'est-à-dire des problématiques posées par la vie en général et par la forme de vie humaine en particulier, en tant que forme vitale qui *est* et qui se doit de savoir *ce qu'elle est*.

Selon Kant, ce qui est propre à l'être vivant est le fait que, en lui, « les parties (selon leur existence et leur forme) ne soient possibles que par leur relation au tout »²⁴⁵ : leur totalité doit être conçue comme résultant de l'interaction d'éléments partiels. Entre ces éléments, ainsi qu'entre le tout et les parties, il existerait un rapport de *réciprocité*, autrement dit, dans l'organisme vivant les causes efficientes et les causes finales se rejoignent : « toute partie, tout de même qu'elle n'existe que *par* toutes les autres, est aussi conçue comme existant *pour* les autres parties et *pour* le tout »²⁴⁶. Une telle finalité n'est pas préexistante aux conditions dans lesquelles l'organisme peut se développer, elle ne se déploie et ne s'exprime que dans une histoire et est comme construite en son sein, sans pour autant pouvoir la survoler ; chez le vivant il y a comme une « finalité de tâtonnement »²⁴⁷, dit ailleurs Merleau-Ponty, où « la fin et les moyens, le sens et les hasards se provoquent l'un l'autre »²⁴⁸.

La question de la totalité telle qu'elle est dessinée par Kant, c'est-à-dire en tant que possibilité de considérer l'organisme comme un tout, représente l'ossature de l'ouvrage de Kurt Goldstein *La structure de l'organisme*, sur lequel l'analyse de Merleau-Ponty prend largement appui ; plus précisément, l'interrogation du

²⁴³ Par ailleurs, Stephen Noble remarque que ce sera Merleau-Ponty lui-même qui explicitera, dans le résumé de son premier cours sur la *Nature*, l'importance de la référence kantienne à propos du concept de totalité : « Merleau-Ponty maintient que c'est précisément Kant, dans la troisième Critique, bien avant Schelling et les philosophes du mouvement romantique, qui cherche à décrire [...] "l'énigme de la totalité organique, celle d'une production naturelle où la forme et les matériaux ont même origine et qui par là conteste toute analogie avec la technique humaine" », S.A. Noble, *Silence et langage*, *op. cit.*, p. 27 cf. M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 361.

²⁴⁴ On pourrait dire, en suivant Luca Vanzago, que, d'une certaine manière, « tout le problème de *La structure du comportement* est celui d'une téléologie sans fin », L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁵ I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 265.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 296.

²⁴⁷ M. MP, *Éloge de la philosophie. Leçon inaugurale faite au Collège de France le jeudi 15 janvier 1953*, Paris, Gallimard, 1953, p. 31.

²⁴⁸ *Ibid.*

neuropsychologue allemand porte sur la légitimité d'une telle approche épistémologique : comment pourrait-on formuler une idée de totalité, alors que notre recherche s'enracine dans des phénomènes empiriques ? Il s'agit de comprendre la totalité idéale que nous cherchons dans l'organisme non pas comme un fondement préalable et abstrait ou bien comme l'accomplissement d'un projet orienté, mais en tant que *vérité immanente* : « Ce que nous cherchons dans l'idée de vie "ce n'est pas la pierre terminale d'un édifice, mais cet édifice même, où les phénomènes partiels d'abord insignifiants apparaissent comme liés en un ensemble unifié, ordonné, relativement constant, de structure déterminée [...]. Nous ne cherchons pas un fondement réel (*Seinsgrund*) sur lequel repose l'être, mais une idée, un fondement de connaissance (*Erkenntnisgrund*) où tous les faits particuliers trouvent leur vérité »²⁴⁹.

C'est précisément une telle démarche que Merleau-Ponty rapproche de la méthode historique, parce qu'elle aussi vise à repérer la structure d'ensemble de faits partiels, c'est-à-dire à construire la « vérité des événements »²⁵⁰ en tant que « signification immanente »²⁵¹. *L'histoire et la biologie se trouvent à compter avec un problème épistémologique similaire* : le sens, tel qu'il se manifeste dans le monde historique ou bien chez l'être vivant, ne peut procéder ni de la simple addition de processus parcellaires, ni non plus d'une subsumption du multiple opérée par l'intellect, mais doit être construit, tant par l'historiographie que par la science du vivant, en tant qu'idéalité immanente, s'exprimant *à même* la multiplicité des faits empiriques, qui se tiennent indissociables²⁵². Rendre compte de l'*émergence* du sens dans le sensible, de l'appréhension d'une vérité immanente aux faits concrets, marquera par la suite toute l'entreprise merleau-pontienne ; en ce sens, nous verrons que la problématique

²⁴⁹ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 166. La métaphore est reprise de Goldstein, *Der Aufbau des Organismus*. Cf. K. Goldstein, *La Structure de l'organisme. Introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine*, Paris, Gallimard, 1951.

Il faut souligner que pour Kant ce fondement, c'est-à-dire la finalité que l'on retrouve dans l'organisme, a pour nous une fonction purement régulatrice. Cf. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 65.

²⁵⁰ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 166.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

²⁵² *Ibid.*, p. 154.

qu'on pourrait appeler plus proprement *historique*²⁵³, se situant au croisement entre nature et liberté, *constitue déjà un des nœuds centraux de cette première reconnaissance dans le champ du comportement organique.*

Pour résumer les points que l'on a touchés, on pourrait dire alors que l'*historicité* représente précisément la dimension sur laquelle Merleau-Ponty attire notre attention dans l'approche au vivant et au corps phénoménal issu de sa *grande thèse*, mais surtout de sa *thèse complémentaire* : d'une part, il souligne la nature historique de la perception, contre l'abstraction à laquelle le behaviourisme et l'intellectualisme avaient soumis l'organisme vivant, et précisément dans le sens où, en même temps que la perception s'ancre dans certains stimuli ou données historiques, elle doit les *réinventer* à chaque fois, elle doit *improviser* et se reconfigurer dans le contact contingent avec l'expérience ; de l'autre, il affirme que toute science qui étudie le comportement de l'organisme doit pouvoir construire des idéalités, mais celles-ci doivent être puisées dans le monde perçu lui-même, c'est-à-dire à partir de ce « point toujours mobile d'insertion dans un milieu et dans une situation qu'est le corps »²⁵⁴.

Ce processus de modifications et concrétions successives, qui n'est jamais vraiment conclu, mais accompagne l'organisme le long de son développement, se manifeste encore, comme chez les aveugles opérés, dans l'existence de ceux qui, comme les peintres, se trouvent à compter avec cette négociation continue entre le monde visuel et les formes de la vision incarnée. Comme nous le verrons, c'est dans

²⁵³ À propos du thème de l'histoire chez Merleau-Ponty, notamment en référence à *La structure du comportement* et à la première phase de sa pensée cf. G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.*

Jean Hyppolite souligne l'importance de cette prise de conscience de l'histoire chez Merleau-Ponty à au moins deux reprises: d'abord, dans « L'évolution de la pensée de Merleau-Ponty », in *Figures de la pensée philosophiques. Écrits de Jean Hyppolite 1931-1968*, Paris, PUF, 1971, p. 721, puis dans *Sens et existence dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty*, Oxford, Clarendon Press, 1963. Stephen Noble souligne que « Même si d'autres contemporains de l'époque, comme Jean Hyppolite, affirment [...] que le thème de l'histoire surgit brutalement dans la pensée de Merleau-Ponty au moment de la guerre, c'est sans doute Sartre qui souligne toute la signification de cette appropriation de l'histoire chez Merleau-Ponty », S.A. Noble, *Silence et langage*, *op. cit.*, p. 89-90. Comme Sartre l'affirme : « Merleau-Ponty "apprend l'histoire" plus vite que nous parce qu'il avait du temps qui coule une jouissance douloureuse et plénière. C'est ce qui fit de lui notre commentateur politique sans même qu'il l'eût souhaité, sans que personne s'en fut aperçu », J.-P. Sartre, *Situations, tome 4 : Portraits*, Paris, Gallimard, 1964, p. 209.

²⁵⁴ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms, 2001, p. 14.

le mouvement de la création artistique qu'émerge toute l'épaisseur historique de la perception, son implication avec une contingence, qu'elle transcende pourtant. L'artiste devient chez Merleau-Ponty une figure centrale, et tout à fait inédite, de l'historicité, et, plus précisément, du projet d'un « développement de la phénoménologie en métaphysique de l'histoire »²⁵⁵.

²⁵⁵ M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 65.

§ 3. L'ARTISTE ET L'ADVERSITÉ. HASARD ET CRÉATION CHEZ MERLEAU-PONTY

a) Histoire et réponse

À plusieurs reprises, Merleau-Ponty tisse une correspondance entre art et histoire, entre pratique artistique et action politique : plus précisément il nous invite à former le concept d'histoire sur l'exemple de l'art²⁵⁶. Art et histoire sont pour lui des phénomènes analogues de l'*expression* dans laquelle s'opère la jonction entre le fait et le sens, entre le sensible et l'universel, soit des différentes manières d'habiter le corps et le monde et de les signifier. Il s'agit de penser l'histoire en tant que « phénomène d'expression »²⁵⁷ et plus particulièrement selon cette « étrange expérience [...] où la couleur et la chair [mais l'on pourrait dire également le son, la matière, le mouvement ou la lumière] se mettent à parler aux yeux et au corps »²⁵⁸. L'expression qui se fait *à même le visible* se trouve ainsi rapprochée de l'expression d'un sens *à même les événements historiques* ; ces deux moments se rejoignent, chez Merleau-Ponty, dans une solidarité fondamentale²⁵⁹. Or, former le concept d'histoire sur l'exemple de l'art revient à penser l'historicité comme le milieu où se produit une

* Nous avons présenté une première formulation des réflexions développées ici auprès du 39^e Colloque du *International Merleau-Ponty Circle* (Genève 28-30 août 2014).

Nous avons commencé à travailler autour du thème de la contingence dans les arts sur l'invitation de Mauro Carbone et de Jean-Jacques Wunenburger, dans le cadre d'une Journée d'études ayant pour titre « Hasard et contraintes de création », organisée par l'ED Lettres, langues, linguistique et arts de l'Université Lumière Lyon 2, auprès de l'Université de Saint Etienne en automne 2011. Nous tenons particulièrement à les remercier pour avoir été les promoteurs de cette heureuse adversité.

²⁵⁶ « Et l'on retrouverait sans doute le concept d'histoire dans son vrai sens si l'on s'habitait à le former sur l'exemple des arts et du langage. », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Les Temps modernes*, volumes 7 et 8, numéros 80 et 81, juin-juillet 1952, désormais in *Signes, op. cit.*, p. 49-104, p. 91.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 293.

²⁵⁹ L'artiste et le politique *peignent* dans le visible, dans la mesure où ils entraînent les hommes vers un sens qu'ils ne reconnaîtront qu'ensuite. Cf. M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 72.

union mystérieuse entre facticité et intention, où une distinction hiérarchique entre le sens et le sensible se ferait introuvable. Dans la création artistique ces alternatives se brouillent²⁶⁰ et ce n'est pas par un effort intellectuel que le peintre, l'écrivain ou encore le cinéaste, échappent à de tels dualismes, c'est la pratique même de l'art qui exige d'eux de *laisser être* le mélange entre corps et esprit, afin que la matière *se mette à signifier*²⁶¹. Si le mouvement par lequel l'artiste s'installe dans le monde, perçoit les choses et les autres, est déjà le commencement de son style²⁶², de même, l'acte historique est *déjà porteur d'un sens* – bien avant que la conscience puisse lui attribuer une signification universelle – et, à la fois, *il en est porté*, il est toujours repris et relancé par ce sens qui se fait en lui. Or, c'est cette simultanéité et réciprocité de perception et d'expression que Merleau-Ponty découvre dans la pratique artistique et qui devient modèle pour l'historicité²⁶³.

Merleau-Ponty opère une flexion du concept d'histoire, qu'il entend dégager de toute opposition entre objectivité des faits et progrès ou réalisation d'un esprit, mais aussi entre chaos et volonté historique. L'histoire n'est pas le devenir ou la découverte d'un « passé en soi »²⁶⁴, ni le saisissement du progrès de l'humanité, ou bien le produit abstrait d'un regard rétrospectif²⁶⁵. Il n'y a pas un sens objectif, déjà inscrit dans le monde historique indépendamment de notre présence incarnée, une loi ou un *a priori* qui prescriraient un chemin ou une fin à l'histoire : « L'histoire n'a pas de sens si son sens est compris comme celui d'une rivière qui coule sous l'action de causes toutes-puissantes vers un océan où elle disparaît »²⁶⁶. D'autre part, il n'y a pas non plus un ordre qui s'installerait sur un vide de sens, sur un non sens radical

²⁶⁰ M. Revault d'Allonnes, *Merleau-Ponty. La chair du politique*, Paris, Michalon, 2001, p. 102.

²⁶¹ Cf. M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 73.

²⁶² « C'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 87.

²⁶³ Sur l'historicité chez Merleau-Ponty cf. C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, Tome 73, N°19, 1975, p. 511-535.

²⁶⁴ M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 52.

²⁶⁵ On peut parler de « progrès à condition que ce ne soit pas une force qui agirait de soi, qu'on le définisse non pas une *idée*, mais par une constante d'*orientation* et qu'on comprenne qu'il est à faire autant qu'à constater. Dès lors, il n'est rien qui soit tout à fait dépourvu de sens dans l'histoire : ses dichotomies, ses impasses, ses retours à la route abandonnée, ses divisions, ses luttes n'ont l'apparence du non-sens qu'au regard d'un esprit abstrait, qui voudrait réduire les problèmes de l'histoire à des problèmes d'idées », M. MP, *Éloge de la philosophie, op. cit.*, p. 33.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

que nous, en tant que sujets, serions à même de remplir²⁶⁷. Il s'agit de formuler ce que Merleau-Ponty nomme une *théorie existentielle de l'histoire*, c'est-à-dire surprendre un sens *en devenir* et essayer d'articuler la « jonction de l'événement et du sens »²⁶⁸. L'histoire correspond plutôt à ce travail patient qui nous fait entrevoir, dans le fragment, le bout d'un réseau de significations ouvertes, d'un enchevêtrement d'équivalences souterraines, à même d'annuler les distances temporelles et géographiques, pour nous livrer à un système baroque de correspondances secrètes, de résonances et solidarités latentes.

Pour Merleau-Ponty, il n'y a pas une histoire comme pensée des événements passés et une histoire comme avenir ou projet à construire, une histoire qui se narre et une histoire qui se projette : quand il parle de l'histoire elle est toujours en même temps l'histoire de l'historien et celle de l'homme d'action²⁶⁹, les deux ayant à faire avec ce paradoxe qui consiste à « installer » une logique dans l'ensemble désordonné,

²⁶⁷ « Non c'è un senso obiettivo, già iscritto nel mondo storico indipendentemente dalla nostra presenza incarnata, non ci sono universali a priori che dettino un cammino o un fine alla storia, né un movimento prescritto, una legge che attraversi l'agire degli individui e dei popoli per affermarsi come il filo rosso della storia. Ma neppure si può pensare la storia come un cosmo che noi, i soggetti 'copernicani', abbiamo costruito e seguiamo a costruire su un vuoto fondamentale di senso, su un senso non radicale », G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.*, p. 89.

La thèse merleau-pontienne est reprise, en outre, par Lyotard : « On ne peut ressaisir l'histoire ni par l'objectivisme, ni par l'idéalisme, ni moins encore par une union problématique des deux, mais par un approfondissement de l'un et de l'autre qui nous amène à l'existence même des sujets historiques dans leur "monde", à partir de laquelle l'objectivisme et l'idéalisme apparaissent comme deux possibilités, respectivement inadéquates, pour les sujets de se comprendre dans l'histoire », J.-F. Lyotard, *La phénoménologie*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2004 (14^e éd.), Chapitre IV « Phénoménologie et histoire », p. 91-118. Cf. aussi « Mais alors s'il est vrai que les hommes donnent à leur histoire son sens, d'où tiennent-ils ce sens ? L'assignent-ils par un choix transcendant ? Et quand nous imputons la *Sinngebung* aux hommes eux-mêmes, à leurs libertés, ne faisons-nous pas encore une fois « marcher l'histoire sur la tête », ne revenons-nous pas à l'idéalisme ? Existe-t-il une possibilité idéologique de sortir du dilemme de la « pensée objective » et de l'idéalisme ? » *ibid.*

²⁶⁸ M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 18. Dans ce texte, Merleau-Ponty indique en Bergson et en Le Roy certaines de ses références majeures dans cette prise en compte nouvelle de la « jonction de l'événement et du sens » cf. *ibid.* Par ailleurs, dans la conception du sens historique comme rationalité immanente à la vie des hommes, est très présente la référence marxienne, souvent explicitée par Merleau-Ponty : « Ce que Marx appelle praxis, c'est ce sens qui se dessine spontanément dans l'entrecroisement des actions par lesquelles l'homme organise ses rapports avec la nature et avec les autres. Elle n'est pas dirigée d'emblée par une idée de l'histoire universelle ou totale », *ibid.*, p. 52.

²⁶⁹ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 49 et 56. Sur la conception de l'action chez Merleau-Ponty voir M. MP, *Les aventures de la dialectique*, *op. cit.*, et R. Bonan (éd.), *Merleau-Ponty de la perception à l'action*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, et en particulier l'article de Ronald Bonan, « L'homme phénoménal : de la perception à l'action » ; D. Belot, « L'illusion historique. Autour des *Aventures de la dialectique* », in *Chiasmi International*, n° 4, « Figures et fonds de la chair », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2002, p. 281-310.

parfois incohérent ou obscur, des événements. En ce sens, l'analogie avec l'art nous délivre de l'alternative, parce qu'elle nous fait voir plus clairement « une logique *dans* la contingence, une raison *dans* la déraison »²⁷⁰, ou, pour le dire de manière plus radicale, parce qu'elle replace l'histoire – nous oblige à la penser – comme *se faisant dans un corps*, et nous permet ainsi de la soustraire à toute illusion rétrospective ou prospective. On oppose souvent une historicité objective ou causale et un horizon historique « où déchoit l'essence »²⁷¹, tandis que l'historicité est précisément l'« ouverture » de ce même horizon : « *Ineinander* du présent et du passé »²⁷².

L'œuvre d'art, comme l'acte historique, en prolongeant la perception d'un monde, *ne devient que ce qu'elle était* ²⁷³, mais cela n'est pas au sens d'un finalisme ou d'un confus fatalisme, car, pour le devenir, chaque hasard doit sans cesse être repris et relancé dans une « initiative humaine »²⁷⁴. « Étrange pouvoir que nous avons de reprendre le passé, de lui inventer une suite »²⁷⁵, ce qui ne signifie pas lui ajouter une signification ou interprétation *a posteriori*, mais plutôt établir des liens inverses et réciproques, qui pourtant ne sont jamais complètement objectifs ni complètement arbitraires. En tant qu'expression, l'histoire n'est jamais accomplie, jamais achevée, et pourtant jamais complètement dépourvue de sens ; elle est, comme la création, un travail continu fait d'assauts toujours renouvelés, de risques et d'incertitudes, d'hésitations et de choix. L'écrivain, écrit Merleau-Ponty dans *L'homme et l'adversité*,

est un professionnel de l'insécurité. Son opération expressive se relance d'œuvre en œuvre, chaque ouvrage étant, comme on l'a dit du peintre, *une marche par lui-même construite sur laquelle il s'installe pour construire dans le même risque une autre marche*²⁷⁶, et ce qu'on appelle *l'œuvre*, la suite de ces essais,

²⁷⁰ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 46.

²⁷¹ M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 22.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 33.

²⁷⁶ Nous soulignons.

interrompue toujours, que ce soit par la fin de la vie ou par le tarissement de la puissance parlante²⁷⁷.

Dans *Le langage indirect et les voix du silence*, ce même mouvement instituant-excédant est décrit encore une fois à partir de l'image de la marche, lorsque Merleau-Ponty évoque l'analogie entre art et conception de l'histoire, et cela notamment en référence à Hegel :

C'était, Hegel le dit à peu près, *une marche qui crée elle-même son cours et retourne en soi-même*, – un mouvement donc sans autre guide que sa propre initiative et qui pourtant ne s'échappe pas hors de lui-même, se recoupe et se confirme de loin en loin. C'était donc ce que nous appelons, d'un autre nom, le phénomène d'expression, qui se reprend et se relance par un mystère de rationalité²⁷⁸.

L'enjeu de la compréhension de l'histoire repose sur cette figure d'une *marche*, d'un *mouvement qui crée lui-même l'amplitude de son espace d'action* – mystère où l'intérieur se fait extérieur, où l'autre homme me devient familier tout en demeurant autre, unité du soi et du non-soi. Si, dans son réexamen du concept d'histoire, Merleau-Ponty remet en question le rationalisme hégélien et l'idée d'*Entwicklung*, il en relance cependant le mouvement d'*Aufhebung*²⁷⁹ : ce « dépassement qui conserve »²⁸⁰, qu'il pense

²⁷⁷ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 295. Cf. aussi M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 26. Un passage du résumé du cours sur *Husserl aux limites de la phénoménologie* fait écho à cette idée d'une œuvre interrompue, cf. M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 159-160.

²⁷⁸ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 91.

²⁷⁹ Dans le sillon de Jean Hyppolite (*Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier-Montaigne, 1946), MP distingue entre une première inspiration hégélienne – le Hegel de 1807 – pour lequel le *savoir absolu* est « une manière de vivre » plutôt qu'une philosophie (M. MP, « L'existentialisme chez Hegel », in *Sens et non sens*, *op. cit.*, p. 81), qui vise à « révéler la logique immanente de l'expérience humaine » (*ibid.*), et un *Hegel de la fin* – le Hegel de 1827 –, dont l'inspiration procède désormais d'un esprit de système et où la contingence du devenir finit par être surmontée par une logique préétablie. La notion d'*Aufhebung*, que MP reprend est donc comprise à partir de cette lecture existentialiste et donc non pas au sens d'une *suppression conservante*, mais comme le mouvement d'une « dialectique sans synthèse » (M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 127). Sur Merleau-Ponty et Hegel et sur l'interprétation merleau-pontienne de la dialectique cf. M. MP, « L'existentialisme chez Hegel », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 79-87 ; F. Dastur, « Merleau-Ponty et

désormais comme le mouvement, simultané et réciproque, de ce qu'il appellera plus tard *institution*.

Nous comprenons mieux, ici, en quel sens la création artistique serait un paradigme pour l'historicité : l'histoire ainsi comprise est, comme la peinture, une création continue, qui se produit dans le corps de l'artiste, et dans l'expérience de quelque chose qui, dans son geste même, le transcende. L'œuvre est pour l'artiste, écrit Merleau-Ponty, « le moment humain par excellence, là où une vie tissée de hasards se retourne sur elle-même, se ressaisit et s'exprime »²⁸¹ ; néanmoins il ne faut pas équivoquer le passage merleau-pontien : la création n'exprime pas seulement *une vie*, l'individu, puisqu'en elle se réalise le mystère – ou le *miracle*²⁸² – d'une existence particulière et située qui vient acquérir une signification universelle. Ainsi le peintre croit imiter la nature, mais la vérité qu'il *y trouve* « ne ressemble pas aux choses »²⁸³, elle les excède et excède le geste du peintre lui-même. « Depuis les premiers dessins sur la paroi des cavernes jusqu'à notre peinture "consciente" » le geste de chaque peintre recueille une même tâche²⁸⁴, une même provocation du visible, par rapport à laquelle le geste de l'artiste, si glorieux soit-il, n'est qu'une humble tentative de réponse, poursuivant en lui toute l'histoire de la peinture. A son tour le premier

Hegel. Ontologie et dialectique », in *Chiasmi International*, n°11, Milan-Paris-Penn State, Mimesis-Vrin-Penn State University, p. 33-46 ; J.-N. Cueille, « La profondeur du négatif: Merleau-Ponty face à la dialectique de Hegel », in *Chiasmi International*, n°2, Mimesis-Vrin-University of Memphis, Milano-Paris-Memphis, p. 301-334.

« But what is dialectic? » l'écrit Martin Dillon « Dialectic is not, for Merleau-Ponty, what it was for Hegel and Sartre. He criticizes Hegelian and Sartrean dialectics on the grounds that (a) they superimpose a purely formal structure on experience (instead of attending to the mutable formations which are immanent within the matter of experience and emerge amidst the contingency of history), and (b) they polarize the terms in dialectical tension by conceiving them through an external logic of negation (instead of conceiving that tension as an ambiguous dynamic, a process of change through time in which concrete differences overcome themselves precisely because the differences impede an inherent telos of unity at work from the start). The idea Merleau-Ponty regards as crucial to "good dialectic" or "hyperdialectic" is "the profound idea of self-mediation, of a movement through which each term ceases to be itself in order to become itself, breaks up, opens up, negates itself in order to realize itself », M.C. Dillon, *Merleau-Ponty's Ontology*, Evanston, Northwestern University Press, 1998, p. 212.

²⁸⁰ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 85.

²⁸¹ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 305. Cf. MP parle des œuvres littéraires comme « ces hasards pleins de sens que sont les grands livres », *ibid.*, p. 297.

²⁸² M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 304.

²⁸³ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 75. Sur la valeur symbolique et imageante de la découverte de Lascaux chez Merleau-Ponty et sur la connexion entre peinture et logique de l'histoire cf. G.A. Johnson, « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 43-63.

dessin « ne fondait une tradition²⁸⁵ que parce qu'il en recueillait une autre : celle de la perception »²⁸⁶.

Comme l'écrira, plus tard, Merleau-Ponty,

Le vrai peintre bouleverse à son insu les données de tous les autres. Même quand elle a l'air d'être partielle, sa recherche est toujours totale. Au moment où il vient d'acquérir un certain savoir-faire, il s'aperçoit qu'il a ouvert un autre champ où tout ce qu'il a pu exprimer auparavant est à redire autrement. De sorte que ce qu'il a trouvé, il ne l'a pas encore, c'est encore à chercher, la trouvaille est ce qui appelle d'autres recherches. L'idée d'une peinture universelle, d'une totalisation de la peinture, d'une peinture toute réalisée est dépourvue de sens²⁸⁷.

L'art nous permet alors de comprendre l'histoire comme ce *geste de reprise*²⁸⁸, de re-création continue du passé dans le présent²⁸⁹ et du présent dans le passé : « L'histoire ne coule ni du passé ni de l'avenir seulement : elle renverse son cours et au fond elle coule dans tous les présents. »²⁹⁰. C'est dans le présent qu'on peut recueillir la fécondité illimitée de la tradition²⁹¹²⁹² – la reprendre, la trahir, l'oublier –

²⁸⁵ Cf. aussi M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 87.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 89-90.

²⁸⁸ Cf. M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 95.

²⁸⁹ Ici, la pensée merleau-pontienne touche la réflexion que Benjamin consacre à l'histoire, lorsqu'il confronte une conception historiciste, qui conçoit le temps comme une succession d'événements orientée vers le progrès, visant à récupérer une « image vraie » (W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000 [1972], p. 430) et éternelle du passé (*ibid.*, p. 441) et une histoire qui trouve, au contraire, son origine dans le présent – ici le passé n'est plus passé mais il surgit de l'instant présent – et qui fait « éclater le continuum de l'histoire ».

²⁹⁰ M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 31.

²⁹¹ « Ce que j'ai par devers moi pour comprendre le passé, c'est une tradition, c'est-à-dire un plein fait d'un certain vide (d'un certain «oubli»), une négativité circonscrite, qui donc appelle référence au dehors. », *ibid.*, p. 22

²⁹² « Cette relation anonyme avec la tradition situe notre existence personnelle d'une façon dialectique, c'est-à-dire, entre la tradition et l'ouverture à de nouvelles initiatives », C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p. 521.

pour la comprendre comme une *variation*, comme une suite de *réponses* différentes à des différents hasards, mais à la même question de l'être²⁹³.

Au fur et à mesure que le corps de l'histoire se modèle sur le corps de l'artiste, le sens historique se défait de ses mauvaises dialectiques ainsi que de ses prétendues objectivités, et se pense comme *enveloppement* et comme *milieu de vie*²⁹⁴. Chez Merleau-Ponty, l'histoire est, comme l'art, « invention »²⁹⁵, création, réponse ; elle est le regard porté sur l'arabesque du sens et du non-sens pour y voir se détacher, sur le fond des lignes bien connues, des formes inédites, qui pourtant s'y trouvaient depuis toujours. Les peintres – mais les écrivains aussi – le savent de tout temps et ils savent aussi que cette activité n'est pas de l'ordre d'une contemplation détachée, mais plutôt de l'affrontement et du combat. Depuis toujours ils se mettent – non sans frustration – à l'école du hasard²⁹⁶. L'exercice de la création nous apprend l'étroite imbrication du hasard et du sens, nous révèle l'inauthenticité de tout point de vue ab-solu sur les événements²⁹⁷, et que, si l'on veut vraiment regarder le monde historique *sub specie aeternitatis*, il ne faut pas sortir du visible mais plutôt s'installer en lui. Peindre, tout comme écrire ou philosopher, ne correspond pas à quitter telle *situation*, à y échapper ou à s'en affranchir, mais plutôt à « s'y enfoncer »²⁹⁸. Sans cesse, les artistes semblent découvrir que si leur être-situé apparaît superficiellement comme une négation de *la vérité*, il « ouvre au contraire à une vérité-en-

²⁹³ « L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁹⁴ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 46.

²⁹⁵ « [L]acte historique est inventé », *ibid.*, p. 46.

²⁹⁶ Il suffit de rappeler la fameuse anecdote, exposée par Pline, du peintre grec Protogénès, lequel, ne parvenant pas, après de nombreuses tentatives, à reproduire l'écume sur la bouche d'un chien, jeta de colère une éponge sur le tableau et obtint ainsi ce qu'il cherchait ; ou, encore, les conseils que Léonard de Vinci donnait à ses élèves, leur suggérant de regarder, pour exercice, les profils que les moisissures dessinaient sur les vieux murs, pour y découvrir des paysages ou même des visages dessinés par le hasard. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, § 35, 103 et Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, § 57, 63. Cf. A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Bologna, Il Mulino, 2007.

²⁹⁷ « Concepire la storia a questo modo significa pensare l'uomo come creatore *ex nihilo* di un senso, che verrebbe semplicemente imposto sull'indifferenza del mondo fenomenico. », G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁸ Cf. aussi « Si philosopher est découvrir le sens premier de l'être, on ne philosophe donc pas en quittant la situation humaine: il faut, au contraire, s'y enfoncer », M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 23.

situation »²⁹⁹, vérité incarnée ou immanente, sens que nous ne *donnerions* s'il ne nous était en quelque sorte offert par l'histoire elle-même : « Nous donnons son sens à l'histoire, mais non sans qu'elle nous le propose »³⁰⁰.

Le premier symbole, dans lequel ce corps à corps avec le hasard qu'est l'existence de l'artiste se trouve condensé, est, chez Merleau-Ponty, la peinture du Greco : motif à peine esquissé dans la *Structure du comportement*, puis repris, ici et là, dans l'ensemble des écrits³⁰¹, il anticipe la figure de Cézanne et devient pour nous un exemple paradigmatique pour une pensée d'une historicité et d'une liberté incarnée.

²⁹⁹ « Il mio essere-situato che appare superficialmente come distruzione di ogni verità apre invece a una verità-in-situazione », G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.*, p. 99

³⁰⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 513-514. Ce passage est ainsi commenté par Lyotard : « Cela signifie non pas que l'histoire a *un* sens, unique, nécessaire et ainsi fatal, dont les hommes seraient les jouets et aussi les dupes, comme ils sont finalement dans la philosophie hégélienne de l'histoire, mais qu'elle a *du* sens ; cette signification collective est la résultante des significations projetées par des subjectivités historiques au sein de leur coexistence, et qu'il appartient à ces subjectivités de ressaisir dans un acte d'appropriation, qui met fin à l'aliénation ou objectivation de ce sens et de l'histoire, constitue par *lui-même* une modification de ce sens et annonce une transformation de l'histoire. Il n'y a pas un *objectif* d'une part, et d'autre part un *subjectif* qui lui serait hétérogène et chercherait dans les meilleurs cas à s'y ajuster : ainsi il n'y a jamais une compréhension totale de l'histoire, car lors même que la compréhension est aussi "adéquante" que possible, elle engage déjà l'histoire sur une nouvelle voie et lui ouvre un avenir. On ne peut ressaisir l'histoire ni par l'objectivisme, ni par l'idéalisme, ni moins encore par une union problématique des deux, mais par un approfondissement de l'un et de l'autre qui nous amène à l'existence même des sujets historiques dans leur « monde », à partir de laquelle l'objectivisme et l'idéalisme apparaissent comme deux possibilités, respectivement inadéquates, pour les sujets de se comprendre dans l'histoire. Cette compréhension existentielle n'est pas elle-même adéquate, parce qu'il y a toujours un avenir pour les hommes, et que les hommes produisent leur avenir en se produisant eux-mêmes. L'histoire, parce qu'elle n'est jamais achevée, c'est-à-dire humaine, n'est pas un objet assignable ; mais parce que aussi elle est humaine, l'histoire n'est pas insensée. Ainsi se justifie de nouvelle manière la thèse husserlienne d'une philosophie qui n'en a jamais fini avec la question d'un "commencement radical" », J.-F. Lyotard, *La phénoménologie*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2004 (14^e éd.), Chapitre IV « Phénoménologie et histoire », p. 91-118.

³⁰¹ Cf. M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 15 ; M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969], p. 129.

b) Le doute du Greco. Le corps, la liberté

Dans un passage de sa *thèse complémentaire*, Merleau-Ponty soulève le problème, longuement débattu en histoire de l'art au début du XX^e siècle, du prétendu astigmatisme du Greco³⁰². L'œuvre picturale du maître de l'École espagnole devient pour Merleau-Ponty³⁰³, l'emblème d'une nouvelle conception de l'« unité de l'âme et du corps », voulant dépasser tout idéalisme ou parallélisme psychophysiologique.

Le philosophe s'interroge sur l'*anomalie de la vision* – un astigmatisme hypermétropique –, interprétée par certains commentateurs³⁰⁴ en tant qu'origine et véritable « cause » historique du style pictural du Greco. Merleau-Ponty se demande quelle valeur il faudrait attribuer à un tel « hasard de la nature » dans l'élaboration d'un style artistique : est-ce que « la forme du corps dans ses tableaux », cette propension à représenter des figures verticales et effilées, admettraient une « explication physiologique »³⁰⁵ ? Pour Merleau-Ponty, on ne peut pas admettre un tel parallélisme : « *quand des particularités corporelles irrémédiables sont intégrées à l'ensemble de notre expérience, elles cessent d'avoir en nous la dignité de cause* »³⁰⁶. Il ne faudrait pas non plus admettre le contraire, à savoir que le génie du Greco fut de savoir transformer ou outrepasser son anomalie visuelle en la chargeant d'un *sens métaphysique* qui n'était pas présent auparavant, ce qui nous ramènerait encore, par une autre voie, à un dualisme entre facticité et intention.

³⁰² Cf. A. Pinotti, « Introduzione. Il dubbio di El Greco », dans D. Katz, *Ma El Greco era davvero astigmatico? Con un ricordo di Rudolf Arnheim*, Roma, Armando, 2009, p. 7-85.

³⁰³ Cf. M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, « Les relations de l'âme et du corps », p. 200-241.

³⁰⁴ En 1912, le docteur Germán Beritens avait *a posteriori* diagnostiqué chez le Greco un astigmatisme hypermétropique, en proposant de regarder les tableaux du peintre à travers des verres correcteurs, ce qui permettrait de redresser les lignes torsées de ses personnages. Cf. G. Beritens, « *Pourquoi Greco peignit comme il peignit* », article paru dans la revue *Par Esos Mundos*, Madrid, 1912. Ainsi, la propension du Greco à représenter des personnages effilés et « verticalement disproportionnés », loin d'être le signe d'un mysticisme ou excentricité, ne saurait être expliquée que par son anomalie visuelle. Cf. Maurice Barrès, *Greco ou le Secret de Tolède*, Edition Complexe, Bruxelles, 1988, p. 134 *sq.* Le texte cité par MP est J. Cassou, *Le Greco*, Rieder, Paris, 1931, p. 30-35. Cf. aussi A. Pinotti, « Introduzione. Il dubbio di El Greco », *op. cit.*

³⁰⁵ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 219.

³⁰⁶ *Ibid.* (nous soulignons).

Merleau-Ponty nous suggère plutôt de comprendre ce trouble physique en tant que *occasion* : « *moyen d'étendre notre connaissance* »³⁰⁷. Loin de déterminer notre conduite, les contraintes propres à notre situation corporelle, mais aussi historique, peuvent recevoir une « signification universelle », « un sens nouveau » et jouer un « rôle de révélateurs »³⁰⁸:

Le trouble visuel supposé *du Greco* a été conquis par lui et si profondément intégré à sa manière de penser et d'être qu'il apparaît enfin comme *l'expression nécessaire* de son être beaucoup plus que comme une particularité imposée du dehors³⁰⁹.

*En ce sens alors « ce n'est plus un paradoxe de dire que "le Greco était astigmatique parce qu'il produisait des corps allongés" »*³¹⁰. Merleau-Ponty nous suggère ici de prendre à rebours cet étrange diagnostic *a posteriori*, effectué par les historiens de l'art : cette affirmation cesse d'être paradoxale si nous abandonnons le dualisme entre corps et esprit et cherchons à penser l'histoire au-delà de la catégorie de causalité. Nous voyons ainsi que « la générativité des œuvres excède tout rapport positif de causalité et de filiation »³¹¹ et exige une autre image de la temporalité. Par le renversement de

³⁰⁷ *Ibid.* (nous soulignons).

³⁰⁸ *Ibid.* Cf. « L'anomalie visuelle peut recevoir, par la méditation de l'artiste, une signification universelle, et devenir pour lui l'occasion de percevoir un des 'profils' de l'existence humaine. Les accidents de notre constitution corporelle peuvent toujours jouer ce rôle de révélateurs, à condition qu'au lieu d'être subis comme des faits purs qui nous dominent, ils deviennent, par la conscience que nous en prenons, un moyen d'étendre notre connaissance », *ibid.* Cf. le passage tiré du *Doute de Cézanne* : « Il reste possible que, à l'occasion de ses faiblesses nerveuses, Cézanne ait conçu une forme d'art valable pour tous » M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 15.

³⁰⁹ Cf. aussi « Tout ce qui dans l'individu était accidentel, c'est-à-dire tout ce qui relevait de dialectiques partielles et indépendantes, sans rapport avec la signification totale de sa vie, a été assimilé et centré dans sa vie profonde », *ibid.* (nous soulignons).

³¹⁰ *Ibid.* (nous soulignons). Commente Hyppolite, dans un passage de *Figures de la pensée philosophique*, où il évoque le passage merleau-pontien se référant au Greco : « Toute l'originalité de Merleau-Ponty est de refuser ce dilemme, le matérialisme de l'en-soi ou l'idéalisme du pour-soi, et de découvrir le terrain où cette séparation n'est pas encore explicite, où le sens concret reste immanent à son déploiement, où la structure ne se réduit pas à la signification intellectuelle. Ce terrain est celui de la perception, où l'existence que nous sommes est immédiatement ouverte au monde et à autrui, avant de se réfléchir en significations intelligibles. [...] Tout sens conquis dans une œuvre d'art l'est à partir de conditions concrètes que le sens a assumées », J. Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique: écrits 1931-1968, op. cit.*, p. 737.

³¹¹ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 63

ce paradoxe, Merleau-Ponty vise à montrer que, si, d'un côté, le style ne peut pas être réduit à des conditions historiques, de l'autre, il n'y a pas non plus un sens qui préexisterait aux données concrètes et qui pourrait s'établir dans le monde par les biais d'une volonté ou d'une dialectique : autrement dit, le sens est toujours déjà en train de se donner à voir dans le non-sens. C'est en même temps et seulement dans le travail de l'*après-coup* que nous pouvons saisir la vérité d'une vie – son identité, son unité, sa liberté –, se dissimulant dans les écarts de son existence incarnée sans pourtant l'épuiser³¹².

Ce thème central dans la pensée de Merleau-Ponty, celui de l'énigme de l'expression, investira notamment la peinture de Cézanne³¹³, dont le Greco est donc un premier précurseur. Dans l'œuvre de Cézanne – qui, dans l'expression de son doute, rendra explicite la question d'un lien entre perception visuelle et style pictural – le rapport entre existence et œuvre, entre vivre et inventer se révèle également irréductible. L'œuvre exige la vie tout comme la vie ne pourrait pas s'exprimer hors des gestes qui conduisent à l'œuvre, qui ne sont qu'un *commencement de réponse*³¹⁴.

³¹² Cf. « Il est essentiel au vrai de se présenter d'abord et toujours dans un mouvement qui décentre, distend, sollicite vers plus de sens notre image du monde », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 98.

³¹³ Le rapport entre l'œuvre picturale et le trouble visuel est repris, de manière parallèle, dans *Le doute de Cézanne* – « Le sens de son œuvre ne peut être déterminé par sa vie » (« Le doute de Cézanne », in *Fontaine*, volume 8, n°47, décembre 1945, republié dans M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 13-33, p. 15) – à partir du questionnement du peintre lui-même : « En vieillissant, [Cézanne] se demande si la nouveauté de sa peinture ne venait pas d'un trouble de ses yeux, si toute sa vie n'a pas été fondée sur un accident de son corps », *ibid.*, p. 13. Dans le texte publié dans *Sens et non-sens*, MP mentionne en outre le nom du Greco : *ibid.*, p. 15.

Sur la référence à Cézanne dans la réflexion de MP, cf. M. Carbone, *La visibilité de l'invisible, op. cit.*, « Art et 'pré-monde'. L'œuvre de Cézanne et la phénoménologie selon Merleau-Ponty », p. 17-110 ; G.A. Johnson, *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2010, « Part 2 : Merleau-Ponty's Artists ».

³¹⁴ « L'œuvre valable ou grande n'est jamais un effet de la vie ; mais elle est toujours une *réponse* à ses événements très particuliers ou à ses structures les plus générales », M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 285.

Le refus de l'interprétation de l'œuvre à partir de la vie et l'approfondissement de la dialectique entre vie et création prend également en compte la figure de Léonard : « Si Léonard est autre chose que l'une des innombrables victimes d'une enfance malheureuse, ce n'est pas qu'il ait un pied dans l'au-delà, c'est que, de tout ce qu'il avait vécu, il a réussi à faire un moyen d'interpréter le monde, - ce n'est pas qu'il n'eût pas de corps ou de vision, c'est que sa situation corporelle ou vitale a été constituée par lui en langage », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 80 ; cf. aussi M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 28 sq.

Ce « rapport circulaire de l'œuvre à la vie et de la vie à l'œuvre »³¹⁵ se trouve esquissé dans cet essai fondateur sur Cézanne, où, comme le remarque Claude Lefort, nous pouvons repérer le premier « schéma de l'institution »³¹⁶ chez Merleau-Ponty. Cependant, il faut souligner que cette réciprocité ne se donne pas dans les termes d'une circularité close : cet empiètement réciproque donne lieu à des *essences charnelles*³¹⁷, à savoir à un enveloppement historique et temporel entre facticité et transcendance, hasard et rationalité. Pour ces raisons, Merleau-Ponty abandonnera, par la suite, l'image du cercle pour accéder à des figures topologiques ou de *précession*³¹⁸, à même d'exprimer la temporalité particulière de cette relation. Le temps chronologique et linéaire, propre à la causalité historiciste, se trouvera ainsi pris à contre-pied par un « mouvement d'anticipation réciproque » où la tentative même d'attribuer une cause ou un élément qui serait *premier* deviendrait impossible, puisque « le primat devient indécidable »³¹⁹. C'est donc à la lumière de ce même rapport temporel que nous pouvons lire la relation entre les figures vertueusement déformées des tableaux du Greco et son anomalie de la vision : ils ne sont que des moments de son *être total* et historique dont on ne pourrait jamais établir lequel est *premier*, mais qui se greffent l'un sur l'autre.

³¹⁵ « L'expérience d'autrui », dans M. MP, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Grenoble, Cynara, 1988, p. 565 ; désormais in M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, 2001. Cf. aussi : « Ma liberté est également en rapport avec ce que je vais faire, je me mise moi-même sur ce que je fais lorsque j'agis ; si vivre c'est inventer, c'est inventer à partir de certaines données. Chez Le Greco, par exemple, on peut dire que son passé lui a été donné pour créer son œuvre telle qu'elle est et à la fois que les données de son enfance nous apparaissent après coup comme des anticipations sur son œuvre ; il y a donc un rapport circulaire de l'œuvre à la vie et de la vie à l'œuvre. Dans la vie d'un individu il se trouve des moments féconds où il est particulièrement expressif de lui-même, où il charge d'un sens inattendu et qui lui appartient certaines données de son passé, il lui trouve une signification à la faveur de quelque chose qui surgit en lui ou autour de lui. L'expression de soi-même est alors un échange entre ce qui est donné et ce qui va être fait », *ibid.* Cf. le passage parallèle dans *Le doute de Cézanne* : « Il est donc vrai à la fois que la vie d'un auteur ne nous apprend rien et que, si nous savions la lire, nous y trouverions tout, puisqu'elle est ouverte sur l'œuvre. », M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 32.

³¹⁶ « Cependant, on devrait remonter plus loin dans l'itinéraire de Merleau-Ponty pour repérer le schéma de l'institution, se reporter à son premier grand essai philosophique, *Le doute de Cézanne* », C. Lefort, « Préface » à M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 12.

³¹⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 35.

³¹⁸ Sur la figure de la *précession* chez MP cf. M. Carbone, *La chair des images*, Paris, Vrin, 2011, « Ontologie de l'image en tant que figure de précession réciproque », p. 116-127.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

Pour Merleau-Ponty l'acte de peindre, revenant à *vivre* plus profondément cette *circularité en écart*, signifie déjà en prendre conscience à même les gestes, approfondir la connaissance de mon *être corps*, une connaissance à laquelle le hasard même nous appelle. En prolongeant alors la réflexion merleau-pontienne, on peut affirmer que la perception est donc le *premier acte de liberté*, un *acte* dans lequel activité et passivité s'entremêlent³²⁰, là où « la vision *se fait geste* »³²¹. *Dans la manière même dont l'artiste, l'homme, vit son corps et voit le monde se trouve déjà esquissé tout enjeu éthique*, dans la mesure où l'artiste opère une prise en compte du Visible comme le lieu où notre corps s'engage premièrement, où il trouve sa distance, sa différence interne, l'écart qu'est sa chair.

c) Le choix du peintre et l'histoire de la peinture

Merleau-Ponty abordera de manière systématique ce rapport circulaire, en tant que non coïncidence d'instituant et institué, dans les notes du cours de 1954-1955 au Collège de France³²². Celles-ci prennent en examen l'émergence d'une signification totale, tant dans l'œuvre entendue comme produit de l'histoire personnelle de l'artiste que dans l'histoire de l'art comme processus intersubjectif. L'interrogation

³²⁰ Cet acte n'est donc pas à entendre dans le sens d'un engagement ou d'une volonté qui s'installerait dans l'histoire. Comme le souligne Jenny Slatman: « À l'opposé de la conception sartrienne de l'artiste, Merleau-Ponty affirme donc que l'artiste ne doit aucunement être engagé dans la vie de l'action (politique). L'urgence de l'art n'est pas pratique (ou politique) mais ontologique », J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Peeters, 2003, p. 196. Ce type d'action n'est donc pas à entendre au sens d'un engagement actif: « Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu ». M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 14. Merleau-Ponty rappelle que, précisément en ce sens, « le reproche d'évasion, on l'adresse rarement au peintre » (*ibid.*, p. 14) comme cela n'a pas été reproché à Cézanne lui-même: cela révèle que « tout le monde semble reconnaître dans son occupation une urgence qui passe toute autre urgence », *ibid.*, p. 15.

³²¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 60 (nous soulignons).

³²² Cf. M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 40-42, 78 *sq.* Sur ce point, voir aussi K. Hirose, « L'institution de l'œuvre chez Merleau-Ponty » in *Recherches sur la philosophie et le langage*, éd. F. Heidsieck, Grenoble, CNRS, n°15, 1993, « Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage », p. 153-168.

merleau-pontienne revient à se demander comment l'œuvre, ce « projet silencieux [qui] ne se connaît que par ses réalisations partielles »³²³, peut, en effet, aboutir à une signification universelle et même parvenir à instituer un véritable dispositif ou système de représentation, réunissant une plus ample constellation d'entreprises artistiques.

Dans la section dédiée notamment à l'institution des œuvres d'art, Merleau-Ponty se demande, jusqu'à quel point, dans le processus de création, l'histoire de la peinture, et, de même, l'œuvre, sait-elle ce qu'elle veut. Non seulement l'artiste, l'individu n'est pas à même d'embrasser la totalité de l'horizon dans lequel il est inscrit – « pour l'artiste l'œuvre est toujours un essai »³²⁴, toujours un commencement, aucun artiste n'applique complètement la règle, et son œuvre ne pourrait se résoudre en son procédé –, mais, l'examen de la création artistique nous enseigne que la peinture non plus, la peinture comme histoire de la peinture, ne sait pas ce qu'elle fait. « [P]our l'histoire : la peinture entière est un commencement »³²⁵ : ce qu'on a trouvé se présente à nous sous la forme d'un inachèvement, « on ne sait pas ce que cela signifie exactement »³²⁶. C'est ce que Merleau-Ponty appelle, toujours dans les notes de ce cours de 1954-1955, la « *marche* oblique de l'institution dans l'œuvre d'art »³²⁷, en exprimant par le biais de cette figure, que l'on a déjà mise en relief plus haut, le cheminement indirect du sens à travers la chair de l'histoire :

ici aussi les contingences sont recentrées [...] et finissent par recevoir un sens qui les dépasse, si bien qu'on ne sait plus où l'œuvre a commencé dans le passé vital et artistique de l'artiste, ni même dans la tradition dont elle s'inspire, comme tous les amours sont enfermés dans son initiation au

³²³ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 41.

³²⁴ *Ibid.*, p. 79.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 82. Cf. aussi « Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiètement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens, et commande de haut toute notre activité *utile*. », M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 90.

³²⁷ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 77 (nous soulignons).

monde, et que la rupture même, la séparation d'avec cette source était déjà à la source³²⁸.

L'œuvre com-porte toujours un excès de signification : « les conséquences, les champs s'ouvrent, mais on fait quelque chose qui a plus de sens qu'on ne croyait »³²⁹ et cependant « ce n'est pas simple hasard »³³⁰, il y a une « intentionnalité opérante »³³¹, une rationalité qui ne peut pourtant pas se reprendre de la pratique picturale, logique avançant de manière indirecte, oblique et jamais achevée³³², se manifestant dans les gestes : non pas décision transcendante, mais « choix de la main et de l'œil »³³³. Il y a donc « mélange de hasard et raison : solution indirecte »³³⁴, ni constitution ni fondation, mais enveloppement d'instituant et institué.

Dans tous les écrits du début des années 1950, nous retrouvons ce même effort d'articuler une telle « idéalité en genèse »³³⁵, un type de relation nouveau entre l'idée et le multiple ; une telle tentative accompagne l'intention philosophique de Merleau-Ponty depuis son commencement³³⁶, mais elle prend un nouvel élan et elle est comme suscitée à nouveau par la rencontre avec le *diacritique* issu de la théorie saussurienne – le signe ne signifie plus par référence à un signifié stable et donné, mais par le rapport qu'il entretient avec tous les autres signes³³⁷. Telle est la portée ontologique de la théorie du linguiste suisse que Merleau-Ponty se doit, parmi les premiers, d'explicitier dans ses travaux ainsi que dans son enseignement. « Saussure

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*, p. 84.

³³² *cf. Ibid.*, p. 78-79.

³³³ *Ibid.*, p. 85.

³³⁴ *Ibid.*, p. 83.

³³⁵ M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 161.

³³⁶ Le mémoire présenté par Merleau-Ponty lors de son diplôme d'études supérieures de philosophie et élaboré sous la direction d'Émile Bréhier est consacré à « La notion du multiple intelligible chez Plotin », *cf.* Stephen A. Noble, « Maurice Merleau-Ponty, ou le parcours d'un philosophe. Éléments pour une biographie intellectuelle », in *Chiasmi International*, n°13, Milan-Paris-Penn State, Mimesis-Vrin-Penn State University, p. 20-61.

³³⁷ Sur l'inflexion merleau-pontienne du diacritique saussurien *cf.* le dossier consacré à « Merleau-Ponty, Saussure, et l'instance du diacritique », in *Chiasmi International*, n°15, Milan-Paris-Penn State, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2013 ; ainsi que É. Bimbenet, *Après Merleau-Ponty: études sur la fécondité d'une pensée*, Paris, Vrin, 2011.

pourrait bien avoir esquissé une nouvelle philosophie de l'histoire »³³⁸ affirme le philosophe dans sa *Leçon inaugurale* au Collège de France, sa réflexion entraîne la prise de conscience que *la genèse de la rationalité et la genèse de l'histoire sont impliquées dans un même mouvement d'institution* : « Il y a là une rationalité dans la contingence, une logique vécue, une autoconstitution dont nous avons précisément besoin pour comprendre en histoire l'union de la contingence et du sens »³³⁹.

Mais dès que nous nous tournons vers la création artistique, la question proprement ontologique de comment concevoir les relations des idées et des signes, ouvre désormais sur une *praxis*, à savoir implique une dimension entièrement éthique. Dans les notes du cours sur l'*Institution*, Merleau-Ponty évoque notamment la question d'un choix, d'une *liberté* qui s'exercerait en peinture. Il reprend l'exemple de la scène du film de François Campaux, dans laquelle Matisse est saisi au ralenti en

³³⁸ M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 56.

³³⁹ *Ibid.* Cf. « La théorie du signe, telle que la linguistique l'élabore, implique peut-être une théorie du sens historique qui passe outre à l'alternative des choses et des consciences. Le langage vivant est cette concrétion de l'esprit et de la chose qui fait difficulté. Dans l'acte de parler, dans son ton et dans son style, le sujet atteste son autonomie, puisque rien ne lui est plus propre, et cependant il est au même moment et sans contradiction tourné vers la communauté linguistique et tributaire de la langue. La volonté de parler est une même chose avec la volonté d'être compris. La présence de l'individu à l'institution et de l'institution à l'individu est claire dans le cas du changement linguistique. Car c'est souvent l'usure d'une forme qui suggère aux sujets parlants d'employer selon un principe nouveau les moyens de discrimination qui subsistent à la date considérée dans la langue. L'exigence permanente de communication fait inventer et fait accepter un nouvel emploi qui n'est pas délibéré, et qui cependant est systématique. Le fait contingent, repris par la volonté d'expression, devient un nouveau moyen d'expression qui prend sa place et a un sens dans l'histoire de cette langue. Il y a là une rationalité dans la contingence, une logique vécue, une autoconstitution dont nous avons précisément besoin pour comprendre en histoire l'union de la contingence et du sens, et Saussure pourrait bien avoir esquissé une nouvelle philosophie de l'histoire », *ibid.*, p. 56.

Écrit encore Merleau-Ponty dans la Préface de *Signes* : « C'est sur ce modèle qu'il faudrait penser le monde historique. À quoi bon se demander si l'histoire est faite par les hommes ou par les choses, puisque de toute évidence les initiatives humaines n'annulent pas le poids des choses et que la « force des choses » opère toujours à travers des hommes ? C'est justement cet échec de l'analyse, quand elle veut tout rabattre sur un seul plan, qui dévoile le vrai milieu de l'histoire. Il n'y a pas d'analyse qui soit dernière parce qu'il y a une chair de l'histoire, qu'en elle comme dans notre corps, tout porte, tout compte, et l'infrastructure, et l'idée que nous nous en faisons, et surtout les échanges perpétuels entre l'une et l'autre où le poids des choses devient signe aussi, les pensées forces, le bilan événement. On demande - où l'histoire se fait-elle ? Qui la fait ? Quel est ce mouvement qui trace et laisse derrière lui les figures du sillage ? Il est du même ordre que le mouvement de la Parole et de la Pensée, et enfin que l'éclatement du monde sensible entre nous : partout il y a un sens, des dimensions, des figures par-delà ce que chaque « conscience » aurait pu produire, et ce sont pourtant des hommes qui parlent, pensent, voient. Nous sommes dans le champ de l'histoire comme dans le champ du langage ou de l'être », M. MP, « Préface », in *Signes*, *op. cit.*, p. 28. M.C. Dillon commente : « There is a parallel between this genesis of ideality and the meaning that evolves in the unfolding of history », M. C. Dillon, *Merleau-Ponty's Ontology*, *op. cit.*, p. 215.

train de peindre³⁴⁰ : nous le regardons et nous avons l'impression que chacune de ses touches est décidée, réfléchie. Le peintre lui-même, commente Jacques Lacan, fut bouleversé par ce mirage de délibération qu'il avait entrevu dans ses propres gestes³⁴¹.

Toutefois il s'agit là d'une illusion due au ralenti : à vitesse courante, le mouvement n'apparaîtrait pas aussi contrôlé et, même si, grâce au ralenti, nous pouvons deviner dans le geste du peintre une « hésitation entre les possibles »³⁴² parvenant enfin au choix – au coup de pinceau –, ce choix n'est choix qu'au sens d'une liberté incarnée dans le geste lui-même, au sens de *travail*³⁴³, précise Merleau-Ponty, où chaque touche n'est qu'un premier écart partiel, engendrant un ajustement diacritique infini, première trace d'un devenir qui la dépasse déjà, tout en la conservant. Cependant, « il est vrai que la main de Matisse a hésité, il est donc vrai qu'il y a eu choix et que le trait choisi l'a été de manière à observer vingt conditions éparses sur le tableau, informulées, informulables pour tout autre que Matisse, puisqu'elles n'étaient définies et imposées que par l'intention de faire ce tableau-là qui n'existait pas encore »³⁴⁴. « Certes » conclut Merleau-Ponty « il y a là des choix [...] Mais le peintre n'en fait pas la théorie, n'en sait pas la raison »³⁴⁵ ; « choix » poursuit Merleau-Ponty « [ne signifie pas] se faire tel qu'on se pense, anticiper l'histoire et le jugement des autres, *faire de force l'histoire* »³⁴⁶ ; la peinture inaugure plutôt un champ de coexistences des opposés, un « monde à plusieurs entrées » ou

³⁴⁰ F. Campaux, *Henri Matisse*, France, 1946. Cf. E. Alloa, « La phénoménologie en négatif », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 65-81.

³⁴¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 104 sq. Cf. M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 73.

³⁴² M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 85. Cf. « Il y a, bien entendu, quelque chose d'artificiel dans cette analyse, et Matisse se trompait s'il a cru, sur la foi du film, qu'il eût vraiment opté, ce jour-là, entre tous les tracés possibles et résolu, comme le Dieu de Leibniz, un immense problème de minimum et de maximum ; il n'était pas démiurge, il était homme. Il n'a pas tenu, sous le regard de l'esprit, tous les gestes possibles, et pas eu besoin de les éliminer tous sauf un, en rendant raison de son choix. C'est le ralenti qui énumère les possibles. Matisse, installé dans un temps et dans une vision d'homme, a regardé l'ensemble ouvert de sa toile commencée et porté le pinceau vers le tracé qui l'appelait pour que le tableau fût enfin ce qu'il était en train de devenir. », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 73-74.

³⁴³ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 85.

³⁴⁴ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 74.

³⁴⁵ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 85.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 86 (nous soulignons).

« univers pluraliste »³⁴⁷. L'expression « histoire de la peinture » acquiert donc sous la plume de Merleau-Ponty un nouveau sens, le mot histoire cesse de renvoyer à l'idée d'une chronologie ou d'un progrès historique, et fait signe plutôt à la dimension historique et contingente de la *peinture s'instituant*, comme pratique en acte³⁴⁸ et se faisant, à partir de ce « point toujours mobile d'insertion dans un milieu et dans une situation qu'est le corps »³⁴⁹. Pour paraphraser Georges Didi-Huberman et sa lecture de l'image dialectique benjaminienne, il s'agit d'une histoire de l'art nouant le génitif objectif et le génitif subjectif, c'est-à-dire instituant une relation simultanée et anachronique – relation d'empiétement – entre le processus de création des œuvres et leur compréhension ou situation historique³⁵⁰.

« [D]ans le peintre au travail il y a *histoire re-fondée* »³⁵¹, sens historique re-fondé comme « signification ouverte, se développant par bourgeonnement, virage, décentration et recentration, zig-zag, passage ambigu », « *Ineinander* du présent et du passé »³⁵². L'universel repose désormais « entièrement sur l'opération la plus individuelle »³⁵³ et « ne sera universel qu'en suscitant de l'autre »³⁵⁴.

d) Création, résistance

C'est justement ce choix, inséparable de sa contingence et à même de re-fonder le sens historique, que Merleau-Ponty évoquait déjà dans son commentaire de l'œuvre du Greco. Chaque hasard, chaque faiblesse ou *adversité* charnelle est ce qui engage l'artiste dans l'exercice de sa *liberté* ; cette liberté ne se trouve pas ailleurs, ni dans la

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁰ Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999, p. 133

³⁵¹ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 86 (nous soulignons).

³⁵² M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 22

³⁵³ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁴ *Ibid.*

généralité d'une condition ni dans l'idéalité d'un principe : elle se manifeste *à même le corps*, par le biais de notre connaissance de celui-ci, ou, de notre *co-naissance*³⁵⁵. Écrit encore Merleau-Ponty dans *La structure du comportement*, en commentant le cas du Greco:

*La même infirmité sensorielle ou constitutionnelle peut être une cause d'esclavage, si elle impose à l'homme un type de vision et d'action monotone dont il ne peut plus sortir, ou l'occasion d'une plus grande liberté s'il s'en sert comme d'un instrument. Cela suppose qu'il la connaît au lieu d'y obéir*³⁵⁶.

Nous voyons esquissée dans ce passage la conception de la liberté, qui sera explicitée dans le dernier chapitre de la *Phénoménologie de la perception*³⁵⁷. « La pensée » commente Dominique Ségлар dans son *Avant-propos* aux notes de cours sur la *Nature* « ne se rapporte à elle-même que à travers le corps, ce qui l'ouvre à une histoire, dans la mesure où la liberté en acte n'existe que dans une situation qui, loin de la limiter lui permet de s'exprimer : la situation est moyen d'expression de la liberté qui s'invente ainsi elle-même à travers une histoire, et en saisit le sens naissant »³⁵⁸.

Ce serait donc une position fautive et trop restreinte que de penser la contingence en opposition à la conduite d'un homme, ou, encore, comme raison ou explication de celle-ci : nos attitudes, nos caractères physiques et psychologiques,

³⁵⁵ Sur le thème de la *co-naissance* chez MP Cf. « La co-naissance de Paul Claudel », E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p. 234-255; P. Claudel, *Art poétique: Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Église*, Paris, Gallimard, 1984.

³⁵⁶ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 220 (nous soulignons).

³⁵⁷ Stephen Noble a mis en lumière l'importance du contexte biographique mais surtout historique, qui accompagne dans l'œuvre de MP, le choix – pour plusieurs raisons significatives – de consacrer le dernier chapitre de la grande thèse de 1945 au thème de la liberté. Cf. S. Noble, « Maurice Merleau-Ponty, ou le parcours d'un philosophe », *op. cit.* ; cf. en particulier p. 29 *sq.* Sur la conception merleau-pontienne de la liberté cf. E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p. 112 *sq.*

³⁵⁸ D. Ségлар, « Avant-propos » à M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 13.

notre histoire personnelle, ne font qu'un avec notre existence³⁵⁹. Comme l'écrit Valéry,

l'artiste apporte son corps, recule, place et ôte quelque chose, se comporte de tout son être comme son œil et devient tout entier un organe qui s'accommode, se déforme, cherche le point, le point unique qui appartient virtuellement à l'œuvre profondément cherchée – qui n'est pas toujours celle que l'on cherche³⁶⁰.

Pour l'artiste l'œuvre ne fait que poursuivre la compréhension de son existence située, de son rapport charnel, esthétique et éthique, avec le monde. La création prend forme comme un « prolongement particulier de l'opération d'expression inaugurée par la perception »³⁶¹, mais cette confrontation charnelle, cet *engagement* sensible par lequel l'artiste s'installe dans le monde, est déjà l'exercice d'une liberté, déjà la manifestation incarnée d'une *réponse* à l'adversité. Chez Merleau-Ponty la contingence cesse donc d'être défaut ou obstacle, du moment où « cette certaine signification de la nature et de l'histoire que je suis, ne limite pas mon accès au monde. Elle est au contraire mon moyen de communiquer avec lui »³⁶². Au même moment, la liberté cesse d'être une condition pour devenir « moment humain

³⁵⁹ « Le choix que nous faisons de notre vie a toujours lieu sur la base d'un certain donné. Ma liberté peut détourner ma vie de son sens spontané, mais par une série de glissements, en l'épousant d'abord, et non par aucune création absolue. Toutes les explications de ma conduite par mon passé, mon tempérament, mon milieu sont donc vraies, à condition qu'on les considère non comme des apports séparables, mais comme des moments de mon être total dont il m'est loisible d'explicitier le sens dans différentes directions, sans qu'on puisse jamais dire si c'est moi qui leur donne leur sens ou si je le reçois d'eux. Je suis une structure psychologique et historique. J'ai reçu avec l'existence une manière d'exister, un style. Toutes mes actions et mes pensées sont en rapport avec cette structure, et même la pensée d'un philosophe n'est qu'une manière d'explicitier sa prise sur le monde, cela qu'il est. Et cependant, je suis libre, non pas en dépit ou en deçà de ces motivations, mais par leur moyen. Car cette vie signifiante, cette certaine signification de la nature et de l'histoire que je suis, ne limite pas mon accès au monde. Elle est au contraire mon moyen de communiquer avec lui », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 519.

³⁶⁰ P. Valéry, *Mauvaises Pensées*, Paris, Gallimard, 1942, p. 200 ; cité dans M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 293.

³⁶¹ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 74. Cf. « L'expression picturale reprend et dépasse la mise en forme du monde qui est commencée dans la perception », M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 86.

³⁶² M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 519.

par excellence »³⁶³, qui procède de l'assentiment³⁶⁴ – parfois imperceptible – à l'adversité, geste invisible à même de la transformer, d'y voir naître un sens qui la transcende. C'est à nous de reconnaître comment « la liberté se fait jour en nous *sans rompre nos liens avec le monde* »³⁶⁵, mais précisément *en se donnant des liens*³⁶⁶. La liberté – ce geste qui n'est pas vraiment *geste*, ce « *fiat* magique »³⁶⁷ – est la « passivité de notre activité »³⁶⁸ qui ne va pas sans l'activité de notre passivité³⁶⁹ : elle est leur point d'intersection. « Aucune des notions que la philosophie avait élaborées, – cause, effet, moyen, fin, matière, forme, – ne suffit pour penser » un tel « embrayage » du corps à la vie totale³⁷⁰ et ce lien incommensurable requerra donc à Merleau-Ponty l'élaboration – à son tour tissée de hasards – de la *chair*.

Il est intéressant de remarquer que Gilles Deleuze aussi prendra en examen l'œuvre du Greco dans un passage de *Francis Bacon. Logique de la sensation*³⁷¹ ainsi que dans son cours de Vincennes de 1980³⁷². L'auteur de *Différence et répétition* ne s'intéresse pas tant aux troubles perceptifs du Greco, qu'à un autre type de contrainte à laquelle le peintre se trouva faire face, à savoir celle qui procède des codes et des systèmes iconographiques imposés par ses commettants. Dans ces analyses, la réflexion de Deleuze se développe, elle aussi, dans la recherche du lien indiscernable qui se dessine entre vie et œuvre, entre hasard et liberté, pour montrer

³⁶³ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 305.

³⁶⁴ Ou un « *fiat* magique » dira Merleau-Ponty dans *Les aventures de la dialectique*, *op. cit.*, p. 264.

³⁶⁵ M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 28 (nous soulignons). Cf. aussi « Il est certain que la vie n'explique pas l'œuvre, mais certain aussi qu'elles communiquent. La vérité est que *cette œuvre à faire exigeait cette vie*. », *ibid.*, p. 26 ; « Dès son début, la vie de Cézanne ne trouvait d'équilibre qu'en s'appuyant à l'œuvre encore future, elle en était le projet, et l'œuvre s'y annonçait par des signes prémonitoires, que nous aurions tort de prendre comme causes, mais qui font de l'œuvre et de la vie une seule aventure. Il n'y a plus ici ni de causes ni d'effets, ils se rassemblent dans la simultanéité d'un Cézanne éternel qui est la formule à la fois de ce qu'il a voulu être et de ce qu'il a voulu faire », *ibid.* ; « Mais alors où est la liberté ? Il est vrai, des conditions d'existence ne peuvent déterminer une conscience que par le détour des raisons d'être et des justifications qu'elle se donne, nous ne pouvons voir que devant nous et sous l'aspect de fins ce qui est nous-mêmes, de sorte que notre vie a toujours la forme du projet ou du choix et nous apparaît ainsi comme spontanée », *ibid.*, p. 27.

³⁶⁶ « [U]ne liberté qui devient ce qu'elle est en se donnant des liens », M. MP, « L'existentialisme chez Hegel », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 87.

³⁶⁷ M. MP, *Les aventures de la dialectique*, *op. cit.*, p. 264.

³⁶⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 274.

³⁶⁹ « Passivité jusque dans l'activité » écrit MP dans *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 250.

³⁷⁰ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 290.

³⁷¹ Dans le chapitre intitulé « Note sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration », G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, 1981, p. 13-15.

³⁷² G. Deleuze, « Philosophie et théologie » (1980), texte du cours du 25.11.80 (www.webdeleuze.com).

comment la contrainte historique, au lieu de restreindre la puissance expressive du geste pictural, peut au contraire être l'occasion d'une *libération des formes et condition de l'émancipation radicale de la peinture*. Comme chez Merleau-Ponty, l'exemple du Greco devient pour Deleuze *révélateur* d'une relation à la contingence qui sous-tend tout travail de création, et non pas seulement picturale, puisqu'il en va de même dans la création de concepts en philosophie. Voici que les points de contact se redoublent, puisque pour Merleau-Ponty aussi le centre d'une œuvre philosophique est à chercher non pas dans une inspiration initiale, mais dans sa dimension historique, dans « un sens en devenir qui se construit lui-même en accord avec lui-même et en réaction contre lui-même »³⁷³, et c'est en ce sens « qu'une philosophie est nécessairement une histoire (philosophique) »³⁷⁴.

L'artiste – ou le philosophe – se meut entre hasard et contrainte, il est à chaque fois appelé à mettre en jeu le mouvement de sa liberté dans la contingence que son époque et son existence lui imposent. Dans ce mouvement, art et vie, art et pensée, convergent : « Si vivre c'est inventer, c'est inventer à partir de certaines données », écrit encore Merleau-Ponty, dans le résumé du Cours de la Sorbonne, et Deleuze semble lui faire écho : « *l'artiste c'est celui qui – Bergson disait cela du vivant, il disait que le vivant c'est ce qui tourne les obstacles en moyens –*, ce serait une bonne définition de l'artiste »³⁷⁵. Ainsi, pour les deux philosophes, la création ne peut avoir lieu *que* au sein de la contrainte, dans le rapport et le corps à corps avec une adversité qui seule appelle à l'émergence de la liberté.

³⁷³ M. MP, *Éloge de la philosophie, op. cit.*, p. 26.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 26. « Nous aurions tort de croire, comme Bergson l'a pourtant écrit, que le philosophe parle toute sa vie faute d'avoir pu dire cette "chose infiniment simple" depuis toujours ramassée "en un point unique" de lui-même : il parle aussi pour la dire, parce qu'elle-même demande à être dite, parce qu'elle n'est pas tout à fait avant d'avoir été dite. Il est parfaitement vrai que chaque philosophe, chaque peintre considère ce que les autres appellent son œuvre comme la plus simple ébauche d'une œuvre qui reste toujours à faire : cela ne prouve pas que cette œuvre existe quelque part en deçà d'eux-mêmes et qu'ils n'aient qu'un voile à lever pour l'atteindre. M. Gueroult montrait ici même l'an dernier que le secret et le centre d'une philosophie n'est pas dans une inspiration prénatale, qu'il se déplace à mesure que l'œuvre progresse, qu'elle est un sens en devenir qui se construit lui-même en accord avec lui-même et en réaction contre lui-même, qu'une philosophie est nécessairement une histoire (philosophique), un échange entre problèmes et solutions, chaque solution partielle transformant le problème initial, de sorte que le sens de l'ensemble ne lui préexiste pas, sinon comme un style préexiste à des œuvres et paraît après coup les annoncer », M. MP, *Éloge de la philosophie, op. cit.*, p. 26.

³⁷⁵ G. Deleuze, Texte du Cours de Vincennes de 1980 sur « Philosophie et théologie » (1980), cours du 25.11.80 (www.webdeleuze.com).

Deleuze dira, de manière radicale³⁷⁶, que la création est toujours « un acte de résistance », et cela non seulement dans la mesure où l'œuvre est ce qui résiste au temps et à la mort, comme le soutenait Malraux³⁷⁷, mais également parce que l'art est comme tel « ce qui résiste », et donc, au sens plus large, *tout* ce qui résiste. L'artiste donne vie à son style, il invente des éléments picturaux ou cinématographiques – tout comme le philosophe va créer des concepts – sous la pression d'une « nécessité », d'un « besoin »³⁷⁸, ou, l'on pourrait dire, dans les termes merleau-pontiens, d'une *adversité* créatrice.

Quand Merleau-Ponty rapproche l'art de l'action politique et historique, il esquisse implicitement une telle adversité, que l'on pourrait aussi appeler une *éthique du corps* ou *éthique de la contingence*³⁷⁹ ; celle-ci ne concerne pas une fondation de valeurs ou un idéal absolu, mais correspond plutôt à l'acceptation intime de la

³⁷⁶ Conférence donnée le 17 mai 1987, dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS. G. Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Minuit, Paris, 2003, p. 291-302. Dans le choix lexical de Deleuze résonne dans plusieurs passages l'idée d'une circonstance nécessitant de la création : « ...c'est qu'il a *besoin* [...] Un créateur, c'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument *besoin*. [...] Il faut qu'il y ait une *nécessité*... », *ibid.*, p. 294.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 301.

³⁷⁸ L'idée d'une contrainte créatrice nous ramène à la conception deleuzienne de la pensée en tant que *misosophie*. Selon Deleuze dans l'histoire de la philosophie s'opposeraient deux différentes images de la pensée : l'une, qu'on peut définir philo-sophique et platonicienne, qui voit l'homme en tant que naturellement tourné vers le bien et le savoir, et donc la connaissance comme ascension vers ce même bien ; l'autre position, miso-sophique et antiplatonicienne, voit surgir la pensée non pas comme acte volontariste mais plutôt en tant que création violente suscitée par ce qui force à penser : « En vérité les concepts ne désignent jamais que des possibilités. Il leur manque une griffe, une violence originelle faite à la pensée, c'est l'effraction, la violence, l'ennemi. Tout part d'une misosophie », G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 181. Cf. G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, et du même auteur, « Renverser le platonisme », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°4, 1967, réédité ensuite sous le titre « Simulacre et philosophie antique », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-324.

La conception deleuzienne peut par ailleurs être rapprochée de la référence merleau-pontienne à un certain « malaise » essentiel à la philosophie ainsi que dans la *résistance* s'exprimant notamment dans la figure de Socrate, commentée dans M. MP, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 37 *sq.*

³⁷⁹ « Merleau-Ponty » remarque Waldenfels « est de ceux qui se défient de toute éthique explicite. Cela n'exclut pas qu'il y ait des formes d'éthique implicites s'amalgamant à toutes les formes d'expression », B. Waldenfels, « Le paradoxe de l'expression chez Merleau-Ponty », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 347-348.

Au sujet d'une éthique chez Merleau-Ponty, cf. A. Al-Saji, « La vision dans le miroir. L'intercorporéité comme commencement d'une éthique dans *L'œil et l'esprit* », in *Chiasmi International*, n°6, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2005, p. 253-271; et E. de Saint Aubert, « De la négation de l'éthique à une éthique de la négativité. Quelques horizons éthiques de la philosophie de Merleau-Ponty », in *Alter*, n° 13, 2005, p. 211-236.

vulnérabilité du sens, de sa naissance faible – mais pas moins miraculeuse³⁸⁰ – au sein du sensible. Cela est peut-être, pour Merleau-Ponty tout comme pour nous, le premier acte de résistance.

Ici nous retrouvons la racine de l'*humanisme* que Merleau-Ponty cherche à formuler dans plusieurs lieux de son œuvre, à entendre non pas comme affirmation de la nature humaine mais comme prise de conscience de sa *situation* constitutive : de cette « faiblesse au cœur de l'être » qu'est l'homme, ce « facteur cosmologique [...] où tous les facteurs cosmologiques, par une mutation qui n'est jamais finie, changent de sens et deviennent histoire »³⁸¹ – et dont la source nous semble être précisément la reconnaissance continue, ou, pour utiliser un mot cher à la phénoménologie et à la philosophie elle-même, l'étonnement continu de la générativité inséparable de monde et conscience³⁸².

³⁸⁰ Comme l'écrit Merleau-Ponty, « au sens où l'on a parlé du miracle grec », cf. M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 304.

³⁸¹ M. MP, *Éloge de la philosophie, op. cit.*, p. 47.

³⁸² Tel nous semble être le sens de la conclusion du premier paragraphe de *L'homme et l'adversité* : « Le propre de notre temps est peut-être de dissocier l'humanisme et l'idée d'une humanité de plein droit, et non seulement de concilier, mais de tenir pour inséparables la conscience des valeurs humaines et celle des infrastructures qui les portent dans l'existence », M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 287.

§ 4. LA PERCEPTION COMME *INSTITUTION COLLECTIVE*

a) Œuvre et institution : la perspective

« L'homme se trouve situé dans un "réseau" d'institutions. C'est pourquoi il est pensé par certains comme un "effet" de sens de la structure. Mais s'il en était ainsi, il disparaîtrait en tant que sujet libre » écrit Creusa Capalbo, en commentant la conception merleau-pontienne de liberté et historicité : « Merleau-Ponty montre que, si d'un côté l'homme est passif puisqu'il reçoit un corps, un langage, une culture, de l'autre son existence n'est pas toute faite ou n'est pas un "effet" de ces institutions. L'homme est simultanément passif-actif, c'est-à-dire qu'il a comme tâche de se faire, il a une force instituante qui le pousse à venir à, à un avenir, à devenir sujet porteur de sens. Sa destinée comporte détermination et liberté. Sa pensée, sa conscience, sa volonté, se trouvent entrelacées dans l'opacité qui se rencontre dans sa vie concrète »³⁸³.

Or, lorsque le geste situé de l'artiste est compris dans l'horizon de l'Histoire, la création ne se rapporte plus seulement à l'emprise particulière d'une existence, elle embrasse un champ où les œuvres semblent s'impliquer dans une construction plus qu'individuelle. Dans les notes préparatoires du cours sur *l'Institution*, l'interrogation merleau-pontienne parvient à se demander comment l'œuvre, ce « projet silencieux [qui] ne se connaît que par ses réalisations partielles »³⁸⁴, peut, en effet, aboutir à une signification universelle et même parvenir à instituer un véritable dispositif ou système de représentation, réunissant une plus ample constellation d'entreprises artistiques. L'œuvre est, pour Merleau-Ponty, « institution personnelle qui reprend institution collective »³⁸⁵, elle s'appuie sur une tradition et, de l'intérieur,

³⁸³ C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p. 524.

³⁸⁴ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 41.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 78.

la relance ; tout produit artistique s'insère dans une épaisseur historique, un climat social et culturel, dans l'« esprit » d'une époque, dont, on dit, il est expression ou bien émanation. Toujours est-il que chaque œuvre se pose en même temps dans une relation de discontinuité avec la pratique artistique instituée, elle est *différence* et « écart par rapport à une norme de sens »³⁸⁶, justement en ce qu'elle est élément instituant et déclencheur d'une invention³⁸⁷; dans l'œuvre pendant qu'elle se fait palpite une historicité vivante, un mouvement continu à partir duquel on peut concevoir le geste créateur.

Alors, quel rapport établir entre création artistique et histoire collective ? Comment se fait-il qu'une réalisation particulière parvienne à donner vie à une norme, à une construction universelle ? Comment des tentatives nées dans l'insécurité de la création peuvent être lues non seulement comme l'expression d'une œuvre artistique unitaire et homogène dans son développement diachronique, mais également être comprises comme faisant partie d'une structure générale, destinée à être imitable et reproductible ? Ce que Merleau-Ponty va dessiner est un enveloppement concentrique de l'élément créateur et de l'horizon historique, d'idéalité et facticité, à l'échelle collective. Il s'agira alors de tracer le mouvement par lequel, sans couper les fils qui la relie à l'atelier ou au travail situé de la création, l'œuvre particulière, à savoir l'institution personnelle qu'est la perception de l'artiste, investit l'histoire des styles et des procédés collectifs³⁸⁸ et devient institution publique intersubjective.

En dépit des contingences fragmentaires qui composent son emprise artistique, le nom de chaque peintre « vient à désigner », dans l'histoire de l'art, « quelque chose comme une institution »³⁸⁹, un objet idéal, que l'on pourra copier ou même falsifier, et auquel on se référera comme à un ensemble de signes qui pointent tous vers une même identité partageable. Cependant, l'histoire de la peinture n'a pas la maîtrise de ce processus, comme nous avons vu, elle *ne se sait pas* pendant qu'elle

³⁸⁶ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 41.

³⁸⁷ cf. « Cette relation anonyme avec la tradition situe notre existence personnelle d'une façon dialectique, c'est-à-dire, entre la tradition et l'ouverture à de nouvelles initiatives. », C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p. 521.

³⁸⁸ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 79.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

se fait, pas plus que les artistes ne sont conscients de l'œuvre qu'ils sont en train de construire : en réalité, ils ne font que poursuivre leur monologue intérieur, rapport « de soi à soi »³⁹⁰, qu'un sens transcendant et collectif viendra habiter. C'est le musée qui transforme en *œuvre* ce qui est avant tout une tentative vivante³⁹¹, une « historicité de vie »³⁹² ; face à la création, l'artiste éprouve toujours l'excès de ce qui est exprimé sur son pouvoir d'expression déjà vérifié : il se trouve, ou mieux il se découvre, « doué de nouveaux organes »³⁹³, qui ont été *institués* par l'œuvre, mais qui, à la fois, auront permis de la construire. Le philosophe parle à ce propos d'un « moment fécond »³⁹⁴, « où un sens opérant et latent s'est *trouvé les emblèmes* qui devaient le délivrer et le rendre maniable pour l'artiste en même temps qu'accessible aux autres »³⁹⁵ ; c'est là qu'une recherche incertaine et tâtonnante se change en « moyen universel de comprendre et de faire comprendre, de voir et de donner à voir »³⁹⁶.

Alors l'attention de l'analyse doit s'arrêter sur ce point où *le sens que la création vient établir dans l'histoire excède les traits de l'œuvre individuelle*. L'exemple sur lequel Merleau-Ponty revient plusieurs fois est celui de la perspective planimétrique : ce procédé technique, qui, quoiqu'il n'apparaisse réalisé de manière exhaustive dans aucune œuvre de la Renaissance, semble les gouverner et les subsumer toutes. La

³⁹⁰ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 87.

³⁹¹ « Le Musée ajoute un faux prestige à la vraie valeur des ouvrages en les détachant des hasards au milieu desquels ils sont nés et en nous faisant croire que des fatalités guidaient la main des artistes depuis toujours. [...] le Musée convertit cette historicité secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante enfin, en histoire officielle et pompeuse. », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 78. Cf. aussi en référence à Cézanne : « Ce que nous appelons son œuvre n'était pour lui que l'essai et l'approche de sa peinture » M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 13.

Merleau-Ponty « rejette avec vigueur cette idée, alignant Malraux, à tort ou à raison, sur la philosophie hégélienne de l'Esprit de l'histoire du monde. Pourtant », commente Galen Johnson, le philosophe demeure encore dans ce texte « sous l'influence d'une seule histoire mondiale unifiée enracinée dans notre incarnation et dans les structures de la perception », G. Johnson, « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.*, p. 48.

³⁹² M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 79 sq.

³⁹³ *Ibid.*, p. 66.

³⁹⁴ *Ibid.* Cf. « Si nous nous installons dans le peintre pour assister à ce moment décisif où ce qui lui a été donné de destinée corporelle, d'aventures personnelles ou d'événements historiques cristallise sur « le motif », nous reconnaitrons que son œuvre, qui n'est jamais un effet, est toujours une réponse à ces données, et que le corps, la vie, les paysages, les écoles, les maîtresses, les créanciers, les polices, les révolutions, qui peuvent étouffer la peinture, sont aussi le pain dont elle fait son sacrement. », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », *ibid.*, p. 81.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 66 (nous soulignons).

³⁹⁶ *Ibid.*

perspective ne saurait, en effet, être réduite à la *manière* d'un peintre ou d'un groupe de peintres, elle est une construction collective réitérable et, de plus, une *forme symbolique*, exprimant une certaine conception du monde qui aurait été celle de la modernité. En glosant la célèbre étude d'Erwin Panofsky, l'analyse merleau-pontienne parcourt l'émergence de cette *institution collective*, embrassant le dispositif technique que la perspective invente ainsi que la perception du monde qui parallèlement s'institue en elle.

La construction représentative qui surgit en peinture à partir du Quattrocento ne peut pas s'expliquer par le biais de la perspective linéaire de l'Antiquité, fondée sur un point de fuite angulaire et sur un champ visuel sphérique, ni non plus à travers la référence à la perspective – toute symbolique – et à l'espace – opaque et discontinu – de l'image médiévale. Avec un geste irréductible à ses prédécesseurs artistiques, la *perspectiva artificialis* transforme le plan de l'image en une surface transparente, coïncidant avec une section de la pyramide visuelle et le spectateur dans un point de vue, unique et immobile, vers lequel toute la représentation semble tendre – ce *point que la perspective nous assigne*, comme l'écrira Hubert Damisch³⁹⁷, point dont la perspective tire son *origine*.

La perspective représente le perçu selon un certain « indice de déformation »³⁹⁸, elle vise les *invariants* et l'« armature des relations numériques »³⁹⁹ des objets. Ainsi, par le biais d'une abstraction des éléments du champ visuel, ce procédé technique opère une *mathématisation de l'espace perceptif vécu*, ce dernier étant désormais transposé dans l'espace infini, continu et homogène de la géométrie⁴⁰⁰. La perspective, écrit Merleau-Ponty, ne nous donne pas « la vision humaine du monde,

³⁹⁷ H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

³⁹⁸ M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 207.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁰⁰ Pour Panofsky la perspective « représente en quelque sorte le premier exemple d'un système de coordonnées qui, dans une sphère du concret artistique, rend l'« espace systématique » moderne matériellement visible, avant même que la pensée de l'abstrait mathématique l'ait postulé ; et, de fait, la géométrie projective du XVII^e devait ainsi bien procéder des recherches perspectives ; elle est, elle aussi, en dernière analyse, un produit de l'atelier d'artiste, comme tant d'autres branches de la « science » moderne. », E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 125-126; cf. également *ibid.*, p. 174-175.

mais *la connaissance que peut avoir d'une vision humaine* un dieu qui ne trempe pas dans la finitude »⁴⁰¹.

La même question est abordée par Merleau-Ponty dans la comparaison entre le dessin enfantin et le dessin adulte⁴⁰², ici se manifeste que là où l'enfant symbolise par son trait la richesse de son expérience du monde, le dessin de l'adulte donne lieu à un réalisme intellectuel : « la perception selon la perspective résulte d'une réduction analytique, d'une transcription point par point de notre contact avec les choses »⁴⁰³.

Dans la construction perspective, les objets picturaux s'inscrivent dans une dimension spatiale qui leur préexiste⁴⁰⁴, un tel espace étant un *prîus* par rapport aux formes qui y apparaissent⁴⁰⁵ et non pas négation de la matière ou vide entre les corps – conception que l'on peut déceler dans les représentations médiévales de l'espace. De ce fait, Panofsky reconnaît, dans le système de représentation de la perspective, l'idée moderne de l'espace, formulée ensuite par Descartes en tant que substance étendue – espace en soi ou « espace sans cachette »⁴⁰⁶ –, dont le caractère éminemment infini est symbolisé par la convergence des lignes en un point de fuite, qui demeure un idéal géométrique, même lorsqu'il est réellement situé dans le

⁴⁰¹ M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁰² Merleau-Ponty aborde ce sujet dans son cours « Méthode en psychologie de l'enfant », in M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, *op. cit.*, cf. p. 516 *sq.* Des réflexions autour du dessin enfantin se trouvent également dans *La prose du monde*, *op. cit.*, « L'expression et le dessin enfantin ».

⁴⁰³ « Le rapport de la perception selon la perspective à la perception de l'enfant est égal au rapport d'une vision réduite à une vision plus riche. La perception selon la perspective résulte d'une réduction analytique, d'une transcription point par point de notre contact avec les choses ; il faut isoler l'objet, reporter l'apparence de l'objet sur un étalon de mesures et traduire sur le papier, ce qui correspond à une série de visées. Dans la perception libre, les apparences sont tout autres. Il faut fermer un œil pour avoir une projection plane de l'objet, puisque l'on voit les choses en profondeur avec les deux yeux. C'est pourquoi on traduit, mais on n'exprime pas dans le dessin en perspective », M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, *op. cit.*, p. 517.

⁴⁰⁴ cf. M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 81. Cf. aussi « Espace comme en soi ou plutôt l'en soi par excellence » M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 47 ; « Absolument en soi [...] partout égal à soi, homogène », *ibid.*, p. 47 ; « être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires », *ibid.*, p. 48.

⁴⁰⁵ cf. G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky », in *La prospettiva come « forma simbolica », e altri scritti*, sous la direction de G.D. Neri avec une note de M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 310.

⁴⁰⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 47.

tableau⁴⁰⁷. L'espace discontinu du Moyen Âge, procédant de l'accumulation et de la somme des corps, est supplanté par un autre espace, décelant une vision du monde ou un vouloir artistique différents. Panofsky aura ainsi le grand mérite d'avoir soustrait ce problème tout technique à l'anonymat d'un simple présupposé de la fonction artistique⁴⁰⁸, pour y envisager l'expression d'une *forme symbolique* ou, pour utiliser les mots de Merleau-Ponty dont nous sommes parti en ce chapitre, « un changement de l'homme même »⁴⁰⁹, un homme pour qui la terre n'est plus le centre du monde et le ciel n'est plus la limite du cosmos, mais qui, en même temps, a l'intelligence des lois qui les gouvernent⁴¹⁰.

Dans cette question toute technique « c'est la nature même de la peinture »⁴¹¹ ainsi que le « rapport peinture-monde »⁴¹² qui est en question⁴¹³. Loin d'être

⁴⁰⁷ « In questo spazio geometrico Panofsky ravvisa l'idea moderna dello spazio, lo spazio che viene teorizzato da Cartesio come la sostanza estesa, omogenea infinita, e che già in precedenza era stato lentamente e progressivamente conquistato dall'arte del Trecento e soprattutto del Rinascimento: spazio *infinito*, simboleggiato, in questo suo nuovo carattere, dalla convergenza in un punto (ideale benché realmente identificato sulla tavola) delle linee di fuga dell'immagine », G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », *op. cit.*, p. 312.

⁴⁰⁸ « Mettendo al centro della discussione un problema apparentemente “tecnico” come quello della prospettiva, egli ha sottratto un aspetto particolare della tecnicità artistica all'anonymia di un mero “presupposto” della funzione espressiva », G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », *op. cit.*, p. 313.

⁴⁰⁹ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 285 (nous soulignons).

⁴¹⁰ « Si la perspective linéaire engendre et anticipe la construction de l'espace moderne sur le plan mathématico-scientifique et philosophique, elle est en même temps “l'expression concrète de ce qui était avancé à la même époque dans les domaines de l'épistémologie et de la philosophie de la nature” », D. Courville, « La naissance de l'espace moderne. Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », in *Revue Ithaque*, n°7 (Automne 2010), p. 31. L'argumentation merleau-pontienne est proche aussi de celle de Pierre Francastel dans *Peinture et société* – (Lyon, Audin, 1951, désormais Denoël, Paris, 1977) texte cité par Merleau-Ponty et dans l'essai « Le langage indirect et les voix du silence » (M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 52) et dans le cours sur l'*Institution* (M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 51) – mais également de l'essai publié sur *La Revue d'esthétique* en 1948, sur « Espace génétique et espace plastique », P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », in *La Revue d'esthétique*, tome I, n° 4, 1948, p. 349-380 ; désormais dans *La réalité figurative*, Paris, Gontier, 1965.

Pour d'autres sources sur une pensée de la pluralité des espaces, au-delà des références au domaine historico-artistique, voir aussi : E. Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », in *Écrits sur l'art*, trad. fr. de C. Berner, F. Capeillères, J. Carro et J. Gaubert, présentation par J. M. Krois, édition et postface par F. Capeillères, Paris, Cerf, 1995, p. 101-122 ; ainsi que E. Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. fr. par G. Thinès et J.-P. Legrand Million, Grenoble, 2000 ; et, du même auteur, *Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception* (1935), trad. fr. par M. Gennart in *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologique et psychiatriques*, sous la direction de J.-F. Courtine, Paris, CNRS, 1992 ; cf. également M.D. Monte et M. Rotili, *Sensibilia: 3*, « Spazio fisico / Spazio vissuto », Milano, Mimesis, 2011.

⁴¹¹ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹² *Ibid.*, p. 83.

considérée comme un simple élément expressif, la perspective de la Renaissance institue *un appareil à même de régler les rapports entre point de vue et réalité, entre subjectivité et objectivité*, ayant, de ce fait la « même fonction que [la] philosophie critique »⁴¹⁴ : la perspective, écrit Merleau-Ponty dans le sillage des analyses panofskiennes, coïncide avec l'« invention d'un monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée »⁴¹⁵, un monde « que la pensée survole sans point de vue »⁴¹⁶.

Or, « comment *s'institue* [la] perspective planimétrique ? »⁴¹⁷ Qu'est-ce qui conduit la peinture vers ce dispositif décelant une construction théorique si complexe ? S'il est vrai qu'il y a un moment de l'histoire où l'on commence à peindre d'une manière qui révèle une tout autre conception de l'espace, et dont émerge une différente idée de l'homme et de son rapport au monde, « cela est-il *voulu* ? » ou bien institué par une conscience ou par un esprit qui conduirait l'histoire ? « Non », répond Merleau-Ponty, « les conséquences, les champs s'ouvrent, mais on fait quelque chose qui a plus de sens qu'on ne croyait. Pourtant ce n'est pas simple hasard. »⁴¹⁸ ; il y a plutôt « mélange de hasard et raison : solution indirecte »⁴¹⁹. D'aucun peintre on ne peut dire qu'il institue, consciemment, l'espace pictural de la Renaissance, ni qu'il résout en son œuvre *toute* la perspective, puisqu'« aucun peintre ne l'applique entièrement »⁴²⁰. Jamais Brunelleschi n'a cru *inventer* ou *instituer* d'un seul coup ce que l'on définit l'espace moderne ; tandis que nous interprétons, après coup, ses œuvres, sa pratique artistique, comme un *signe* de cet espace, comme si tout le sens était déjà là – et en un sens il l'était, puisque dans l'emprise artistique de Brunelleschi nous retrouvons une « question de l'espace » et qu'une recherche autour de la spatialité s'y trouvait déjà inscrite, comme le

⁴¹³ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁴ « La perspective a même fonction que philosophie critique : lien de subjectivité et objectivité, point de vue et réalité », *Ibid.*

⁴¹⁵ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 63.

⁴¹⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁷ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 83.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 84.

témoignent ses expériences sur la construction perspective du tableau⁴²¹. Le sens qu'on donne après coup aux œuvres est *issu d'elles*⁴²².

Alors, si ce n'est le génie du peintre, s'agirait-il d'une ruse de la raison ou bien d'une vérité s'établissant dans l'histoire et allant vers un soi-disant progrès ? Malgré son succès dans l'histoire de l'évolution des techniques picturales, la perspective ne peut pas être considérée « plus vraie »⁴²³ que d'autres systèmes représentatifs, elle n'accomplit pas, en guise de vérité ultime, l'histoire de la peinture, car « aucun peintre ne se contente de l'appliquer »⁴²⁴ : elle reste un procédé, et non pas une peinture, autrement il faudrait admettre l'idée d'un *progrès* en art⁴²⁵ et l'existence de peintures obsolètes ou dépassées.

⁴²¹ Cf. M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 66. La géométrie moderne, commente Damisch, a sa source dans les « fatigues de la perspective » (le mot est de Panofsky): « le travail des ateliers aura bel et bien fourni le sol indispensable aux développements futurs de la géométrie [...] Un sol d'expérience pré-géométrique, à l'instar de celui qui aura fait l'assise, et la condition, du renversement dont parle Husserl [à propos de l'origine de la géométrie] de l'intérêt pratique en intérêt théorique, par lequel un art empirique comme celui de la mesure s'est transformé à l'époque de Thalès, en un processus de pensée proprement géométrique. Or c'est à un renversement du même ordre que la découverte de Brunelleschi ouvrait la voie, si elle ne le supposait », H. Damisch, *L'origine de la perspective, op. cit.*, p. 107.

En référence à Brunelleschi cf. aussi le passage suivant où on entend l'écho de la leçon merleau-pontienne : « On ne saurait donc prétendre, comme le veut Panofsky, que le dispositif Brunelleschi présupposait, et moins encore qu'il démontrait la notion d'un espace géométrique abstrait, homogène et isotrope, continu et indéfini, sinon infini, le *quantum continuum* auquel s'ordonnera la science postcartésienne, ni qu'il témoignait déjà de la destruction du cosmos antique et de sa dissolution dans l'espace du nouvel univers. Et cependant, ce monde [...] le dispositif *le prépare à sa façon*, selon ses voies et moyens, et sans qu'on puisse ici distinguer entre ce qui relève de la pratique et ce qui s'inscrit sous le titre de la théorie », *ibid.*, p. 175-176 (nous soulignons).

⁴²² Cf. « Quant à l'histoire des œuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu'on leur donne après coup est issu d'elles. C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se métamorphose et devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique. M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 62-63.

⁴²³ M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 84.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴²⁵ Cf. « [Les techniques perspectives de la Renaissance] n'étaient fausses que si elles prétendaient clore la recherche et l'histoire de la peinture, fonder une peinture exacte et infaillible », M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 49. C'est précisément en ce sens, que Merleau-Ponty affirme, dans le manuscrit de *La prose du monde*, que l'on a l'habitude de concevoir le dessin enfantin comme *orienté vers* la perspective planimétrique : « l'on décrira le développement du dessin de l'enfant comme une marche vers la perspective », M. MP, *La prose du monde, op. cit.*, p. 206. Cf. également : « Car si, ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir », M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 92.

« Les peintres, eux » affirme Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, en reprenant ses réflexions autour de la perspective, « savaient d'expérience qu'aucune des techniques de la perspective n'est une solution exacte, qu'il n'y a pas de projection du monde existant qui le respecte à tous égards et mérite de devenir la loi fondamentale de la peinture, et que la perspective linéaire est si peu un point d'arrivée qu'elle ouvre au contraire à la peinture plusieurs chemins »⁴²⁶. Plutôt qu'un *problème* pictural à résoudre, il y a « une “interrogation” de la peinture, qui suffit à donner un sens commun à toutes ses tentatives et à en faire une histoire, sans permettre de l'anticiper par concepts »⁴²⁷. Autrement dit, la perspective n'est pas « une loi de la nature ou même acquisition d'une conscience picturale critique qui serait ultime », mais « un cas particulier d'une recherche plus générale qui continue »⁴²⁸. Nous sommes en présence d'un « choix esthétique-social »⁴²⁹, à savoir d'une décision, toujours incarnée⁴³⁰, qui surgit là où l'adhérence à une historicité se fait essai ou motif⁴³¹.

Il nous est impossible, comme l'est pour l'histoire de la peinture, de saisir le moment décisif du mouvement instituant, ce point où la perception se change en institution collective, et, inversement, le moment où l'œuvre instituée exprime un changement de la sensibilité ; une telle genèse est imprenable et se situe au

Sur l'idée de progrès en art cf. O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique: étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, PUM, 1999.

⁴²⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 50.

⁴²⁷ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 63.

⁴²⁸ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 84. Le concept est repris de manière parallèle dans *L'œil et l'esprit* : « Quelque chose dans l'espace échappe à nos tentatives de survol. La vérité est que nul moyen d'expression acquis ne résout les problèmes de la peinture, ne la transforme en technique, parce que nulle forme symbolique ne fonctionne jamais comme un stimulus : là où elle a opéré et agi, c'est conjointement avec tout le contexte de l'œuvre, et nullement par les moyens du trompe-l'œil. Le *Stilmoment* ne dispense jamais du *Wermoment*. Le langage de la peinture n'est pas, lui, “institué de la Nature” : il est à faire et à refaire. La perspective de la Renaissance n'est pas un “truc” infaillible : ce n'est qu'un cas particulier, une date, un moment dans une information poétique du monde qui continue après elle », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴²⁹ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 78.

⁴³⁰ « Choix de la main et de l'œil », *ibid.*, p. 85.

⁴³¹ Elle est « essai de dépassement qui conserve et non affirmation manichéenne close sur elle-même », *ibid.*

croisement, au chiasme entre activité et passivité⁴³². Il s'agit donc d'accompagner le sens dans son mouvement d'institution.

C'est comme « à leur insu » que les peintres opèrent des *métamorphoses*, dont la peinture ne deviendra consciente que plus tard⁴³³. Ce qui ne veut pas dire que leurs gestes soient dépourvus d'intention, ni détachés de leur contingence : la vérité est qu'entre ces deux termes il n'y a pas d'opposition sinon au sens de l'opposition structurelle qui existe dans tout système différentiel de signes. Si l'on parle d'*invention* de la perspective, c'est à cause d'une sorte de logique souterraine⁴³⁴, c'est que la peinture « invente par voie indirecte »⁴³⁵, par le simple mouvement de *reprise* : du monde, qu'elle se doit d'exprimer, et de la tradition, dans laquelle elle s'installe ; si elle *institue* elle le fait dans la manière d'une *réponse*, d'une fondation (*Stiftung*) qui ne se situe pas à l'origine, mais déplace plutôt l'origine dans le présent. Le non-sens, l'insécurité, le sentiment d'inachèvement dans lequel l'œuvre surgit est à inclure dans la création, il n'est pas une matière *à perdre*, sinon au sens – diacritique – de la cire *perdue*, au sens de ce qui est complémentaire, de ce qui *répond* à la forme.

Avec un mouvement presque baroque d'inclusion concentrique, Merleau-Ponty nous propose de comprendre le « rapport du peintre à [la] peinture totale et à son histoire [...] par [le] rapport d'une partie de son œuvre au reste : il y a une rationalité picturale comme il y a une rationalité de l'œuvre d'un peintre, rationalité non d'achèvement mais de “recherche” »⁴³⁶. C'est la genèse du sens, la formulation d'une logique incarnée dans le sensible qui est toujours au centre des analyses merleau-pontiennes de la création artistique comme *institution*, la même question qui ressort si l'on examine les langues ou les mathématiques⁴³⁷.

⁴³² « Comme sujet parlant et actif j'empiète sur autrui qui écoute, comme sujet entendant et passif, je laisse autrui empiéter sur moi. J'éprouve en moi-même, dans l'exercice du langage, que l'activité est chaque fois l'autre côté de la passivité. C'est alors que l'idéalité “fait son entrée” (*Eintritt*) », M. MP, *Notes de cours sur “L'origine de la géométrie de Husserl”*, *op. cit.*, p. 165.

⁴³³ *Cf.* M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 60.

⁴³⁴ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 63.

⁴³⁵ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 82.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁴³⁷ *Cf.* « Il est tout aussi difficile de dire quand commence le nombre généralisé dans l'histoire des mathématiques [...] ou quand le latin passe au français » M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 52.

Une telle problématique sera analysée de près dans le cours consacré à *L'origine de la géométrie* de Husserl, où il prend en compte l'idéalité, à la fois objective et historique, d'un « intemporel qui opère du dedans du temps »⁴³⁸. Il est essentiel à l'idéalité en tant que telle d'être *devenue, créée, née*⁴³⁹ : « Si le sens s'origine dans le sensible, aucune idée ne peut être pensée en dehors de sa dimension charnelle ; mais alors, l'idéalité elle-même, tout en préservant sa spécificité, tout en demeurant objective et intemporelle, doit émerger dans une histoire »⁴⁴⁰. Cependant, il faut l'explicitier, l'idéalité n'est pas *historique* simplement en tant qu'elle est *historiquement située*, à savoir parce qu'elle s'insère dans un contexte politico-social précis, ou parce qu'elle naît dans un tel esprit, un tel lieu, un tel temps, mais parce qu'elle reprend et relance dans le présent *toute* historicité et *toute* culture. « Il est essentiel au vrai » écrit Merleau-Ponty « de se présenter d'abord et toujours dans un mouvement qui décentre, distend, sollicite vers plus de sens notre image du monde »⁴⁴¹. Cette idéalité, ayant sa création dans le monde de la perception, est donc ce qui *porte* la tradition, comme sens sédimenté et épaisseur d'un acquis originaire, et, en même temps, ce qu'elle implique déjà comme *fondation* – non pas originelle, mais toujours à renouveler – d'un sens désormais projeté dans l'avenir.

La recherche d'une nouvelle manière de concevoir la rationalité et sa genèse sensible soutient dans son ensemble le projet philosophique merleau-pontien et notamment ses recherches autour du visible, ou, plus précisément, de la connexion entre visible et *logos*, entre expression silencieuse du sens et langage – *indirect*, comme le titre du célèbre essai, condensant le questionnement des années 1950, le suggère. Cela exigera, nous met en garde le philosophe, un « remaniement total des

⁴³⁸ Ph. Soulier, *Maurice Merleau-Ponty, Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl. Suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, 1998, vol. 60, n° 1, p. 116-118. Ce sera Hubert Damisch qui abordera ensuite et de manière systématique la question de l'*origine* en relation à l'invention de la perspective. Cf. en particulier le chapitre V de H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, « La question de l'origine ».

⁴³⁹ « [...] il est essentiel à l'idéalité en tant que telle d'être devenue, créée, née et cela je le sais en moi et je l'applique à la géométrie en tant que je la reprends. L'idéalité est ce qui s'engendre dans une histoire que je puis répéter. Identité de être idéal – avoir un passé, historicité – avoir un passé que je puis revivre », M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴⁰ F. Robert, « Présentation » de M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁴¹ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 98.

distinction [entre] faits et essences, réel et idéal »⁴⁴², ainsi qu'une « redéfinition de la conscience et du sens »⁴⁴³.

L'étude de la perception se manifestera alors en sa valeur philosophique et ontologique⁴⁴⁴, mais seulement à condition qu'on puisse montrer qu'une vérité est déjà à l'œuvre dans le perçu, voire que la perception est le lieu initial de son *institution*⁴⁴⁵. La philosophie n'aura pas d'avenir si elle ne sait se faire *expression de l'expérience à travers l'expérience*⁴⁴⁶, retrouver le sens naissant dans le perçu, reconnaître la genèse de la rationalité dans le sensible, pour restituer ainsi à notre chair un pouvoir de signification. Telle est la tâche que Merleau-Ponty se doit d'accomplir pendant les années de son enseignement au *Collège de France*, débutant avec un cours significativement intitulé *Le monde sensible et le monde de l'expression* ; c'est dans les notes préparatoires de ce cours que nous pouvons lire :

Élaboration d'une théorie de la rationalité

demande une précise analyse de

rapport expressif | corps – monde sensible, naturel ou muet

| homme – monde institutionnel ou de culture ou
parlant

et rapport de ces deux systèmes :

⁴⁴² M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴³ « Rétablir l'unité et en même temps la différence du monde perçu et du monde intelligible par une re-définition de la conscience et du sens », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. [17](I1) 15. Cf. aussi le début du résumé de cours sur *l'Institution* : « On cherche ici dans la notion d'institution un remède aux difficultés de la philosophie de la conscience », M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴⁴ « La perception nous apprend une ontologie qu'elle est la seule à pouvoir nous révéler. », M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴⁵ Cf. « Le mouvement archéologique de retour à la figure originaire du perçu n'aura donc de valeur philosophique, la critique de l'intellectualisme à laquelle il correspond ne pourra être véritablement fondée, que si une téléologie, c'est-à-dire une vérité déjà à l'œuvre dans le perçu, se trouve mise en évidence, que si par conséquent le perçu est compris non pas comme l'autre de la vérité mais comme son lieu de naissance, non seulement comme fond mais encore comme source de la vérité », R. Barbaras, *De l'être du phénomène : sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991, p. 60.

⁴⁴⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 201.

à première vue

double enveloppement⁴⁴⁷

L'*institution* est un des noms de ce rapport à double sens entre sensible et expression, d'un passage qui n'est jamais « sans reste », jamais transparent ni achevé. L'analyse de l'œuvre d'art, du langage ou de la géométrie – mais on pourrait étendre l'analyse à toute manifestation de la culture – consistent dans la prise en compte d'un *geste qui devient idée*, voire d'une *perception qui se fait geste*, idée incarnée, impliquant toujours une reprise et une poursuite de la tradition⁴⁴⁸ et, de ce fait, une dimension intersubjective – car il n'y a pas de *premier homme*, sinon dans une acception purement symbolique⁴⁴⁹. L'examen de la naissance de la géométrie de l'agronomie et de la création artistique de l'adversité historique se rejoignent donc dans le but de repérer « l'idéalité en genèse »⁴⁵⁰ ou bien d'affirmer la « genèse empirique du transcendantal »⁴⁵¹, pour penser ainsi l'« historicité comme ouverture, comme *Ineinander* du présent et du passé »⁴⁵², enveloppement de nature et culture, de corps et d'esprit.

⁴⁴⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, [36](III4) p. 63.

Les mêmes questions sont abordées dans *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty*, dans M. MP, *Parcours deux, 1951-1961*, *op. cit.*, p. 36-48 (Rapport de Merleau-Ponty remis à Martial Gueroult lors de sa mise en candidature au Collège de France en 1951 ; première publication dans la *Revue de métaphysique et de morale*, numéro 4, octobre 1962).

⁴⁴⁸ « [...] Nous savons que toute géométrie est tradition et *tradiierend*, et ce savoir n'est pas celui d'un *Nacheinander* (379) (inductif !) mais *compréhension implicite de son historicité*, i-e de sa permanence par *Erzeugung* humaine et de la possibilité de l'expliciter. Possibilité elle-même sédimentée dans le langage. [...] L'idéalité et l'historicité, l'histoire sont "nichts anderes als die lebendige Bewegung des Miteinander und Ineinander von ursprünglicher Sinnbildung und Sinnsedimentierung" (380).

rien d'autre que le *mouvement vivant de la solidarité et de l'implication mutuelle de la formation de sens et de la sédimentation du sens originnaire* », M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 75 (nous soulignons).

⁴⁴⁹ Cf. M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁵⁰ « Si la géométrie a une histoire, qui n'est pas finie, qui reste ouverte – et si pourtant elle forme un corps, un système, un *Totalsinn* où les premières démarches semblent s'effacer dans ce qu'elles ont eu de partiel et de contingent, ce n'est pas par hasard ; idéalité et historicité viennent de même source. Il faut seulement, pour la trouver, repérer une troisième dimension entre la série des événements et le sens intemporel, celle de l'histoire en profondeur ou de l'idéalité en genèse », M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁵¹ M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 53-55 ; M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina, 2011, p. 345.

⁴⁵² M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 22.

b) L'historicité et le problème d'un retour à l'immédiat

Si la question de l'historicité imprègne de manière souterraine les recherches merleau-pontiennes, comme nous avons cherché à le montrer, c'est parce qu'elle appelle directement le problème de l'origine du sens. L'histoire, entendue à la suite de Merleau-Ponty comme le mouvement de l'implication inextricable du sens dans le sensible, comme la connexion originaire de l'idéalité et du fait, nous empêche d'assigner la génération du sens au monde objectif ou bien à des facultés subjectives humaines. L'être de l'histoire ne se donne pas en tant qu'objet pur devant moi, mais toujours à l'intersection de mes vues et de mes actes, à l'intersection des miens avec ceux des autres⁴⁵³, et la même implication qui me relie aux vues de mes contemporains me relie aussi à ceux qui ne sont plus avec moi, dans un rapport de simultanéité⁴⁵⁴. L'expression de cette historicité verticale demandera alors la formulation d'un être d'entrecroisement et de dépliement, d'un « originaire charnel qui appelle par essence un dédoublement »⁴⁵⁵, et donc à même de penser dans un même nœud le sensible en tant que prégnance d'un invisible et la dimension intersubjective du sens ; « l'être de l'histoire est expression d'une visibilité à la seconde puissance. Il s'agit de la chair de la culture qui s'institue comme sublimation de la chair primordiale, en son rapport de coexistence avec les autres et le monde. Le côté invisible de cette visibilité à la seconde puissance est l'idée, travail de la pensée »⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 114.

⁴⁵⁴ « [...] la stessa implicazione che mi lega alle vedute dei miei contemporanei mi lega anche a quelli che non sono più con me, in un rapporto di *simultaneità*: parola che indica una dilatazione dimensionale del campo di presenza, in cui il passato è appunto 'simultaneo' con il presente inteso in senso più ristretto. In luogo di una semplice storia orizzontale o seriale si delinea il senso di una "polpa" spazio-temporale dove prendono rilievo insieme il simultaneo e il successivo, dove in altre parole la sincronia si estende sulla diacronia senza cancellarla. In questa "storia verticale" o di accumulazione anche il rapporto tra le filosofie è un rapporto di trascendenza percettiva, è *percezione* degli altri filosofi, accomunati a noi dal fatto che i loro problemi, per quanto peculiari e 'storicamente' condizionati, sono pur sempre "interni a quello dell'Essere" », G.D. Neri, « Storia e possibilità », op. cit., p. 88, cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 138.

⁴⁵⁵ R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, p. 93.

⁴⁵⁶ C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », op. cit., p. 533.

Le monde de l'histoire et de la perception touchent pour Merleau-Ponty à un même point nodal : le problème « de savoir quel est le sujet de l'État, de la guerre, etc. » écrit le philosophe dans une note de travail du *Visible et l'invisible* « [est] exactement du même type que le problème de savoir quel est le sujet de la perception: *on ne résoudra [la] philosophie de l'histoire qu'en résolvant [le] problème de la perception* »⁴⁵⁷. Cette intuition radicale du discours merleau-pontien sur l'histoire et ses extrêmes conséquences ontologiques « sont *déjà implicites* » affirme Guido Davide Neri « *dans les premières œuvres de Merleau-Ponty, dans la double mise à distance d'une histoire comprise, d'une part, comme essence objective et, de l'autre, comme constitution subjective de sens* »⁴⁵⁸. C'est précisément une telle intuition que nous avons cherché à esquisser dans la première partie de ce chapitre, à travers l'analyse des références à la nature historique de la perception en tant qu'acquisition et invention continue, ensuite, par l'examen de l'historicité propre à la création artistique.

Il faudra maintenant examiner la continuité et la cohérence du discours merleau-pontien dans son ensemble et rendre compte de certaines prémisses, concernant le rapport entre perception et expression artistique, qui semblent aller dans une direction contraire ou centrifuge par rapport aux positions tracées jusqu'ici. Nous allons donc prendre en compte ces hétérogénéités afin de mieux en éclairer les sources ainsi que la portée philosophiques.

Comme nous l'avons vu, c'est à partir des écrits des années 1950 et notamment dans le sillon des analyses panofskiennes consacrées à la perspective de la Renaissance, que la conception d'une historicité de la perception se fait plus explicite chez Merleau-Ponty. Dans le sillage de Panofsky, le philosophe avance l'idée que la perception d'un peuple ou d'une époque relève de sa culture, que tout artéfact ou produit expressif décèle une *forme symbolique*, et que, inversement, la culture *informe* notre perception du monde visible⁴⁵⁹. Pourtant, justement lorsqu'il

⁴⁵⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁵⁸ « Queste estreme conseguenze ontologiche del discorso sulla storia sono già implicite nelle prime opere di Merleau-Ponty, nella duplice presa di distanza da una storia come essenza oggettiva e da una storia come costituzione soggettiva di senso », G.D. Neri, « Storia e possibilità », *op. cit.*, p. 88 (nous soulignons).

⁴⁵⁹ « Déjà la perception des classiques relevait de leur culture, notre culture peut encore informer notre perception du visible, il ne faut pas abandonner le monde visible aux recettes classiques, ni enfermer la peinture moderne dans le réduit de l'individu, il n'y a pas à choisir entre le monde et

s'agit de penser l'enracinement historique de notre vision, l'influence de Panofsky risque d'ébranler la radicalité de la conception merleau-pontienne.

Nous retrouvons les traces de cette influence déjà dans les pages du célèbre essai de 1945 consacré à Cézanne. Selon Merleau-Ponty, l'œuvre de l'artiste d'Aix nous donnerait accès à un monde primordial : Cézanne peint les objets comme s'ils étaient « en train de s'agglomérer sous nos yeux »⁴⁶⁰, il veut nous restituer le monde dans l'épaisseur de son apparition. La recherche picturale cézannienne nous permettrait ainsi d'atteindre à un niveau plus originaire, à une vie irréfléchie et primordiale, à un monde pré-catégorial qui demeure « en deçà de l'humanité constituée »⁴⁶¹, définit aussi comme « le fond de la nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe »⁴⁶².

On peut alors se demander : en affirmant l'existence d'un tel fond primordial, le philosophe ne reviendrait-il pas à présupposer un *ordre anhistorique* et une perception se situant avant ou derrière nos *perceptions historiquement instituées* ? Ces dernières étant désormais compromises avec les catégories selon lesquelles nous nous sommes accoutumés à penser notre contact avec le monde. Si, comme nous l'avons vu, d'autres textes contemporains semblent affirmer l'unité ainsi que la simultanéité entre notre perception et notre inscription dans l'épaisseur d'un acquis historique et social⁴⁶³, la thèse qui est exposée dans *Le doute de Cézanne*, impliquant l'existence d'une couche antérieure et plus originaire par rapport à notre *situation* historique, semble aller dans une direction contraire.

l'art, entre "nos sens" et la peinture absolue : ils passent l'un dans l'autre », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 61.

⁴⁶⁰ M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 20.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶² *Ibid.* Cf. « Cependant, ce pré-monde appartient aussi peu que le pré-moi husserlien à une pré-histoire ayant effectivement eu lieu ; il appartient à ce monde qui est le nôtre, et dans lequel nous ne sommes jamais tout à fait chez nous. Ce réel a une parenté lointaine avec le réel lacanien qui perce toutes les imaginations et tous les symbolismes », B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre : esthétiques de Merleau-Ponty, op. cit.*, p. 54.

⁴⁶³ Nous lisons par exemple dans *Phénoménologie de la perception* : « La réflexion ne peut jamais faire que je cesse de percevoir le soleil à deux cents pas un jour de brume, de voir le soleil, se "lever" et se "coucher", de penser avec les instruments culturels que m'ont préparés mon éducation, mes efforts précédents, mon histoire », *ibid.*, p. 88-89.

Comment comprendre cette couche anhistorique et pré-culturelle ? Merleau-Ponty semble implicitement donner son accord à l'existence d'une forme *a priori*, d'un niveau primaire ou biologique, auquel se superposerait une dimension culturelle successive, un présupposé théorique conforme à la réflexion panofskienne et notamment aux sources néo-kantiennes dont celle-ci se réclame.

Pour Panofsky, la perception physiologique demeure toujours en deçà de l'évolution historique des formes spirituelles, elle en constitue la condition de fait, exemptée de toute mutation historique⁴⁶⁴. Dès lors, l'historicité des styles et des modes de perception peut se rapporter seulement au domaine des pratiques artistiques et non pas à la sensibilité humaine en général, celle-ci demeurant stable, en tant qu'ancré dans la fonctionnalité des organes et dans le monde objectif. Comme le remarque Andrea Pinotti, on atteste chez Panofsky une dichotomie entre nature et culture⁴⁶⁵, qui se refléchit dans sa conception – ultimement dualiste – du « rapport entre la perception physiologique et la forme historiquement déterminée du sentiment de l'espace, propre à la *Weltanschauung* d'une époque »⁴⁶⁶ ; entre ces deux niveaux il n'y aurait point de continuité : quand on dit que les anciens percevaient le monde d'une manière différente, nous nous référons à une certaine inclination particulière, procédant des artéfacts et des produits culturels et symboliques que ces peuples ont élaborés, et non pas à leur sensibilité au sens étroit.

⁴⁶⁴ Pierre Francastel, étant, comme nous le verrons, une autre source des recherches merleau-pontiennes autour de la perspective, opère également une distinction entre vision et figuration constituant « l'une une donnée physiologique immuable et l'autre une fonction intellectualisée mobile » (P. Francastel, « À propos de la peinture égyptienne. Vision, symbole et figuration », in *Les Temps Modernes*, n° 117, Paris, Gallimard, septembre 1955, puis dans *La réalité figurative*, Paris, Gontier, 1965, p. 173), même si sa conception admet une variabilité historique des formes de vision « incluses virtuellement dans l'œil humain ». Il affirme à ce propos : « Une forme plastique n'est pas engendrée par le transfert plus ou moins réaliste sur l'écran plastique d'une vision plus ou moins fine ou adroite d'une réalité commune à tous les esprits », *ibid.*, p. 174.

⁴⁶⁵ « La rivoluzione copernicana che Panofsky attribuisce a Riegl, quella di avere reso insensato il concetto di cosa in sé nella teoria estetica (*Idea* 79), vale appunto per l'ambito della rappresentazione artistica, in cui i differenti mondi formali-espressivi propri dei diversi stili non devono fare i conti con il metro dell'unico mondo in sé oggettivo. Ma è a quest'unico mondo che si rivolge il soggetto meramente percettivo, e il fenomeno che egli coglie è – indipendentemente dai sistemi espressivi – lo stesso in ogni tempo e in ogni luogo. Gli uomini hanno visto sempre e ovunque il mondo allo stesso modo, i loro artisti no – sembra dire Panofsky, accogliendo la dicotomia ingenua “natura vs cultura” », A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, *op. cit.*, p. 141-142.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

La position de Panofsky à l'égard d'une *histoire de la perception humaine*⁴⁶⁷ émerge de manière nette dans la critique que l'historien allemand adresse à Heinrich Wölfflin. Pour Panofsky, le fait qu'une époque *voit* différemment n'est pas à entendre à la lettre, comme l'auteur des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* tendrait à le faire : il faut, au contraire, distinguer une vision naturelle – demeurant en deçà de la faculté expressive-symbolique et, de ce fait, inchangée – et une vision artistique – culturalisée et historique – qu'on peut retrouver et comme lire en filigrane dans l'histoire des styles⁴⁶⁸.

Comme le souligne Neri, « [l']origine de ce dualisme », opposant une couche d'expérience présymbolique à un niveau culturel secondaire, « est à chercher [chez Panofsky] dans la tradition kantienne à laquelle il se relie » et notamment dans la réflexion d'Ernst Cassirer⁴⁶⁹. Alors, si pour l'historien allemand l'interprétation de l'espace dans chaque culture ou époque change et se transforme, décelant une volonté artistique (*Kunstwollen*)⁴⁷⁰ toujours différente, l'espace physique perçu,

⁴⁶⁷ L'expression est de Walter Benjamin : « Deux lettres au sujet de *Le Regard*, de Georges Salles », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 413 sq.

⁴⁶⁸ Cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit. 140-141 : « Certo Wölfflin ha in mente un vedere non letterale bensì un vedere in quanto maniera con cui le cose si configurano nella rappresentazione dell'artista ». Cf. H. Wölfflin, « Une révision en guise d'épilogue », in *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952, p. 273 sq. (publié pour la première fois en 1933, dans le numéro 22 de la revue *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, p. 210-18) : « Quand je parle d'une forme de *vision*, d'une forme *optique* et du développement de la *vue*, c'est là une expression approximative, qui peut se justifier analogiquement par le fait qu'on parle aussi de "l'œil" de l'artiste et de sa "vision", par quoi on entend la manière suivant laquelle les objets prennent forme en vue de la présentation. J'ignore si les hommes ont toujours "vu" de la même façon (comme l'on a prétendu) ; je le tiens pour improbable ; ce qui n'est pas douteux, c'est qu'on peut observer dans l'art une série de degrés dans les divers modes de présentation », *ibid.*, p. 274.

⁴⁶⁹ « L'origine di questo dualismo [...] si deve probabilmente far risalire alla tradizione kantiana alla quale egli si ricollega; tanto è vero che ne troviamo le corrispondenze nelle osservazioni di Ernst Cassirer a cui abbiamo accennato », G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », op. cit., p. 314. Cf. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972.

La philosophie doit se mettre sur le même plan que l'art en tant que construction symbolique, les deux étant issues d'une sédimentation historique ; l'erreur de Cassirer et de Panofsky, commente Merleau-Ponty dans les notes de cours sur *l'Institution*, est de « croire que le criticisme est le point d'arrivée, que le sens philosophique a [une] valeur rectrice alors qu'il est pris lui-même dans la sédimentation », M. MP, *L'institution. La passivité*, op. cit., p. 82 cf. D. Courville, « La naissance de l'espace moderne. Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », op. cit., p. 37.

⁴⁷⁰ Le concept est élaboré par Aloïs Riegl cf. A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014 ; A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit. ; W. Kemp, « Aloïs Riegl (1858-1905) Le culte moderne de Riegl », in *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 16 décembre 2010 ; E. Alloa, « Tactiques de l'optique », postface à A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, op. cit.

Merleau-Ponty utilise l'expression « volonté artistique » (*Kunstwollen*) en l'empruntant à Aloïs Riegl, dans l'essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* : « Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient

antérieur à toute structuration culturelle, en constituerait le donné stable, objectif et en soi identique, et, de ce fait, la pierre de touche qui nous permettrait de les comparer ⁴⁷¹. Un tel « espace physiologiquement perçu n'est pas encore symboliquement déterminé ni expressif », mais constitue le « fond neutre qui peut être interprété dans une telle ou telle autre conception »⁴⁷². Revenant ainsi à Merleau-Ponty, c'est donc sous l'influence d'une telle conception que le monde primordial cézannien semble s'élaborer, en tant qu'opération de dévoilement, ouvrant sur une *perception avant notre perception*.

Certains pourraient objecter que c'est seulement à partir du début des années 1950 que le nom de Panofsky fait son apparition dans le corpus merleau-pontien. Néanmoins on peut supposer qu'en 1945 le philosophe fut au courant des recherches panofskiennes et notamment du fameux essai sur la perspective, ayant connu une certaine fortune depuis sa publication en 1924, mais cette hypothèse acquiert une force bien majeure si l'on compare *Le doute de Cézanne* avec certains passages de *La perspective comme "forme symbolique"*⁴⁷³. Nous pouvons ainsi remarquer, comme Mauro Carbone l'a mis en lumière, qu'à cette époque la leçon panofskienne

du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une *volonté artistique* et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films », M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 75 (nous soulignons). Cf. Sur la référence merleau-pontienne au concept de *Kunstwollen* voir J.-P. Charcosset, *Merleau-Ponty. Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris, 1981, p. 106.

⁴⁷¹ « Di fronte a questo mondo in movimento di forme spirituali [...] sembra invece rimanere a sé, come una condizione di fatto, estranea a tutto il processo, la sfera del sensibile, della "reale" (non spirituale) funzionalità fisiologica degli organi di senso. Questo presupposto permette a Panofsky di paragonare le forme storiche di concrezione spaziale (come forme di attività *spirituale*) alla visione "meramente ottica" che si considera in sé neutrale, e di indicare così le diverse interpretazioni del "dato" che il diverso orientamento del *Kunstwollen* spiriturale ha realizzato. » G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », *op. cit.*, p. 314. Commente à ce propos Pinotti, en reprenant l'essai de Neri : « "il punto più delicato" della riflessione di Panofsky sta nel concepire il rapporto fra percezione fisiologica dello spazio e forma storica di sentimento spaziale connessa alla *Weltanschauung* epocale (la "forma simbolica" cassireriana) in termini di dualismo, [...] in altre parole, la resa spaziale degli antichi, dei moderni, quella euclidea o cartesiana sono forme culturali che possono essere confrontate sulla base della pietra di paragone della forma naturale dello spazio fisiologico, che rimane neutro. Questo dualismo vizia in Panofsky lo stesso rapporto tra la dimensione percettiva, quella raffigurativa, e i concetti fondamentali a priori », A. Pinotti, *Il corpo dello stile, op. cit.*, p. 140.

⁴⁷² « [Lo] spazio fisiologicamente percepito non è ancora simbolicamente determinato né espressivo, ma fondo neutro che può essere interpretato in questo o quella concezione del mondo. » *ibid.*, p. 141.

⁴⁷³ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique, op. cit.*

semble tout à fait assimilée par Merleau-Ponty, voire qu'elle constitue le fond théorique de ses considérations sur la perspective⁴⁷⁴.

Même dans des écrits successifs à l'essai de 1945, c'est encore en relation à la perspective planimétrique que l'influence de cette conception panofskienne émerge à nouveau ; cela nous semble dû au fait que l'historien allemand représente une référence décisive en la matière : d'une certaine manière, le piège de ce dualisme résiduel est offert par la perspective elle-même et par l'idéologie implicite que celle-ci véhicule, pour ce qui concerne la structure même du médium artistique (une conception ne cessant, par ailleurs, de poser des problèmes théoriques à l'histoire de l'art, à l'esthétique et à la culture visuelle encore aujourd'hui).

La perspective⁴⁷⁵ épouse et valide le préjugé objectiviste ou mimétique de l'histoire de l'art, c'est-à-dire la peinture comme imitation de la nature⁴⁷⁶. L'appareil perspectif serait censé disparaître en tant qu'artifice technique, pour nous restituer le monde « tel que nous le voyons », comme s'il n'y avait point d'épaisseur picturale ou médiatique, autrement dit, comme si la nature elle-même pouvait se donner à nous ; il s'agit donc d'un procédé qui se dissimule en tant que *choix esthétique-social*⁴⁷⁷, qui se croit ou se fait passer pour neutre, renouvelant ainsi en nous la croyance à un

⁴⁷⁴ Carbone écrit : « derrière la rédaction de l'essai de Merleau-Ponty sur Cézanne, il semble légitime de formuler l'hypothèse qu'il y a aussi la lecture du texte – à cette occasion, contrairement à d'autres, non cité de façon explicite – que l'historien de l'art Erwin Panofsky avait consacré à *Die Perspektive als "symbolische Form"*. [...] C'est justement à ce domaine de considérations qu'il nous semble devoir nous reporter lorsque, à propos d'une toile peinte par Cézanne en 1895, Merleau-Ponty observe que "la table de travail, dans le portrait de Gustave Geffroy, s'étale dans le bas du tableau contre les lois de la perspective" [...] et il en déduit que "les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidélité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. La perspective vécue, celle de notre perception, n'est pas la perspective géométrique ou photographique". En effet, dans un passage parallèle, « Panofsky soulignait la "discordance fondamentale entre la 'réalité' et la construction perspective et aussi, bien entendu, entre celle-là et le fonctionnement d'un appareil photographique, tout à fait analogue, quant à lui, à la construction en question" », M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, op. cit., p. 19. Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 44.

⁴⁷⁵ Comprise en tant que système représentatif et non pas en tant que pratique concrète mise en œuvre par les peintres.

⁴⁷⁶ Cf. « L'illusion objectiviste est bien installée en nous. Nous sommes convaincus que l'acte d'exprimer dans sa forme normale et fondamentale consiste, étant donné une signification, à construire un système de signes tels qu'à chaque élément du signifié correspond un élément du signifiant, c'est-à-dire *représenter*. [...] Représenter, ce sera ici, étant donné un objet ou un spectacle, le reporter et en fabriquer sur le papier une sorte d'équivalent, de telle manière qu'en principe tous les éléments de spectacle soient signalés sans équivoque », M. MP, *La prose du monde*, op. cit., p. 205-206.

⁴⁷⁷ M. MP, *L'institution. La passivité*, op. cit., p. 78.

monde en soi, que l'on pourrait rejoindre au-delà, ou bien en deçà, de tout système de représentation et même de notre perception.

Mais, c'est jusqu'au sein de l'argumentation contre le préjugé objectiviste de l'histoire de la peinture, que nous retrouvons les traces, chez Merleau-Ponty, du présumé qu'on a décrit plus haut et que nous avons qualifié de néo-kantien. Nous lisons, dans *Le langage indirect et les voix du silence*, que la « perspective est une des manières inventées par l'homme de projeter devant lui le monde perçu, et non pas son décalque. Elle est une *interprétation facultative de la vision spontanée*, non que le monde perçu démente ses lois et en impose d'autres, mais plutôt parce qu'il n'en exige aucune et qu'il n'est pas de l'ordre des lois »⁴⁷⁸. Dans ces pages décisives de l'essai de 1952, Merleau-Ponty affirme la thèse d'une historicité de nos modes de perception et vise ici à soutenir que jamais la peinture n'a consisté dans la simple représentation du spectacle visible : elle « ne traduit pas une perception toute faite du réel mais réinvente au contraire les modalités de la perception par le rapport nouveau qu'elle établit entre les éléments du tableau »⁴⁷⁹. Or, précisément là où le philosophe se doit de discuter l'idée – encore impliquée par les observations de Malraux – que les données des sens n'aient jamais varié à travers les siècles, il laisse pourtant entendre l'existence de deux niveaux distincts dont l'un, celui de la *vision spontanée ou naturelle*, serait un acquis préalable, une forme antérieure, objective et stable, par rapport à ses transpositions picturales⁴⁸⁰, ces dernières étant plutôt de l'ordre de l'*interprétation*. Encore une fois, l'espace physiologiquement perçu se présente comme

⁴⁷⁸ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 61 (nous soulignons).

⁴⁷⁹ G. Carron, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MetisPresses, 2014, p. 69.

⁴⁸⁰ Merleau-Ponty dira après que la représentation prétendument réaliste du monde selon les lois de la géométrie euclidienne, loin d'être une transposition, est et a toujours été une recreation, c'est pourquoi la peinture des classiques n'était nullement pure mimésis. La peinture de tout temps peut à juste titre être considérée *expression créatrice*, et non pas simplement l'art subjectiviste du XX^e siècle, comme le voulait Malraux. En renversant les termes de la question Merleau-Ponty veut dire que la perspective, loin de nous restituer une nature ou spectacle sans reste, est elle aussi sous tous les aspects une *création*.

Cf. Comme le remarque Waldenfels, « Alors que Malraux pose une césure nette entre un art classique qui se détermine comme restitution objective et toujours plus parfaite d'un monde donné par la nature et un art moderne qui s'abandonne à la subjectivité de l'expression individuelle, Merleau-Ponty insiste sur le fait que la peinture a toujours été créative et que l'image d'un monde parfait et fini a toujours été trompeuse », B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre, op. cit.*, p. 56.

un donné préalable, comme « schème d'expérience pur et immédiat à partir duquel nous pourrions évaluer la validité représentationnelle »⁴⁸¹ des modes de figuration⁴⁸².

Mais est-ce qu'on peut accepter, au sein de la réflexion merleau-pontienne, l'idée d'un espace antérieur ou *purement* physiologique tel qu'il est visé par Panofsky, alors que le philosophe explicite son refus des formes transcendantales kantienne et affirme la nécessité de « donner une nouvelle définition de l'*a priori* »⁴⁸³ qui soit puisée dans le monde perçu ?

On peut conclure qu'il existe chez Merleau-Ponty une véritable oscillation entre deux polarités : pendant que le philosophe développe l'intuition décisive d'un *entrelacement constitutif de perception et histoire*, il semble cependant accueillir la possibilité d'une couche anhistorique, ou d'un *a priori* présymbolique de la perception. Une ambivalence théorique dont *La structure du comportement* semble exemptée et qui vient donc coïncider avec la tentative d'harmoniser les recherches sur la science du vivant entreprises pendant les années 1930 avec les principes de la phénoménologie husserlienne que Merleau-Ponty vient de découvrir.

Comme nous l'avons vu plus haut, depuis *La structure du comportement*, les recherches merleau-pontiennes cherchaient précisément à montrer que la perception

⁴⁸¹ D. Courville, « La naissance de l'espace moderne », *op. cit.*, p. 32. L'article de Denis Courville situe de manière claire la réflexion merleau-pontienne par rapport à la prise en compte de la perspective de la part de Erwin Panofsky. L'auteur souligne que Merleau-Ponty semble dans un premier temps « reprendre la distinction établie par Panofsky entre la perception spontanée de l'espace et la représentation construite et mathématisée de la perception et de l'espace qu'offre la perspective linéaire [et qu'il] admet également, dans une certaine mesure, la thèse panofskienne selon laquelle la perspective se constitue comme une « forme symbolique » historiquement déterminée, constituée néanmoins sur le sol de la perception psychophysiologique » (*ibid.*, p. 37). Mais il affirme que le philosophe s'éloignera ensuite des implications philosophiques néo-kantiennes : « si Merleau-Ponty s'approprie les analyses de Panofsky, il rejette pourtant les conclusions et le paradigme néo-kantien qui les sous-tend » (*ibid.*, p. 37). Cependant, comme nous avons cherché à le montrer, l'interprétation merleau-pontienne de Cézanne retombe précisément dans ces présupposés néo-kantiens. La « nature primordiale » que Merleau-Ponty décèle dans l'œuvre cézannienne, la tentative de « réarticuler la technique de la perspective d'après la perspective vécue de la perception naturelle » (*ibid.*, p. 41) revient encore à postuler l'existence d'un niveau physiologique « en deçà de la structuration culturelle et scientifique » (*ibid.*, p. 41), d'un sol préreflexif, et par là au dualisme – nature/culture, corps/esprit... – que Merleau-Ponty se doit, au contraire, de dépasser.

⁴⁸² Ailleurs dans les mêmes pages, Merleau-Ponty préférera à ce terme de « perception naturelle » celui de « perception libre » (M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 61), plus clairement caractérisée en tant que perception vécue – à laquelle est se rapproche aussi « perception spontanée » – et peut-être plus apte à esquiver des malentendus.

⁴⁸³ M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 265-266.

ne se donne jamais en dehors de son inscription historique et culturelle, qu'elle est un parcours d'apprentissage et – tout comme le travail de l'artiste – une invention et une création continue. Une telle couche perceptive anhistorique, dont nous avons indiquée l'ascendance panofskienne et néo-kantienne, est à comprendre, selon Carbone, à l'instar de la conception husserlienne du *monde de la vie*, en tant que sol originaire, tel qu'il serait atteignable par le biais de la réduction transcendantale. Le *Lebenswelt* est cet horizon d'expérience pure, pré-réflexif et prélogique que la science objectiviste nous cache, et que nous pouvons retrouver au dessous de notre contact avec le monde culturel⁴⁸⁴.

La tâche de la philosophie, selon le premier Merleau-Ponty, est de porter à expression une telle expérience sauvage et silencieuse du monde perçu⁴⁸⁵, mais cette approche révèle bientôt une ambivalence, concernant le rapport entre la dimension de la vie irréfléchie et son expression, ambivalence qui hante notamment les recherches de *Phénoménologie de la perception*. L'ouvrage de 1945 bascule entre deux attitudes alternatives : un effort archéologique⁴⁸⁶, voulant affirmer, par le biais des recherches sur la perception, l'enracinement du sens dans le sensible, ainsi que retrouver une couche primordiale au dessous de l'expression réflexive, qui alterne avec l'idée que l'expérience muette et le sens latent dans la perception puissent se réaliser seulement au niveau de l'expression proprement dite. Conscient des insuffisances théoriques et du dualisme inhérent à cette approche, Merleau-Ponty se propose de les dépasser dans ses recherches successives, vouées à retrouver l'unité

⁴⁸⁴ Merleau-Ponty développe une interprétation du *monde de la vie* se conjuguant avec le sens de la réduction transcendantale : « La réduction au sens merleau-pontien va consister [...] en un retour au monde de la vie – qu'il nomme Être "sauvage" ou "vertical" – qui soit exempt de toute idéalisation et exclut par conséquent la possibilité d'une constitution. *Il s'agit pour Merleau-Ponty, de manière explicite et revendiquée*, de répéter le geste husserlien, mais en le radicalisant, c'est-à-dire en l'exerçant contre Husserl lui-même. Merleau-Ponty opère vis-à-vis de Husserl le même mouvement critique que celui-ci vis-à-vis de Kant : retrouver le monde sauvage par rapport auquel le *Lebenswelt* husserlien, comme "tout des *onta* spatio-temporels", est déjà une idéalisation, mettre au jour le "répondant" dans l'expérience primordiale des catégories fondamentales de la phénoménologie », R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁴⁸⁵ Selon l'affirmation de Husserl, citée à plusieurs reprises par Merleau-Ponty : « C'est l'expérience [...] muette encore qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens », E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, trad. fr. de E. Lévinas et G. Peiffer, Paris, Vrin, 1947, p. 33. Sur un ce point et en référence à tel noyau conceptuel cf. B. Waldenfels, « Le paradoxe de l'expression chez Merleau-Ponty », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, *op. cit.*, p. 331-348.

⁴⁸⁶ Cf. M. MP, *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 42.

de l'expérience et à formuler le mouvement de constitution réciproque du monde sensible et du monde expressif.

La recherche picturale et « les déformations perspectives » opérées par la peinture cézannienne viendraient ainsi coïncider, dans l'essai de 1945, avec une tâche proprement phénoménologique consistant à « porter à l'expression notre adhésion perceptive au monde »⁴⁸⁷. Comme le souligne Carbone, Merleau-Ponty tend à « assimiler l'entreprise de Cézanne à celle de Husserl »⁴⁸⁸ : l'œuvre de l'artiste d'Aix serait alors comprise comme la tentative d'égaliser la vie irréfléchie et muette du monde antéprédicatif. L'oscillation, que l'on a mise en lumière, entre une conception radicale de l'historicité de la perception et l'adhésion à un *a priori* perceptif, que le philosophe semble implicitement accueillir, peut donc être lue comme une autre formulation de la « tension encore irrésolue dans la pensée de Merleau-Ponty », « touchant le sens de la réduction phénoménologique et le rapport entre l'expérience silencieuse et l'expression qui en découle »⁴⁸⁹.

La « perception spontanée » dont Merleau-Ponty parle, ou encore le « fond inhumain » et le « monde primordial que Cézanne a voulu peindre »⁴⁹⁰, sont donc à comprendre à la lumière de cette double source panofskienne et husserlienne. Une telle lecture est, en outre, appuyée par Hubert Damisch, qui de Merleau-Ponty fut

⁴⁸⁷ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 16. Cf. M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸⁸ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 18. Carbone commente : « lorsque Merleau-Ponty écrit son essai sur Cézanne, il a derrière lui surtout le séjour [...] effectué en 1939 auprès des Archives-Husserl, où il avait pu consulter – étant le premier chercheur étranger à l'entourage de Louvain – quelques-uns des inédits de Husserl qui y étaient conservés. Ils concernent en particulier le monde sensible et sa “constitution primordiale”, ainsi que ce que Husserl appelait *Lebenswelt*, à savoir le monde de notre expérience originnaire qui ne cesse de sous-tendre les constructions de la science galiléenne et cartésienne, mais qui en est resté un “présupposé” évident et, en tant que tel, non exploré et même oublié, qui a fini par porter à la crise – selon Husserl – ce modèle de science ainsi que la culture occidentale qui l'a exprimé », *ibid.*, p. 18.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 15-16. Comme le souligne encore Carbone, la critique que Jean-François Lyotard adresse à la lecture proposée par *Le doute de Cézanne* va dans le même sens : selon l'auteur de *Discours, figure*, l'analyse merleau-pontienne resterait encore « tributaire d'une philosophie de la perception qui le portait à voir dans le désordre cézannien la redécouverte de l'ordre véritable du sensible [un ordre donc *a priori* et préhistorique] et la levée du voile que le rationalisme cartésien et galiléen avait jeté sur le monde de l'expérience ». En outre, pourquoi une telle tâche devrait concerner simplement Cézanne et non pas être élargie à toute recherche picturale ? « Nous n'avons aucune raison de croire » poursuit Lyotard « que cette passion pour la sphéricité soit plus exempte des marques du désir et plus propre à nous restituer la phénoménalité du sensible en personne que n'étaient la passion d'Uccello pour la perspective, de Léonard pour le modelé ou de Klee pour le possible plastique », J.F. Lyotard, *Freud selon Cézanne*, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 82 ; cf. M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 21 note en bas de page 16.

⁴⁹⁰ M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 23.

l'élève : l'emprise cézanienne donne à Merleau-Ponty le modèle d'une peinture pouvant s'affranchir de la perspective « pour opérer le retour au monde perceptif amorphe qui ferait sa ressource perceptuelle, *comme il ferait celle de la philosophie au sens où l'entendait Husserl* » et, poursuit Damisch : « *Que cette méditation ait été infléchie par la lecture du texte de Panofsky sur La perspective comme "forme symbolique" [...] le philosophe n'en faisait pas mystère* »⁴⁹¹, et, c'est bien de cet auteur que Merleau-Ponty a « emprunté l'idée de la perspective comme "fait de culture" »⁴⁹².

c) Universalité, singularité

Dans les recherches des années 1950, coïncidant par ailleurs avec le début de l'enseignement au Collège de France, Merleau-Ponty essaiera de dépasser les contradictions que l'on a mentionnées et d'aller jusqu'au bout des implications ontologiques et gnoséologiques de son intuition, déjà esquissées à partir de *La structure du comportement*, à savoir *la perception comme création, voire comme expression*⁴⁹³. Comme nous l'avons vu depuis le début de ce chapitre, selon le philosophe il n'y a pas de monde naturel ou de perception pure, sinon pour un sujet qui serait à même de s'arracher à sa propre histoire – individuelle et collective – et, pour ainsi dire, se dessaisir de sa situation, de son ouverture au monde, de son milieu, de son adversité. La perception est, depuis son aube, invention, improvisation, création. En ce sens, perception et création artistique ne font qu'un, ou bien elles sont l'une le prolongement de l'autre, puisqu'elles sont au même titre des réponses motivées à des contingences incarnées.

⁴⁹¹ H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 53 (nous soulignons).

⁴⁹² Autre référence majeure de Merleau-Ponty est, selon Damisch, « l'analyse classique de l'art de Cézanne que Fritz Novotny a donnée sous le titre, qui a valeur de thèse, de *Cézanne et la fin de la perspective scientifique* », *ibid.*, p. 53.

⁴⁹³ Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*

« [Y] a-t-il un sens à se demander quelle est la forme de l'espace perçu ou à dire que celle-ci s'impose d'une façon univoque (voyez l'exemple de la perspective)? »⁴⁹⁴ se demande Merleau-Ponty, dans la généalogie des notions d'espace et de temps, développée dans la dernière partie de son premier cours sur la *Nature*. Même si l'on échappe à l'idée d'un espace neutre ou *a priori*, émerge cependant à nouveau la question ou la possibilité d'un « retour à l'immédiat », de comment revenir de « cette information de la perception » opérée par la culture, de « cette descente de l'invisible dans le visible »⁴⁹⁵. C'est Merleau-Ponty lui-même qui soulève et problématise ce point décisif dans une note de travail du *Visible et l'invisible* : « comment peut-on revenir de cette perception façonnée par la culture à la perception “brute” ou “sauvage”? En quoi consiste l'information? Quel est l'acte par lequel on la défait (on revient au phénoménal, au monde “vertical”, au vécu?) »⁴⁹⁶. La question demeure problématique – « Ma position à définir dans le problème du “retour à l'immédiat” »⁴⁹⁷ – mais Merleau-Ponty tente de lui donner une ébauche de réponse, qui va dans le sens d'un rapport réciproque et chiasmatique de nature et culture : « Ce que je soutiens, c'est que 1. il y a une *information de la perception par la culture* qui permet de dire que la culture est perçue – Il y a une dilatation de la perception, un report du *Aha Erlebnis* de la perception “naturelle” à des rapports instrumentaux p. ex. (chimpanzés) qui oblige à mettre en continuité l'ouverture perceptive au monde (*logòs endiathetòs*) et l'ouverture à un monde culturel (acquisition d'usage des instruments) »⁴⁹⁸. Ce que Merleau-Ponty cherche à penser,

⁴⁹⁴ M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁹⁵ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 262. Dans les notes des cours sur *La nature*, Merleau-Ponty parle aussi d'une « perception culturelle, désormais “pervertie par la réflexion” », M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 261-262 ; commentée par Damisch dans *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 53-54 : « L'idée que la perspective ait pu *informer* la perception, et si bien *orienter* que, de polymorphe qu'elle était, en son principe, elle soit devenue “euclidienne”, une telle assertion est faite pour donner à penser que la puissance du modèle ne se laisse pas mesurer aux seuls effets visibles qu'il a portés dans le champ de l'art, pas plus qu'aux développements explicites de la méditation perspective dans l'ordre discursif. C'est la perception elle-même, et non la représentation qui emprunte des moyens qui sont ceux de l'art et du discours, qu'il conviendrait de soustraire à l'emprise du paradigme perspectif. Sans doute, la thèse selon laquelle *il y a une information de la perception par la culture qui permet de dire que la culture est perçue* rend-elle parfaitement compte du cercle où est pris l'analyste quand il prétend reconnaître dans la production artistique d'une époque l'expression d'une vision du monde, dont elle impose en fait jusqu'à la notion ».

⁴⁹⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 262 (nous soulignons).

et qui représente le vecteur souterrain de toute sa réflexion philosophique, est une structure ontologique à même d'exprimer le « chiasme de l'empirique et du transcendantal »⁴⁹⁹ et de subvertir ainsi la hiérarchie axiologique et temporelle qui leur avait été assignée par la pensée moderne.

Ces conclusions sont presque contemporaines et sont en pleine syntonie avec l'idée que Merleau-Ponty exprime dans les notes du cours sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, dont nous sommes partis, où le philosophe voit dans les formes artistiques l'expression d'une « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être »⁵⁰⁰, qui demande à être formulée philosophiquement, mais qui est déjà réalisée, en tant que *logos* du monde sensible. Entre la dimension sensible et les formes culturelles il y a un rapport à double sens, dont la philosophie doit prendre acte : si c'en est ainsi, elle devra mettre en question ses modes d'interrogation et changer sa méthode d'analyse, se mettant à l'école de la perception. Mais, de même que la perspective se dissimule en tant que système artificiel de représentation, la perception aussi se méconnaît elle-même, elle met en œuvre un refoulement continu de ses origines : « la clé est dans cette idée que la perception est de soi ignorance de soi comme perception sauvage, imperception, tend de soi à se voir comme acte et à s'oublier comme intentionnalité latente, comme être à »⁵⁰¹. La philosophie doit cesser de chercher à démêler ce rapport – qu'elle risque toujours d'éliider ou bien d'hypostasier – pour, au contraire, *s'y enfoncer*, et redessiner par là ses catégories, ou bien les défaire, au profit d'une « réhabilitation ontologique du sensible »⁵⁰². Loin de constituer une couche préalable et un niveau préliminaire, la perception anticipe et enveloppe un invisible, elle *com-porte la forme du rapport entre l'homme et le réel*.

⁴⁹⁹ M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 53-55 ; R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁰⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 263. Écrit encore Damisch en commentant cette note de travail : « Toutes ces objections, Merleau-Ponty se les était faites à lui-même, et plutôt deux fois qu'une, ainsi qu'en témoignent ses notes de travail. La perception "brute", ou "sauvage", il faut l'inventer : reste à déterminer quelle sera la part du langage dans cette "invention" », H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 57. Cf. aussi « Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui. Les modernes, comme on sait, en ont affranchi beaucoup d'autres, ils ont ajouté bien des notes sourdes à la gamme officielle de nos moyens de voir. Mais l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 30. Cf. également M. MP, *Causeries 1948*, *op. cit.*, « Première partie ».

⁵⁰² M. MP, « Le philosophe et son ombre », in *Signes*, *op. cit.*, p. 201-228, p. 210.

Alors l'art, en tant qu'expression sensible, est un des lieux où l'on peut assister à ce *commerce entre visible et invisible*, précisément dans la mesure où l'œuvre ouvre sur une conception du visible en tant que intrinsèquement entouré d'un horizon de latence, hanté par son revers invisible et virtuel, un visible, que nous appellerons dorénavant le *visuel*⁵⁰³, entendu comme « paradoxe d'immanence et transcendance »⁵⁰⁴. L'œuvre, sa générativité propre, produit et suscite une excédence, une « philosophie figurée »⁵⁰⁵ qui est le contraire d'une interprétation ou d'une réflexion *sur* l'art mais plutôt une « idée sensible », à savoir une idée qui serait *inséparable de sa présentation sensible*⁵⁰⁶ – idée que Merleau-Ponty reprend de Proust, mais qui se noue à la conception kantienne des « idées esthétiques » ainsi qu'à la caractérisation de l'idée selon la phénoménologie husserlienne. Dans l'œuvre s'avance une « méditation philosophique »⁵⁰⁷ qui anticipe la pensée proprement dite et constituée. L'art *anticipe*, exprime, de manière alogique et charnelle, la vérité de notre rapport à l'être et aux autres. Quelques années après la rédaction des notes de cours dans lesquelles Merleau-Ponty se propose de formuler cette nouvelle ontologie au moyen de l'expression artistique, ce sera Marshall McLuhan qui qualifiera l'art de *connaissance anticipée* à même de « faire face aux conséquences psychiques et sociales de la technologie à venir »⁵⁰⁸, dans une œuvre qui inaugure la réflexion sur le nouvel horizon médiatique contemporain et qui a consacré notre époque en tant que « village planétaire »⁵⁰⁹.

⁵⁰³ Cf. V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*

⁵⁰⁴ M. MP, *Le primat de la perception*, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁰⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁶ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁰⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰⁸ « If men were able to be convinced that art is precise advance knowledge of how to cope with the psychic and social consequences of the next technology, would they all become artists? [...] I am curious to know what would happen if art were suddenly seen for what it is, namely, exact information of how to rearrange one's psyche in order to anticipate the next blow from our own extended faculties. », M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, 1994, p. 66.

⁵⁰⁹ Cette convergence nous permet de mettre en perspective la réflexion merleau-pontienne et de remarquer comment cette pensée est encore souvent associée à des questions philosophiques et à des problématiques caractérisant la première moitié du XX^e siècle, alors que, en revanche, elle était projetée vers les transformations qui, pendant que Merleau-Ponty écrivait, étaient en train de prendre forme, pour se prolonger jusqu'à nos jours (À ce sujet cf. E. Bimbenet, *Après Merleau-Ponty*, *op. cit.*). Des transformations qui auraient impliqué une mutation de notre contact esthétique et épistémique avec le monde et, premièrement notre rapport au visible, par rapport auquel, comme

Or, ce qui s'exprime dans l'art est pour Merleau-Ponty les traits d'une *mutation* perceptive, mais s'y annonce également une structure ontologique de l'Être qui est à repenser⁵¹⁰. On peut en résumer la portée dans les deux nœuds fondamentaux, qui recueillent en quelque sorte les fils du parcours que nous avons tracés jusqu'ici : 1. définir un nouveau rapport entre le multiple et l'universel, qui nous permette de penser l'idéalité comme greffée sur la facticité et 2. élaborer une relation entre activité et passivité qui cesse de donner une primauté de l'une sur l'autre, mais qui reconnaisse plutôt la générativité et productivité de cette dernière, non seulement pour l'art, mais également pour la pensée.

Il y a une « universalité du sensible »⁵¹¹, universalité qu'on atteint « par singularité »⁵¹² qui est ouverte par le monde de l'art : celui-ci qui « est complet n'étant cependant que partiel »⁵¹³, puise à notre enracinement charnel qui fait que « nous sommes entés sur l'universel par ce que nous avons de plus propre »⁵¹⁴, qui fait que « la finitude sensible est ouverte à la transcendance de la voyance »⁵¹⁵. En même temps, l'expression d'une telle vérité immanente au sensible peut *ad-venir*, seulement si l'on pense un sujet qui ne pose pas simplement le monde, qui n'est pas l'origine active de sa constitution, mais qui est créé par lui en retour⁵¹⁶, justement en vertu d'une vie anonyme⁵¹⁷ et d'une passivité qui se révèlent dans leur

nous cherchons à le montrer dans ce travail, Merleau-Ponty nous a offert et continu de nous offrir des outils conceptuels extrêmement féconds.

⁵¹⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 63. Cf. aussi M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 265.

⁵¹¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 268.

⁵¹² M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 196. Cf. « Le "Monde" est cet ensemble où chaque "partie" quand on la prend pour elle-même ouvre soudain des dimensions illimitées, – devient *partie totale* », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 267.

⁵¹³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹⁴ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹⁵ M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 42.

⁵¹⁶ « Comme dans la genèse des idées sensibles : « La genèse des idées consisterait alors à *les accueillir*, ce qui à son tour configure la subjectivité comme "creux" dans lequel l'idée *advient*, de la même façon que, pour sa part, la mélodie se chante », *ibid.*, p. 49-50.

⁵¹⁷ « L'anonymat est à la fois dépassé et conservé de deux façons différentes. Dépassé parce que la chair universelle deviendra « ma chair » individuelle ; conservé parce qu'il est l'élément de la passivité active de mon corps. Dépassé en un sens second parce qu'il devient émergence du sens dans l'histoire; conservé par la sédimentation du sens qui devient chose culturelle acquise, émergence donc d'une nouvelle existence anonyme. », C. Capalbo, « L'historicité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p. 520.

générativité⁵¹⁸. Dans ma perception la plus initiale – « si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'on perçoit en moi et non pas que je perçois »⁵¹⁹ –, dans l'expérience de la création artistique – « Quand nous inventons une mélodie, la mélodie se chante en nous beaucoup plus que nous ne la chantons »⁵²⁰ –, jusque dans l'expérience du langage – « Comme sujet parlant et actif j'empiète sur autrui qui écoute, comme sujet entendant et passif, je laisse autrui empiéter sur moi » – j'éprouve que « l'activité est chaque fois l'autre côté de la passivité. C'est alors que l'idéalité "fait son entrée" (*Eintritt*) »⁵²¹.

Pour conclure, c'est donc en vertu d'un mouvement réversible d'*information* et de *dilatation* entre *logos* silencieux et monde culturel, entre visible et invisible, qu'on peut affirmer, peut-être en forçant un peu la lecture merleau-pontienne, que *la perception est institution*. Cette lecture qui pourrait paraître une contradiction dans les termes, retrouve son sens dans l'effort merleau-pontien d'affirmer que la perception n'est pas un niveau vierge ou primitif de l'expérience, couche antéprédicative telle à précéder la dimension réflexive des institutions humaines : *la nature ne précède pas la culture, mais l'enveloppe*, en est comme l'envers, l'horizon qui sollicite de nouvelles institutions. « La perception déjà stylise »⁵²² affirme Merleau-Ponty, en reprenant l'heureuse expression de Malraux, elle est *sens en genèse* et lieu de la *vérité* en tant qu'elle est *historique et immanente au sensible*. C'est encore en vertu de cet entrelac insondable que la création artistique se fait expérience privilégiée de recherche : elle est le lieu de formation de l'idéalité, point où l'on peut assister au mélange, à la concrétion magmatique de sens et facticité, hasard et liberté, passivité et activité, et ainsi de suite. Le *style*⁵²³ ainsi compris n'est pas l'expression d'une subjectivité

⁵¹⁸ Sur le lien entre le problème de la passivité et l'expérience de la création cf. S. Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Paris, PUF, 2003 ; A. Delco, *Merleau-Ponty et l'expérience de la création : Du paradigme au schème*, Paris, PUF, 2005.

⁵¹⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 249.

⁵²⁰ M. MP, *La Nature*, op. cit., p. 228.

⁵²¹ M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, op. cit., p. 165.

⁵²² M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, op. cit., p. 67.

⁵²³ « Empruntant à Husserl ce concept en tant que définition de "notre rapport original au monde" [...] et le filtrant à travers la formule de Malraux qui le conçoit comme une "déformation cohérente" des données offertes par le monde, Merleau-Ponty en effet propose, de façon originale, une lecture diacritique du concept de style, sur la base de laquelle celui-ci est interprété comme "système d'équivalences" qui fournit "l'emblème [...] d'un certain rapport à l'être" », M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, op. cit., p. 74 ; A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit.

constituée, élaboration terminale et réfléchie, il commence dans le perçu, il est *sens latent* tel qu'il se rend visible dans le monde esthétique. L'artiste alors est celui qui entreprend un chemin le long duquel il lui sera possible de faire de cette particularité, de ce système d'équivalences, de cette configuration unique et sédimenté dans son corps de chair, quelque chose de communicable et universel⁵²⁴. Pour cela, « peindre, dessiner, ce n'est pas produire quelque chose de rien, [...] le tracé, la touche du pinceau, et l'œuvre visible ne sont que la trace d'un mouvement total de Parole »⁵²⁵. Ce sens à l'état naissant n'est pas un sens initial⁵²⁶, pré-logique ou pré-historique, mais déjà mouvement du logos du monde. Alors la nature – expression de cet immédiat sur lequel s'interrogeait Merleau-Ponty dans les passages cités plus haut – peut être comprise comme le fond silencieux sur lequel toute notre vie culturelle se détache, elle n'est pas soustraction, puissance amorphe à exprimer en acte, mais latence déjà promise à la signification.

⁵²⁴ Voici le passage proustien commenté par Merleau-Ponty : « le style, pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, *différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun* », M. Proust, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Tome IV, Paris, La pléiade, 1989, p. 895 (nous soulignons).

⁵²⁵ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 261.

⁵²⁶ Cf. « Ce sens naissant au bord des signes, cette imminence du tout dans les parties se retrouvent dans toute l'histoire de la culture », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 51.

a) La médiation des auteurs français. Malraux et Francastel

On sait que Merleau-Ponty, lecteur passionné et omnivore de textes non philosophiques, a porté une attention constante vers des textes concernant les arts visuels, s'adressant à la peinture autant qu'au cinéma. Ses intérêts dans ce champ se dirigèrent tant vers l'histoire ou la critique d'art⁵²⁷, ou encore vers des notes ou lettres d'artistes⁵²⁸, qu'en direction de disciplines scientifiques, lorsque ces dernières se combinent à une approche des produits artistiques⁵²⁹.

Depuis le commencement de son parcours, le philosophe touche une ample constellation d'auteurs – historiens, critiques, psychologues, sociologues, français ou étrangers, certains classiques, d'autres plus contemporains ou novateurs – donnant

⁵²⁷ Comme par exemple : E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.* ; P. Francastel, *Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, *op. cit.* ; H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.* ; B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. fr. par J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953 ; W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris, 1954 ; A. Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma » (1940), in *Écrits sur l'art*, Tome I, Paris, Gallimard, 2004 ; et, du même auteur, *Psychologie de l'art I. Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947 ; *Psychologie de l'art II. La Création artistique*, Genève, Skira, 1948 ; *Psychologie de l'art III. La Monnaie de l'absolu*, Genève, Skira, 1950 ; R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, Emile-Paul, 1928 ; A. Chastel, *Le baroque et la mort*, Venise, Actes du Congrès d'Études humanistes, 1954 ; J. Baltrusaitis, *Anamorphoses : Ou Perspectives curieuses*, par Jurgis Baltrusaitis, Paris, O. Perrin, 1955.

Notamment sur Cézanne : L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Flammarion, 1950 ; É. Bernard, *La Méthode de Paul Cézanne. Exposé critique*, Mercure de France CXXXVIII, 1^{er} mars 1920, p. 289–318 ; J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921 ; F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien, Schroll, 1938 ; B. Dorival, *Paul Cézanne. Par ses lettres et ses témoins*, Paris, P. Tisné, 1948 ; G. Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, Basel, 1952.

⁵²⁸ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959 ; Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, 1960 ; V. Kandinsky « Form und Farbe in der Malerei » (Forme et couleur dans la peinture) ; R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cahiers publiés par P. Francastel, Paris, 1957 ; P. Klee, *Journal*, trad. fr P. Klossowski, Paris, 1959.

⁵²⁹ J. Cassou, *Le Greco*, Rieder, Paris, 1931 (autour des études de physiologie sur la peinture du Greco) ; R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1954. On peut aussi penser que Merleau-Ponty connaissait également les travaux de la *Revue Internationale de Filmologie*, qui traitait des mêmes questions perceptives que Merleau-Ponty, et sur laquelle contribuaient des auteurs qu'il cite à plusieurs reprises tels que Michotte, Francastel, Zazzo.

vie à une cartographie assez complexe, qui s'enrichit aussi d'influences réciproques, c'est-à-dire de la lecture d'auteurs qui reprennent, à leur tour, les ouvrages de Merleau-Ponty lui-même⁵³⁰. Il devient alors davantage difficile de définir de possibles influences, ainsi que de se repérer dans les sources probables que le philosophe aurait pu consulter, dans l'ambiance culturelle extrêmement vivace caractérisant la France de l'après-guerre. À partir du corpus merleau-pontien et à l'aide d'indications précieuses issues des notes inédites⁵³¹, on peut cependant chercher à reconstruire, au moins en partie, la trame des points de contact entre les recherches merleau-pontiennes et l'idée d'une historicité des formes d'expression et de vision, véhiculée par les études de plusieurs auteurs, ayant ouvert des chemins inédits pour la *Kunstwissenschaft*.

L'intérêt d'un tel examen vient de ce qu'on pourrait ainsi mieux éclairer le nœud théorique qui, comme nous avons vu, est déjà présent dans les premiers travaux de Merleau-Ponty, et qui portera le philosophe de l'intuition, germinale mais claire, exprimée dans *La structure du comportement*, d'une implication historique de nos modes de perception, jusqu'à entrevoir dans les formes artistiques lui étant contemporaines, non seulement le signe d'une certaine vision du monde, mais l'expression incarnée d'une « nouvelle ontologie »⁵³². En effet, au cours des années d'enseignement au Collège de France, le constat – explicité déjà à partir des textes des années 1940⁵³³ – d'une *convergence historique* entre l'art contemporain, la littérature et le cinéma du XX^e siècle, d'un côté, et les innovations théoriques formulées dans des domaines tels que la psychologie de la Forme et la phénoménologie, de l'autre,

⁵³⁰ C'est le cas par exemple de Arnheim, lequel en 1954 reprend les travaux de Merleau-Ponty et notamment sa *Phénoménologie* dans *Art and Visual Perception* (*op. cit.*). Les recherches de Arnheim dans cet ouvrage semblent courir parallèlement à celles que Merleau-Ponty développe pendant les mêmes années – à savoir de la fin des années 1940 jusqu'au début des années 1950 –, se tournant vers des dispositifs optiques et en analysant le rapport entre perception naturelle et perception médiée par ces appareils optiques. Merleau-Ponty citera à son tour l'ouvrage de Arnheim dans le cours de 1960-1961 sur « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui » (*Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*, p. 167).

⁵³¹ Cf. notamment le travail de E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.* ; et du même auteur, *Le scénario cartésien, op. cit.* ; *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006 ; *Être et chair, op. cit.*

⁵³² Cf. M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*, cit.

⁵³³ En particulier, M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 11-75, section « Ouvrages », mais aussi M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*

laissera la place à l'idée d'une interrelation entre l'univers visuel et des mutations anthropologiques en acte.

Par ailleurs, Merleau-Ponty semble accueillir, et même intégrer ces réflexions et lectures dans ses recherches, précisément dans la mesure où l'idée d'une connexion entre formes de la perception et formes culturelles, et inversement entre formes expressives et modes de perception, *vient se superposer et comme faire cause commune avec le projet qui ment sa recherche philosophique fondamentale*, c'est-à-dire élaborer une « théorie de la vérité »⁵³⁴ comprise comme métamorphose du sens latent déjà présent dans notre expérience perceptive⁵³⁵ ; ce mouvement de pensée qui habite déjà la grande thèse et la thèse complémentaire de Merleau-Ponty, se trouve énoncé, de manière lucide et perçante, dans son discours de candidature au Collège de France⁵³⁶. Pour le philosophe il s'agit de montrer le rapport réciproque et à double sens qui relie perception et culture, matière et histoire, sensible et expression, un but que Merleau-Ponty mettra en œuvre à partir du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, visant à retracer l'enracinement du sens dans le sensible et, parallèlement, l'émergence du symbolisme dans le monde perçu, afin de dévoiler l'implication fondamentale, le rapport de *Fundierung*, qui lie originellement la conscience et le monde⁵³⁷.

⁵³⁴ M. MP, *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 41, 42.

⁵³⁵ Dans son discours de candidature, Merleau-Ponty affirme que le « champ de la connaissance proprement dite » se situant « au-dessus du perçu », ne peut pas comporter un dépassement de la perception : « il nous semble que la connaissance, et la communication avec autrui qu'elle présuppose, sont, en regard de la vie perceptive, des formations originales, mais qu'elles *continuent* et la *conservent* en la transformant, qu'elles subliment notre incarnation plutôt qu'elles ne la suppriment et que l'opération caractéristique de l'esprit est dans le mouvement par lequel *nous reprenons notre existence corporelle et l'employons à symboliser* au lieu de coexister seulement. Cette métamorphose tient à la double fonction de notre corps. Par ses 'champs sensoriels', par toute son organisation, il est comme prédestiné à se modeler sur les aspects naturels du monde. Mais comme corps actif, en tant qu'il est capable de gestes, d'expression et enfin de langage, il se retourne sur le monde pour le signifier », *ibid.*, p. 42 (nous soulignons).

Merleau-Ponty fait aussi référence à une telle « double fonction du corps » dans plan du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, [21](I5), p. 52 ; [36](III4), p. 65.

⁵³⁶ M. MP, *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty*, *op. cit.*

⁵³⁷ Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 63-66.

On peut alors se demander : comment prend forme, chez Merleau-Ponty, l'idée que la perception varie à travers les siècles⁵³⁸ et que la représentation figurative *relève de la culture* d'une certaine époque ou milieu⁵³⁹ ? Sur quoi repose cette intuition ? Et, de plus, quels sont les liens, s'il en existe, entre cette conception et la réflexion d'auteurs ayant abordé la perception humaine comme un phénomène se déployant dans les formes de notre expression artistique et se métamorphosant au sein de l'histoire ? Or, nous pouvons essayer de reconstruire, brièvement, le réseau des sources auxquelles Merleau-Ponty a pu puiser dans le champ de l'histoire ou de la théorie de l'art, et notamment tenter de vérifier l'hypothèse d'un contact direct entre Merleau-Ponty et les textes de certains auteurs majeurs ; précisément en ce sens, nous avons déjà pris en considération la référence à Erwin Panofsky et examiné l'influence de sa réflexion sur la production merleau-pontienne. D'après une première reconnaissance des textes, on peut déduire que les lectures merleau-pontiennes se composent d'une connaissance de première main de certaines sources, mais également de plusieurs influences indirectes, notamment de certains auteurs français. Nous allons donc aborder le rapport de Merleau-Ponty avec deux sources francophones, André Malraux et Pierre Francastel, pour nous tourner ensuite vers des références témoignant d'un contact direct avec certains textes fondamentaux.

On doit probablement à André Malraux, parmi d'autres, d'avoir introduit dans la culture française la réflexion d'esthétologues et d'historiens de l'art germanophones qui, entre la seconde moitié du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e, ont exploré de manière systématique les possibilités d'une évolution historique des formes, des styles et des techniques de représentation⁵⁴⁰.

⁵³⁸ Cf. « Malraux parle quelquefois comme si les “données des sens” à travers les siècles n'avaient jamais varié, et comme si, tant que la peinture se référait à elles, la perspective classique s'imposait », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 61.

⁵³⁹ « Déjà la perception des classiques relevait de leur culture, notre culture peut encore informer notre perception du visible, il ne faut pas abandonner le monde visible aux recettes classiques, ni enfermer la peinture moderne dans le réduit de l'individu, il n'y a pas à choisir entre le monde et l'art, entre “nos sens” et la peinture absolue : ils passent l'un dans l'autre. », *ibid.*, p. 61.

⁵⁴⁰ Georges Didi-Huberman souligne que les références principales de Malraux pour le style de son *Musée imaginaire* sont certainement Élie Faure, les œuvres de Bernard Berenson, ainsi que des ouvrages tels que *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Heinrich Wölfflin ou bien de *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer (*Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris,

De ce contexte culturel, l'intellectuel français hérite une approche à la fois formaliste et anthropologique, qui l'amène à adresser l'évolution des arts plastiques dans la perspective d'une compréhension de l'être humain et de son histoire, incluant des principes psychologiques et sociologiques en tant qu'outils d'analyse⁵⁴¹ ; cela marque le dépassement des idéaux classiques du beau et le conséquent abandon d'un point de vue univoque sur la production artistique humaine, désormais décentrée par rapport au privilège de l'art occidental et ouverte à une pluralité culturelle⁵⁴². Ainsi, par le biais des ouvrages de Malraux et de son action culturelle, se transmet, de manière tantôt explicite, tantôt souterraine, l'idée que dans la progression historique des époques artistiques on peut, non pas simplement établir des valeurs axiologiques auxquelles se conformer, mais bien déceler et jouir d'une *métamorphose du regard*⁵⁴³, englobant toute l'histoire des styles, leurs communions et même leurs rivalités. La succession historique des œuvres ne peut donc donner vie simplement à un jugement de goût, voire à une dialectique entre progrès et décadence, parce que chaque style est l'expression d'une certaine *volonté artistique* – concept emprunté à Aloïs Riegl⁵⁴⁴ –, et donc de l'expérience particulière de certains hommes qui vivent dans un certain temps. Malraux déconstruit l'idée d'un progrès artistique et même d'un sens historique comme sens orienté, en inaugurant une histoire de « régressions significatives » où les grandes périodes historiques se trouvent côte à côte avec des formes d'expression mineures, barbares ou primitives⁵⁴⁵.

Klincksieck, 2003). Cf. G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Paris, Hazan, 2013, p. 74 sq.

⁵⁴¹ Cf. A. Malraux, *La psychologie de l'art*, op. cit. Cf. à ce propos G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, op. cit.

⁵⁴² A. Malraux, *La tentation de l'Occident* (1945), Paris, Le Livre de Poche, 1976.

⁵⁴³ A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Paris, Gallimard, 1996, p. 241.

⁵⁴⁴ Comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, Merleau-Ponty utilise l'expression « volonté artistique » dans l'essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, en empruntant à Aloïs Riegl : « Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une *volonté artistique* et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films », M. MP, *Sens et non-sens*, op. cit., p. 75 (nous soulignons). Cf. Sur la référence merleau-pontienne au concept de *Kunstwollen* voir J.-P. Charcosset, *Merleau-Ponty. Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris, 1981. p. 106.

⁵⁴⁵ Didi-Huberman montre que, chez Malraux, le pendant de ce mouvement de relativisation anti-historiciste est un aristocratique rejet de l'histoire, vers l'intemporel. Cf. G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, op. cit., p. 132.

L'œuvre de Malraux est donc probablement une des voies à travers lesquelles Merleau-Ponty entre en contact avec le complexe héritage de ces influences culturelles, ayant secoué les disciplines artistiques dans le siècle précédent, et précisément à partir de l'idée d'une connexion entre l'évolution des modes de présentation et les différentes modalités de la vision humaine, une hypothèse de travail reliant la pensée d'auteurs tels que Aloïs Riegl, Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand, Wilhelm Worringer, Erwin Panofsky, Bernard Berenson, Walter Benjamin.

À ce propos, Malraux est certainement le premier à évoquer les travaux de Benjamin, auteur auparavant longtemps inconnu auprès du public français⁵⁴⁶ ; c'est au célèbre essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*⁵⁴⁷ que Malraux se réfère dans un article, publié dans la revue *Verve*, ayant pour titre *Esquisse d'une psychologie du cinéma*⁵⁴⁸ et datant de 1939 – à savoir, seulement quelques années après la traduction par Pierre Klossowski parue dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Dans ce texte, visant à ébaucher une analyse des traits spécifiques du cinéma dans le rapport avec les autres arts, on trouve l'empreinte de l'essai de Benjamin, dans lequel Malraux semble puiser à maintes reprises, comme dans ce passage fondamental :

*Au XX^e siècle, pour la première fois, se sont créés des arts inséparables d'un moyen technique d'expression; non seulement susceptibles de reproduction, mais expressément destinés à la reproduction. Déjà les plus beaux dessins peuvent être reproduits avec une perfection de faussaires ; sans doute en sera-t-il de même des tableaux bien avant la fin du siècle. Mais ni dessins ni tableaux n'ont été fait pour être reproduit. Ils sont en eux-mêmes leur propre fin*⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ Nous reprenons ici les observations de Mauro Carbone, développées dans la « Préface » de *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, voir en particulier p. 10 sq.

⁵⁴⁷ W. Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* », in *Écrits français*, *op. cit.*, p. 149 sq.

⁵⁴⁸ A. Malraux, « *Esquisse d'une psychologie du cinéma* », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 10. Comme le souligne Camille Pageard dans son travail de thèse, consacré à *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art* (2011), « Malraux a cité ouvertement Benjamin à deux reprises. La première se trouve dans son texte *Sur l'héritage culturel*, retranscription de son allocution de 1936 au Congrès londonien de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture. Il y écrit alors que “[peu] à peu, les masses ont cessé d'aller à l'art, de le rencontrer au flanc des

Malraux insère dans son texte la note « Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin »⁵⁵⁰, sans pour autant se référer directement à l'article paru dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*. C'est dans cet essai fondamental que se trouve formulée, pour la première fois de manière explicite, la thèse du caractère historique des modes de perception, issue d'une réélaboration de l'approche formelle wölfflinienne et de l'influence des travaux d'Alois Riegl, constituant un des apports les plus originaux de la réflexion benjaminienne⁵⁵¹.

L'*Esquisse* de Malraux se référant à l'essai de Benjamin est consulté et cité par Merleau-Ponty dans le texte de la conférence *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, donnée

cathédrales ; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses". Une telle proposition est alors soutenue par un accord avec les thèses développées par Benjamin dans l'article de la même année dont Malraux cite explicitement l'influence quelques lignes plus loin (Benjamin lui en avait offert un tirage à part) : "L'héritage culturel des arts plastiques, écrit-il, est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Soulignerai-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable ? ». A travers cette référence, c'est bien une reprise de la pensée de Benjamin sur la reproduction d'œuvre d'art et plus généralement sur la photographie, qui est exprimée. [...] Une seconde citation apparaît dans le texte *Esquisse d'une psychologie du cinéma* de 1940 publié dans la revue *Verve*. Il ne s'agit pas là à proprement parler d'une citation, mais d'une mention sur le même registre d'entente que celle du texte de 1936. Malraux insère ainsi dans son texte la note "Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin", au sein d'un développement sur la question de la reproduction lors d'un parallèle entre radio et cinéma ». Cf. aussi A. Malraux, « Sur l'héritage culturel » (1936), in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1193-1194.

Cf. également E. Rosa Da Silva, « La Rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux lecteur de Benjamin ? », in *La Revue des lettres modernes*, série André Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastique », 1999, p. 55-78.

Georges Didi-Huberman montre le rapport de filiation profonde entre l'œuvre de Malraux et la question de la reproductibilité posée par Benjamin, à même de bouleverser le statut de l'œuvre d'art ainsi que la façon dont le temps se pense à travers l'histoire de l'art, mais il en souligne aussi les lignes de fracture entre les deux auteurs. Cf. G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, op. cit. Frappants sont les mots, cités par l'auteur, d'une lettre de Benjamin à Max Horkheimer, dans laquelle il communique sa joie à propos du fait que Malraux se soit déclaré d'accord avec ses réflexions exposées dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *ibid.*, p. 19.

⁵⁵⁰ André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », op. cit., p. 10. Benjamin a offert à Malraux un tirage à part dédicacé de l'article. Cf. *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵¹ Pinotti commente : « Dai riferimenti di cui disponiamo, tanto scarsi quanto perentori, si può evincere che Benjamin era ben consapevole dell'elevato rapporto di quel che oggi chiameremmo *high risk/high gain* del suo progetto di ricerca: «Se le impressioni visive dell'uomo non siano determinate solo da costanti naturali [*natiürlichen Konstanten*], ma anche da variabili storiche [*historischen Variablen*]: questa è una delle domande più all'avanguardia della ricerca partendo dalla quale ogni centimetro di risposta è difficile da conquistare» (Benjamin 1939, 258). Così leggiamo in una recensione – destinata alla *Zeitschrift für Sozialforschung* ma pubblicata solo postuma – a un libro sui panorami (Sternberger 1938), stesa da Walter Benjamin pochi mesi prima della sua morte tragica e prematura. », A. Pinotti, *Storia delle immagini e storia della percezione* (à paraître).

à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques le 13 mars 1945⁵⁵², ce qui témoigne d'un possible contact avec les théories de Benjamin – contact sinon direct, du moins *via* Malraux⁵⁵³. Cela constitue un appui ultérieur à l'idée, que nous avons cherché à esquisser, qu'une conception de la perception comme historique commence déjà à se former de manière germinale pendant les premières années de la production merleau-pontienne. Malraux sera, ensuite, un interlocuteur fondamental des réflexions développées par Merleau-Ponty dans *Le langage indirect et les voix du silence* : le philosophe reprend plusieurs concepts et inflexions du discours de Malraux, dans son corps à corps avec le volume de la *Psychologie de l'art*⁵⁵⁴, mais il démontre aussi une attitude très critique à son égard et notamment vis-à-vis de son projet culturel, arrivant même à lui reprocher de méprendre l'inspiration de son œuvre et de contredire ses propres propos⁵⁵⁵.

Pierre Francastel est certainement l'autre auteur vers lequel il faut se tourner pour repérer les traces d'un contact avec la théorie de l'art, son œuvre constituant, avec celle de Malraux et de Panofsky, une des sources principales de Merleau-Ponty au sujet de la peinture et notamment de la perspective de la Renaissance⁵⁵⁶. Le projet de Francastel vise à saisir la complexité des phénomènes esthétiques, à la

⁵⁵² M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*

⁵⁵³ Mauro Carbone souligne l'existence de cette lignée souterraine ainsi que l'importance de la référence à Benjamin dans ce texte : on retrouve surtout l'usage de certains mots (comme « appareil », « mécanique », etc.) centraux dans l'argumentation de Malraux, mais plus en général dans sa première approche de la psychologie des arts, à laquelle il consacra plus tard des études plus amples. Régis Debray a par ailleurs souligné l'influence du texte de Benjamin sur la pensée de André Malraux plus en général et par exemple sur un texte comme *Le musée imaginaire* (R. Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1995, p. 131). Cf. M. Carbone, *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁴ Cf. A. Malraux, *La psychologie de l'art*, *op. cit.*

⁵⁵⁵ Cf. M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 72 ; M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 61 *sq.* : « Malraux parle quelquefois comme si les “données des sens” à travers les siècles n'avaient jamais varié, et comme si, tant que la peinture se référait à elles, la perspective classique s'imposait. Il est pourtant sûr que cette perspective est *une des manières* inventées par l'homme de projeter devant lui le monde perçu, et non pas son décalque ».

⁵⁵⁶ Merleau-Ponty cite, pour la première fois, les travaux de Francastel dans « Le langage et les voix du silence » (*Signes*, *op. cit.*, p. 52) où il fait référence à *Peinture et société*, sorti au début de l'année 1952 comme Claude Lefort le rappelle dans son « Avertissement » dans *La prose du monde* (*op. cit.*, p. V) ; ensuite, il prendra appui sur cet ouvrage lorsqu'il reviendra sur le sujet de la perspective dans le cours sur l'*Institution* (M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 84).

L'œil et l'esprit et les *Notes de cours* de 1960-1961 sur « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui » font, par ailleurs, référence à l'édition, établie par Francastel, des cahiers inédits de Robert Delaunay, publiée en 1957 (R. Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, S.E.V.P.E.N., 1957 ; cf. M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 34 et *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 167).

lumière d'une étude plus globale de la vie sociale ; son approche, dépassant les frontières disciplinaires, noue ainsi la sociologie et l'anthropologie à l'étude des arts plastiques, pour adresser l'œuvre d'art en tant qu'expression de l'esprit humain et reflet vivant des imaginaires sociaux.

Le point nodal de la réflexion de Francastel, et véritable fil rouge reliant sa réflexion sur la peinture, est le problème de la *constitution de l'espace* et, de ce fait, la possibilité d'une considération parallèle de l'espace perçu et de l'espace figuré, construit par les techniques de représentation. Tel est le fond théorique de l'essai *Espace génétique et espace plastique*⁵⁵⁷, ensuite développé et radicalisé dans les thèses de *Peinture et société*⁵⁵⁸, un de ses ouvrages majeurs.

Dans *Espace génétique et espace plastique*, Francastel esquisse une comparaison entre les modes de présentation de l'espace pictural et les stades du développement de l'espace chez l'enfant, d'après les recherches de Jean Piaget et d'Henri Wallon⁵⁵⁹. Partant de la négation du caractère absolu de l'espace, en tant que forme perceptive, l'étude de Francastel relève d'une volonté de retrouver les conditions des modes de figuration dans les conditions réelles de la vie perceptive et de l'activité humaine⁵⁶⁰. Selon l'historien de l'art, « à chacune des étapes franchies par l'homme dans son enfance correspond une forme possible de dessin, dont on retrouve des traces jusque dans l'art le plus savant et dans les sociétés les plus évoluées »⁵⁶¹. On en

⁵⁵⁷ P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », *op. cit.*

⁵⁵⁸ P. Francastel, *Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.

⁵⁵⁹ Francastel cite : H. Wallon, *Stades et troubles du développement psychomoteur et mental chez l'enfant*, Librairie Félix Alcan, 1925 ; *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Paris, PUF, 1945 ; J. Piaget et B. Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1948 ; J. Piaget, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris, Neuchâtel, 1936 ; *La construction du réel chez l'enfant*, Paris, Neuchâtel, 1937 ; *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Neuchâtel, 1945 ; *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, PUF, 1946 ; *Les notions de mouvement et de vitesse chez l'enfant*, Paris, PUF, 1946.

⁵⁶⁰ Cf. « Il ne s'agit plus de saisir un objet autour duquel s'organisent les perceptions : toute conduite ou perception est rattachée à une source pour ainsi dire *historique*, elle dépend des conduites et des expériences antérieures », P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », *op. cit.*, p. 135 (nous soulignons). Cf. G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », *op. cit.*

⁵⁶¹ P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », *op. cit.*, p. 137.

Selon les trois stades qui marquent l'évolution de la notion d'espace, l'enfant développe d'abord une conception primitive de l'espace, définie comme « espace topologique », c'est-à-dire un espace sensori-moteur fondé sur la perception de formes et présentant encore une certaine ambivalence. Ensuite il élabore la notion d'objet et passe à un « réalisme objectif », pourtant caractérisé encore par un espace discontinu. Ce n'est que dans une étape successive et finale que l'enfant a accès aux notions de mesure et symbole et conçoit l'espace à travers ces déterminations.

déduit que « la notion d'espace [...] est variable suivant les pays et suivant les époques » et que « les œuvres d'art traduisent la conception que les artistes et leur temps se font de l'espace, tandis que les conceptions générales, et spécialement mathématiques, de l'espace nous renseignent sur les intentions des artistes à une époque donnée »⁵⁶². L'essai de 1948 associe donc la réflexion de deux auteurs que Merleau-Ponty connaît bien et qu'il cite à maintes reprises dans les travaux des mêmes années⁵⁶³, avec les problématiques soulevées par la figuration picturale, traitées parallèlement à la question de la perception de l'espace, touchée de manière similaire dans *Le doute de Cézanne*⁵⁶⁴. Nous pouvons seulement supposer que Merleau-Ponty ait pris connaissance de l'article de Francastel, publié dans la *Revue d'esthétique*, car on n'en trouve pas de références explicites dans les écrits publiés, une telle hypothèse est cependant soutenue par Emmanuel de Saint Aubert, qui souligne l'influence de l'essai cité en ce qui concerne les recherches merleau-pontiennes autour de la topologie⁵⁶⁵.

En revanche, *Le langage indirect et les voix du silence* ainsi que les notes de cours de 1954-1955 sur *l'Institution* renvoient explicitement à *Peinture et société*⁵⁶⁶. L'ouvrage de 1951, continuant la réflexion entamée par Panofsky⁵⁶⁷, présente, dans ses traits essentiels, la perspective planimétrique non pas comme une révolution picturale permettant une représentation plus juste et plus fidèle de l'espace et du réel, mais comme la mise en forme d'une certaine conception de l'espace. Francastel voit dans le mode de figuration perspectiviste la « manifestation concrète d'un état spécifique

⁵⁶² P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », *op. cit.*, p. 131.

⁵⁶³ M. MP, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, *op. cit.*

⁵⁶⁴ Il est intéressant de remarquer que l'analyse de Francastel d'une perception primitive et topologique du monde dans le premier stade du développement chez l'enfant, pourrait être lue de manière assez convergente avec les propos merleau-pontiens au sujet d'une perception primordiale ou pré-catégoriale chez Cézanne, cf. M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*

⁵⁶⁵ Dans sa prise en compte des sources possibles de la référence merleau-pontienne à la topologie, Emmanuel de Saint Aubert indique Jean Piaget en tant qu'intermédiaire fondamental et notamment l'étude, parue début 1948, sur *La représentation de l'espace chez l'enfant* (Paris, PUF, 1948). Les notes de travail attestent cette lecture à partir de 1959, il est cependant possible que Merleau-Ponty ait abordé ce texte même avant, pour la préparation de ses cours en Sorbonne. Mais, commente Saint Aubert : « Si Merleau-Ponty travaille la topologie dans le cadre de la préparation de *L'œil et l'esprit*, c'est peut-être aussi en raison de l'usage qu'en font Rudolf Arnheim et Pierre Francastel dans leur lecture de l'art moderne, en s'appuyant d'ailleurs eux-mêmes en la matière sur les travaux de Piaget. », E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte*, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁶⁶ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶⁷ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*

de la civilisation »⁵⁶⁸ et l'apparition d'une nouvelle représentation symbolique du monde. Mais son analyse de la dimension signifiante et symbolique de l'art occidental ne s'arrête pas à une prise en compte du Quattrocento : dans la deuxième partie de l'œuvre, avec une analyse parallèle à celle qu'il consacre à la perspective⁵⁶⁹, il conduit le lecteur vers la formation d'*un nouvel espace*, dont l'art contemporain nous offrirait les indices. L'étude de Francastel examine l'abandon progressif de l'espace perspectiviste issu de la Renaissance et montre comment dans l'art du XX^e siècle on peut assister à la naissance d'un nouvel espace plastique. Il pose ainsi l'hypothèse de l'émergence d'un nouvel état de la culture occidentale, porteur de paradigmes propres, dont l'espace pictural produit par les artistes serait le révélateur. Les artistes contemporains auraient trouvé le moyen « d'élaborer un nouveau système transmissible de figuration du monde »⁵⁷⁰ et, affirme Francastel,

ce système est *plus proche en définitive de celui que les savants, les techniciens, les philosophes*, et tous les simples hommes d'action construisent, entraînés par une nécessité plus haute que leur volonté ou que leur émotion, *à la mesure de nos moyens transformés d'action sur la matière et d'affinement de notre intelligence.*⁵⁷¹

⁵⁶⁸ P. Francastel, *Peinture et société*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁹ Dans la préface de *Peinture et société*, Francastel souligne que la tâche de son étude est de rendre compte des caractères propres de la perspective, c'est donc dans cet horizon théorique que nous devons inscrire la référence à la peinture contemporaine.

⁵⁷⁰ Monet privilégiera la couleur au trait, Cézanne abandonnera le plan perspectif, Van Gogh révélera la spatialisation inhérente des couleurs pures, Gauguin assumera la part symbolique de son travail et permettra un rapprochement entre culture occidentale et arts dits primitifs. Cf. F. Albera, « Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 287-316.

Comme l'écrit Annabelle Dufourcq, Pierre Francastel « auquel Merleau-Ponty se réfère [...] montre, [...] en étudiant les manières profondément différentes de structurer l'espace au moyen âge, à la Renaissance et au XX^e siècle par exemple, que les hommes peuvent se donner des mondes différents et qu'il ne s'agit pas simplement d'une vision d'artiste, mais de la "réalité" même dans laquelle vivent quotidiennement les individus. L'art moderne, ses espaces d'empiètement et de brouillage, sont indissociables d'une culture tournée vers la vitesse, les changements incessants et rapides de place et de perspective. Selon Francastel c'est dans l'art, lieu de l'expérimentation la plus libre en dehors de tout enjeu immédiatement pratique ou moral, que l'éthos naissant d'une nouvelle société apparaît d'abord », A. Dufourcq, *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁷¹ P. Francastel, *Peinture et société*, *op. cit.*, p. 182. Cf. aussi : « Ce n'est pas seulement une nouvelle architecture et une nouvelle peinture qui en sont sorties, mais une nouvelle société et presque, matériellement parlant un nouveau monde. », *ibid.* p. 25 ; « L'homme continue à créer l'espace imaginaire où les artistes projettent une interprétation fascinante de ses convictions et de ses habitudes. L'espace plastique [...] ne peut cesser d'être à la fois, [sic] le reflet de notre conception

En lisant ces lignes, on peut remarquer la convergence avec certaines pages des notes du cours sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* de 1961⁵⁷², que l'on a citées plus haut, dédiées à « La pensée fondamentale en art »⁵⁷³, où Merleau-Ponty affirme l'existence de « toute une philosophie spontanée, pensée fondamentale »⁵⁷⁴ qui a trouvé son expression dans l'art, avant même que dans la pensée. C'est dans ces notes de cours que le philosophe parvient à relier l'idée d'une historicité des formes de perception et de représentation à la recherche des traits spécifiques d'une mutation anthropologique, voire ontologique, à déceler dans la réalité figurative. D'une manière assez proche de Francastel, le philosophe souligne que les formes artistiques seraient à même, justement en vertu de leur forme sensible, de donner voix à une « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être »⁵⁷⁵, que les sciences de l'esprit n'auraient pas encore été en mesure de saisir ni d'exprimer complètement.

Dans le corpus merleau-pontien, nous trouvons également les traces d'autres lectures, témoignant d'un contact direct de Merleau-Ponty avec des auteurs que l'on peut reconduire au courant formaliste de l'histoire de l'art. À côté de la référence majeure à Erwin Panofsky, que nous avons déjà eu l'occasion d'approfondir, c'est à l'œuvre de Heinrich Wölfflin ainsi qu'aux travaux de Bernard Berenson que Merleau-Ponty s'intéresse⁵⁷⁶ – deux auteurs déjà présents en filigrane dans les écrits de Malraux ainsi que de Francastel⁵⁷⁷.

mathématique des lois physiques de la matière et de l'ordre des valeurs sentimentales que nous voudrions voir triompher. », *ibid.*, p. 269.

⁵⁷² M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 167 sq.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 390-391.

⁵⁷⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 63. Cf. aussi M. MP, *La Nature, op. cit.*, p. 265.

⁵⁷⁶ Au sujet des rapports entre Merleau-Ponty et Berenson, nous suivons le parcours esquissé par l'article de A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », in *Chiasmi International*, n°3, Vrin-Mimesis-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2001, p. 63-79.

⁵⁷⁷ En ce sens, un autre auteur ayant probablement exercé une certaine influence sur les travaux de Merleau-Ponty, et notamment sur sa conception de la peinture développée dans *L'œil et l'esprit*, est Henri Focillon – ayant par ailleurs influencé l'œuvre de Malraux –, bien que, il faut le souligner, l'historien d'art n'est pas mentionné dans le corpus des écrits merleau-pontiens. La conception de l'œuvre d'art et de la morphologie esquissée dans la *Vie des formes* est cependant très proche de l'esthétique merleau-pontienne et il serait davantage intéressant d'approfondir une telle convergence. H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2010 [1934]. Cf. M. Carboni, *L'ornamentale: tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001, p. 76.

b) Peinture et synesthésie. L'alliance ambiguë de Bernard Berenson

C'est à plusieurs reprises que Merleau-Ponty se tourne, dans ses écrits, vers les travaux de Bernard Berenson⁵⁷⁸. L'historien de l'art d'origine lituanienne est évoqué pour sa célèbre théorie des *valeurs tactiles*, élaborée à partir de son analyse de la peinture italienne de la Renaissance et notamment de la figure de Giotto, mais aussi pour ce qui concerne la représentation du mouvement dans l'expression picturale. L'attitude de Merleau-Ponty vis-à-vis de Berenson est cependant ambivalente : tantôt il prend appui sur ses considérations esthétiques, tantôt il les oppose, faisant de l'historien de l'art un allié problématique en même temps qu'un interlocuteur privilégié de certains nœuds théoriques fondamentaux, tels que le caractère intersensoriel de la perception et le caractère non mimétique de la figuration.

La conception merleau-pontienne du sentir part d'une critique de la distinction traditionnelle des cinq sens, le philosophe vise, au contraire, à affirmer que la perception est fondamentalement synesthésique⁵⁷⁹, car elle résulte d'une correspondance continue de différents styles perceptifs, caractérisant notre contact avec le monde. Les sens communiquent et se transposent les uns dans les autres dans une dimension intersensorielle, et les choses, elles, se rendent percevables comme ce vers quoi tend tout un système d'équivalences et de différentes modulations de ma sensibilité. Ainsi, par exemple, la perception des couleurs, sur laquelle Merleau-Ponty revient sans cesse dans ses analyses, ne concerne pas simplement une aperception exclusivement optique ; ce qui nous est ouvert avec la vision est également un univers tactile, à savoir un contact avec la densité, la consistance, la matérialité des choses. La perception d'une couleur ne fait qu'un avec la texture spécifique du matériel par laquelle elle se manifeste à mes yeux :

⁵⁷⁸ B. Berenson, *Les peintres italiens de la renaissance*, Paris, Gallimard, 1953 ; B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. fr. par J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953.

⁵⁷⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 265. Nous reprendrons de manière plus approfondie ces réflexions autour de la synesthésie et de la tactilité dans le Cinquième Chapitre.

« impossible de décrire complètement la couleur du tapis sans dire que c'est un tapis, un tapis de laine et sans impliquer dans cette couleur une certaine valeur tactile »⁵⁸⁰.

À la vue appartient donc « une certaine capacité de fonctionner non seulement comme œil mais aussi comme main »⁵⁸¹. La description d'une telle inflexion tactile de la vision s'inscrit dans l'ample constellation d'études de la *Kunstwissenschaft* germanophone, élaborées entre la seconde moitié du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e. Les auteurs qu'on peut réunir au sein de ce courant⁵⁸² accordent à la vision de différents styles perceptifs, et viennent à construire une véritable polarisation de la vision entre deux modalités opposées : une proprement optique et une plutôt tactile ou haptique⁵⁸³, une vision près des choses et une vision de loin, une vision qui palpe les volumes des choses et une qui contemple le spectacle dans son ensemble et dans sa totalité. Cependant, si la composante tactile semble le plus souvent assumer un rôle secondaire par rapport au style purement visuel, les travaux de Berenson célèbrent, au contraire, la capacité de la peinture à stimuler le sens du toucher, c'est-à-dire de provoquer en nous une imagination tactile, en nous faisant ressentir l'éventail de nos possibilités perceptives.

La vision me donne accès à ceux que Merleau-Ponty appelle avec Berenson des *valeurs tactiles*⁵⁸⁴. Pour l'historien de l'art, le corps est à même d'attribuer aux impressions rétinienne une signification tactile : dans la perception de l'espace, la vision opère une traduction des données visuelles en me restituant la profondeur du monde. De la même manière, alors, la peinture se doit de reproduire ou même de reconstruire la troisième dimension sur la surface bidimensionnelle de la toile. Une

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 373.

⁵⁸¹ A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile », *op. cit.*, p. 64. Comme nous l'avons vu aussi, en abordant l'expérience des aveugles opérés de la cataracte, lesquels se trouvent à *diriger* et *promener* leur regard selon une habitude tactile M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁸² Tels que Robert Vischer, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl et Heinrich Wölfflin.

⁵⁸³ *Haptique*, du verbe grec *haptomai*, « toucher », indique un type de vision tactile et opposée à la vision plus proprement optique, formulée par Alois Riegl. L'historien de l'art emploie d'abord le terme « taktil » (A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, *op. cit.*), et il introduit « haptisch » seulement à partir de 1902 dans l'article *Spätromisch oder orientalisches?* (in *Allgemeine Zeitung*, Beilage 92-93, Vienna 1902, p. 155, n. 1), cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, *op. cit.*, p. 161, n. 56.

⁵⁸⁴ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 373.

peinture sera réussie, lorsqu'elle sera à même de solliciter le toucher, lorsque l'imagination du spectateur sera stimulée à sentir le volume des objets.

Une telle coappartenance synesthésique de tactilité et visibilité est celle que Merleau-Ponty reconnaît dans notre contact perceptif avec le visible et qu'il retrouve notamment dans les tableaux de Cézanne, dans la *Phénoménologie de la perception* :

Quand je regarde le vert brillant d'un vase de Cézanne, il ne me fait pas penser à la céramique, il me la présente, elle est là, avec sa croûte mince et lisse et son intérieur poreux dans la manière particulière dont le vert se module.⁵⁸⁵

Ainsi que dans *Le doute de Cézanne* :

Cézanne ne cherche pas à *suggérer* par la couleur les sensations tactiles qui donneraient la forme et la profondeur. Dans la perception primordiale, ces distinctions du toucher et de la vue sont inconnues. C'est la science du corps humain qui nous apprend ensuite à distinguer nos sens. La chose vécue n'est pas retrouvée ou construite à partir des données des sens, mais s'offre d'emblée comme le centre d'où elles rayonnent. Nous *voyons* la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets, – Cézanne disait même : leur odeur.⁵⁸⁶

Comme nous l'avons annoncé plus haut, Merleau-Ponty se réclame de Berenson aussi lorsqu'il aborde la question du mouvement en peinture, dans les notes préparatoires du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*⁵⁸⁷. La question que le philosophe se pose est de savoir : « Comment y a-t-il mouvement dans

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁸⁶ M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*

l'immobile ? »⁵⁸⁸. La théorie berensonienne intervient pour soutenir l'analyse esquissée par Merleau-Ponty, visant à démontrer que le mouvement n'est pas signifié dans le tableau à travers des signes qui suggèrent un changement de lieu, mais comme un processus vivant qui advient dans l'observateur.

Voici le passage tiré de *Esthétique et histoire des arts visuels* de Berenson : « Je ne peux pas oublier qu'un des hommes remarquables de mon temps, peintre, excellent prosateur, très habile à découvrir les nouveaux films, m'a demandé ce que je voulais dire quand je parlais de mouvement dans une ligne. »⁵⁸⁹. Merleau-Ponty est à la recherche d'une définition du mouvement en peinture, une qui ne réduise pas ce phénomène aux simples signes d'un déplacement dans le temps – un mouvement qui « n'a rien à voir avec le changement de place ou même avec le changement d'attitude ou de pose »⁵⁹⁰ – et trouve donc chez Berenson, ainsi que dans les écrits d'Auguste Rodin⁵⁹¹, des éléments soutenant son analyse. Merleau-Ponty s'oppose à toute explication qui rende compte de la perception du mouvement sur la surface statique de la toile par le biais d'une interprétation de certains signes du mouvement, c'est-à-dire des signes remplaçant un mouvement absent ; une telle hypothèse reviendrait à expliquer la représentation du mouvement au moyen d'indices extérieurs, en tant que déduction intellectuelle du mouvement – le mouvement demeurant, dans cette perspective théorique, en soi absent et irréprésentable⁵⁹².

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 164 [131](XIV7).

Une telle problématique se relie à la question plus générale du mouvement – qui est abordée par Merleau-Ponty dans le cours de 1953 ainsi que dans la *Phénoménologie* – et plus particulièrement à la possibilité de définir un *mouvement sans mobile*, ce qui motive son intérêt pour la représentation du mouvement dans l'immobilité de la toile. Cf. Pour une analyse détaillée de ce point cf. S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 126.

⁵⁸⁹ B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, *op. cit.*, p. 91. Le passage est cité dans M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, [131](XIV7), p. 164. *Aesthetics, ethics and history* voit sa première publication en 1948 ; la traduction française sort peu après en 1953, c'est-à-dire la même année que le cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*.

⁵⁹⁰ B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, *op. cit.*, p. 87. Le passage est cité dans M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, [132](XIV8), p. 165.

⁵⁹¹ A. Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *op. cit.*

⁵⁹² La même argumentation se retrouve dans *L'œil et l'esprit* : « Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donnée un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement. Il le faut bien, puisque comme on dit, la peinture est un art de l'espace, qu'elle se fait sur la toile ou le papier, et n'a pas la ressource de fabriquer des mobiles. Mais la toile immobile pourrait suggérer un changement de lieu comme la trace de l'étoile filante sur ma rétine me suggère une transition, un mouvoir qu'elle ne contient pas. Le tableau fournirait à mes yeux à peu près ce que les mouvements réels leur fournissent : des vues instantanées en série, convenablement brouillées, avec, s'il s'agit d'un vivant, des attitudes instables en suspens entre un avant et un après, bref les dehors du

Pour Berenson, c'est la forme elle-même qui est mouvement, rayonnement du sujet à l'objet, « auréole qui enveloppe l'objet »⁵⁹³ et qui fait que le spectateur vit « la vie du contour, lorsqu'il glisse, se meut, tourne »⁵⁹⁴. Le mouvement que je vois sur la toile n'est pas reconstruction intellectuelle du mouvement réel, mais un mouvement qui advient dans le corps du spectateur : « J'aperçus » écrit encore Berenson « un monde où toute forme, tout angle, toute surface avait avec moi un rapport vivant et non, comme jusqu'alors, fondé sur la pure connaissance »⁵⁹⁵.

Le mouvement se donne alors non pas en tant que déchiffrement des signes, « évocation intellectuelle d'un mouvement absent »⁵⁹⁶, mais, au contraire, comme intentionnalité vivante, « altération »⁵⁹⁷, « sens immanent de la 'métamorphose', sens gestuel pour un corps qui sait la syntaxe des gestes, synthèse sans analyse »⁵⁹⁸.

Le nom de Berenson est cité à nouveau par Merleau-Ponty, quelques années plus tard, dans *L'œil et l'esprit* ainsi que dans les notes de cours sur *L'ontologie*

changement de lieu que le spectateur lirait dans sa trace. », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 77-78. Pour un commentaire de ce passage cf. G.A. Johnson, *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics*, *op. cit.*, p. 76 sq.

⁵⁹³ B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 87-88. Voici les passages complets : « *Il ne faut pas confondre la forme avec la figure extérieure d'un objet*, avec son contour. La forme n'est pas ce quelque chose de géométrique qui apparaît identique à tout le monde. C'est une qualité qui dépasse la connaissance commune et intensifie la vie d'un objet de différentes façons et avec l'aide de l'imagination. La forme est ce rayonnement qui vient du dedans, et auquel atteint le contour linéaire lorsqu'il arrive à se réaliser complètement. C'est une espèce d'auréole qui enveloppe un objet, un manteau qui ne le consume pas, tel celui de Nessus, mais le vivifie, comme celui d'Isis, pourvu qu'on ne le soulève pas. Car en art l'apparence est la seule réalité », *ibid.*, p. 80-81 ; « Et cela tend à un sentiment d'identification esthétique, comme s'il n'y avait rien en moi qui ne vive la vie du contour, lorsqu'il glisse, se meut, tourne, lisse ou rugueux, toujours doué de vie ou de sensibilité, plein d'entrain et de passion », *ibid.*, p. 87-88.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 87. Le passage est cité dans M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [132](XIV8)-[133](XIV9).

⁵⁹⁶ *Ibid.* Voici le passage complet : « Donc le mouvement = enveloppement d'un devenir dans une attitude, et non évocation intellectuelle d'un mouvement absent, réalisation intuition-perception du mouvement – Non déchiffrement de signes par intelligence qui les interpréterait comme indiquant changement de lieu, mais intentionnalité du corps du cheval, sens immanent de la "métamorphose", sens gestuel pour un corps qui sait la syntaxe des gestes, synthèse sans analyse. Ce que nous avons appelé trace du monde. Donc non signes, mais emblèmes du mouvement,- et mouvement fondé sur "altération". Ce que nous avons appelé trace du mouvement », *ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, [132](XIV8) p. 166.

⁵⁹⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [132](XIV8). Cf. aussi « la logique perceptive lit les attitudes des différentes parties du corps comme constituant une série génétique », *ibid.*, p. 187 [230].

*cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*⁵⁹⁹, mais, dans ce cas, le philosophe oppose une sévère critique à la théorie des valeurs tactiles :

Quand Berenson autrefois, à propos de la peinture italienne, parlait d'une évocation des valeurs tactiles, il ne pouvait guère se tromper davantage : car la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile, elle fait tout autre chose, presque l'inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaire » pour voir la voluminosité du monde.⁶⁰⁰

Comme le souligne Andrea Pinotti, une telle position n'est pas due à un changement de perspective de la part de Merleau-Ponty, en fait, elle n'est qu'en apparence contradictoire par rapport aux affirmations merleau-pontiennes que nous avons citées plus haut. Ce que Merleau-Ponty soutient est que, si la peinture nous donne un regard tactile, elle ne le fait pas en vertu d'une interprétation intellectuelle ou bien d'une traduction ou transposition d'un sens dans l'autre, mais par l'expérience synesthésique et intersensorielle que je fais du monde, qui fait que nous voyons la profondeur, sans devoir la reconstruire : une qualité visuelle *ne me fait pas penser* à son corrélat tactile, mais *elle me le présente*⁶⁰¹. Tel était le sens du passage cité plus haut tiré de l'essai sur Cézanne : la peinture ne doit pas *suggérer* le tactile au moyen du visuel, car dans la perception « ces distinctions du toucher et de la vue sont inconnues. C'est la science du corps humain qui nous apprend ensuite à distinguer nos sens » : « nous ne voyons pas des choses visuelles que nous comprenons ensuite comme douées d'un caractère tactile, « nous *voyons* la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets, – Cézanne disait même : leur odeur »⁶⁰².

La théorie berensonienne des valeurs tactiles, affirmant la nécessité d'« évoquer » le toucher par le biais de la vue et ainsi de passer d'une sensation à

⁵⁹⁹ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*, p. 50, 170.

⁶⁰⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 27.

⁶⁰¹ Cf. M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 380.

⁶⁰² M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 26.

L'autre, viendrait implicitement rétablir une distinction entre les domaines sensoriels, alors, la remarque de Merleau-Ponty est précisément destinée à réaffirmer sa critique de la distinction traditionnelle des champs sensoriels.

En un sens, ce sont les mêmes raisons qui avaient amené le philosophe à accueillir les observations de Berenson dans l'argumentation concernant le mouvement en peinture, qui motivent une telle position critique : si le tableau nous donne le mouvement *non pas* à travers la représentation de signes à déchiffrer, *mais en tant qu'altération et imminence vécue d'une attitude dans une autre*, ainsi la peinture ne doit pas *faire allusion* à la tactilité ou *évoquer* des signes de la troisième dimension, faute de retomber dans une conception de la perception comme communication entre des sens distincts et séparés, et de la figuration picturale comme création de signes « équivalents » – dans le cas des valeurs tactiles, des signes visuels remplaçant des signes tactiles. Alors, plus radicalement, la formule merleau-pontienne « la peinture n'évoque rien... » est aussi une affirmation anti-mimétique et anti-représentative, avec laquelle Merleau-Ponty nous suggère d'abandonner une conception de l'image, en tant que substitution du réel et présentification d'un absent.

On peut en conclure que Merleau-Ponty ne désavoue pas la théorie berensonienne, sinon pour préciser que « l'historien de l'art se trompe s'il pense que l'œil est une *partie partielle*, insuffisante à nous donner le monde dans sa plénitude »⁶⁰³, car la vision, comme le toucher, est une ouverture perceptive au monde qui, tout en étant partielle, est cependant complète et pleine, c'est-à-dire qu'il est une *partie totale*.

⁶⁰³ A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile », *op. cit.*, p. 73.

c) Un *miroir qui serait à chaque fois d'une structure nouvelle*

Encore dans les notes préparatoires du cours de 1953⁶⁰⁴, nous trouvons aussi des notations autour de l'ouvrage de Heinrich Wölfflin : *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*⁶⁰⁵, que Merleau-Ponty commente et dont il tire des citations, concernant encore le développement des leçons consacrées à l'analyse du mouvement en peinture. À notre connaissance, une telle référence à l'œuvre de Wölfflin n'a pas d'égal dans le corpus merleau-pontien ; cet *hapax* témoigne encore de l'intérêt du philosophe pour une approche de l'histoire de l'art, à même de « replacer l'œuvre dans l'ensemble de la vie d'une époque et d'un pays, de manière à montrer comment la vie et l'œuvre ont réagi l'une sur l'autre et à faire ressortir cette puissante unité, de laquelle seulement résulte la signification totale de l'objet d'art »⁶⁰⁶. À l'époque de la rédaction des notes de cours mentionnées, l'ouvrage de Wölfflin vient d'être traduit en français – nous sommes à la fin de l'année 1952, soit plus de trente-cinq ans après sa première publication allemande⁶⁰⁷. L'analyse formelle de Wölfflin procède par contraste, il esquisse une comparaison systématique des œuvres du XVI^e et du XVII^e et élabore ainsi une méthode lui permettant de mettre en lumière les différences de style entre l'art baroque et celui de la Renaissance ; il parvient ainsi à indiquer cinq catégories élémentaires, à partir desquelles on peut distinguer les caractères propres de chaque style artistique, par rapport aux périodes artistiques qui l'ont précédé et qui le suivent. Le passage de l'art de la Renaissance à l'art baroque peut donc être compris à partir de cinq polarités fondamentales : 1. linéaire et

⁶⁰⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*

Nous n'approfondissons pas la référence merleau-pontienne à l'ouvrage de Wölfflin parce que nous y reviendrons de manière plus détaillée dans le Quatrième Chapitre.

⁶⁰⁵ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*

⁶⁰⁶ Quatrième de couverture de l'ouvrage par Marcel Brion, *ibid.*

⁶⁰⁷ La réception de Wölfflin est caractérisée par un certain décalage dû principalement au retard ou à l'absence de traduction de ses textes. J. Cepl souligne, en outre, que le regain d'attention que suscite aujourd'hui l'œuvre de Wölfflin, avec les travaux de Hildebrand et de Schmarsow qui semblaient jusqu'il y a peu, voués à l'oubli, est lié au fait que les questions de caractère phénoménologique qui étaient posées par ces auteurs à la fin du XIX^e ont refait surface dans l'horizon du discours théorique. Cf. P.N. Medvedev, B. Vauthier, R. Comtet, *La méthode formelle en littérature: introduction à une poétique sociologique*, Toulouse, PUM, 2008, p. 33, note 73.

picturale, 2. présentation par plans et présentation en profondeur, 3. tendance à la forme fermée ou bien à la forme ouverte, 4. pluralité et unité, 5. clarté absolue et clarté relative des objets présentés⁶⁰⁸.

Dans son ouvrage, Wölfflin comprend le style en tant qu'*expression* « de l'état d'esprit d'une époque et d'un peuple, comme aussi d'un tempérament personnel »⁶⁰⁹. Le type de relation que le théoricien suisse établit entre les conditions existentielles et historiques et la réalisation artistique est riche de correspondances avec la conception merleau-pontienne que nous avons cherché à esquisser jusque là : « ce n'est pas le tempérament qui fait l'œuvre d'art, mais il fournit ce que l'on peut appeler la matière d'un style, qui comprend aussi (en un sens plus général) un idéal particulier de beauté, celui d'un individu ou d'une collectivité »⁶¹⁰. Quand l'individu crée, il n'est pas exempté de l'horizon matériel et culturel dans lequel il se trouve à opérer, au contraire c'est de ce contexte historique qu'il puise les conditions de possibilité de sa créativité, or, cela ne concerne pas simplement des circonstances concrètes, mais aussi une certaine attitude visuelle : « Lorsqu'un artiste entreprend son œuvre, certaines *possibilités optiques* [*optische Möglichkeiten*] s'offrent à lui, par lesquelles il est lié. Tout n'est pas possible en tout temps. *La vision a son histoire*, et la révélation de ces couches optiques [*optische Schichten*] doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art »⁶¹¹. Non seulement Wölfflin soutient donc l'existence d'une historicité de la vision, mais il affirme la nécessité de mettre une étude formelle des modes de représentation⁶¹² au centre de sa recherche formelle, afin de surprendre dans l'évolution des arts plastiques des catégories transhistoriques de la vision.

⁶⁰⁸ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 15-17.

Le thème du baroque, central dans les études wölffliniennes est un autre grand thème dans lequel on pourrait déceler l'influence des *Principes fondamentaux*. Le monde tel que le dévoile la phénoménologie husserlienne est pour Merleau-Ponty un « monde baroque », *cf.* à ce propos « Un monde baroque et une raison problématique, indissociable de la déraison », A. Dufourcq, *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 76 *sq.*

⁶⁰⁹ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 12 (nous soulignons ; traduction modifiée). *Cf.* aussi : « on peut donc concevoir une histoire du développement de la vision, dans l'Occident européen, histoire pour laquelle la diversité des caractères individuels et nationaux n'a plus une très grande importance », *ibid.*, p. 13.

⁶¹² *Ibid.*, p. 12.

La conception de Wölfflin rencontre de nombreuses critiques, qui poussent l'auteur à publier, en 1933, une « Révision en guise d'épilogue »⁶¹³ – également reproduite dans la traduction française –, visant à mieux éclaircir la valeur de ses catégories en leur rapport avec les formes historiques de vision et de représentation.

Comment entendre la transformation de l'œil que l'on voit à l'œuvre à travers l'histoire des formes artistiques ? Certes, ce que Wölfflin entend par vision n'est pas l'acte de voir au sens étroit, mais la vision en tant qu'elle est intimement liée à la manière dont les choses se configurent dans la représentation de l'artiste : « Quand je parle d'une forme de *vision*, d'une forme *optique* et du développement de la *vue*, c'est là une expression approximative, qui peut se justifier analogiquement par le fait qu'on parle aussi de "l'œil" de l'artiste et de sa "vision", par quoi on entend la manière suivant laquelle les objets prennent forme en vue de la présentation ». Mais, toujours dans les pages de la *Révision*, l'historien ajoute aussi : « J'ignore si les hommes ont toujours "vu" de la même façon (comme l'on a prétendu) ; je le tiens pour improbable ; ce qui n'est pas douteux, c'est qu'on peut observer dans l'art une série de degrés dans les divers modes de présentation »⁶¹⁴.

Ce qui est essentiel pour Wölfflin est la reconnaissance d'une transformation des formes visuelles réalisée au sein de l'histoire des représentations, à la fois au-delà et à travers des parcours individuels : dans l'histoire de l'art arrive que l'on voit « surgir d'un coup une foule de possibilités insoupçonnées qui bouleversent toute la physionomie de l'image au point que nous devons conclure une fois encore à un *changement total de la vision interne*, et, d'une façon générale, à l'existence d'une *succession de formes changeantes de la vision* (dont le principe diffère) et qui ne semblent pas dépendre d'une *volonté* d'expression déterminée »⁶¹⁵.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 273 sq.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 274. Précisément sur ce point se joue, comme nous l'avons déjà remarqué, la divergence majeure entre Wölfflin et Panofsky. Cf. A. Pinotti, *Storia delle immagini e storia della percezione (à paraître)* : « "Non so – scriveva il vecchio Jacob Burckhardt in una lettera del 1896 riferendosi all'epoca rinascimentale – se la gente guardava allora con occhi diversi, ma il cielo era percorso da un altro sole che faceva apparire diversi tutti i colori e che soprattutto gettava ombre oblique completamente diverse" (Burckhardt 1993, 218). Destinataria della missiva era il suo allievo Heinrich Wölfflin, che aveva incalzato il maestro riguardo al nesso fra storia dell'arte e storia dell'occhio ».

⁶¹⁵ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 273-274 (nous soulignons, le dernier italique étant de l'auteur).

Comme le souligne Andrea Pinotti, dans le discours wölfflinien, se réalise un va et vient continu entre mise en forme figurative et perception optique, entre le plan de la représentation (*Darstellung*) et le plan de la vision proprement dite (*Sehen*), une oscillation qui demeure problématique⁶¹⁶ ; cependant, ce qui émerge donc des *Principes*, et qui est à nouveau frais thématiqué dans la *Révision* de 1933, est qu'entre la vision du monde et les modes de représentation figurale il y a une corrélation complexe ne pouvant pas être définie comme dépendance monodirectionnelle : entre ces deux niveaux de l'expérience, il n'y aurait donc pas de rapport simple, mais plutôt une relance continue, un écart interne qui se donne historiquement : « Comparer l'art à un miroir réfléchissant "l'image changeante du monde", c'est user d'une comparaison doublement fallacieuse : d'abord parce que le travail créateur de l'artiste ne saurait être comparé à un reflet, ensuite parce qu'il s'agirait alors d'un *miroir qui serait à chaque fois d'une structure nouvelle*, et c'est là qu'il importe de bien voir »⁶¹⁷. On ne pourrait pas retrouver la perception ou la culture propre d'une époque dans les œuvres qu'elle a produites, de la même manière dont on voit se réfléchir sur un visage la variation des sentiments et des mouvements de l'âme : une différence s'insère dans ce jeu de miroir entre art et vision du monde, car « l'appareil d'expression n'est pas le même à toutes les époques »⁶¹⁸.

Ce mouvement de *formation*, mouvement de concrétion des formes, ne procède pas d'une volonté déterminée ni non plus de la réalisation d'un esprit ou d'un progrès historique, mais est issu d'une configuration continue et contingente d'écarts et de différences, au sein desquels on peut bien établir des « couches » ou des « principes », il n'en reste pas moins que ceux-ci ne seront jamais exhaustifs⁶¹⁹, mais toujours vrais en un sens historique et dans une relation de rapprochement diacritique, dirait Merleau-Ponty.

C'est bien un tel écart, une telle différence productive, interne à la structure historique, qui travaille le concept merleau-pontien d'*institution* et sa prise en compte des paradoxes inhérents à la création artistique. C'est bien une telle conception de

⁶¹⁶ A. Pinotti, *Storia delle immagini e storia della percezione* (à paraître).

⁶¹⁷ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 273 (nous soulignons).

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 274.

l'histoire, comme enchaînement d'horizons, que le philosophe vise : à même d'intégrer – sans les réduire – les contradictions, les reprises, le non-sens, le provisoire. On peut donc penser que la recherche merleau-pontienne s'est nourrie d'un rapport, direct ou indirect, avec ces auteurs, en trouvant dans ce champ non-philosophique des traces productives de la nouvelle philosophie à faire, celle qui revient à « décrire cet univers de paradoxes vivants »⁶²⁰.

⁶²⁰ M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 141-156, p. 152.

EMPIETEMENT I

LA MOUCHE ET LA POIRE

LA CONTINGENCE DANS L'ART DE TACITA DEAN

La dernière ambition de notre époque : inventer le hasard.

Chris Marker, *Giraudoux par lui même*

a) Inclure la contingence dans la recherche artistique

Le parcours que nous avons essayé de tracer, en reliant les réflexions que Merleau-Ponty a consacrées à l'histoire avec les questions suscitées par la pratique de la création artistique, en son rapport avec la contingence et le hasard, nous semble exiger un prolongement dans une référence concrète, voire charnelle, à cette pratique dans le présent.

Au cours du XX^e siècle les artistes ont joué à maintes reprises avec le hasard, tantôt pour bouleverser les codes représentatifs et traditionnels, tantôt afin de substituer à l'instance subjective une puissance anonyme à qui confier le travail de création. Mais, dans le temps liquide que nous vivons, l'attention qu'ils portent aujourd'hui au hasard marque de nouvelles voies. Dans le vaste scénario qui va de la performance aux protocoles aléatoires, du *found footage* à la réalité augmentée, en passant par la renaissance du motif de la nature morte, notre attention est captivée

par le travail de Tacita Dean⁶²¹. L'œuvre de l'artiste visuel britannique nous paraît riche de résonances avec l'*adversité* merleau-pontienne : plusieurs de ses travaux⁶²² naissent comme une réflexion sensible et très personnelle sur la substance temporelle, qui s'enrichit d'archives, de matériaux éphémères, et se construit à travers une quête de petites histoires oubliées par la mémoire officielle de l'Histoire.

L'œuvre de Tacita Dean se nourrit du jeu avec le hasard et le temps, ayant toujours à faire avec ce qui est fuyant, oublié, en ruine. Sa pratique artistique révèle une prédilection pour des matériaux périssables et des textures changeantes, comme en témoignent, par exemple, les dessins à la craie sur panneaux d'ardoise⁶²³ qu'elle utilise comme *storyboards* non-fonctionnels et non-chronologiques de ses films, ou encore les textures volatiles de la mer ou de la lumière qui reviennent dans plusieurs de ses œuvres. Un autre thème se répète sans cesse dans ses travaux : celui des objets abandonnés ou oubliés par le temps⁶²⁴, objets produits ou inventés pour des buts précis mais dont le destin a été interrompu à mi-chemin par le hasard ; elle perpétue, en les filmant, leur état de décadence et – donc – de vie.

⁶²¹ Cf. T. Dean, *Tacita Dean : Coffret 7 volumes : Écrits choisis ; WG. Sebald ; The Russian Ending ; Boots ; Œuvres et filmographie 1991-2003 ; Textes*, Paris, Association Paris-Musées, 2004 ; *Tacita Dean : Film Works*, Edizioni Charta, 2007 ; E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean*, Milano, Postmedia Books, 2004 ; T. Trodd, « Film at the End of the Twentieth Century: Obsolescence and the Medium in the Work of Tacita Dean », in *Object*, n°6, 2003-2004, p. 47-67 ; E. Balsom, *Exhibiting cinema in contemporary art*, Amsterdam University Press, 2014, en particulier p. 91-100 ; F. Casetti, « The relocation of cinema », in *NECSUS*, Autumn 2012, « Tangibility » ; C. Smith, « The Last Ray of the Dying Sun? Tacita Dean's commitment to analogue media as demonstrated through FLOH and FILM », in *NECSUS*, Autumn 2012, « Tangibility ».

⁶²² *Four, Five, Six and Seven Leaf Clover Collection. 1972-present*; *Disappearance at Sea*, 1996, film couleur, 16 mm, anamorphique, son optique, 14 minutes ; *Disappearance at Sea II*, 1997, film couleur 16 mm, anamorphique, son optique, 4 minutes ; *The Green Ray*, film couleur, 16 mm, muet, 2 ½ minutes, projection en boucle ; *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997, Audio CD, 27 minutes ; *Banewl*, 1999, film couleur, 16 mm, son optique, 63 minutes ; *Still Life*, 2009, film couleur, 16 mm, muet, 5 minutes, projection en boucle ; *Day for Night*, 2009, film couleur, 16 mm, muet, 10 minutes ; *Prisoner Pair*, 2008, film couleur, 16 mm, muet, 11 minutes. Le thème du hasard se présente parfois sous le thème de la mémoire ou plus spécifiquement de la ruine, comme dans *Sound Mirrors*, 1999, film noir et blanc, 16 mm, son optique, 7 minutes ; *Bubble House*, film couleur, 16 mm, son optique, 7 minutes, et *Section Cinema*, 2002, film couleur, 16 mm, son optique, 13 minutes.

⁶²³ *Disappearance at Sea I-VI*, 1995, craie sur tableau noir, Cubitt Street Gallery, Londres, 1995 ; *Roaring Forties : Seven Boards in Seven Days*, 1997, et *Sea Inventory Drawings (Opening Swell, Wing Getting Up, Angry Sea, Filthy Weather, Calmer Now)*, 1998, craie sur tableau noir, The Drawing Room, The Drawing Center, New York ; *Chère petite sœur*, 2002, craie sur tableau noir, Marian Goodman Gallery, New York.

⁶²⁴ « I am very interested in things that have lost their function, that were built in a visionary way, built as an idea and then they never really successfully functioned in society and were just neglected. That is what they are too, remnants of somebody's inspiration, and I like that. I like these strange monoliths that sit in this no place », E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean, op. cit.*, p. 21.

Sa pratique de création est ouverte à l'usage de différents médiums et matériaux, mais montre cependant une prédilection pour la pellicule, en particulier pour le format 16 mm, et plus en général pour le film, dont, dans les dernières années, elle est devenue la principale avocate⁶²⁵. Dans les mains de Tacita Dean, ce médium, qui pourrait apparaître à certains désormais obsolète, s'ouvre à des configurations inédites et se change en matière post-médiale⁶²⁶. Si ce médium est « obsolète » il l'est dans la mesure où tout art a à faire avec la contingence : « l'obsolescence concerne le temps dans la même manière dont le film concerne le temps : temps historique, temps allégorique, temps analogique », affirme Tacita Dean. Autrement dit, l'obsolescence a à faire avec une forme de vie, dont on décèle les signes de la décadence. C'est pourquoi, affirme l'artiste : « je ne peux pas être séduite par la nature suturée du temps numérique ; en fait, comme le silence digital, il est absence de vie »⁶²⁷.

Les films de Tacita Dean se détachent du traditionnel *storytelling* cinématographique, pour donner vie à une narration qui saisit le lent et silencieux mouvement du monde. Ses œuvres sont caractérisées par de longues prises de vue et par une fixité de la caméra capable de saisir les moindres flottements de la lumière et des objets, de pénétrer les détails des surfaces, de rendre l'épaisseur du temps et de la mémoire. Plusieurs de ses travaux naissent comme une réflexion sensible sur les hasards du temps. L'artiste joue avec la lenteur de l'image, en réalisant un style très personnel avec un rythme qui suscite l'attente, poussé parfois jusqu'à l'ennui.

Parcourant et élargissant les frontières de ce que l'on appelle *cinéma*, sa pratique artistique se meut toujours aux alentours du hasard, en *courtisant ce hasard*⁶²⁸, comme elle l'écrit en commentant sa *Collection de trèfle à quatre, cinq, six et sept feuilles*, devenue ensuite œuvre et « prétexte » pour analyser son rapport privilégié avec la *chance*. Le rapport que l'artiste britannique tisse avec le temps est entièrement

⁶²⁵ *Film* exposé à la Tate Modern de Londres en 2012 a été le manifeste de son engagement pour la préservation et la conservation de ce médium.

⁶²⁶ Cf. R. Krauss, « *A Voyage on the North Sea* ». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999.

⁶²⁷ « So obsolescence is about time in the way film is about time: historical time, allegorical time, analog time. I cannot be seduced by the seamlessness of digital time; like digital silence, it has a deadness », T. Dean, « Artist Questionnaire: 21 Responses », in *October*, n°100, Spring 2002, p. 26.

⁶²⁸ E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean, op. cit.*, p. 36.

intime : l'adversité est pour Tacita Dean un amant exigeant qui fait de la surprise son arme de séduction. Dans sa pratique artistique, elle semble recueillir des indices, elle comprend dans son parcours les coïncidences : il s'agit d'un procédé qui a quelque chose en commun avec la démarche d'un détective⁶²⁹, où des règles rigoureuses s'entrelacent avec une disposition à se laisser transformer par les événements. Tacita Dean met en œuvre une *pratique d'écoute de la contingence* qui crève de l'intérieur la présomption de la modernité de se concevoir sans temps, ou au bout du temps, et de pouvoir contempler le monde hors de l'Histoire.

Une telle méthode de travail est une démarche intentionnellement ouverte à inclure la dimension de la contingence, qui peut être vue comme l'expérience d'un *abandon vigilant*⁶³⁰ que le spectateur peut revivre à son tour. Dans une telle démarche de création, les règles imposées au travail artistique ne fonctionnent pas comme des limites ou comme des mécanismes de coercition, il s'agit plutôt d'un *exercice d'attente*, envisageant l'*inconnu*⁶³¹.

Mais inclure la contingence dans la recherche artistique ne revient pas à annuler tout mécanisme de sélection des éléments filmiques ou de création ; et, si le cinéma expérimental n'a pas manqué d'explorer ces directions – en forçant les limites du temps et du dispositif lui-même –, la démarche de Dean nous montre, au contraire, la contraction continue du *choix* dont parle Merleau-Ponty dans les notes sur *L'institution* : choix comme travail de l'incarnation, « choix de la main et de l'œil »⁶³², geste qui « résout le problème en l'ignorant »⁶³³, « liberté qui s'incarne dans le geste »⁶³⁴. La recherche de Tacita Dean semble ainsi donner un corps à cette résistance de la chair qui se métamorphose en assentiment, *fiat*, « projet non décisoire, non choisi, [une] intention sans sujet »⁶³⁵ et que Merleau-Ponty appelle

⁶²⁹ E. De Cecco, « Marking Time », préface à *Tacita Dean, op. cit.*, p. 9.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶³¹ « As an artist, I caught the unknown, I need the unknown, the unknown for me it's so akin to sort of, ehm... you know, what artists do », *Tacita Dean, on Film. Interview at ACCA*, 2013.

⁶³² M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 85.

⁶³³ *Ibid.*, p. 86. Cf. aussi : « il y a un projet non décisoire, non choisi, [une] intention sans sujet : vivre », *ibid.*, p. 35.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 35.

ailleurs « la prise de conscience du hasard »⁶³⁶.

b) Préambule. Le définitif par hasard

À propos du tournage de *Vivre sa vie* (1962), Jean-Luc Godard parlait de son cinéma comme de *la recherche du définitif par hasard* : « L'idéal pour moi c'est d'obtenir tout de suite ce qui doit y aller, et sans retouches. S'il en faut, c'est raté. Le tout de suite c'est le hasard. En même temps, c'est le définitif. Ce que je veux c'est le définitif par hasard »⁶³⁷. Il s'agit d'une attitude qu'on pourrait considérer comme un trait spécifique du cinéma de Godard, mais, en réalité, une telle recherche habite toute expérience de création propre à l'art cinématographique. Ce rapport au hasard est inscrit dans le cinéma non pas comme une condition extrinsèque ou liée à un choix de l'artiste, mais en tant que caractère constitutif du film, et de son fonctionnement technique. « On n'a pas besoin de faire du cinéma », écrivait Jean Eustache, « dès que la caméra tourne, le cinéma se fait tout seul »⁶³⁸. Le film est ce qui s'expose au devenir, ce qui est par nature exposé au hasard, mais tout à la fois, il est direction, mise en scène, plan de production, découpage, montage, donnant vie à une dialectique qui est un *topos* de la théorie filmique.

On peut aussi comprendre ce rapport entre hasard et contrainte dans le cinéma, comme une tension entre la prolifération des mouvements cinématographiques – avec ses deux pôles extrêmes : l'excès de mouvement et l'immobilité absolue – et la nécessité de canaliser et ainsi soumettre le mouvement à l'instance de la narration. Ainsi Jean-François Lyotard explique la structure paradoxale du cinéma, consistant dans la production du mouvement à partir d'images immobiles : pour le philosophe français, le dispositif cinématographique se

⁶³⁶ M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969], p. 31-32.

⁶³⁷ J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition présentée par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 228.

⁶³⁸ J. Eustache, notes pour *Numéro Zéro*.

constitue comme ce qui exerce un mécanisme de sélection et d'élimination de tous les mouvements jugés non fonctionnels à la représentation ou au procès d'identification⁶³⁹. L'ensemble du langage visuel du cinéma vise à établir un *ordre* dans l'économie libidinale des mouvements cinématographiques. Toute mise en scène implique toujours une mise hors scène⁶⁴⁰, une fonction d'exclusion et une mise hors-cadre des mouvements stériles, non productifs, instables. Ainsi, d'un côté, la libre *dépense* pyrotechnique du mouvement est constamment soumise et encadrée à l'instance du récit, de l'autre, pour des raisons égales et inverses, l'immobilité absolue est rejetée et bannie de l'économie des images en mouvement. Néanmoins, il est toujours possible que la trace d'un mouvement excentrique parvienne à percer l'espace visible de la représentation, bouleversant la puissance de sélection et d'exclusion des mouvements : ce mouvement, que Lyotard appelle *acinéma*⁶⁴¹, est alors produit soit par l'irruption d'une immobilité, soit par une mobilisation pyrotechnique de *dépense*. Dès lors, ce qui est en jeu dans l'économie libidinale des mouvements est la possibilité de donner accès à des mouvements inattendus, à des durées imprévues et dé-représentatives⁶⁴², à même de délivrer le mouvement cinématographique pur en tant qu'intensité pulsionnelle.

La pyrotechnie de l'*acinéma* ne doit pas nous faire penser exclusivement à des solutions esthétiques extrêmes explorées par le cinéma expérimental : l'action du hasard s'est imposée et a fait son entrée *silencieuse* mais solennelle dans l'histoire du cinéma comme cette mouche qui, dans le célèbre plan de *La passion de Jeanne d'Arc* de

⁶³⁹ J.-F. Lyotard, « L'acinéma », in *Revue d'esthétique*, n°2-4, 1973, p. 357-369, désormais in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 53-69. Cf. *Le numéro de la revue Aut aut*, « L'acinéma di Lyotard », n° 338, Milano, ilSaggiatore, 2008 ; J.-M. Durafour, *Jean-François Lyotard questions au cinéma*, PUF, Paris, 2009 ; J.-L. Déotte, « L'acinéma de J. F. Lyotard », in *Revue Appareil* [En ligne], n° 6, 2010 ; M. Carbone, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, Genève, MetisPresses, 2013.

⁶⁴⁰ « La mise en scène n'est pas une activité "artistique", elle est un processus général atteignant tous les champs d'activité, processus profondément inconscient de départage, d'exclusions et d'effacements », J.-F. Lyotard, « L'acinéma », *op. cit.*, p. 61.

⁶⁴¹ « Deux directions s'ouvrent pour concevoir (et produire) un objet, cinématographique en particulier, conforme à l'exigence pyrotechnique. Ces deux pôles sont l'immobilité et l'excès des mouvements. En se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d'être une force de l'ordre ; il produit de vrais, c'est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs. », *ibid.*, p. 54-55.

⁶⁴² J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », in *Des Dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 71-94. Cf. M. Carbone, « Il Cézanne dei filosofi francesi. Da Merleau-Ponty a Deleuze », in *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008, p. 17-38.

Carl Theodor Dreyer, vint se poser sur le visage de Renée Falconetti, en brisant les contraintes de la mise en scène et du dispositif filmique. Comme le rappelle Massimo Carboni, dans son étude sur la contingence dans l'art⁶⁴³, il est difficile d'imaginer un tournage plus réglé et contrôlé que celui de la réalisation de Dreyer : un studio avec un décor essentiel, une lumière claire, une forte tension dramatique ; en plein milieu de la scène, le caméraman aperçoit dans le plan une mouche, qui se détache sur la photographie très lumineuse du gros plan, tout en envahissant l'espace profilmique. Après quelque détour elle vient se poser sur le visage de Jeanne. Le climax de l'action dramatique est percé, voire crevé par cet événement. Dreyer lui-même se trouva face à un choix : mais, dans le climax de la scène, il décide de ne pas arrêter, il n'interrompt pas l'action, au contraire, il reste silencieux, en espérant que le caméraman fasse la même chose – comme le réalisateur lui-même avoue, des années après, dans un entretien en 1964. Dans son commentaire, Dreyer décrira cet heureux accident comme une grâce, un « don du ciel », « une troisième dimension qui venait s'introduire dans la scène »⁶⁴⁴. En quelque sorte, l'incursion de la mouche, tout en faisant écho de manière fortuite au célèbre motif de la *mosca depicta*⁶⁴⁵, pointe vers « le fait que quelque chose, la contingence pure et irréductible, en effet est là et *se pose* devant l'objectif de la caméra. La mouche atteste le fait que quelque chose, l'accidentalité du libre devenir, *passse* en vérité devant la caméra »⁶⁴⁶.

Le *choix* de Dreyer, qui n'est pas de l'ordre d'une décision stratégique ou intellectuelle, mais une position qui investit l'existence, est alors l'exercice d'une passivité qui se révèle créatrice : il s'abandonne à l'événement, à un excédent provenant du visible, pour reconnaître le libre mouvement du devenir. Il fait ainsi

⁶⁴³ M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Milano, Jaca Book, 2007.

⁶⁴⁴ En effet, comme le souligne aussi Massimo Carboni, c'est précisément la dimension de la grâce que cet événement vient souligner. La mouche intervient, en fait, au moment où le rapport entre la grâce et la contingence est mis en question dans l'interrogatoire : au fur et à mesure que Jeanne s'abandonne à la contingence de sa nature finie d'être humain, elle semble assumer la puissance de l'événement, à savoir la grâce. Cf. M. Carboni, *La mosca di Dreyer, op. cit.*, p. 13.

⁶⁴⁵ D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

⁶⁴⁶ « La mosca attesta il fatto che qualcosa, la contingenza pura e irriducibile effettivamente c'è e *si pone* davanti all'obbiettivo, la mosca attesta il fatto che qualcosa, l'accidentalità del libero accadere effettivamente *passa* davanti alla macchina da presa », M. Carboni, *La mosca di Dreyer, op. cit.*, p. 29.

l'expérience de la contingence, il prend le risque de cette exposition au devenir, tout comme la pellicule cinématographique le fait⁶⁴⁷.

Le film est alors le document ou le témoin de cette expérience personnelle – avant tout – et artistique de la contingence. De ce que Merleau-Ponty définit, dans *L'homme et l'adversité*⁶⁴⁸, comme un caractère propre à l'époque de l'après-guerre dans laquelle il écrit, mais aussi de l'homme même : « L'homme », poursuit Merleau-Ponty, est « le lieu de la contingence, tantôt sous la forme d'une espèce de miracle, au sens où l'on a parlé du *miracle grec*, tantôt sous celle d'une adversité sans intentions »⁶⁴⁹.

Le choix de Dreyer de ne pas arrêter l'action, puis de ne pas couper la scène au montage, est l'indice d'une disposition à faire entrer dans le procès de création quelque chose d'immaîtrisable, à faire l'expérience d'une *adversité*, d'une immanence qu'on ne peut pas posséder, ni produire délibérément⁶⁵⁰. Si le réalisateur décide d'inclure ce mouvement inattendu, anti-narratif et *stérile*, pour reprendre le lexique lyotardien, c'est qu'il en envisage en quelque sorte la portée ontologique. Dreyer se

⁶⁴⁷ « Questa presa d'atto dell'accadere, questo abbandonarsi all'evento [...] non è il frutto di una riflessione intellettuale, di una decisione strategico-razionale. Risiede esso stesso nell'immanenza (che in tal modo si piega su di sé), nell'esporsi alla situazione contingente. *Il concatenamento che si crea tra l'agente e la situazione in cui agisce e da cui è agito*, porta a riconoscere l'autorità di qualcosa che lo precede e lo sopravanza, e che in tal modo ne intreccia l'intenzionalità progettuale ad una costitutiva passività. Una passività che tuttavia, ripetiamo, non è una controindicazione rispetto allo scopo prefisso, non è antinomica all'orientamento intenzionale. Vale piuttosto come continua metamorfosi e *riconfigurazione* dell'agire in una situazione determinata che comporta risorse e costrizioni, interazioni (esse stesse involontarie) tra componenti quasi-deterministiche e componenti aleatorie, tra sequenze nomotetiche e sequenze libere », *ibid.*, p. 33 ; « *Essenziale benché segreto, inavvertito e sottinteso*, percepibile solo "a contrasto": l'assunzione dell'inintenzionale, della contingenza. Per questo, la mosca non tanto "rappresenta" ma è, o meglio *accade* come un eccesso di intensità, spuria e insostenibile : *punctum*. Di colpo e d'improvviso un dettaglio, un'inezia che proviene da tutta una fattualità inavvertita, involontaria e impersonale, da una fenomenologia inintenzionale e asoggettiva, da una evenemenzialità che si dona, che è il luogo stesso della dispersione e della miriade di microeventi che intessono il reale, *si presenta* sotto forma dell'inafferrabilità di ciò che è più prossimo, dell'indisponibilità di ciò che più ci è vicino. La mosca è quel residuo singolare di concretezza *sensibile che il racconto per immagini non riesce a ridurre*, quel grano di reale puro (e nello stesso tempo massimamente impuro perché non formale né formalizzato) che la macchina da presa non può metabolizzare ma cionondimeno mostra », *ibid.*

⁶⁴⁸ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 284-308.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁶⁵⁰ « La rapida decisione di non ingiungere all'operatore (si ricordi la sua stessa dichiarazione) di fermare i motori - anzi, di aver sperato che non lo facesse di sua iniziativa - indica come Dreyer si disponga a fare in qualche modo esperienza dell'indisponibile e dell'impadroneggiabile, di ciò di cui non si può fare deliberatamente esperienza (il volo di una mosca): "produce" di quanto gli si fa avanti l'improducibile; "crea" nella misura in cui gli si fa incontro qualcosa che non può creare; può precisamente nella misura in cui non può potere », M. Carboni, *La mosca di Dreyer, op. cit.*, p. 30.

meut « entre lois et désir »⁶⁵¹, le travail de réalisation est pour lui une ouverture à faire l'expérience de l'événement, de quelque chose qui se produit comme un excès d'intensité, brut et insoutenable. Sa stratégie de réalisation se tient entre la planification formelle la plus rigoureuse et une disponibilité à accueillir l'écart interne, le déséquilibre libidinal, produit par le libre mouvement de l'être. L'œuvre de Dreyer nous témoigne que dans la création cinématographique, au sein de ce qui est toujours décidé et établi *a priori*, le sens est constamment altéré et dépassé par l'événement. Sur le tournage – tout comme dans notre expérience de spectateurs – on fait expérience de cette ouverture.

c) Une méthodique de la contingence

L'œuvre de Tacita Dean est tissée d'un rapport très particulier et très personnel avec le temps et avec le hasard, avec la chance et les coïncidences. C'est depuis l'âge de huit ans, qu'elle avait commencé à collectionner des trèfles à quatre, mais aussi à cinq, six et sept feuilles, qu'apparemment l'artiste trouve avec une facilité impressionnante⁶⁵². Cette collection – ainsi que son rapport à la *tuché* – peu à peu est devenue art. C'est dans le commentaire – l'un des textes (*asides*) qui accompagnent toujours l'activité de l'artiste – portant sur cette formidable collection, exposée pour la première fois en 1995 à la Frith Street Gallery à

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵² « When Dean was seven or eight, she wrote to the Guinness Book of World Records telling them of her chance discovery of Five or six four-leaf clover. Pey brashly wrote back informing her that her finding was not all that rare and that a man in Ohio had come across several thousand. Thus the idea of chance – of recognizing moments of serendipity and the endless possibilities that can transpire from found objects – interested Dean tremendously. Her idea of chance did not center so much on the rarity of the object or thing examined; instead, it focused on things believed to be rare. As a result, she began Four, Five, and Seven Leaf Clover Collection in response to the idea of noticing “rare” things. While the collage of faces represents yet another chance discovery for Dean, it also shows her ability to recognize this encounter as a moment in which past and present are dually invoked », R. Padeken, *Collecting Chance: Snapshots of Memory in Tacita Dean's FLOH*, (<http://viscrit.cca.edu/rory-padeken/>), p. 176

Londres⁶⁵³, que Tacita Dean aborde et élabore sa relation tout à fait particulière au hasard :

Le plus difficile avec une collection, est de prendre conscience qu'on en a commencé une. [...] Je connais des gens qui consacrent leur vie à leurs collections, passent leur temps sur les marchés aux puces, dans les salles de vente et chez les libraires spécialisés, dans une quête sans fin. [...] Quand on commence, il faut continuer, et pour la plupart des collections, c'est sans fin. [...] Une collection n'est jamais définitive. [...] *Le fait est que ma collection de trèfles est devenue prétexte à analyser le rapport que j'entretenais avec la chance. J'avais toujours courtisé le Hasard, et la facilité avec laquelle je trouvais des trèfles à quatre feuilles m'avait un peu trop conforté, dans cette relation privilégiée. Après avoir montré ma collection en 1995 – une grande première pour ma vie de collectionneuse –, je me suis retrouvée paralysée par une incapacité à trouver le moindre trèfle à quatre feuilles. C'était comme si j'avais transformé le fait accidentel de trouver des trèfles en un acte bien trop réfléchi. J'avais joué un jeu dangereux avec la Chance et Elle m'avait fuie à cause de mon ostentation. Parce que soudain j'avais trop cherché, je ne trouvais plus rien.*⁶⁵⁴

Et poursuit l'artiste :

[Quand] j'ai dû abandonner [ma collection] et m'en détacher, et cesser ma quête obsessionnelle de bas-côtés herbeux et de hautes prairies, j'ai pu retrouver une part de ma faculté de faire des découvertes par hasard et de trouver sans chercher. Aujourd'hui, il m'arrive de temps en temps d'apporter un nouveau trèfle à ma collection.⁶⁵⁵

⁶⁵³ *Four, Five, Six and Seven-Leaf Clover Collection. 1972-present*, Trèfles à quatre feuilles, formats variables ; présentés dans quatre vitrines.

⁶⁵⁴ Cf. E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean, op. cit.*, p. 36.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

Dans chaque œuvre se sédimente la conscience que tout travail artistique ne fait qu'un avec la suite des coïncidences, des essais, des tentatives et des chutes qui en ont fait ce qu'elle est. Parfois l'adversité excède tellement le projet artistique, que l'œuvre ne peut que se convertir dans le récit de cet échec, œuvre en devenir qui témoigne du rapport à un être événementiel. Telle est par exemple le cas de l'élaboration de *Banewl*⁶⁵⁶, pour lequel Tacita Dean avait projeté de filmer l'éclipse de soleil en temps réel, le climax et l'anti-climax, pour une durée totale de 2h40min⁶⁵⁷. Selon le plan de tournage très ambitieux et très serré, il était prévu de tourner avec plusieurs caméras, une desquelles douée d'un contrôle satellitaire, ainsi que de réaliser des détails obtenus par un appareil à sténopé. Exigeant un endroit approprié pour tourner en extérieur ainsi qu'une ample instrumentation, l'artiste planifie le tournage jusqu'aux moindres détails et met en place une équipe nombreuse. Elle choisit un lieu, une ferme donnant sur le sud, d'où il serait possible de voir la mer – élément très important de ses films. Le jour précédant l'éclipse tout était prêt pour tourner, l'équipe se rend dans la ferme, sur le lieu du tournage, avec succès, pour une répétition générale. Mais le jour suivant, contre toute prévision, il pleut et il y a des nuages épais. Contre tout conseil et toute hypothèse, Tacita Dean décide de tourner également. Elle réalise neuf heures de film, dont la plupart n'est qu'une image fixe et grise. Au lieu de filmer le soleil, elle filme le ciel et tout ce qui se passe dans la ferme pendant cet événement cosmique : la réaction des animaux, la nature, la terre. Finalement cet imprévu révolutionne le projet, tellement planifié et précis, pour lui donner un sens nouveau. C'est ainsi que Tacita Dean commente, dans un entretien, la réalisation de *Banewl* :

Cependant, les nuages avaient donné à cette journée une intensité étrange. Nous n'avions pas vu la couronne du soleil ni l'anneau brillant autour du disque sombre de la lune et Dick n'avait trouvé aucun croissant de soleil imprimé en sténopé sous les arbres. Nous n'avions que l'espace : la terre et le

⁶⁵⁶ *Banewl*, 1999, film couleur, 16 mm, son optique, 63 minutes.

⁶⁵⁷ « I know. I do think I am slowing down time, but I think I am deanding people's time. With Banewl I really wanted to push it to the very limits of boredom. Or waiting. That piece is about waiting. It is waiting for a cosmic event. I wanted to get that across. And I wanted to get across the anti-climax as well », E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean, op. cit.*, p. 32-33.

ciel ; les animaux, les oiseaux, et Banewl, la ferme. L'éclipse nous invitait à attendre l'arrivée de l'obscurité puis, inversement, le retour du soleil. Les nuages nous ont permis de faire expérience de cette coïncidence entre le temps cosmique et l'échelle de notre durée et de notre temps humain, en la mesurant sur les mouvements des animaux et les plus petits détails de notre monde naturel.⁶⁵⁸

Cet imprévu, si miraculeusement tourné par chance, suscite chez l'artiste une réflexion autour des accidents : en affirmant que les accidents sont très importants, voire fondamentaux, dans la création artistique⁶⁵⁹, elle avoue son attrait vis-à-vis du hasard :

L'idée de hasard m'a toujours intéressée, mais je crois que cela ne dépend pas moins d'un talent à regarder plus que de tout autre chose – étant dans un état de grâce, de façon à ce que tu sois ouvert à ça. Quand on est vraiment plongé dans une chose, on s'aperçoit – bon, cela m'arrive – on s'aperçoit des *relations*.⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ T. Dean, *Tacita Dean, op. cit.*, « Banewl ».

⁶⁵⁹ « Ce que je veux dire, et qui est très bizarre, [c'est que je ne peux pas nier] que les accidents sont très importants pour ceux qui font de l'art. Je crois que la plupart des gens sous-estiment ce fait. J'appelle ça 'accidents', qui en est le point extrême, mais le fait est que tu as là quelque chose et il faut que tu t'en serves » / « That is what I mean, which is really strange, and what I do not want to deny is that accidents are very important to peoples' art making. I think a lot of people underestimate that. I say accidents, which is the extreme end of it, but the fact is that you have it there and use it » E. De Cecco (éd.), *Tacita Dean, op. cit.*, p. 46-47.

⁶⁶⁰ « The idea of chance always interested me, but I think it depends as much on a facility to notice - being in a state of grace- as anything else, so that you are open to it. When you are actually immerse in something you do notice -well, I do- connections », Entretien avec M. Werner, *Tacita Dean*, Phaidon, 2007, p. 13.

d) Décadence : la nature vit

C'est peut-être dans le rapprochement du motif de la nature morte – dans l'histoire de l'art chiffre du hasard et de l'écoulement du temps – que le rapport à la contingence est à nouveaux frais thématiqué dans l'œuvre de Tacita Dean. Nous allons examiner deux travaux réalisés en 2009 quand, sur invitation de la Fondazione Nicola Trussardi et grâce au Museo d'Arte Moderna di Bologna, l'artiste a eu l'occasion d'accéder au studio privé du peintre Giorgio Morandi. À partir de l'exploration de cet environnement, elle développe deux travaux : *Still life*⁶⁶¹ et *Day for Night*⁶⁶².

En pénétrant dans le petit studio de Morandi, Tacita Dean se retrouve entourée par les objets – bien familiers – couverts de poussière, dépeints dans les natures mortes du peintre italien⁶⁶³. Tout autour de la pièce, les objets abandonnés – bouteilles, pots, fiasques, vases et fleurs artificielles – émanent la même aura qu'ils répandaient dans les tableaux, dans un mystérieux échange entre modèle et copie, entre vie et art⁶⁶⁴. Sur la surface de la table, d'autres signes demeurent comme une cartographie en marge, comme des traces d'autant de *vies immobiles, en suspens*, « *still life* ». Il s'agit des lignes et des cercles tracés méticuleusement par Morandi sur des papiers, de façon à pouvoir disposer et placer les sujets de ses tableaux toujours dans la même position avec les mêmes conditions de lumière. Ces sont les traces laissées par une vie en mouvement parmi ces objets, une vie vouée à une recherche

⁶⁶¹ *Still Life*, 2009, film couleur, 16 mm, muet, 5 minutes, projection en boucle, Fondazione Nicola Trussardi, Milano.

⁶⁶² *Day for Night*, 2009, film couleur, 16 mm, muet, 10 minutes, Fondazione Nicola Trussardi, Milano.

⁶⁶³ « His objects were everywhere, grouped on the tables and under the chairs and gathered together on the floor. They were as recognisable to me as if they had belonged in the outhouses of my own family, and aged with us into comfortable familiarity: face powder boxes, conical flasks, vases of cotton flowers, gas lamps and oil cans, pots, jars and bottles, and containers whose function we no longer recognise. Were they of his time or had he scoured the flea markets himself looking for them? We have only ever known them with dust. Giorgio Morandi was the painter who could paint dust », T. Dean, *Tacita Dean, op. cit.*, « The studio of Giorgio Morandi ».

⁶⁶⁴ « The miraculous opacity of his painted objects is already there in the objects themselves. His was a double artifice. There, amongst the copper pans and the enameled jugs, I understood clearly what the Fluxus artist, Robert Filliou meant when he said, 'Art is what makes life more interesting than art' », *ibid.*

artistique qui, loin d'être guidée par la capture d'un instant fuyant, s'imposait au contraire des contraintes précises. Ainsi Tacita Dean explique dans son commentaire la découverte de ces indices attestant d'une pratique intime de travail :

Les compositions de Giorgio Morandi étaient loin d'être arbitraires. L'espace entre les objets était calculé de manière rigoureuse et mathématique. Sur un des murs du studio sont accrochées des règles, des équerres et une corde avec des nœuds. La surface de la table de travail et le papier qui l'enveloppe sont couverts de marques et mesures enchevêtrées, souvent marqués par une lettre majuscule quand – probablement – une décision était prise. Ils sont comme des dessins retrouvés, tout à fait involontaires mais extraordinaires.⁶⁶⁵

Et, poursuit l'artiste :

Parmi ses objets, qui encore conservaient l'aura de leur peinture, finalement je compris comment j'aurais pu les traiter : je les filmai singulièrement, un à la fois, centrés dans le plan, comme Morandi n'aurait jamais fait : [c'est-à-dire au hasard] dans des compositions casuelles.⁶⁶⁶

De la contemplation des objets oubliés et disposés au hasard – que, selon les indications des conservateurs, Tacita Dean ne pouvait ni toucher ni déplacer à l'intérieur du studio – naissent les prises de vue de *Day for Night*, tandis que le film *Still life* parcourt, en noir et blanc, la cartographie casuelle et inintentionnelle de signes ; il embrasse ces hasards retrouvés pour montrer ces traces *encore en vie* – si on

⁶⁶⁵ « Giorgio Morandi's compositions were far from arbitrary. The space between his objects was rigorously and mathematically worked out. Set squares, rulers and a knotted string hang on the studio wall. The table surface and the lining paper are covered with intricate markings and measurements, often initialed or marked with a letter when, you assume, a decision was finalised. They are like found drawings, unintentional but remarkable », *ibid.*

⁶⁶⁶ « Amidst his objects, which still held the aura of their depiction, I came at last to a decision as to how I could treat them. I filmed them singly, one by one, centred in my frame, and did as Morandi would never have done: made their composition random », *ibid.*

peut jouer encore sur le terme anglais « still life ».

Nous retrouvons une variation de cette réinvention de la nature morte aussi dans *Prisoner pair*⁶⁶⁷. Une œuvre qui semble être en dialogue avec de multiples exemples contemporains. On pourrait, par exemple, esquisser une comparaison entre ce film et une œuvre de Sam Taylor-Wood, que la célèbre artiste anglaise, faisant partie elle aussi de la génération des Young British Artists, intitule précisément *Still life* (2001). Grâce à la technique du *stop motion*, la vidéo de Sam Taylor-Wood nous dévoile la – pourtant fascinante – corruptibilité d'un moderne *panier de fruit*, dans un dialogue provocateur et ironique avec le genre traditionnel de la *vanitas*. La vidéo *Still life* est conçue comme un enregistrement calculé du hasard. Le support numérique se dispose à posséder l'écoulement du temps et à *emprisonner* le devenir dans une succession *chronologique* et inexorable. Pendant les derniers instants de la vidéo, on voit apparaître, ou plutôt revenir par un lien intertextuel, les *mouches*, qui surviennent lors de la décomposition des fruits, mais qui n'apparaissent presque pas dans l'image. Elles n'y sont pas accueillies comme des alliés de la condition humaine, d'une existence située et entrelacée dans la contingence, comme dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, mais collaborent presque invisibles jusqu'à la totale disparition de la matière vivante.

Encore différent est le scénario de la nature morte mis en œuvre par Ori Gersht, dans *Pomegranate* (2006). Riche de références à l'histoire de l'art et de la photographie, la vidéo de l'artiste israélien reproduit la composition de la vanité de Juan Sánchez Cotán, *Melon, citrouille, chou et coing* (1602) pour la soumettre à un traitement modelé sur les clichés des photographies expérimentales de Harold Edgerton. L'explosion de la grenade fait signe vers une situation politique toujours suspendue sur la possibilité de la guerre, en même temps que le procédé du ralenti accentue la référence à la mémoire et à la lente retombée de la violence. Un traitement – pour reprendre Lyotard – particulièrement *acinématographique*, puisqu'il noue la lenteur avec la pure pyrotechnie du mouvement.

Or, si nous sommes médusés par le lent *emprisonnement* de la durée dans la vidéo de Taylor-Wood qui capture l'action de la nature et cherche à dévoiler la

⁶⁶⁷ *Prisoner Pair*, 2008, film couleur, 16 mm, muet, 11 minutes.

machinerie du temps, et si nous suivons l'éclatement du mouvement dans l'œuvre de Ori Gersht, c'est une tout autre expérience esthétique du temps que celle qui nous est proposée par *Prisoner pair* de Tacita Dean. Sa temporalité ne peut pas être détachée de la genèse de l'œuvre. C'est une tradition alsacienne celle de faire pousser les poires dans la bouteille pour les faire macérer dans l'eau de vie. Une tradition commune aux côtés français et allemand de l'Alsace. On appelle cette pratique la *poire prisonnière*. Dans ce petit film, Tacita Dean dispose deux bouteilles de cette eau de vie, une française et l'autre allemande, et le *prisoner pear* devient ainsi un *prisoner pair*, un couple prisonnier. Disposées côte à côte, comme dans une conversation intime⁶⁶⁸, les deux sosies sont filmées en très gros plan. Le film, retro-projeté, apparaît sur un écran à la taille modeste suspendu dans l'espace. Les spectateurs entrent ainsi en contact avec des images lumineuses flottant dans un espace noir et silencieux, exception faite du bruissement régulier du projecteur.

La lenteur et la fixité qui caractérisent les œuvres de Tacita Dean peuvent bien, à notre sens, être reconduites à cette immobilité que Lyotard qualifie comme l'un des deux pôles de l'*acinéma* – immobilité et excès des mouvements –, en entendant par là non pas des éléments non-cinématographiques, mais plutôt la prolifération d'intensités pulsionnelles.

Dans son traitement des poires prisonnières, Tacita Dean parcourt de près, avec une attention minutieuse les détails et les imperfections de ces fruits, enfermés dans l'eau de vie. « Côte à côte les deux prisonniers se sont transformés. Ils se sont métamorphosés dans leur monde intérieur, un paysage de détails et d'activités

⁶⁶⁸ « For a long time, I have had a lingering desire to film pears growing inside bottles and then watch them be picked from the trees - bottles as fruit and fruit as bottles. It is perhaps a strange fancy, come from the childhood thrill of getting something big into a space that's too small and defying the impossible. I learnt about the pears when I hinged my first boat's rigging and squeezed it down a bottleneck. But as with the ship in a bottle, growing the pears inside is a dying art and most people don't bother with it anymore. Interestingly enough, for both the pear and the boat, the manner in which you cheat is the same.

It is the French and the Germans who favour doing this in the production of their eau de vie or schnapps. And it is a particular speciality of the contested land of Alsace. So when in August, it transpired that I had missed the harvest, I went instead and found two imprisoned pears, already picked and preserved in alcohol: one was from France and the other Alsatian. Then I placed them side by side, as *doppelgänger*, in dialogue, intimacy and confrontation », T. Dean, *Tacita Dean, op. cit.*, « Prisoner Pair ».

microscopiques »⁶⁶⁹. En regardant de près la texture des poires, le regard découvre des territoires inexplorés, des géographies imaginaires que le temps a tracées sur la peau de ces fruits. Dans *Prisoner pair*, on est dans la contemplation du temps. Écrit l'artiste en commentant ce travail : « J'ai appris avec le temps à accueillir l'inattendu et à rendre possible l'inimaginable : hasard, chaos et contingence sont mes principaux alliés »⁶⁷⁰.

En reprenant les mots d'Emanuela De Cecco, nous avons défini la méthode de travail de Tacita Dean comme une démarche intentionnellement ouverte à inclure la dimension de la contingence⁶⁷¹. La fixité de la caméra laisse advenir les accidents dans l'espace du plan, permettant au spectateur de vivre l'expérience d'un *abandon vigilant*⁶⁷² au monde. Des règles rigoureuses – comme celles requises par le tournage de Banewl – s'entrelacent avec une disposition à se laisser transformer par les événements : dans cette perspective, alors, les contraintes propres au dispositif cinématographique et celles qui procèdent du processus de création ne sont pas forcément en contradiction avec l'action du hasard : au contraire, c'est au sein même de ces contraintes qu'il devient possible pour l'artiste d'accueillir l'adversité et le hasard.

L'artiste se meut toujours entre hasard et contrainte, il est, à chaque fois, appelé à mettre en jeu le mouvement de sa liberté dans la contingence et dans les contraintes toutes particulières que son époque et son existence lui imposent. Comme l'écrit Merleau-Ponty, dans *L'homme et l'adversité*, l'œuvre est pour l'artiste « là où une vie tissée de hasards se retourne sur elle-même, se ressaisit et s'exprime »⁶⁷³. Pour l'artiste, l'œuvre ne fait que poursuivre la compréhension de son existence située, de son rapport charnel, esthétique et éthique, avec le monde.

⁶⁶⁹ « Cheek by cheek, and rump to croup, the prisoners transformed. They became their inner world, a landscape of microscopic detail and activity », *ibid.*

⁶⁷⁰ « Chance, chaos and contingency are my working allies and I have learnt to welcome the uninvited and to allow the unimaginable », *ibid.*

⁶⁷¹ E. De Cecco, « Marking Time », préface à *Tacita Dean*, *op. cit.*

⁶⁷² « La fissità della ripresa consente di lasciare accadere gli eventi nello spazio dell'inquadratura, questa scelta dà tempo al tempo, consentendo a chi guarda di rivivere questa esperienza di abbandono vigile al mondo esterno », *ibid.*, p. 11.

⁶⁷³ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, *op. cit.*, p. 305.

La *sérendipité* qui caractérise le travail de Tacita Dean témoigne alors d'une recherche artistique qui se fait dans cet échange entre le corps – et dans ce cas, plus éminemment, l'œil, le regard – et une réalité en devenir, un visible qui nous *intentionne*, qui brise toute attente et toute tentative d'objectivation en déplaçant notre désir : « L'artiste » écrit Valéry « apporte son corps, recule, place et ôte quelque chose, se comporte de tout son être comme son œil et devient tout entier un organe qui s'accommode, se déforme, *cherche le point, le point unique qui appartient virtuellement à l'œuvre profondément cherchée – qui n'est pas toujours celle que l'on cherche* »⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴ P. Valéry, *Mauvaises Pensées*, Paris, Gallimard, 1942, p. 200 ; cité dans M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes, op. cit.*, p. 293.

DEUXIEME CHAPITRE

L'INTENTIONNALITE INVERSE

OU LA REHABILITATION ONTOLOGIQUE DE LA SURFACE FIGURALE

Car si partout le sens est figuré, c'est partout de sens qu'il s'agit.

Maurice Merleau-Ponty

*Si les images des choses ont une existence réelle,
alors il faut admettre qu'en n'importe quel point du monde,
le monde entier est inclus.*

Léonard de Vinci

§ 1. REGARD DE

La question de l'image n'est pas adressée en tant que telle par Merleau-Ponty, sa structure propre ne fait pas l'objet d'une thématisation directe, autrement dit, on ne saurait pas repérer, dans le corpus merleau-pontien, ce qu'on appellerait aujourd'hui une *théorie de l'image*, et pourtant une telle question apparaît souvent à l'arrière-plan de ses analyses : non seulement sa philosophie se mêle d'images et se fait au contact avec des images, mais c'est à partir de la structure perceptive telle qu'elle se manifeste dans les arts visuels, que sa recherche parvient à formuler certaines des intuitions les plus radicales de sa philosophie, une « philosophie figurée de la vision »⁶⁷⁵.

La problématique de l'image se lie chez Merleau-Ponty à l'interrogation des conditions mêmes de l'apparaître, et plus précisément de l'aperception d'un sens perceptif par un corps phénoménal. Sa philosophie ne cesse de questionner notre contact perceptif avec le monde et d'interroger le visible dans son rapport *figural*, gestaltique, avec l'invisible, un visible constamment enveloppé ou fissuré par l'invisible ou *in-visible*⁶⁷⁶. Plus précisément, Merleau-Ponty introduit un glissement conceptuel dans son usage des concepts issus de la psychologie de la Forme : le rapport entre figure et fond va ainsi « désigner des caractères indécomposables propres à *notre perception* d'une figure sur un fond et *non pas à la figure sur un fond en tant que telle*, comme la *Gestaltpsychologie* le prétendait »⁶⁷⁷.

Alors, pour le philosophe français, l'invisible n'est pas « le contradictoire du visible, mais la “contrepartie secrète” » du visible, « par le fait même qu'il ne “paraît qu'en lui” » et « de cela découle », écrit Françoise Dastur, « qu'il n'y a pas d'invisible absolu, mais toujours un invisible qui est le “foyer virtuel” du visible »⁶⁷⁸. C'est à

⁶⁷⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, in *Art de France*, n°1, janvier 1961, p. 187-208, puis in *Les Temps Modernes*, n°184-185, octobre 1961, p. 197-227, désormais Paris, Gallimard, Folio, 1985 [1964], p. 32.

⁶⁷⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1979 [1964], p. 265.

⁶⁷⁷ M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 107-108.

⁶⁷⁸ F. Dastur, *Chair et langage : Essais sur Merleau-Ponty*, Paris, Encre Marine, 2002, p. 121.

partir de ce rapport qu'on peut comprendre la notion même de *chair*, en tant qu'élément formateur du sentant et du senti, en vertu duquel il n'est plus possible d'opposer présence et absence, sens et non sens, visible et invisible, mais dont nous sommes plutôt portés à reconnaître et expérimenter l'entrelacs et le rapport d'inclusion réciproque. De plus, le fait de « caractériser la notion merleau-pontienne de "chair" par celle de "Visibilité" », souligne Mauro Carbone, « d'un côté nous permet d'éviter la plupart des malentendus liés à l'interprétation de la première et, de l'autre, a permis à Merleau-Ponty lui-même d'élaborer des notions ontologiques extrêmement innovatrices, qui peuvent nous aider à penser philosophiquement quelques-uns des phénomènes culturels les plus prégnants d'aujourd'hui », dont « notre nouveau rapport aux images »⁶⁷⁹.

Cela implique une prise de distance de Merleau-Ponty vis-à-vis de la tradition phénoménologique à laquelle son parcours se greffe pourtant, pour laisser la place à d'autres influences provenant surtout de champs non-philosophiques. D'après les écrits tardifs, on voit que « la perception ne procède plus d'un sujet qui porterait l'être au paraître : elle s'enracine dans une perceptibilité, une visibilité intrinsèque qui est synonyme de l'Être »⁶⁸⁰. Cela revient à dire que nous sommes désormais en présence d'une structure d'empiètement ou d'enveloppement réciproque, de l'objectif sur le subjectif et du subjectif sur l'objectif, à savoir d'une structure ontologique où le non-sens, l'altérité, la négativité sont reconnus comme des dimensions internes à l'être et se trouvent, par rapport à celui-ci, dans un rapport d'inhérence.

L'expérience de l'art, le contact perceptif avec la figuration, est l'une des voies d'accès à partir de laquelle Merleau-Ponty viendra à élaborer une nouvelle conception du rapport entre le sujet et le spectacle du monde, à penser comme un enveloppement ou mouvement réciproque et donc en termes de réversibilité. Dans l'ontologie qu'il cherche à formuler, le philosophe se trouve ainsi à accueillir, au sein

⁶⁷⁹ M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 9.

⁶⁸⁰ E. Şan, *La transcendance comme problème phénoménologique. Lecture de Merleau-Ponty et Patočka*, Paris, Mimesis, 2012, p. 52.

du champ visuel, une intentionnalité du visible : « intentionnalité inverse »⁶⁸¹ comme la définit Éliane Escoubas, dont la première conséquence est de remettre en question les rapports entre activité et passivité selon lesquels la modernité occidentale a conçu la vision, ou mieux, l'acte de regarder et celui de représenter. Merleau-Ponty « arrive à cette thèse par un revirement surprenant. Si notre corps propre est tout à la fois *voyant et visible*, pourquoi les choses, en tant qu'annexe du corps propre, ne seraient-elles pas, inversement, *visibles et voyantes* ? »⁶⁸².

*Ce que nous voyons nous regarde*⁶⁸³ : le visible est hanté par un regard qui s'adresserait au voyant, ce qui creuse de l'intérieur l'idée d'un point de vue absolu, voire bouleverse l'idée d'un regard de *survol* apte à dominer le visible *du dehors*. Tel est pour Merleau-Ponty la portée ontologique de l'expérience décrite par *beaucoup de peintres* qui se sentaient *regardés par les choses*⁶⁸⁴, et découvriraient ainsi que la vision naît « là où un visible se met à voir »⁶⁸⁵, « là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti »⁶⁸⁶.

« Les choses que je vois me voient autant que je les vois »⁶⁸⁷, écrivait Paul Valéry. C'est peut-être à cause de ce regard vivant, dont le visible – ainsi que son double – s'animent, que les Grecs, comme le rappelle Gadamer, utilisaient aussi le mot *ζῶον*, « vivant », pour parler des images (*τὰ ζῶα*)⁶⁸⁸. Une telle conception de l'image se trouve aux antipodes par rapport au modèle de la *transitivité*⁶⁸⁹, ayant servi en tant que conception ontologique dominante, dans la métaphysique occidentale à partir de Platon, mais également consolidée, dans l'époque récente, par la diffusion

⁶⁸¹ E. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993], p. 123-138, p. 128.

⁶⁸² B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre : esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 63.

⁶⁸³ Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999.

⁶⁸⁴ Cf. M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 31 ; M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸⁷ P. Valéry, *Tel Quel : Analecta*, vol. II, in Œuvres, Paris, La Pléiade, 1966, p. 729.

⁶⁸⁸ H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, « L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique ». Cf. G. Boehm, « Zu einer Hermeneutik des Bildes », in H. G. Gadamer et G. Boehm, *Seminar, Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 444-471.

⁶⁸⁹ Une telle structure est approfondie par L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993 ; R. Debray, *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1995, ainsi que par la conception du signe iconique inaugurée par l'approche sémiotique de C.S. Peirce, « What Is a Sign ? (1894) », in *Collected Papers*, vol. II, C. Hartshorne et P. Weiss (éd.), Cambridge (MA), Belknap Press, 1965-1967, p. 297-302.

du paradigme sémiotique et la conséquente assimilation de l'image au signe, et, plus en général, aux structures de la signification langagière. Au contraire, pour Merleau-Ponty, l'image n'est pas avant tout dans une relation référentielle par rapport au réel, elle n'est pas ce qui renvoie à autre-que-soi, mais premièrement ce qui nous *regarde*⁶⁹⁰.

Or, l'idée d'un regard provenant du visible travaille aujourd'hui la théorie de l'image⁶⁹¹ et la réflexion autour du visuel et se noue avec les motifs d'un pouvoir social ou psychologique des images⁶⁹², du regard attirant des marchandises⁶⁹³, du regard persécuteur des caméras de surveillance⁶⁹⁴, et, encore, du regard diaphane des écrans qui constellent les espaces publics et privés. « Les objets », et parmi eux, bien sûr, les images, échangent notre regard (*the objects stare back*⁶⁹⁵), ils « ne sont plus seulement des choses à voir », car « chaque objet est doué d'une certaine force, d'une certaine manière de résister ou d'accepter mon regard, ou, encore, d'y répondre »⁶⁹⁶. Dans la culture visuelle contemporaine on peut déceler la tendance à penser l'image en tant que sujet *du* regard autant que comme sujette *à* un regard, à considérer l'objet esthétique selon la réversibilité du voir ouverte par l'ontologie merleau-pontienne ainsi que par la réflexion de Jacques Lacan, et à le comprendre donc, selon l'expression de Mikel Dufrenne, comme un *quasi-sujet*⁶⁹⁷.

Les images viennent – veulent ? – prendre la place de l'observateur, elles nous séduisent pour nous méduser, pour exprimer leur désir manifeste, comme le font les affiches publicitaires, ou bien pour nous faire désirer voir ou avoir ce qu'elles nous promettent ou ne peuvent pas nous montrer. Quel est alors le regard

⁶⁹⁰ Dans le double sens de « voir » et « concerner », inauguré par Lacan et repris par Didi-Huberman.

⁶⁹¹ Cf. H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010 où l'auteur se réfère à la réversibilité de voyant et visible élaborée par Merleau-Ponty.

⁶⁹² W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006 ; et du même auteur, *Picture Theory. Essays on Verbal & Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; B. Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte, 2009 ; P. Virilio, *La bombe informatique. Essai sur les conséquences du développement de l'informatique*, Paris, Galilée, 1998.

⁶⁹³ A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, 1994.

⁶⁹⁴ G. Wajcman, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

⁶⁹⁵ J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1996. Cf. en particulier le IV^{ème} Chapitre, p. 46-85.

⁶⁹⁶ J. Elkins, *The Object Stares Back*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁹⁷ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1992 [1953], p. 281 *sq.*

que nos images posent aujourd'hui sur nous ? Que veulent nos images ? « Ce que les images veulent de nous » écrit Mitchell « ce que nous avons échoué à leur donner, c'est une conception de la visualité adéquate à leur ontologie »⁶⁹⁸ : tel est alors l'enjeu de la *réhabilitation ontologique du sensible*, du « tournant iconique »⁶⁹⁹ ou « figural » accompli par Merleau-Ponty, quand, en outrepassant le paradigme phénoménologique et le modèle de la conscience intentionnelle husserlienne, sa philosophie s'achemine vers une « nouvelle ontologie »⁷⁰⁰, une *ontologie fondée sur la visibilité*⁷⁰¹.

Afin de mieux dessiner les traits d'une conception de l'image chez, ou plutôt selon, Merleau-Ponty, nous chercherons alors à esquisser un des chemins accomplis par cette intuition d'une *réversibilité du voir*, du chiasme entre perception et expression, et plus précisément celle qui s'élabore, de manière germinale mais décisive, depuis le premier cours de 1953 au Collège de France⁷⁰² et jusqu'aux derniers écrits. Ensuite nous nous proposons de retracer la convergence entre la nouvelle ontologie de l'image au cœur de l'esthétique merleau-pontienne et les recherches contemporaines autour de l'image et de la médialité, en particulier avec ce *tournant iconique* ou *pictural*⁷⁰³ qui a investi les études visuelles et la critique de l'image, tant dans le domaine anglo-saxon que dans le contexte européen, exigeant, à la fois, la naissance d'une différente approche épistémologique du visuel et cherchant à esquisser une nouvelle ontologie pour les images.

⁶⁹⁸ W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010, p. 238 ; cf. aussi W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

⁶⁹⁹ G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

⁷⁰⁰ Cf. M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996.

⁷⁰¹ Cf. « La deuxième étape de ce tournant dans la pensée de Merleau-Ponty l'amène à fonder une ontologie sur le visible. La saisie des ambiguïtés du visible mène à une ébauche de cette ontologie qui s'appuie sur les possibilités de l'expression (principalement) artistique et picturale », O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005, p. 139.

⁷⁰² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France*, sous la direction de E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011.

⁷⁰³ *Ikonsche Wendung* selon l'expression de Boehm (cf. G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, op. cit., p. 11-38) ou *pictorial turn* de Mitchell (Cf. W.J.T. Mitchell, « The Pictorial Turn », in *Artforum*, mars 1992 et *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 ; W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.).

§ 2. VOIR ET IMAGE, IMAGES DU VOIR

On connaît l'importance des arts dans la genèse de la pensée merleau-pontienne : peinture, littérature, musique, photographie et cinéma ne cessent d'intervenir dans le discours de Merleau-Ponty pour le relancer, recherche artistique et recherche philosophique étant couplées dans une interrogation commune et dans la tentative, toujours renouvelée, de l'expression du monde et de l'Être. « Il suffit d'avoir accompagné, ne fût-ce qu'un bout de chemin, son mouvement de pensée pour savoir à quel point celui-ci est hanté par la présence de créateurs, peintres, poètes, romanciers »⁷⁰⁴. Une méditation sur l'art et la littérature « apparaît même comme partie intégrante, ou mieux – pour utiliser une expression récurrente de ses écrits – comme “partie totale” de sa méditation philosophique : cette partie dans laquelle la totalité se replie et d'où elle est rendue visible »⁷⁰⁵. Mais, plus en général, la philosophie de Merleau-Ponty, son langage même, se nourrissent d'un contact avec les images, non seulement artistiques, mais aussi naturelles, physiques, biologiques, à la recherche d'une méthode d'expression métaphorique et *indirecte*⁷⁰⁶, méthode incarnée qui est le propre de l'art⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre : esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 9.

⁷⁰⁵ M. Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, 2001, p. 5.

⁷⁰⁶ Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁰⁷ Cette méthode implique tout d'abord que « ni pour l'artiste, ni pour le public le sens de l'œuvre n'est formulable autrement que par l'œuvre elle-même » (M. MP, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 8), mais, en prenant en compte l'ensemble du projet merleau-pontien, cela comporte aussi une conception plus générale de la réflexion philosophique : « Cette position montre alors comment les raisons pour lesquelles Merleau-Ponty n'a pas été un esthétologue au sens propre sont profondément enracinées dans sa conception des rapports entre le domaine artistique et littéraire d'un côté et celui de la philosophie de l'autre : une conception qui empêche de considérer ceux-ci de manière réciproquement indépendante. Risquant une définition – même avec toutes les limites et les rigidités qu'elle comporte –, on pourrait donc affirmer que la pensée de Merleau-Ponty offre, au lieu d'une théorie philosophique de l'art et de la littérature, une idée de la philosophie modelée précisément sur ceux-ci. La pensée de Merleau-Ponty tend en fait à discerner dans la recherche philosophique le même destin interminable d'interrogation et d'expression du monde et de l'Être qui accompagne depuis toujours la recherche de l'art et de la littérature. », M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, *op. cit.*, p. 6.

Dès lors, la pensée merleau-pontienne fait place à un penser par images, à une « philosophie figurée »⁷⁰⁸, à un « penser en peinture »⁷⁰⁹ ou à « une philosophie *selon* la peinture »⁷¹⁰ ; Merleau-Ponty vise à substituer les catégories philosophiques de la tradition métaphysique par de nouveaux concepts, voire par de nouvelles figures, puisées dans un imaginaire qui se compose par sédimentation le long des années : « Remplacer les notions de concept, idée, esprit par les notions de *dimensions*, articulation, niveau, charnières, pivots, configuration », écrit le philosophe dans une note du *Visible et l'invisible*⁷¹¹.

Néanmoins, si nous voulions structurer, de manière plus systématique, une réflexion autour de l'image, ou ce qu'on pourrait appeler une « théorie merleau-pontienne de l'image », nous nous heurterions au fait que « Merleau-Ponty ne rend pas vraiment compte de la structure spécifique de l'image, de ce qui fait de l'image une image »⁷¹². Certes, il est possible d'indiquer de différentes influences et références, auxquelles le philosophe se confronte et qui enrichissent, de manière constructive ou dialectique, sa démarche esthétique ; à côté de Sartre, Bergson, Husserl, Bachelard et d'autres, nous trouvons également des apports provenant de champs non-philosophiques, allant de l'histoire ou de la théorie de l'art, à la psychologie ou à la neurobiologie. Cependant aucune de ces influences n'est vraiment prépondérante, ni totalement coïncidente avec l'approche merleau-pontienne de l'image.

En fait, plutôt que de chercher à formuler une phénoménologie de l'image ou une théorie de la figuration chez Merleau-Ponty, il est décisif de comprendre comment le philosophe a laissé « ses analyses phénoménologiques être traversées par l'art »⁷¹³. Et pourtant, même sa réflexion autour du tableau, ou bien du film, pourrait induire en erreur, si on voulait y déceler les traces d'une *définition* de l'image, car, *ce que Merleau-Ponty vise, dans son approche des arts visuels, est moins une esthétique de l'image ou une Bildtheorie, qu'une manière de penser la structure du rapport entre sens et sensible,*

⁷⁰⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 32.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁷¹⁰ E. Alloa, *La résistance du sensible : Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Kimé, 2008, p. 71.

⁷¹¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 273.

⁷¹² B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 44.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 52.

entre l'homme et l'être. Pour le philosophe, la prise en compte de l'image ne fait qu'un avec une prise en compte du visible comme le lieu où il en va d'une conception de la rationalité et du sens ; de sorte que la problématique de l'image se lie, chez Merleau-Ponty, à l'interrogation de la condition même de l'apparaître, de l'apperception d'un sens perceptif par un corps phénoménal. Ce que le philosophe découvre dans la figuration est une structure de l'être et de notre perception : dans *L'œil et l'esprit* Merleau-Ponty réfère ses formules « aux tableaux, mais c'est une conception générale de la vision qu'il envisage par là »⁷¹⁴, écrit Mauro Carbone.

Certes, cela ne signifie pas qu'on en vient à confondre l'image et le visible, à superposer la visibilité de l'une et de l'autre. Pour reprendre la distinction esquissée par Oliver Fahle : « Une image », au sens étroit, « est un visuel cadré et composé, elle occupe un lieu historique et médiatique défini. C'est une documentation et une représentation, localisable en termes d'espace et de temps. C'est une condensation du visible, elle se forme en étroite corrélation avec le dicible. Le visible est, au contraire, multiple et variable, il constitue un champ du possible et du simultané, c'est le champ duquel sortent les images et auquel elles retourneront peut-être »⁷¹⁵. Mais, Merleau-Ponty vient opérer un renversement de l'ontologie classique de l'image : ce n'est plus le réel qui illumine la perception d'images, tout au contraire, c'est l'œuvre d'art qui « nous apprend à voir », comme nous le lisons dans *Le langage indirect et les voix du silence*⁷¹⁶, la peinture dévoile la structure du visible et ouvre sur un invisible conçu comme prégnance et profondeur du visible, le contact perceptif avec l'image « explicite cette visibilité latente, elle déplie ce “visible virtuel” au creux des choses et fait voir comme se fait notre voir »⁷¹⁷.

D'une certaine manière, le devenir visible s'accomplit dans le devenir image et ce dernier nous manifeste en retour la structure du visible. Par la réflexion merleau-pontienne sur l'art, on apprend que l'image ne se laisse pas regarder comme on regarde un objet, car, comme l'écrit Merleau-Ponty, mon regard ne s'arrête pas à

⁷¹⁴ M. Carbone, *La chair des images*, Paris, Vrin, 2011, p. 12.

⁷¹⁵ O. Fahle, « La différence entre l'image et le visible », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 22.

⁷¹⁶ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Les Temps modernes*, vol. 7 et 8, n° 80 et 81, juin-juillet 1952, désormais in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 97.

⁷¹⁷ E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 13 (nous soulignons).

sa surface comme il s'arrête aux choses, et je ne serais pas à même de dire *où se trouve* le tableau que je regarde : « je vois *selon* ou avec lui plutôt que je ne le vois »⁷¹⁸. Dans la perception de l'image la relation objectale avec le monde se trouve suspendue, interrompue, déplacée, et c'est ce même écart, ce *décadrage* dans « le tissu de choses ou d'indicatifs dont nous sommes sûrs qu'il est continu »⁷¹⁹, qui nous ouvre le contact avec l'être. *Loin d'être un sous-ensemble de la perception, un mode particulier de notre contact esthétique-sensible avec le monde, la structure de vision propre à l'image devient matrice pour penser notre contact avec le monde en général, avec un visible qui porte en filigrane une structure imageante.*

On comprend mieux ce nœud théorique quand, en examinant le corpus merleau-pontien, on s'aperçoit que, pour le philosophe, l'image, avant de se référer à la figuration picturale, est premièrement *l'image du corps*, le schéma corporel⁷²⁰ structurant notre rapport perceptif au monde, ou encore, *l'image dans le miroir*, en tant qu'extension ou « amplification »⁷²¹ de ce même rapport. Si le monde est un spectacle visible c'est seulement en vertu de la nature visible de la chair : du corps en tant qu'« organe à être vu »⁷²² ; la visibilité du monde est inséparable de la texture imagière du corps, du corps comme espace réflexif et, de ce fait, lui-même exposé au monde et à l'autre – à d'autres regards. De cela découle que, face à une image, je ne me trouve pas simplement face à un objet, mais à *une structure qui va jusqu'à toucher la forme de ma propre compréhension de mon corps.*

L'auteur du *Visible et l'invisible* affirme une *continuité entre voir le monde et voir le monde en images* : « Alors que Sartre va jusqu'à interpréter la saisie subjective de l'image comme néantisation du réel, et ouvre ainsi un fossé entre le réel et l'imaginaire, entre la lourdeur des choses et la libre spontanéité, Merleau-Ponty, de

⁷¹⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 142.

⁷²⁰ Merleau-Ponty ne fait pas de distinction entre schéma corporel et image du corps. Pour une étude plus approfondie de ces notions, nous renvoyons à E. de Saint Aubert, *Être et chair. Du corps au désir : l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013.

⁷²¹ Cf. M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 33.

⁷²² M. MP, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Ségler, Paris, Seuil, 1995, p. 340. La référence au bas de la page est à la traduction anglaise de A. Portmann, *Animal Forms and Patterns. A Study of the Appearance of Animals*, Londres, Faber and Faber, 1952. Merleau-Ponty se réfère dans cette note aussi à l'ouvrage de Georges Devereux, *Psychoanalysis of the Occult*, New York, 1953.

son côté, situe la dimension imaginaire (*das Bildhafte*) au cœur de la perception »⁷²³. Entre « une figuration en image (*bildhaftes Gestalten*) et une image figurée (*gestaltetes Bild*), il y a réversibilité »⁷²⁴, écrit Bernard Waldenfels. Cette réversibilité se réalise pour Merleau-Ponty à différents niveaux. D’abord, parce que toute perception est aperception d’une forme, à savoir un processus de différenciation dans lequel figure et fond se donnent ensemble, dans une structure de latence. Alors c’est en raison de sa structuration figurale et gestaltique que le perçu ne saurait être pensé que « comme étant déjà de bout en bout image »⁷²⁵. Deuxièmement, parce que, comme nous avons vu dans le Premier Chapitre, dans l’examen de la création artistique, « l’expression picturale reprend et dépasse la mise en forme du monde qui est commencée dans la perception »⁷²⁶, cette dernière étant déjà pleinement *expression* d’un certain « style » du monde. Le perçu n’est jamais une sensation pure, mais « un certain nœud dans la trame du simultané et du successif »⁷²⁷, étant toujours entouré de significations que la perception entraîne à un niveau imaginaire. L’exemple le plus prégnant de cette structure, car il est aussi le plus essentiel, est celui de la perception de la couleur, sur lequel Merleau-Ponty revient sans cesse : ce rouge que je vois n’est jamais un pur donné, une simple couleur nue, mais la manifestation diacritique et la résonance de tous les rouges que j’ai rencontrés – des drapeaux de la Révolution, aux terrains de sable ocre, jusqu’à celui des robes « des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées »⁷²⁸. Enfin, comme on l’a déjà esquissé plus haut, la figuration picturale nous révèle la structure de l’être en tant que imageante. En somme, il ne pourrait pas y avoir de peinture, si le visible n’était pas depuis toujours métaphorique, et, à son tour, c’est la peinture qui nous révèle l’être métaphorique du monde perçu. L’être image est donc à lire dans les deux directions : « comme être dans l’image et comme caractère d’image de

⁷²³ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l’œuvre*, *op. cit.*, p. 46. Sur ce point voir aussi l’analyse de T. Perri, « Image and Ontology in Merleau-Ponty », in *Continental Philosophy Review*, 46, 1, 2013, p. 75-97.

⁷²⁴ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l’œuvre*, *op. cit.*, p. 47.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969], p. 86.

⁷²⁷ M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 172.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 172-173 ; cf. aussi M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 84-85.

l'être »⁷²⁹, alors, l'expérience de la figuration prend une signification métaphysique et l'esthétique merleau-pontienne se transforme en ontologie, acquiert une signification ontologique⁷³⁰.

Qu'est-ce que cela implique ? Le philosophe ne reviendrait-il pas à appliquer la structure de l'image à tout type de vision et à postuler ainsi une indistinction de fait entre vision et image ? « Il subsiste certes un clivage entre le *voir par images* (*bildhaftes Sehen*), qui repose sur une dimension d'image des choses, et le *voir en images* (*Sehen in Bildern*), qui s'accomplit dans le médium des images peintes, mais ce clivage ne s'approfondit pas en une rupture. Les choses et les images sont dans un échange constant »⁷³¹. Or, cela ne risquerait-il pas d'aboutir à une « simple confusion de l'être et du voir »⁷³², dans cette vision commune que Merleau-Ponty définit comme une « précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est »⁷³³ ? Telle est le point critique que Waldenfels entrevoit dans la réversibilité merleau-pontienne : la séparation qui s'ouvre entre le monde vu et la réalité figurale ne permettrait aucun mouvement de retour et se trouverait plutôt renfermée dans la « forme réciproque et récursive de cette précession »⁷³⁴.

Nous allons donc nous attarder sur cette figure merleau-pontienne de la réversibilité – réversibilité de voyant et visible, réversibilité de voir et d'image – en tant qu'elle est, à notre sens, décisive, non simplement pour l'ontologie de la chair, mais pour une conception de l'univers visuel contemporain. Le défi que cette notion impose à la pensée ne concerne pas simplement la cohérence interne du discours merleau-pontien, un parcours philosophique encore en train de se faire, pendant que ses écrits tournaient autour de ce concept polyphonique – un parcours où chaque réalisation est toujours un commencement, comme Merleau-Ponty l'a dit de la

⁷²⁹ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 60.

⁷³⁰ Selon les mots de Christine Buci-Glucksmann : « la *Voyance* – celle qui nous rend présent ce qui est absent – définit tout à la fois *le lieu de l'art et l'accès à l'Être*, le surgissement simultané d'une esthétique et d'une "ontologie" », C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir : Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 71.

⁷³¹ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 47.

⁷³² *Ibid.*, p. 67.

⁷³³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 87.

⁷³⁴ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre*, op. cit., p. 67.

création de l'artiste⁷³⁵. La réversibilité s'élabore dans la tentative de dépasser les dualismes, qui hantent encore la dialectique et l'idéalisme transcendantal, et de repenser la relation sujet/objet, homme/monde par une ontologie correspondant plus à l'expérience qui nous est ouverte par la perception. Mais, d'une manière qui concerne de plus près notre discours, cette notion accompagne le philosophe dans l'emprise de « contester le clivage du réel et de l'imaginaire »⁷³⁶, séparation instituée par la métaphysique et poursuivie dans la pensée sartrienne⁷³⁷, mais qui touche éminemment *notre* rapport à l'image, notre manière de penser le visuel aujourd'hui et *d'en être*⁷³⁸.

Or, qu'est-ce qui fait que cette réversibilité ne soit pas simplement synonyme d'interchangeabilité ou de confusion – entre monde imaginaire et monde vu, entre voyant et spectacle – caractérisant une chair ultimement habitée par une « nostalgie de l'indifférenciation » et de l'ambiguïté, comme certains le veulent⁷³⁹ ? Certains éléments contribuent à déplacer notre image du voir merleau-pontien et nous aident à mieux pénétrer la notion de réversibilité ; on pourrait les résumer dans les points suivants : 1. retrouver la genèse de la vision dans une analyse du mouvement et de la profondeur, et donc une compréhension de celle-ci en tant qu'intimement liée au mouvement ; 2. examiner la structure imageante du corps à travers la notion de *schéma corporel* que Merleau-Ponty reprend des travaux de Paul Schilder ; 3. analyser la figure de la *précession*, permettant de penser un mouvement de l'être qui ne se renferme pas dans une circularité close.

⁷³⁵ M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 79.

⁷³⁶ M. MP, *Résumés de cours : Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 69.

⁷³⁷ Le parcours philosophique de Merleau-Ponty se constitue comme on le sait dans une opposition dialectique des dichotomies de *L'être et le néant*. Sur les développements de ce que Emmanuel de Saint Aubert appelle le « scénario sartrien » de Merleau-Ponty cf. E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être : Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 234-255 ; cf. aussi les analyses de Annabelle Dufourcq (A. Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht-London-New York, Springer, 2011) ainsi que de Guillaume Carron (G. Carron, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MetisPresses, 2014) à propos des conceptions merleau-pontienne et sartrienne de l'imaginaire.

⁷³⁸ Il suffit de penser, par exemple, à la réflexion de Jean Baudrillard, affirmant la disparition du principe de réalité et la substitution du réel avec un renvoi généralisé de signes et de simulacres (*Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981). Pour une interrogation de cette question à partir de la philosophie merleau-pontienne voir G. Carron, *La désillusion créatrice*, op. cit.

⁷³⁹ Cf. E. de S. Aubert, *Le scénario cartésien : Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2005, p. 128.

§ 3. GENESES DE LA REVERSIBILITE

a) Sur les traces d'une réflexion ontologique

Le chiasme de voyant et de visible, la réversibilité du sentant et du senti est présentée par Merleau-Ponty en tant que structure ontologique dans les pages du manuscrit du *Visible et l'invisible* et dans le célèbre essai de *L'œil et l'esprit*. C'est à partir de ces textes – publiés de son vivant ou peu après la mort du philosophe – que nous avons l'habitude d'aborder cette thèse surprenante, qui, venant désarçonner la conception du sujet moderne, révèle au sein de l'être un mouvement d'écart ou d'altération étant plus originaire encore que le mouvement dialectique ou de constitution du monde, dont le dit sujet avait été jusque-là le garant. On oublie parfois qu'une pensée de la réversibilité s'élabore chez Merleau-Ponty à partir de parcours divers et s'enrichit des recherches conduites pendant toute la décennie qui précède la publication de l'essai d'*Art de France* ou de la rédaction de *L'entrelacs – Le chiasme*. « On a eu tendance », souligne Emmanuel de Saint Aubert, « à réduire la réversibilité merleau-pontienne au sentant-senti, lui-même réduit à une simple extension du touchant-touché husserlien. Merleau-Ponty travaille pourtant de multiples inscriptions corporelles de la réversibilité charnelle : dans l'intermodalité (perception et motricité), dans l'intersensorialité (notamment entre vision et toucher), et dans l'intrasensorialité (le voyant-vu, le touchant-touché et même le parlant-parlé). Autant de circuits ouverts qui contribuent ensemble à la réversibilité fondamentale et ultime qui est celle du lien avec autrui dans l'intercorporéité »⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ E. de Saint Aubert, *Être et chair, op. cit.*, p. 267.

Une acception totalement différente de la « réversibilité » est présente dans les notes des manuscrits merleau-pontiens, celle que le philosophe tire de l'épistémologie génétique piagétienne et qu'il refuse, comme en témoignent les notes du grand projet inédit *Être et Monde* (daté d'avril et mai 1960, donc situé entre les deux phases de rédaction de *Le visible et l'invisible*). Cf. à ce propos E. de Saint Aubert, *Être et chair, op. cit.*, Chapitre VI.

Or, nous nous proposons de retracer certaines des voies, qui préparent et nourrissent l'élaboration théorique de cette intuition fondamentale de l'ontologie merleau-pontienne, en prenant appui en particulier sur les notes préparatoires de l'un des premiers cours que Merleau-Ponty donna au Collège de France en 1953, sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*⁷⁴¹. Les notes de ce cours inaugural étaient jusqu'il y a peu inédites et c'est le travail remarquable d'Emmanuel de Saint Aubert

Pour Piaget la réversibilité est synonyme de la progression qui va de l'égoïsme infantin à la « décentration » complète de l'intelligence, en passant par l'accès à la permanence de l'objet et à la maîtrise logique de ses invariants ; « l'entrée dans la réversibilité marque le passage de la pensée prélogique à la pensée logique » (*ibid.*, p. 256) et constitue l'étape ultime du développement de l'intelligence par contraste avec la perception.

La conception piagétienne est refusée par Merleau-Ponty en tant que forme d'une pensée dualiste et d'une « ontologie de l'objet », opposant la pensée achevée et abstraite à une perception comprise comme niveau primitif et à dépasser : « Piaget semble réduire l'horizon de l'intelligence à la maturation finale du raisonnement. Merleau-Ponty défend contre lui la persistance, chez l'adulte, d'une intelligence "d'un autre type que la rationalité seconde de l'algorithme", et insiste par ailleurs sur le fait que cette rationalité seconde demeure elle-même vivante, c'est-à-dire expressive et inachevée, sans jamais atteindre un point d'équilibre final », E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 258. Dans ce même manuscrit, Merleau-Ponty parviendra, comme Emmanuel de Saint Aubert le montre, à renverser le sens de cette notion, en dépassant la signification que lui attribuait Piaget, la réintégrant « dans une compréhension renouvelée » (*ibid.*, p. 263) et en lui donnant une acception positive de « réversibilité charnelle » (*cf. ibid.*, p. 262 sq.).

⁷⁴¹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.* Il s'agit de l'un des deux premiers cours que le philosophe prononça au Collège de France à partir du mois de janvier de 1953, et plus précisément le « cours du jeudi », le « cours du lundi » étant consacré à *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, (texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et B. Zaccarello, Genève, MetisPresses, 2013).

Nous avons pu consulter les notes des premiers cours que Merleau-Ponty donna au Collège de France, entre 1953 et 1954, grâce à une transcription des manuscrits déposés à la Bibliothèque Nationale de France, effectuée par Stefan Kristensen, laquelle, avec son aimable accord, fut mise à disposition des intervenants du Séminaire de lecture des inédits merleau-pontiens, organisé par Mauro Carbone au printemps 2009 auprès de l'Université de Milan. La partie centrale du présent Chapitre, consacrée au cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, représente donc le développement d'un travail de lecture commencé à cette époque et poursuivi dans le Mémoire que nous préparâmes lors de notre dernière année au sein de la faculté de Philosophie de l'Université de Milan (soutenu en 2010).

Sur l'intérêt philosophique de ces notes de cours, se situant à mi-chemin de l'œuvre du philosophe français et ouvrant plusieurs directions fondamentales de sa recherche à venir, *cf.* S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, p. 123-146 ; E. de Saint Aubert, « Conscience et expression chez Merleau-Ponty. L'apport du cours inédit sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* », in *Chiasmi International*, n° 10, Mimesis-Vrin-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2008, p. 85-107 ; repris dans M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 7-38 ; et, du même auteur, le texte déjà cité, *Être et chair*, *op. cit.* ; M. Carbone, « Le philosophe et le cinéaste », in *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 47-70, ainsi que, *La chair des images*, *op. cit.* ; P. Rodrigo, « L'écart du sens », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 71-82 ; A.C. Dalmasso, « Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema ne *Le monde sensible et le monde de l'expression* », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 83-110 ; L. Vanzago, « The Many Faces of Movement », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 111-127 ; S. Frangi, « Percezione, corpo e movimento », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 145-162 ; S. Kristensen, « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 129-144.

et de Stefan Kristensen qui nous permet aujourd'hui d'accéder à leur édition intégrale.

Aborder cet ensemble de notes extrêmement riches nous confronte aux questions et enjeux soulevés par l'ouverture du fond des inédits, dans lequel les chercheurs ont pu puiser au cours des dernières années, et exige de situer la valeur de ces manuscrits par rapport au corpus merleau-pontien⁷⁴². Nous ne pouvons que constater qu'à présent, la publication des manuscrits « inédits » dépasse désormais le nombre des œuvres publiées par Merleau-Ponty de son vivant et il n'y aurait plus de sens d'opposer des textes institués à des textes secondaires ou en rupture par rapport à un corpus établi institué : les textes, publiés et inédits, viennent à s'éclairer réciproquement, nous permettant de mieux retracer et comprendre le parcours théorique du philosophe. « L'intérêt de ce fonds » précise Saint Aubert « n'est pas de répondre au fantasme d'un manuscrit caché qui contiendrait une thèse révolutionnaire ou la clef secrète de cette philosophie, mais d'accompagner un Merleau-Ponty "se faisant" »⁷⁴³. Certains des inédits nous permettent, en effet, de suivre l'itinéraire de la réflexion merleau-pontienne, surtout en venant combler le déséquilibre caractérisant la production des années 1950 face à un travail théorique très vif et important, et par rapport auquel une connaissance d'ensemble des inédits contribue alors « à rétablir une évolution plus continue qu'on avait pu le croire »⁷⁴⁴.

Plus particulièrement, les notes préparatoires du cours de 1953 nous mesurent à un texte dont la rédaction n'était pas finalisée à la publication, mais, de plus, à des notes conçues comme instrument personnel et en tant que support – autoréférentiel – de l'enseignement. Nous sommes ainsi face à une écriture qui *ne peut pas répondre* – pourrait-on dire platoniquement –, car elle n'avait pas été préparée à le faire. Il s'agit donc de retracer et parcourir, dans le texte, ces fils qui traversent de manière souterraine l'œuvre merleau-pontienne, sans prétendre à une reconstruction archéologique exhaustive, mais dans la tentative de restituer une philosophie dans son élaboration, pour voir « la pensée de Merleau-Ponty en

⁷⁴² Cf. E. de Saint Aubert, « Relire Merleau-Ponty à la lumière des inédits », in *Revue internationale de philosophie*, 2-2008, vol. 62, n° 244, et du même auteur, l'« Introduction » à E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 15-36.

⁷⁴³ E. de Saint Aubert, « Relire Merleau-Ponty à la lumière des inédits », *op. cit.*, p. 124.

⁷⁴⁴ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 85.

dialogue avec elle-même »⁷⁴⁵. Du reste, l'idée même d'un texte achevé ou inachevé ne peut être, en réalité, que rétrospective, dans la mesure où chaque œuvre se constitue comme un travail infini de recherche et d'expression. Ce que nous entendons c'est que le caractère parfois fragmentaire ou inachevé du texte inédit ne représente pas un obstacle, ou plutôt, que cet impact avec une écriture non finie nous permet de faire vivre une parole n'étant pas encore cristallisée et donc vivante. Et, peut-être, ce caractère inachevé nous amène plus loin encore, pour reprendre un passage de Merleau-Ponty qui semble faire écho : « Ce ne sont pas seulement, chez les modernes, les œuvres qui sont inachevées, mais le monde même tel qu'elles l'expriment est comme un ouvrage sans conclusion et dont on ne sait pas s'il en comportera jamais une »⁷⁴⁶.

Les notes de cours de *Le monde sensible et le monde de l'expression* occupent, comme il l'a été souligné, une « position privilégiée dans l'évolution du travail philosophique de Merleau-Ponty »⁷⁴⁷ : dans ces notes préparatoires se réalise la première étape du projet de recherche présenté par le philosophe en 1951, lors de sa candidature au Collège de France⁷⁴⁸, où, en continuité avec ses premiers travaux, il se proposait d'élaborer une *théorie de la vérité* comprise comme métamorphose du sens latent déjà présent dans l'expérience perceptive⁷⁴⁹. Tel est le mouvement de pensée qui anime le cours : élaborer une théorie de la rationalité⁷⁵⁰ à même d'exprimer l'émergence de la vérité et du sens dans le sensible, ayant pour but de retracer l'implication originaire, le rapport de *Fundierung* reliant la conscience et le monde.

⁷⁴⁵ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴⁶ M. MP, *Causeries 1948*, sous la direction de S. Ménasé, Paris, Seuil, 2002 [1948], p. 65.

⁷⁴⁷ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 85.

⁷⁴⁸ M. MP, « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », in *Parcours deux, 1951-1961*, édition établie par J. Prunair, Paris, Verdier, 2000, p. 36-48. [Rapport de Merleau-Ponty remis à Martial Gueroult lors de sa mise en candidature au Collège de France en 1951; publié pour la première fois dans la *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, octobre 1962].

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 41, 42.

⁷⁵⁰ « Élaboration d'une théorie de la rationalité

Demande qu'on précise analyse de rapport expressif

| – corps-monde sensible, naturel ou muet

| – homme-monde institutionnel ou de culture ou parlant », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 63 [36](III4).

Le philosophe reprend l'examen du corps phénoménal et du monde perceptif, afin d'en retravailler les insuffisances théoriques⁷⁵¹ ; d'un côté, il entend éclairer certains des malentendus auxquels les notions présentées dans ses recherches précédentes s'étaient exposées, mais il entend également procéder à une révision radicale de certaines catégories et, plus particulièrement, entreprendre une critique de la notion de conscience perceptive à la lumière du concept d'expression.

Ces notes représentent donc une autocritique vis-à-vis des premiers ouvrages, visant à dépasser le dualisme encore présent surtout dans la *Phénoménologie de la perception*, et à expliciter, avec plus de force, la valeur ontologique de ses recherches phénoménologiques⁷⁵². Merleau-Ponty affirme par rapport à l'ouvrage de 1945 : « Cette analyse restait tout de même ordonnée à des concepts classiques tels que : perception (au sens de position d'un objet isolable, déterminé, considéré comme forme canonique de nos rapports avec le monde), conscience (en entendant par là pouvoir centrifuge de *Sinn-gebung* qui retrouve dans les choses ce qu'elle y a mis), synthèse (qui suppose éléments à réunir) [...] matière et forme de la connaissance »⁷⁵³.

Ce que Merleau-Ponty se propose de dépasser est précisément la tension entre monde sensible et monde de l'expression – dont le titre du cours – que ses analyses phénoménologiques laissaient dans une certaine mesure irrésolue, car ils étaient encore compris comme deux niveaux distincts, deux couches successives,

⁷⁵¹ « Notre insuffisante élaboration (mais il faut bien commencer) risquait de fausser le rapport à l'être que nous avons en vue », *ibid.*, p. 47 [18](I2).

⁷⁵² Cf. E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 86. Merleau-Ponty entend ici reprendre et éclaircir la signification de ses recherches précédentes et prévenir les malentendus qu'elles pouvaient avoir engendrés : « la thèse d'un primat de la perception risquait de se trouver faussée, sinon pour nous, du moins pour le lecteur ». Il souligne donc explicitement la convergence entre sa recherche phénoménologique et sa réflexion ontologique : « [Le lecteur] pouvait croire que ce n'était là [Merleau-Ponty se réfère ici à la *Phénoménologie de la perception*] qu'une phénoménologie – introduction qui laissait intacte la question de l'être, alors que je ne fais pas de différence entre ontologie et phénoménologie, que l'étude de l'être du sens qui restait nécessaire après cette phénoménologie en serait indépendante alors que, selon moi, dans notre manière de percevoir est impliqué tout ce que nous sommes », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 46 [18](I2).

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 45-46 [17](I1).

Merleau-Ponty commence ici à esquisser une autocritique que nous retrouverons beaucoup plus tard, comme dans la célèbre note de travail du *Visible et l'invisible*, datée de février 1959 : « Résultats de *PbP* – Nécessité de les amener à explicitation ontologique... Les problèmes qui demeurent après cette première description : ils tiennent à ce que j'ai gardé en partie la philosophie de la "conscience". », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 237.

dont la seconde était censée traduire ou réaliser le sens de la première – ainsi était compris le monde irréflecti par rapport à la réflexion, le cogito tacite vis-à-vis du langage, et ainsi de suite.

Par ce mouvement de reprise, les notes de *Le monde sensible et le monde de l'expression* opèrent ainsi une jonction entre les analyses amorcées par Merleau-Ponty dans ses premiers ouvrages et la prise en compte de l'univers du langage, inaugurant la période qu'on définit intermédiaire. Tout en nouant avec les recherches précédentes, ces notes préparatoires esquissent et anticipent des motifs et concepts, tout à fait inédits, certains desquels seront repris et explicités dans les derniers écrits⁷⁵⁴. Dans ce cours, voit le jour une approche nouvelle des thèmes de l'expression, de la profondeur, du corps libidinal, et prend forme une confrontation théorique avec des auteurs qui se révéleront fondamentaux, comme, par exemple, Paul Schilder, dont Merleau-Ponty n'avait pas jusque là une connaissance de première main⁷⁵⁵.

Comme nous le verrons, différents éléments ponctuant le cours nous permettent d'établir une connexion souterraine entre *Le monde sensible et le monde de l'expression* et les derniers écrits, et de déceler, ainsi, dans ces notes de cours, les *traces germinales d'une réflexion ontologique*. Si les recherches phénoménologiques sur la perception avaient su mettre en lumière le rapport d'inhérence et de co-implication entre le corps percevant et le monde perçu, les notes du cours de 1953 en viennent à désigner un « double mouvement »⁷⁵⁶ entre le sens et le sensible : un mouvement d'empiètement et d'expression de l'un dans l'autre, « réciproque » et « à double

⁷⁵⁴ Cette hypothèse est soutenue par les recherches que Emmanuel de Saint Aubert a consacrées à la genèse de la chair et à l'importance du schéma corporel dans la formulation merleau-pontienne de cette notion ultime. Cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, en particulier le Chapitre II, « Image du corps et intercorporéité ».

⁷⁵⁵ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 87.

L'œuvre du psychiatre autrichien, ensuite émigre aux États-Unis, constitue pour Merleau-Ponty une référence fondamentale, notamment par rapport à la notion de *schéma corporel* ou *image du corps*. Comme nous le verrons, l'ouvrage de Schilder *Das Körperschema* (Berlin, Springer, 1923) est déjà présente dans la bibliographie de la Phénoménologie de la perception, mais ce n'est qu'à partir du cours de 1953 et de la lecture de *The image and Appearance of the Human Body*, (Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1935), que cet auteur deviendra un interlocuteur fondamental dans les travaux de Merleau-Ponty.

⁷⁵⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 164 [30](XIV6).

sens »⁷⁵⁷, dans lequel on peut entrevoir une *préfiguration du rapport chiasmatique et réversible qui lie le voyant et le visible* dans l'ontologie de la chair merleau-pontienne. Notre analyse visera donc la trame des convergences qui relient ces notes de cours avec la pensée de la réversibilité du dernier Merleau-Ponty, particulièrement avec *L'œil et l'esprit*, afin de faire ressortir les points dans lesquels ce lien émerge et se montre, tant de manière latente que de manière manifeste.

b) Le mouvement. Entre perception et expression

Le *double mouvement*, qui caractérisera le développement du cours, se trouve déjà esquissé dans les quelques lignes où Merleau-Ponty présente de manière synthétique les enjeux du cours :

Double but :

- approfondir l'analyse du monde perçu en montrant qu'il suppose déjà la fonction expressive ;
- préparer l'analyse de cette fonction par laquelle le monde perçu est sublimé, faire une théorie concrète de l'esprit⁷⁵⁸

Il s'agit de montrer que, d'un côté, le monde perçu implique déjà un sens expressif et que, de l'autre, les objets culturels et symboliques ont leur origine dans le sensible. Comme le souligne Stefan Kristensen : « La thèse, qui éloigne ici Merleau-Ponty de la phénoménologie au sens classique, est que le sens est conçu comme tributaire

⁷⁵⁷ « C'est ce rapport ambigu, à double sens, avec renversement, que nous appelons aujourd'hui expression », *ibid.*, p. 55 [26](II2).

⁷⁵⁸ « – Approfondir l'analyse du monde perçu en montrant qu'il suppose déjà la fonction expressive. – Préparer l'analyse de cette fonction par laquelle le monde perçu est sublimé, faire une théorie concrète de l'esprit. », *ibid.*, p. 45 [17](I1).

non pas d'un acte de la conscience, mais d'une configuration du champ lui-même. L'expression n'est pas la seule propriété des signes, mais devient celle de l'ensemble du réel en tant qu'il est en contexte et qu'il forme des situations qui ont du sens »⁷⁵⁹.

L'examen du sens, tel qu'il s'exprime dans le phénomène de la perception, sera donc complété par une analyse de l'expression corporelle et pré-linguistique⁷⁶⁰ ; pour comprendre définitivement ce double rapport, il faudrait étudier l'émergence du langage et de l'histoire, thèmes que, dans ces notes, Merleau-Ponty ne peut qu'ébaucher, pour les destiner aux cours des années suivantes. Or, on peut reconnaître dans ces deux volées, deux parcours complémentaires : l'un ascendant – du sensible au sens – et l'autre descendant – du sens au sensible ; ces deux trajectoires inverses peuvent être lues comme le reflet d'un présupposé métaphysique, établissant une opposition des deux dimensions de l'expérience ainsi que la primauté du symbolique sur l'ordre du perçu, un présupposé que Merleau-Ponty se propose justement de déraciner, pour affirmer plutôt la réciprocité des deux trajets.

Le nœud théorique à partir duquel une telle recherche s'articule est la prise en compte de la perception du mouvement. Le mouvement sera analysé par Merleau-Ponty non seulement comme phénomène perceptif privilégié, mais également, et cela est particulièrement significatif, en tant que « reprise expressive » et « concentration du sens »⁷⁶¹. Étant irréductible à toute reconstruction empirique ainsi qu'à une opération intellectuelle, l'examen du mouvement exige une analyse phénoménologique de notre perception spatiale ainsi qu'une théorie de la motricité et du corps en tant que jonction entre le sensible et le symbolique ; c'est à partir de ces études préliminaires que la recherche pourra atteindre une compréhension de la

⁷⁵⁹ S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 125.

⁷⁶⁰ « Cette année : passage de l'expression naturelle à culture non linguistique », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 64 [36](III4).

⁷⁶¹ « Essayer concrètement d'obtenir intuition du *mouvement de reprise expressive*, de rassemblement, de *concentration du sens* », *ibid.*, p. 66 [38](III6) (nous soulignons). Cf. aussi le paragraphe des notes de travail intitulé « Mouvement, sens du mouvement – Expression du mouvement et mouvement comme expressif » : « On a le mouvement comme n'étant ni déplacement local, ni pensée d'un déplacement local, mais comme sens (non signification) du mouvement *i.e.* mouvement institutionnalisé, devenu élément d'un système symbolique qui est notre champ spatial. Et le temps devenu lui aussi composante d'une configuration. Temps et mouvements "généralisés", transformés en essences pré-linguistiques », *ibid.*, p. 187-188 [203].

perception comme expression : ici le phénomène du mouvement ne sera plus compris simplement comme fait perceptif, mais également comme « mouvement expressif »⁷⁶², à savoir en tant qu'« expression universelle »⁷⁶³, telle qu'elle se manifeste dans les arts visuels comme « conversion du mouvement en expression »⁷⁶⁴, ayant lieu par exemple dans la peinture ou dans le cinéma⁷⁶⁵.

Dans la partie centrale du cours, Merleau-Ponty procède à une analyse des différentes façons de concevoir le mouvement, « de la plus abstraite à la plus charnelle, de la projection (optique-géométrique) à l'endo-projection (ou “projection anthropologique”) »⁷⁶⁶, pour les soumettre à une critique rigoureuse. On passe ainsi « du mouvement désincarné, abstrait de tout et de lui-même, au mouvement vécu dont la conscience est traversée par une expression de soi, par la “projection” de nos projets »⁷⁶⁷.

Par le biais d'une confrontation entre les arguments de Zénon et les thèses de Bergson sur le mouvement⁷⁶⁸, Merleau-Ponty réfute, d'un côté, le mouvement en soi ou objectif, et, de l'autre, le mouvement comme immanent à la conscience. Si on comprend le mouvement en tant que déplacement d'un mobile dans l'espace, le phénomène finit par être fragmenté dans une infinité d'instantanés et ne peut être compris dans son unité sinon à partir d'une reconstruction intellectuelle ; autrement dit, si nous décomposons le mouvement nous le manquons : le mobile se meut, mais je ne le saisis jamais dans l'acte de bouger, il reste toujours identique à soi-même et, de ce fait, « le mouvement est toujours avant ou après le moment où je le

⁷⁶² « Mouvement expressif », *ibid.*, p. 191 [183] en marge dans le feuillet.

⁷⁶³ « Comparaison entre la logique perceptive et la logique langagière – La perception comme expression naturelle – Et passage de cette théorie du mouvement comme expression à 1) expression du mouvement par l'immobile (peinture, arts plastiques) 2) expression universelle par le mouvement (cinéma) », *ibid.*, p. 95 [VI6](63); « Contre-épreuve (1 Leçon) : l'expression du mouvement (peinture), *l'expression universelle par le mouvement* (cinéma) », *ibid.*, p. 126 [95](X5) (nous soulignons). Cf. aussi ce passage du résumé du cours : « la plus simple perception de mouvement suppose un sujet spatialement situé, initié au monde, et qu'en retour le mouvement se charge de tout le sens épars dans le monde sensible et devient, dans les arts muets, moyen universel d'expression », M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶⁴ « Conversion du mouvement en expression », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 165 [131](XIV7).

⁷⁶⁵ Il s'agit de la leçon XIV, *ibid.*, p. 158 *sq.*

⁷⁶⁶ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 96.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ Cf. H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, [1896] 1939.

saisis »⁷⁶⁹. Pour qu'il y ait mouvement il est nécessaire que ce qui se meut soit lui-même en mouvement, et que le mouvement ne soit pas la simple relation entre des positions spatiales et des instants temporels, il faut qu'il ait « mélange de l'avant et de l'après, de l'ici et du là, empiètement » : « cela n'est possible que si [...] le mouvement n'est pas en soi *i. e.* dans des choses, ni pour moi comme sujet spectateur d'un monde objectif, et par une sorte de mélange de moi et des "choses" »⁷⁷⁰.

Si le mouvement est conçu en tant que mouvement vécu, selon la *durée* bergsonienne, on peut alors penser l'indivision du mouvement à partir de l'indivision de la conscience, celle-ci donnant au mouvement son unité vécue ; toutefois, en expliquant le mouvement comme fait intérieur, on risque cependant de manquer le mouvement effectif et incarné et de retomber dans une approche trop psychologiste. Pour Merleau-Ponty, le problème consiste en ce que la critique de Bergson n'approfondit pas la *fonction de médiation du corps* dans la perception du mouvement : notre corps, ce mobile ayant en même temps un double statut de corps dans l'espace extérieur et de corps perçu de l'intérieur, fonctionne en tant que médiateur entre l'indivision de la conscience et la divisibilité de l'espace, « entre mon indivision et la division de l'en soi »⁷⁷¹.

Une troisième conception du mouvement doit donc être esquissée⁷⁷² à partir de la prise en compte de cette « "machine à vivre" le monde »⁷⁷³ qu'est le corps, une machine qui réalise l'exigence merleau-pontienne d'affirmer « l'inscription immédiate du mouvement *à la fois sur le versant extérieur et sur le versant intérieur de notre*

⁷⁶⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 89 [58](VI1).

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 90 [59](VI2) ; cf. aussi : « Il faut donc que le mouvement, qui est fait du monde, empiète sur moi comme durée, soit aussi fait de conscience – Il emprunte à la conscience son indivision », *ibid.*, p. 91 [59](VI2).

« Or, cet empiètement » commente Stefan Kristensen « n'est concevable, pour Merleau-Ponty, qu'à partir d'un milieu commun entre la conscience et le monde, non pas en 'conscientisant' le monde, en projetant la substance de la conscience dans le monde », S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷¹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 91 [59](VI2).

⁷⁷² « Il faudrait élaborer une théorie du mouvement expression », *ibid.*, p. 182 [176].

⁷⁷³ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 92 [60](VI3). L'expression à laquelle Merleau-Ponty se réfère est de P. Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 2002, p. 669 ; repris in *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1958, 1322.

expérience »⁷⁷⁴. En retour, cette analyse signale le rôle fondamental de la motricité pour une compréhension de la conscience perceptive : « Notre être comme conscience est fondé sur notre mobilité »⁷⁷⁵, et, il affirme, de manière parallèle, aussi dans le résumé du cours : « Nous sommes conscients parce que nous sommes mobiles ou nous sommes mobiles parce que nous sommes conscients »⁷⁷⁶, là où ce « parce que » n'est pas à entendre en un sens causal, souligne Saint Aubert⁷⁷⁷.

Or, l'enjeu d'une phénoménologie du mouvement tient à ce que, à partir de là, on pourrait formuler une « théorie du corps percevant »⁷⁷⁸ ; c'est bien au corps de rendre possible le mouvement, en tant qu'il est doué d'une spatialité propre et il est capable de communiquer avec ce monde comme le prolongement de ses propres membres. Pour aborder cette analyse, Merleau-Ponty se réfère aux recherches de la psychologie de la Forme et notamment au mouvement stroboscopique étudié par Max Wertheimer⁷⁷⁹ et à l'autolocomotion décrite par Albert Michotte⁷⁸⁰.

Le phénomène du mouvement nous révèle que le sens du perçu se donne non pas comme la résultante d'une série d'éléments atomiques, ou grâce à une synthèse intellectuelle de pures données de l'expérience, mais au contraire en raison de l'inhérence du moi percevant au monde, c'est-à-dire en vertu d'une logique perceptive plus originaire, reliant le corps et le monde. *C'est sur la motricité du corps que la perception du mouvement se fonde*⁷⁸¹, dans la mesure où cette dernière implique un horizon où le corps et le monde soient inscrits. Merleau-Ponty élabore ainsi une

⁷⁷⁴ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁷⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 153 [120](XIII2).

⁷⁷⁶ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷⁷ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁷⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 92 [60](VI3).

⁷⁷⁹ Cf. M. Wertheimer, « Experimentelle Studien über das Sehen der Bewegung », in « Zeitschrift für Psychologie », Bd. 61, 1912.

⁷⁸⁰ Cf. A. Michotte, *La perception de la causalité*, Université de Louvain, 1946.

⁷⁸¹ Cf. « Donc le mouvement \neq une des choses que nous percevons; ce mouvement objectif c'est projection de notre motricité, d'une motricité qui relie sujet à espace où il est situé; et cette capacité motrice est la lumière de la perception », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 125 [94](IX11 ou X4) ; « Notre motricité comme fondement de la mobilité des objets », *ibid.*, p. 120 [88](IX7) ; « On perçoit donc mouvement, son sens, son allure caractéristique, par possibilités motrices du corps propre. », *ibid.*, p. 119 [87](IX6).

« analyse audacieuse de la perception du mouvement comme impliquant un investissement imaginaire radical, une véritable “projection ontologique” »⁷⁸².

Le philosophe avait déjà élaboré une analyse du sens perceptif du mouvement, tant dans *Phénoménologie de la perception* que dans un essai comme celui dédié à *Le cinéma et la nouvelle psychologie*⁷⁸³, c’est donc sur ce point que se dessine une ligne de discontinuité que les notes de *Le monde sensible et le monde de l’expression* viennent tracer : à partir de ce cours *le mouvement sera défini en sa valeur ontologique et viendra coïncider avec la relation même qui lie le corps percevant et le monde perçu, la structure d’être de leur rapport.*

Dans les notes de 1953, Merleau-Ponty entend opérer une *redéfinition de la perception en tant qu’expression*. « On entendra ici par expression ou expressivité la propriété qu’a un phénomène, par son agencement interne, d’en faire connaître un autre qui n’est pas ou même n’a jamais été donné »⁷⁸⁴, les ouvrages et les artefacts humains expriment l’homme en ce sens, alors que si l’on considère un « tableau » ou un « ouvrage de l’esprit » et mêmes les « outils »⁷⁸⁵, il y a là expression indirecte : ils expriment l’homme en exprimant le monde. Alors c’est dans ce second sens que nous pouvons dire que la perception est expression : « la perception est expression, expression du monde », « elle s’atteste comme humaine seulement en tant qu’elle enferme cette émergence d’une vérité du monde »⁷⁸⁶.

Pour Merleau-Ponty, il s’agit de montrer que, d’une part, la perception est reprise d’un sens latent toujours déjà à l’œuvre dans le sensible, et que, de l’autre, le sensible est originairement entrelacé avec les symboles et les actions humaines qui s’y inscrivent pour le signifier⁷⁸⁷. Saint Aubert commente : « Ouverture à un tiers

⁷⁸² Emmanuel de Saint Aubert, *Être et chair*, op. cit., p. 184.

⁷⁸³ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Les Temps modernes*, vol. 3, n°26, novembre 1947, (Texte d’une conférence donnée à l’Institut des hautes études cinématographiques le 13 mars 1945), republié in M. MP, *Sens et non-sens*, op. cit., p. 61-75.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 48 [18](I2).

⁷⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 57 [28](II4).

⁷⁸⁶ « La perception est expression, expression du monde, et elle s’atteste comme humaine seulement en tant qu’elle enferme cette émergence d’une vérité du monde », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l’expression*, op. cit., p. 48 [19](I3).

⁷⁸⁷ Cf. « Dans cette mesure, toute perception est une communication ou une communion, la reprise ou l’achèvement par nous d’une intention étrangère ou inversement l’accomplissement au dehors de nos puissances perceptives et comme un accouplement de notre corps avec les choses. », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1945], p. 370.

inclus qui n'est pas pour autant véritablement donné, l'expressivité brise la clôture de la conscience classique et contrarie la clarté d'une donation à sens unique. Elle redonne ainsi une consistance et un devenir à la relation »⁷⁸⁸. Perception et expression décrivent ainsi un *mouvement bidirectionnel et circulaire*, qui, en tant que tel, ne se réfère plus seulement à la relation entre le sensible et le sens perceptif, mais vient nommer une structure ontologique, il désignera désormais « le point de retournement »⁷⁸⁹ entre intérieur et extérieur, entre le monde sensible et l'intention signifiante, point où les deux pôles de la relation se co-impliquent et empiètent l'un sur l'autre, sans qu'on puisse établir lequel est premier.

Or, « c'est précisément la prise en considération du phénomène de l'expression qui conduit Merleau-Ponty à aborder la phénoménalité dans une perspective ontologique »⁷⁹⁰, écrit Renaud Barbaras ; alors, ce sera à partir d'une conception de la perception comme expression, que le mouvement peut se manifester dans son sens ontologique : le mouvement est « révélateur de l'être »⁷⁹¹, note Merleau-Ponty dans un des passages les plus surprenants du cours, suggérant que le rapport entre l'esprit et le monde s'exprime *en tant que mouvement*, c'est-à-dire en tant que rapport processuel, historique et en devenir, un mouvement où mon corps naît avec le monde, où le sentant peut être compris seulement à partir du sensible et vice-versa.

Dans ce cours de 1953, prend forme de manière plus claire l'idée que la perception ne peut être comprise qu'à partir de la motricité : cette trajectoire théorique poursuivant la caractérisation merleau-pontienne de l'intentionnalité comme essentiellement motrice, assume une signification métaphysique, venant à désigner un rapport ontologique ; le chiasme de la perception et du mouvement est celui qui fonde le chiasme de la chair et du monde : « Le chiasme de la chair et du monde doit [...] être ressaisi à partir d'un chiasme plus originaire encore, celui de la perception et du mouvement : c'est seulement à la condition de thématiser la

⁷⁸⁸ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 88-89.

⁷⁸⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁹⁰ R. Barbaras, « Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹¹ « Le mouvement comme révélateur de l'être », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 100 [69](VII5) ; « Donc ici mouvement = révélation de l'être, résultat de sa configuration interne et clairement autre chose que changement de lieu », *ibid.*, p. 102 [70](VII6).

perception à cette profondeur que l'on sera en mesure d'y inscrire la parole », écrit Renaud Barbaras⁷⁹².

Dans les notes de cours, le mouvement de connaissance et de *co-naissance*⁷⁹³ entre l'esprit et le monde ne se donne pas dans les termes d'une unidirectionnalité – de la conscience vers le monde –, il s'agit au contraire d'un rapport « dialectique »⁷⁹⁴, « réciproque »⁷⁹⁵, « ambigu » et « à double sens », susceptible d'un « renversement »⁷⁹⁶, en bref, d'un « rapport expressif »⁷⁹⁷, dans le nouveau langage de Merleau-Ponty : là où le mot « expressif » vient désormais condenser toutes ces significations et renvoie à un mouvement mutuel entre percevant et perçu. « Double mouvement : » écrit Merleau-Ponty « de signification descendant dans le monde, qui le fait exister, le mouvement se métamorphose en expression, – qu'il était déjà »⁷⁹⁸. Voici que prend forme *la figure de la réciprocité* des deux mouvements, décrivant un cercle, un va et vient à la fois dialectique et simultané. Un tel mouvement est *empiètement*⁷⁹⁹, excédent, « métamorphose », transformation continue, de sorte à

⁷⁹² R. Barbaras, « Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, op. cit., p. 29 ; cf. aussi R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.

⁷⁹³ Sur le thème de la *co-naissance* chez Merleau-Ponty, cf. « La co-naissance de Paul Claudel », E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p. 234-255 ; P. Claudel, *Art poétique. Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Église*, Paris, Gallimard, 1984.

⁷⁹⁴ « Rapport dialectique, non à sens unique », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 54 [25](II1).

⁷⁹⁵ « Rapport de l'expression et de l'exprimé, réciproque », *ibid.*, p. 65 [37](III5).

⁷⁹⁶ « C'est ce rapport ambigu, à double sens, avec renversement, que nous appelons aujourd'hui expression », *ibid.*, p. 55 [26](II2).

⁷⁹⁷ « Rapport expressif », *ibid.*, p. 49 [20](I4), 50 [21](I5), 56 [27](II3), 58 [29](III5), 63 [36](III4), 68 [40](III7), 125 [94](IX11 ou X4).

⁷⁹⁸ « Double mouvement : de signification descendant dans le monde, qui le fait exister, le mouvement se métamorphose en expression, – qu'il était déjà », *ibid.*, p. 164 [130](XIV6). Et, poursuit Merleau-Ponty : « Il faut pour comprendre définitivement ce double mouvement étudier le langage qui le manifeste mieux que toute expression – parce qu'il sublime davantage le mouvement humain », *ibid.*, p. 164 [131](XIV7).

⁷⁹⁹ Emmanuel de Saint Aubert a consacré une ample étude à la naissance et au développement de l'*empiètement* dans la pensée merleau-pontienne (E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit.), en montrant la centralité de ce concept polymorphe et polyvalent. L'*empiètement* s'inscrit dans la métamorphose successive à 1945, qui voit l'abandon progressif des catégories classiques de la métaphysique pour ouvrir la prose philosophique à la puissance descriptive de figures topologiques et métaphores telles que *empiètement*, *entrelacs*, *chiasme*, *enjambement*, *promiscuité*, *débiscence*... : « L'*empiètement* est donc exemplaire d'une écriture gestaltiste, en quête d'un sensible universel dans une structure qui est toujours déjà la structure d'un comportement, et l'expressivité d'un désir », *ibid.*, p. 19.

L'emploi des termes « *empiètement* » et « *empiéter* » apparaît au début des années 1950 comme tentative de traduction des termes husserliens de « *überschreiten* » et « *übergreifen* ». L'*empiètement*

converger avec le mouvement même de formation du sujet⁸⁰⁰, celui-ci étant compris comme événement processuel toujours en devenir, à savoir en tant qu'infinie non-coïncidence du sentant et du senti. En même temps, un tel mouvement décrit la métamorphose du sens latent dans le sensible ; celui-ci n'est plus simplement le corrélat de mon acte perceptif, mais le lieu d'émergence de la vérité : vérité s'exprimant dans mon corps, en tant que celui-ci et le monde, dira plus tard Merleau-Ponty, sont taillés dans une même chair.

Nous voyons alors que, par rapport aux textes plus tardifs, auxquels a souvent été reproché un manque de rigueur – procédant parfois du caractère inachevé des œuvres, mais aussi d'une prose à la recherche d'un renouvellement des catégories philosophiques –, *Le monde sensible et le monde de l'expression* fournit des

acquiert donc la signification de la transgression intentionnelle, de la *intentionale Übergreifen* à même de rompre le solipsisme de la cinquième méditation cartésienne, mais s'enrichit ensuite d'autres sens et connotations dans l'élaboration de la chair qui à la même époque voit le jour.

C'est à plusieurs reprises que Merleau-Ponty essaye de souligner l'importance de cette figure – comme dans les mots retrouvés sur son bureau le soir de sa mort : « L'empiètement qui est pour moi la philosophie... » – sans jamais éclairer complètement ce qui demeure une « charnière invisible de sa pensée », embrassant des significations multiples.

Pour le phénoménologue l'*empiètement*, avant qu'une structure intentionnelle désigne une vérité existentielle, à savoir l'échec auquel doivent faire face une morale de l'intention et sa prétendue pureté, comme impossible neutralité, c'est-à-dire impossibilité de ne pas briser la liberté d'autrui ; l'empiètement devient donc expression de la violence comme modalité de notre rapport au monde et à autrui en tant que sujets incarnés et, à un autre niveau, la violence épistémologique de l'ébranlement de tout sol à même de garantir les certitudes de la raison et l'harmonie des relations humaines. Malgré tout, liberté et amour empiètent, enjambent, même sans le vouloir, en accordant à cette structure un aspect ultérieur, dans la mesure où l'*empiètement* est, en réalité, un élément essentiel de la construction d'une communauté. L'*empiètement*, que Merleau-Ponty retrouve dans une confrontation dialectique chez Sartre et chez Beauvoir, devient la figure centrale d'une philosophie de la relation et de la chair.

Par ailleurs, Merleau-Ponty se sert de l'expression « relation d'empiètement » dans le cours sur la *Nature* de 1957, afin de traduire le terme *overlapping*, utilisé par Whitehead dans sa définition du rapport entre espace et temps dans *Le concept de nature* (Paris, Vrin, 2006 ; cf. M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 157 ; cf. E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, *op. cit.*, p. 230).

Dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, l'empiètement décrit la structure même du mouvement : « Mouvement [...] = empiètement des points les uns sur les autres, totalité sans parties », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 194 [184] ; « Mouvement [...] mélange de l'avant et de l'après, de l'ici et du là, empiètement », *ibid.*, p. 90 [59](VI2) ; « Il faut donc que le mouvement, qui est fait du monde, empiète sur moi comme durée, soit aussi fait de conscience », *ibid.* L'empiètement nomme également le rapport entre la conscience perceptive et le monde : « La conscience n'est pas retranchée absolument, l'être empiète sur elle, la circonviert. Comme sujet percevant, j'occupe un point de vue dans le monde », *ibid.*, p. 56 [27](II3).

⁸⁰⁰ Cf. « L'identità del soggetto non si fa nonostante, ma grazie alla propria situazione, al proprio passare per un'esteriorità che è originaria. Non si dà soggettività che in quanto essa è opaca a se stessa e al contempo si coglie in questa opacità e quindi la trascende e la manifesta », L. Vanzago, *Modi del tempo. Simultaneità, processualità e relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty*, Milano, Mimesis, 2001, p. 79.

argumentations et des analyses pouvant soutenir ou éclairer certains anneaux manquants des concepts élaborés plus tard.

Si le rapport entre le corps et le monde sera décrit de manière explicite, en tant que relation chiasmatisque et réversible, seulement dans les pages de *L'œil et l'esprit* et du *Visible et l'invisible*, dans les notes de cours de 1953, nous pouvons déjà voir en acte le mouvement de pensée qui parviendra à une conception ontologique de ces figures : d'une part, l'idée d'une *réciprocité* – entre corps et monde, activité et passivité, intérieur et extérieur – préfigure la réversibilité de voyant et visible ; de l'autre, l'*expression* – à entendre comme le double mouvement d'émergence de la vérité dans l'opacité du sensible et enracinement du sens dans la dimension perceptive – constitue une première annonce de cette « réhabilitation ontologique du sensible »⁸⁰¹, qui trouvera sa formulation plus pleine et radicale dans les figures de la *chair* et du *chiasme*.

Une première confirmation de la convergence du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* avec le style ontologique des écrits tardifs vient de ce que, des années plus tard, le philosophe se penchera à nouveau sur ces notes de cours lors de la rédaction de *L'œil et l'esprit* ; il y trouvera non seulement un appui pour développer ses analyses de la représentation du mouvement dans la peinture et dans le cinéma, mais aussi une première esquisse sur la base de laquelle déployer certaines de ses intuitions les plus radicales.

Afin de mieux éclairer ce lien, parmi les différents thèmes touchés par les notes de cours, nous entendons approfondir trois points, qui nous paraissent les plus décisifs pour suivre la formation d'une figure de réciprocité entre voyant et visible : 1) Le thème de la vision en profondeur, en tant que découverte du rapport actif-passif entre le sujet percevant et le monde perçu, déjà ouvert à une dimension libidinal de la pulsion scopique ; 2) La notion d'*œil spirituel* empruntée à Paul Schiller, en tant que concept clef pour la conception de la vision dans *L'œil et l'esprit* ; 3) L'interconnexion de mouvement et vision telle qu'elle se rend évidente dans l'expression artistique et notamment cinématographique.

⁸⁰¹ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 210 ; cf. également M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 165.

c) En profondeur, en relief. *Voir ce qui n'est pas*

À côté des thèmes fondamentaux de l'expression et du mouvement, que nous avons cherché à esquisser plus haut, c'est le *thème de la vision* qui se trouve à plusieurs reprises au centre des analyses merleau-pontiennes du cours de 1953 ; ce motif, qui dans la réflexion successive viendra progressivement coïncider avec la perception comme telle et notamment avec sa structure réversible, semble assumer déjà une place de relief. L'intérêt de Merleau-Ponty pour l'expérience visuelle se montre en différents lieux et exemples : le philosophe aborde l'étude d'illusions optiques issue des expériences des psychologues de la *Gestalt*, tels que l'anaglyphe ou le stéréoscope, il prend en examen le phénomène de la vision en profondeur, et, au sein de l'analyse du mouvement, il entreprend une théorie remarquable du mouvement stroboscopique, pour conclure en passant à la perception du mouvement dans les arts visuels : peinture et cinéma.

Nous voudrions donc mettre en lumière ce thème qui, quoiqu'il ne soit pas abordé de manière directe et unitaire, parcourt le développement du cours ; nous nous proposons d'interroger les points où un tel motif se manifeste avec plus d'insistance et de spécificité, afin de faire émerger, par le biais de cette reconnaissance des formes de notre expérience scopique, la prise en compte radicale de la rationalité et de sa genèse sensible, ainsi que la nouveauté du rapport expressif entre le corps et le monde, que le cours de 1953 inaugure.

En particulier, c'est l'analyse de la profondeur, située au cœur du mouvement de pensée développé par le cours, qui présente des traits saillants quant à une compréhension du phénomène de la vision. La description phénoménologique que Merleau-Ponty élabore de l'apparition de la profondeur dans la vision stéréoscopique suggère que le rapport entre voyant et visible se manifeste en tant que rapport expressif et réversible, et qu'une telle expérience implique une réciprocité entre activité et passivité.

Nous pouvons mieux saisir la manière nouvelle dont le cours de 1953 aborde l'expérience scopique, si nous comparons les analyses développées dans *Le monde sensible et le monde de l'expression* avec les pages de la *Phénoménologie de la perception* adressant le même thème⁸⁰² : dans l'ouvrage de 1945, la vision en profondeur est comprise comme procédant de « l'investissement de l'objet par mon regard qui le pénètre, l'anime »⁸⁰³, alors que, dans les notes de cours, Merleau-Ponty parle plutôt d'un corps qui est *appelé* à la vision, *provoqué, polarisé, suscité* par le visible à la vision, un corps qui est *sollicité* à répondre au visible par le biais de son acte perceptif⁸⁰⁴.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty visait à montrer l'inconsistance de la théorie classique de la profondeur en tant que produit d'une synthèse intellectuelle ; à cette conception il opposait une compréhension de la profondeur comme *inhérence* de notre corps au monde dans la rencontre avec le visible, avant toute construction subjective, laquelle ne reviendrait qu'à présupposer une décomposition du phénomène perceptif en éléments discrets ; dans ces analyses merleau-pontiennes, persistent encore les traces d'une position consensualiste ou volontariste : la profondeur se rendrait visible en vertu du mouvement spontané du sujet et de son acte perceptif, c'est-à-dire d'un corps qui *veut* voir : « la profondeur », écrit Merleau-Ponty, « naît sous mon regard parce qu'il cherche à voir quelque chose »⁸⁰⁵. Différente et déjà projetée vers une nouvelle manière de concevoir le regard, est la description que Merleau-Ponty trace, dans les notes de cours de 1953, de l'émergence de la vision stéréoscopique dans notre expérience d'être voyants :

Quand on voit les deux images comme images disparates, puisque le relief les absorbe, c'est qu'on se met à regarder autrement ; c'est que les deux yeux se mettent à fonctionner comme moyens d'un seul regard – mais c'est la disparité elle-même qui *suscite* des yeux le changement d'attitude ; il y a

⁸⁰² M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 294 *sq.* Merleau-Ponty reprend le même sujet aussi dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 22 *sq.*

⁸⁰³ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁰⁴ Cf. « Car il y a double fonction du corps. En tant qu'organisation donnée, en tant que champs sensoriels, il répond à ce qui s'offre, – mais le même corps est aussi corps qui se meut et ici il ne se borne plus à répondre, il se retourne sur le monde pour le signifier ou le désigner », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 52 [21](15)-[23](16).

⁸⁰⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 304.

sollicitation du co-fonctionnement par le couple d'images, le fonctionnement unifié est cause et effet de la vision en relief *imminente* : les images impliquent corps qu'il faut avoir pour voir en relief et le corps effectif réalise, mais en même temps, c'est évidemment la fixation qui *investit* les images de ce pouvoir prochain.⁸⁰⁶

C'est le conflit entre les perspectives divergentes, le contraste entre les images rétinienne qui *suscite* la conversion du regard, c'est-à-dire éveille le fonctionnement même des yeux et les invite à la vision ; alors, notre regard et le visible s'impliquent de manière réciproque, le regard, appelé à la profondeur, investit les images et réalise la vision : ce qui se produit est un mouvement à *double sens*, dans lequel se réfléchit le rapport expressif entre le corps et le monde. Dans la profondeur, nous ne sommes pas en présence d'un déchiffrement intellectuel⁸⁰⁷ ou bien d'une unité étant créée par une synthèse *a posteriori*, mais plutôt produite par la disparité des perspectives et par leur écart ; « la perception de la profondeur », souligne Saint Aubert, « offre à Merleau-Ponty un autre exemple majeur de cette logique de l'écart, où le relief naît du contraste, où la profondeur prend sens à partir de l'empiétement mutuel des choses et du conflit des images monoculaires »⁸⁰⁸.

Certes, le relief qui se produit dans la rencontre entre le corps voyant et le monde, nous apparaît comme toujours déjà constitué :

Le relief réponse expressive qui, comme toute expression, *s'antidate* parce qu'elle est modulation d'un engrenage sur l'espace qui est primordial⁸⁰⁹.

Mais, dans l'expérience de la profondeur stéréoscopique, « le mouvement oculaire est *polarisé* par une imminence de vision », note Merleau-Ponty, « polarisé par ce qui

⁸⁰⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 85 [55](V1) (nous soulignons).

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 80 [52](IV8).

⁸⁰⁸ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 90. Et, souligne, l'auteur « *Le monde sensible et le monde de l'expression* est le premier document à introduire ce motif de l'écart ».

⁸⁰⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 86 [56](V2) (nous soulignons).

va venir »⁸¹⁰, notre corps alors est en même temps investi par la profondeur et l'anticipe, il est *polarisé* et comme attiré vers la vision que notre acte perceptif est appelé à accomplir. À travers cette profondeur artificielle, on peut alors comprendre la structure d'apparition de toute profondeur :

Le mouvement de nos yeux et l'espace relief réciproquement moyen et fin – l'aspect relief n'est pas fin représentée : on ne peut l'obtenir en le voulant ; *il n'a pas de moyen d'apprendre à voir au stéréoscope, il faut seulement s'y abandonner, on se met volontairement au st.[éréoscope] et ensuite on finit par vouloir ce que veulent nos premiers mouvements oculaires* – il n'y a donc pas *Sinngebung* : ce sont les images qui *tirent* le regard vers leur sens déjà là (le relief apparaît comme préexistant, émergeant d'une brume d'apparences qui le cachait) : *on s'installe dans le relief, et par là on le voit, on se transporte dans le relief et par là on regarde comme il faut pour le voir ; la fin donne le moyen d'elle-même et le hasard obéit au choix.*⁸¹¹

Même dans le caractère inachevé de la prose des notes de cours, il se rend évident que la terminologie utilisée pour décrire la vision stéréoscopique *déplace l'activité de l'action scopique vers le côté du visible*. Les images disparates « tirent » la vision « vers le but »⁸¹², vers un sens déjà là. Le relief que nous voyons dépasse notre attente perceptive et *excède le relief* que nous nous efforçons de voir, « le « relief cherché (...) dépasse notre attente »⁸¹³. Notre corps ne peut pas provoquer volontairement la profondeur, ni non plus la déduire des données visibles : on ne peut pas *décider* de voir la profondeur, mais seulement *céder* à son appel, donner son accord à nos mouvements oculaires pour *s'installer* dans la profondeur, obéir aux images qui *attirent* notre regard vers un sens invisible ; ce qui se rend percevable est alors écart, contraste, excédent. Emmanuel de Saint Aubert écrit : « Ni volonté ni

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 85 [55](V1), (nous soulignons).

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 85-86 [56](V2) (nous soulignons).

⁸¹² *Ibid.*, p. 82 en marge de [53](IV9).

⁸¹³ *Ibid.*, p. 81 [52](IV8).

représentation, la vision en profondeur naît d'un dialogue entre la passivité de notre chair et la négativité du monde »⁸¹⁴.

Dans ces pages des notes de cours, nous voyons Merleau-Ponty progressivement abandonner les résidus d'une conception consciencialiste, dont les présupposés hantaient encore la *Phénoménologie*. Dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, la genèse de la profondeur n'est plus décrite comme l'« investissement de l'objet par mon regard »⁸¹⁵, mais c'est plutôt le regard qui est provoqué et amené à la vision par les sollicitations du visible : à savoir comme un *rapport expressif* « de moi qui perçois et de ce que je perçois »⁸¹⁶. Cette nouvelle analyse de la vision en profondeur révèle ainsi *le caractère actif-passif et donc réversible du rapport expressif entre le corps percevant et le monde sensible*⁸¹⁷, et cela nous projette désormais vers une conception de la vision comme « vision dévorante »⁸¹⁸, *voyance*, comme voir « sous la dictée »⁸¹⁹ du visible, « vision qui s'émane des choses mêmes »⁸²⁰.

⁸¹⁴ E. de Saint Aubert, « Conscience et expression », *op. cit.*, p. 92.

⁸¹⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 306.

⁸¹⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 82 en marge de [53](IV9).

⁸¹⁷ Merleau-Ponty compare ensuite l'expérience de la profondeur avec toutes ces expériences – comme le langage, l'invention, le réveil, la création artistique, l'union dans l'acte sexuel – dans lesquelles l'entrelacs entre le symbolique et le corps émerge avec plus d'évidence, par la concrétion d'un sens s'exprimant dans l'expérience muette. Ainsi, par exemple, tout comme dans la perception de la profondeur on s'abandonne à la vision pour s'installer dans le relief, ainsi dans l'expérience du langage, « on s'installe dans ce qu'on veut dire » et « il ne faut pas vouloir parler, penser aux mots que l'on va employer, car alors le langage se dérobe, [...] de même il ne faut pas se demander comment voir au stéréoscope, il faut se laisser guider par le style des images », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 86 [56](V2). La même indécidabilité entre passivité et activité de l'expression se rejoue dans la création artistique, à laquelle nous avons dédiée une ample analyse dans le Premier Chapitre. Dans ses notes aussi Merleau-Ponty revient sur le thème de l'œuvre d'art, en glosant la comparaison faite par Paul Valéry entre la vision et le génie qui est en acte dans l'invention (Cf. P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1965 [1938], p. 181) ; de même qu'il y a une génialité qui s'incarne dans l'acte visuel, dans le regard qui découvre le monde, de même, dans l'invention artistique, il y a un échange continu de matière et forme, hasard et choix, substance et accident, prévision et occasion. Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 86 [56](V2). Celui du réveil et du sommeil est certainement un autre nœud décisif, sur lequel Merleau-Ponty reviendra plusieurs fois dans ses notes de cours (cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 126 [96], 162-165 [129](XIV5)-[131](XIV7), 208 [138], 208 [207]) et ensuite dans le cours consacré, deux ans plus tard, à la *Passivité* (M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*) : dans le passage du rêve à la vie éveillée, nous assistons au moment où « l'esprit se fait corps et le corps se fait esprit » (M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 86 [56](V2), à savoir au moment où les deux états se rejoignent et se précèdent réciproquement, pour reprendre leurs fonctions respectives. Sur le thème du passage du sommeil ou du rêve à la vie éveillée, voir l'étude de Guillaume Carron dans *La désillusion créatrice*, *op. cit.*

⁸¹⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 31.

Ce qui advient dans la profondeur est une « conversion de notre passivité », note Merleau-Ponty dans ce passage fondamental :

Conversion de notre passivité, de notre être exposés (au regard, au monde) en surface de contact avec l'être où nous sommes pris et initiés.

Alors, dans cette *sollicitation* de notre corps à la vision, décrite par Merleau-Ponty, se manifeste de manière embryonnaire l'expérience d'un *être regardé par les choses*, d'une « intentionnalité inverse »⁸²¹ comme Éliane Escoubas l'a définie : regard qui procède du visible. Cette « vision retournée »⁸²² est le « regard des choses » que le peintre sent sur lui quand, entre lui et le visible, « les rôles inévitablement s'inversent »⁸²³ et que Jacques Lacan a formulé en parlant de la « préexistence d'un regard », justement dans le sillon des recherches merleau-pontiennes sur le visible et l'invisible : regard du monde qui m'enveloppe et qui est à son tour accueilli dans mon regard, puisque « je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »⁸²⁴.

« Le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre »⁸²⁵, écrit Walter Benjamin dans ses notes sur Baudelaire ; une telle présence du regard dans l'horizon du visible est condensée, par l'auteur des *Passages*, dans l'expérience de l'*aura* et définie en tant que sentiment d'être regardés : « Dès qu'on est – ou se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'*aura* d'un phénomène, c'est lui conférer le

⁸²¹ Éliane Escoubas définit en tant que renversement de l'intentionnalité le type d'inversion, le chiasme, qui entrelace notre corps aux choses mêmes, tel qu'il se manifeste, pour Merleau-Ponty, dans la peinture : « L'intentionnalité inverse : *être regardé par les choses*, est donc chez Merleau-Ponty l'origine de la peinture », É. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et M. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 128.

⁸²² M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 174.

⁸²³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 31 : « Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres – ces gestes, ces traces dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui – il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent ».

⁸²⁴ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 84.

⁸²⁵ W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 381.

pouvoir de lever les yeux », étant, par ailleurs, indiquée comme « une des sources de la poésie »⁸²⁶.

Une telle expérience est décrite par Merleau-Ponty lui-même dans une note du *Visible et l'invisible*, où il connecte significativement l'expérience du regard et le désir : que se passe-t-il quand il nous arrive de nous sentir être regardés, quand une « femme sent son corps désiré et regardé » ?

On se sent regardé (nuque brûlante) non parce que quelque chose passe du regard à notre corps et vient le brûler au point vu mais parce que sentir son corps c'est aussi sentir son aspect pour autrui. Il faudrait ici chercher en quel sens la sensorialité d'autrui est impliquée dans la mienne : sentir mes yeux c'est sentir qu'ils sont menacés d'être vus.⁸²⁷

Avec la description d'une *vocation* de notre regard à la vision, l'expérience exposée dans les notes de cours de 1953 nous offre une première approche d'un regard du visible : ce que Merleau-Ponty commence à esquisser c'est le passage entre le subjectif et l'objectif et leur commerce réciproque. Nous lisons, dans un passage des notes qui semble renvoyer à certaines notes de travail du *Visible et l'invisible* :

La perception du relief, en demeurant jusqu'au bout implication, implication dans désimplication, fait mieux que la pensée vérifiante : prise unique sur une variété des points de vue qui ne sont pas explicités, sur une variété des sens (tactile comme visuel), synthèse instantanée, sans analyse. Petite différence latérale est transformée par le corps en distance, mais on ne peut assister à la transformation, elle se réalise par l'apparition du relief, et *on ne voit pas le subjectif passer dans l'objectif*. À vrai dire, il n'y a pas transposition : les

⁸²⁶ W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 382. Pour une caractérisation de la notion d'aura chez Benjamin voir A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Milano, Raffaello Cortina, 1999 ; G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

⁸²⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 294.

différences latérales appartiennent au développement cognitif, l'implication à l'enveloppement vital. La perception est leur *limite commune*.⁸²⁸

La perception visuelle décrite par Merleau-Ponty – perception du relief – se rapproche ici de l'expérience tactile, comprise en son caractère réflexif et réversible, le toucher étant un des modes de la perception dans lequel, Merleau-Ponty trouvera inscrite la réversibilité du sentir, parvenant à resignifier aussi les analyses husserliennes du § 37 des *Ideen II*⁸²⁹ :

Réversibilité: le doigt de gant qui se retourne – Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit des 2 côtés. Il suffit que, d'un côté, je vois l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un par l'autre (double « représentation » d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela: la réversibilité.⁸³⁰

La figure capitale du sentant-senti s'articule déjà, en tant que voyant-vu, dans l'étude du miroir chez Wallon et Lacan que Merleau-Ponty développe dans les cours de la Sorbonne⁸³¹, pour se prolonger dans la critique du regard sartrien. Comme le souligne Emmanuel de Saint Aubert, « c'est à partir de cette même figure que les tout derniers écrits aborderont la thématique du sentant-senti, enveloppant ainsi la compréhension d'un touchant-touché qui n'entretenait chez Husserl aucun rapport avec la problématique psychologique du narcissisme »⁸³², Husserl lui-même refusant la possibilité d'une réversibilité relative à la perception visuelle. De ce fait,

⁸²⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 123-124 [92](IX9 ou X2) (nous soulignons). Le relief dont Merleau-Ponty parle dans ce passage concerne non pas le stéréoscope mais l'anaglyphe, basé sur un principe similaire, étant une image imprimée pour être vue en relief, grâce à la superposition de deux photographies stéréoscopiques en deux couleurs complémentaires.

⁸²⁹ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre Second. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. fr. par É. Escoubas, Paris, PUF, 1982.

⁸³⁰ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 311.

⁸³¹ M. MP, *M. Merleau-Ponty à la Sorbonne (1949-1952)*. Résumé des cours établi par des étudiants et approuvé par lui-même, in *Bulletin de psychologie*, n°236, Paris, novembre 1964, p. 109-336, désormais Grenoble, Cynara, 1988 ; désormais *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, 2001.

⁸³² E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 178-179.

« contrairement à ce que l'on sous-entend souvent, le voyant-vu n'est pas chez Merleau-Ponty le simple fruit d'une généralisation du touchant-touché husserlien, lequel est au contraire relu – et quelque peu réévalué – à partir du voyant-vu et de son soubassement proprement merleau-pontien, initialement plus psychologique et psychanalytique que phénoménologique »⁸³³.

La « toute première apparition du thème du *sentant-senti* dans le corpus, inédit compris (même si l'expression précise de “sentant-senti” ne sera pas employée avant *L'œil et l'esprit*) », se fait jour à partir du voyant-vu et à la figure d'autrui, dans les pages de *La prose du monde* :

Je fais l'autre à mon image, mais comment *peut-il y avoir pour moi une image de moi* ? Ne suis-je pas jusqu'au bout de l'univers, ne suis-je pas, à moi seul, coextensif à tout ce que je peux voir, entendre, comprendre ou feindre ? Comment, sur cette totalité que je suis, y aurait-il une vue extérieure ? D'où serait-elle donc prise ? C'est bien pourtant ce qui arrive quand autrui m'apparaît. À cet infini que j'étais quelque chose encore s'ajoute, un chirurgien pousse, je me dédouble, j'enfante, cet autre est fait de ma substance, et cependant ce n'est plus moi. Comment cela est-il possible ? Comment le *je pense* pourrait-il émigrer hors de moi, puisque c'est moi ? Les regards que je promenais sur le monde comme l'aveugle tâte les objets de son bâton, quelqu'un les a saisis par l'autre bout, et les retourne contre moi pour me toucher à mon tour. Je ne me contente plus de sentir : je sens qu'on me sent, et qu'on me sent en train de sentir, et en train de sentir ce fait même qu'on me sent... Il ne faut pas seulement dire que j'habite désormais un autre corps : cela ne ferait qu'un second moi-même, un second domicile pour moi. Mais *il y a un moi qui est autre*, qui siège ailleurs et me destitue de ma position centrale, quoique, de toute évidence, il ne puisse tirer que de sa filiation sa qualité de moi. Les rôles du sujet et de ce qu'il voit s'échangent et s'inversent : je croyais donner à ce que je vois son sens de chose vue, et l'une de ces choses soudain se dérobe à cette condition, le spectacle en vient à se

⁸³³ *Ibid.*, p. 179.

donner lui-même un spectateur qui n'est pas moi, et qui est copié sur moi. Comment cela est-il possible ? Comment puis-je voir quelque chose qui se mette à voir ?⁸³⁴

Ce que nous essayons de montrer, par l'examen des notes sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, est que la réversibilité, loin d'être un thème final et tardif, s'élabore le long du parcours merleau-pontien et se décline « comme simulation de l'inversion du dedans et du dehors, de l'actif et du passif, et, à l'horizon de ces deux inversions, jusqu'à celle de moi et d'autrui »⁸³⁵. Notre expérience incarnée nous révèle les traits de la structure de l'être : « La réversibilité comme structure de l'*aisthésis* », écrit Éliane Escoubas, « renvoie à une structure plus générale encore, qui ne qualifie plus seulement l'ordre du sensible, mais l'ordre ontologique: la structure de l'*inhérence* – qui est *implication* ou *empiètement* »⁸³⁶. Or, dans les notes de cours de 1953, une telle implication réciproque *commence à se penser justement à partir de l'expérience de la vision, comme le lieu où émerge le rapport avec une surface de retournement entre le corps et le monde, entre moi et autrui, entre visible et invisible*. Mais ce passage entre subjectif et objectif est invisible, il n'y aurait pas transposition du sens perceptif en expression : plutôt leur enveloppement réciproque, la perception étant leur *limite commune*⁸³⁷, ou comme Merleau-Ponty écrira plus tard : « Il y a cette ligne, cette *surface frontière* à quelque distance devant moi, où se fait le virement moi-autrui autrui-moi »⁸³⁸.

⁸³⁴ M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 186-187.

⁸³⁵ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 267.

⁸³⁶ É. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 127.

⁸³⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 123-124 [92](IX9 ou X2) (nous soulignons).

⁸³⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 311 (nous soulignons).

d) Cinétique du relief

Il y a un passage de cette analyse consacrée à la vision en profondeur, qu'il convient à notre avis de souligner, car, malgré son caractère succinct et presque elliptique, ce fragment est un indice révélateur de la conception du rapport expressif entre le corps et le monde en tant qu'essentiellement *libidinal*⁸³⁹. Il s'agit d'une annotation synthétique mais qui est, à notre sens, d'autant plus percutante qu'elle est si concise. Dans ces pages, Merleau-Ponty est en train d'argumenter⁸⁴⁰ la nature non illusoire de la profondeur stéréoscopique, et il conclut son analyse avec un bref échange de mots visant à condenser le développement de son intuition :

Remarque : on dira : mais relief est bien construction

puisqu'il n'y en a pas au stéréoscope –

Réponse : on peut voir ce qui n'est pas – et : en effet, ce n'est pas relief vrai ;

⁸³⁹ Comme l'écrit Pierre Rodrigo, « il est bien attesté que Merleau-Ponty s'est interrogé avec une constance frappante, durant les dix dernières années de sa vie, sur la signification du concept freudien de libido », P. Rodrigo, « À la frontière du désir : la dimension de la libido chez Merleau-Ponty », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003, p. 89. Sur le rapport de Merleau-Ponty à la psychanalyse freudienne cf. également E. de Saint Aubert, *Être et chair, op. cit.*, Chapitre IX et, du même auteur, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.*

Quand en 1952 il aborde la préparation du cours pour le Collège de France, Merleau-Ponty avait déjà eu l'occasion de se confronter avec la psychanalyse et avec la notion de libido. Le cours que nous sommes en train d'examiner, sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, s'élabore dans la période qui suit les cours consacrés à *Les relations avec autrui chez l'enfant*, tenus entre 1950 et 1952 (cf. M. MP, *M. Merleau-Ponty à la Sorbonne, op. cit.*) ainsi que la conférence de Genève de 1951, ensuite intitulée « L'homme et l'adversité » (in *Signes, op. cit.*, p. 284-308). Il n'en reste pas moins que, en 1951, la pensée de Freud était comprise de manière différente par rapport à la considération nouvelle qu'on trouve dans les textes de 1960. Au début des années 1950 la libido est encore liée aux thèmes de l'amour et de l'incarnation et seulement plus tard, dans les leçons du dernier cours sur la *Nature* consacrées au corps libidinal, Merleau-Ponty découvrira dans la libido freudienne une *conception dimensionnelle de l'être*. Le philosophe comprendra alors la psychanalyse parmi ces symptômes culturels dans lesquels il voit l'expression implicite d'une nouvelle ontologie et une « mutation des rapports entre l'homme et l'Être », cf. M. Carbone, « La parole de l'augure. Merleau-Ponty et la "Philosophie du freudisme" », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible, op. cit.*, p. 115.

⁸⁴⁰ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 84 [55](V1) sq.

plus pur cf. cinérelief ; *plaisir* d'expression⁸⁴¹

La profondeur que nous voyons au stéréoscope n'est pas vraie profondeur, il s'agit bien là d'un artifice, mais, en même temps, elle n'est pas non plus une construction intellectuelle : parce que, même si nous regardons par la médiation d'un dispositif technique, nous voyons réellement en profondeur : nous pouvons « voir ce qui n'est pas »⁸⁴² note Merleau-Ponty. Et, en effet, ce « cinérelief » est « plus pur » : il est autant réel qu'imaginaire, il sollicite notre regard et suscite notre désir dans la pulsion scopique. Nous pouvons lire en ce passage la trace pure d'une voie qui se développera seulement plus tard : celle du lien entre vision et désir, entre vision et plaisir scopique ; « plaisir d'expression » comme le définit Merleau-Ponty dans ces lignes, plaisir de la perception, en ce qu'elle est, en tant que telle, expressive et se fait comme réponse au monde et expression du monde. Il y aurait donc un plaisir expressif lié à l'apparition de la troisième dimension, de la profondeur, c'est-à-dire de cet invisible qui hante le visible et qui se rend lisible à nos yeux. Plaisir de la vision, plaisir du regard qui rencontre la « plénitude de[s] choses »⁸⁴³.

Le thème du relief est développé dans les notes de la IV et de la V leçon du cours, renforçant la référence à un plaisir visuel :

Que veut dire l'impression si frappante de profondeur ou relief. P. ex. au stéréoscope ou au cinéma en relief ? Le *plaisir* que nous prenons à ces spectacles ? Comme au kaléidoscope ? Qu'est-ce que voir, quand ce n'est pas un quale ? Réduction de cette expérience quand on se demande ce qu'elle veut dire, quand on analyse.⁸⁴⁴

[...]

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 86 [56](V2).

⁸⁴² « On peut voir ce qui n'est pas », *ibid.*, p. 86 [56](V2).

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 87 [57](V3).

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 79 [51](IV7).

On dira : mais justement ici il n'y a pas de relief vrai, c'est l'illusion, donc perception du relief pouvant être réalisée sans lui, et construction, pensée. Réponse 1) c'est postuler qu'on ne voit que ce qui est ; 2) rien n'oblige à dire que l'organisation soit ici équivalente à ce qu'elle est devant relief vrai. Le relief stéréoscopique ne me paraît pas vrai. Il est plus pur. Il est plus expressif. Cf. tableau. Cf. cinéma en relief qui donnait ensuite l'impression que le monde était plat ou prosaïque. Le plaisir ici est *plaisir* d'expression. Notre corps = expression donnée.⁸⁴⁵

À côté du thème du relief et du plaisir, émerge ici en premier plan une autre question tout à fait fondamentale : celle du rapport entre vision naturelle et vision médiée – dans ce cas par le stéréoscope –, mais aussi celle de la possibilité d'une image qui ne renverrait qu'à elle-même, d'un relief expressif pour soi-même et non pas simplement équivalent au relief vrai. Nous reviendrons ensuite sur ces questions.

Dans les lignes successives à ce parcours à peine esquissé, Merleau-Ponty affirme à nouveau le *caractère originaire de la profondeur* : celle-ci ne découle pas des proportions du champ visuel comme effet de la convergence des lignes, à savoir, si je vois apparaître la profondeur, ce n'est pas parce que je vois les choses « en perspective » là-bas, reconstruisant la largeur réelle et perçue dans la distance, c'est que je les vois là où elles sont, et, comme nous avons vu plus haut, parce que mon regard est en quelque sorte *sollicité à voir en profondeur*. Sur la trace de ce cheminement, la figure que Merleau-Ponty nous offre, afin de soutenir la particularité de l'apparaître stéréoscopique est celle d'une route vue à l'horizon, dont il esquisse le paysage perceptif :

Je ne peux dire que je pense la route à l'horizon comme égale en largeur à ici, [...] il y a *vérité de l'apparence* comme apparence, il y a cette structure expressive de l'horizon qui ressemble à celle du relief au stéréoscope et qui donne le

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 82 [52](IV8).

même plaisir: cette pâle trace étroite, sans détail, sans couleur, ton sur ton, c'est la route, elle vaut comme route, ni identique à celle d'ici, ni d'ailleurs d'une autre largeur, fantôme comme l'image double, « route vue de loin ». ⁸⁴⁶

La route à distance m'apparaît en sa vérité, en son lieu, non pas en raison d'une abstraction, mais justement *à travers* l'espace qui me sépare d'elle, à travers la poussière atmosphérique et la lumière qui clignote à l'horizon, c'est-à-dire à travers cette *chair du sensible*. On pourrait mettre en relation cette description de l'apparition de la route en profondeur avec le célèbre passage de *L'œil et l'esprit*, que plus explicitement se trouve à dialoguer avec les lois de l'optique cartésienne :

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures du soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique ⁸⁴⁷.

De la même manière, la route à l'horizon m'apparaît en sa vérité perceptive, *vérité d'apparence*, sans que je doive recourir à une construction analytique, mais en vertu d'un entrelacs originaire qui lie mon corps et le monde. Le *relief* émerge alors du visible comme *cinérelief*, en révélant ainsi que dans son mouvement (*kinésis*) notre corps et le monde – notre corps voyant et le visible – son impliqués l'un dans l'autre ⁸⁴⁸.

Nous comprenons alors pourquoi, dans notre expérience de la profondeur, distance et proximité ne sont pas en contradiction et que, seulement à travers l'opacité du monde et l'épaisseur de sa chair, les choses deviennent pour nous

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 87 [56](V2)-[57](V3) (nous soulignons).

⁸⁴⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴⁸ Cf. « *L'horizon n'est pas un condensé de choses, c'est une structure positive d'implication*, un type d'existence intellectuelle neuf par rapport à choses ou relations cf. forme kantienne- exactement comme le souvenir n'est pas une perception confuse ou vue de plus loin, mais *une structure d'emboîtement* », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 87 [57](V3) (nous soulignons).

connaissables. Merleau-Ponty écrira dans *L'entrelacs – Le chiasme*, réalisant les implications ontologiques de cette pensée d'une vision qui se fait au cœur du visible :

On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps: c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication. C'est pour la même raison que je suis au cœur du visible et que j'en suis loin : cette raison est qu'il est épais, et, par là, naturellement destiné à être vu par un corps.⁸⁴⁹

L'expérience de cette épaisseur du visible, ou mieux de son envers invisible tel qu'il se donne à voir dans la profondeur, est donc lié à un plaisir d'apparition, à un corps percevant-désirant, intuition présente *in nuce* dans le notes du cours de 1953, comme en témoigne la référence merleau-pontienne du *cinérelief*. Ce passage nous permet de penser le rapport visuel que notre corps tisse avec le sensible, en tant que rapport libidinal et affectif, irréductible à une contemplation pure et détachée. La vision en profondeur – et donc la vision comme telle – *donne plaisir*, et implique donc une existence en situation et un être-au-monde comme essentiellement désirants ; une telle conception de l'expérience scopique semble déjà évoquer l'aspect plus proprement libidinal de la chair dans les derniers écrits merleau-pontiens. La connexion vision-mouvement-désir se trouvera explicitée dans un passage de *L'œil et l'esprit* qui semble presque reprendre l'esthétique du *cinérelief* esquissée dans ces notes : « Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est

⁸⁴⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 176.

pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que *la vision est suspendue au mouvement* »⁸⁵⁰.

L'intérêt de Merleau-Ponty pour cet aspect libidinal de la vision se prolonge dans les leçons qui, dans ce même cours de 1953, abordent la notion de *schéma corporel* chez Paul Schilder ainsi que l'image spéculaire chez Jacques Lacan, deux auteurs avec lesquels le philosophe entre dans un dialogue très fécond.

e) *L'œil spirituel, L'œil et l'esprit*. Merleau-Ponty et Schilder

Comme nous l'avons mentionné plus haut, après avoir accompli une analyse de la profondeur et du phénomène du mouvement, Merleau-Ponty entend formuler une *théorie du corps percevant*⁸⁵¹, dans laquelle convergent tous les thèmes ouverts et les questions soulevées par le cours – conscience, expression, vision, désir, mouvement. Le corps dont Merleau-Ponty nous parle n'est plus le *soma* grec⁸⁵², il n'est plus le corps du paradigme cartésien, contrepoids de l'esprit, corps à signifier ou à re-signifier par l'intellect, mais plutôt un *corps désirant*, c'est-à-dire animé par une structure pulsionnelle et par un projet moteur, se configurant dans un réseau de renvois et de relations symboliques.

Dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, le corps est désormais compris en tant que mouvement, à l'instar de celle « ontologie cinétique »⁸⁵³ que nous avons vu être la structure même du rapport entre le moi et le monde : c'est par le mouvement, écrit Merleau-Ponty, que « se fait la jonction du monde visible et du monde de l'expression »⁸⁵⁴, il faut alors préciser la « nature de la notion que nous

⁸⁵⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁸⁵¹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 92 [60](VI3).

⁸⁵² Cf. E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁵³ L. Vanzago, « The Many Faces of Movement », p. 123.

⁸⁵⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 149 [116](XII9).

avons de notre corps (de notre mouvement) »⁸⁵⁵ et le faire à partir d'une étude de la motricité du corps, mettre en lumière sa puissance expressive et symbolique et en montrer la genèse sensible. En continuité avec le développement du cours, Merleau-Ponty vise ici à retrouver, dans la structure motrice du corps, l'empiétement réciproque du sensible sur l'esprit et de l'esprit sur le sensible que nous avons déjà vu à l'œuvre dans l'expérience de la profondeur. « Le désir » dira plus tard Merleau-Ponty, dans les cours sur la *Nature* « pose le même problème que la perception = un esprit ne désirerait pas plus qu'il ne percevrait. Quel est le Je du désir ? C'est évidemment le corps »⁸⁵⁶. Or, si plusieurs influences et recherches préparent la considération merleau-pontienne des aspects pulsionnels et psychiques du corps phénoménal, dans le cours de 1953, nous assistons au premier mouvement d'une prise en compte plus explicite de cette connexion fondamentale, qui reliera dorénavant la motricité du corps à une considération de la structure libidinale de toute esthésiologie.

Afin de repérer les traces de la « double fonction »⁸⁵⁷, expressive et perceptive, du corps, le philosophe se tourne alors éminemment vers la neurologie et la psychopathologie, vers les recherches de Head, Gelb et Goldstein, mais surtout vers l'œuvre de Paul Schilder, auteur fondamental, dont nous retrouverons les traces jusqu'aux derniers écrits. Merleau-Ponty intègre les recherches schilderiennes à sa conception – de l'*Ineinander*, de l'autre, de l'origine du sujet – : elles « inspirent ses réflexions tardives sur l'articulation entre corps esthésiologique et corps libidinal, et enrichissent [...] son traitement du voyant vu »⁸⁵⁸. Mais c'est à partir du début de l'année 1953 que l'influence du neuropsychologue autrichien « prend brutalement de

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 126 [95](X5).

⁸⁵⁶ M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 272 ; cf. aussi « Perception un mode de désir », *ibid.*, p. 345.

⁸⁵⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 52 [21](15)-[23](16).

⁸⁵⁸ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 126 ; sur le schéma corporel et autrui cf. *ibid.* p. 117 sq. « Image du corps et intercorporéité ». Sur Merleau-Ponty et Paul Schilder cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, en particulier « Le schéma corporel ou le corps analogique », p. 78 sq. ; « La médiation de Jean Piaget et de Paul Schilder », in E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte*, *op. cit.*, p. 230-241 ; et, du même auteur, « Espace et schéma corporel dans la philosophie de la chair de Merleau-Ponty », in A. Berthoz et B. Andrieu (éd.), *Le corps en acte*, Presses Universitaires de Nancy, 2011 ; G. Weiss, « Body Image Intercourse: A Corporeal Dialogue between Merleau-Ponty and Schilder », in D. Olkowski et J. Morley, *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World: Interiority and Exteriority, Psychic Life, and the World*, SUNY Press, 1999. Sur la notion d'image du corps cf. aussi F. Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

l'ampleur » : il s'agit de la « date probable de la première lecture »⁸⁵⁹ de *The Image and Appearance of the Human Body*⁸⁶⁰, dont Merleau-Ponty ne paraît pas avoir encore jusque là une connaissance de première main. « Le nouveau professeur au Collège de France » commente Emmanuel de Saint Aubert « en adopte aussitôt la thèse centrale : le schéma corporel possède une structure libidinale, et est habité en profondeur par les enjeux de la relation avec autrui »⁸⁶¹. Par la référence au schéma corporel de Schilder, les notes merleau-pontiennes du cours de 1953 « anticipent de plus de six ans les derniers manuscrits sur la chair (notamment le troisième cours sur la Nature) », en ouvrant à une nouvelle lecture de l'empiétement⁸⁶² et en introduisant des thèmes tel que l'intercorporéité.

Comme les recherches merleau-pontiennes sur la perception ont, de diverses façons, mis en lumière, que dans notre corps est inscrite une logique interne, qui « indique un ordre »⁸⁶³ à la perception et, plus en général, aux processus pratiques et cognitifs, par lesquels notre corps se rapporte au monde et aux autres. Afin de dessiner une telle structure, un tel ordre interne et dynamique, Merleau-Ponty prend donc appui sur la notion schilderienne de « schéma corporel », compris comme un système d'équivalences analogiques, à la lumière duquel le philosophe, « pense à nouveau frais l'inconscient freudien et sa logique onirique »⁸⁶⁴.

Dans le cours de 1953, le schéma corporel est défini comme un dessin, une image soutenant la mémoire et la perception que nous avons de notre propre corps ; il ne faut pas cependant l'entendre comme un système fermé ou stable, il est comme

⁸⁵⁹ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁶⁰ P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1935 ; trad. fr. *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.

C'est par l'intermédiaire de Jean Lhermitte (*L'image de notre corps*, Nouvelle Revue Critique, 1929, puis L'Harmattan, 1998) que Merleau-Ponty découvre la notion de schéma corporel. Dans sa grande thèse, le philosophe se réfère aux travaux de Henry Head (H. Head et G. Holmes, « Sensory disturbances from cerebral lesion », in *Brain*, 34, 1911-1912, p. 102-254; repris dans H. Head, *Studies in neurology*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1920.) et à l'essai de Schilder paru en 1923 (*Das Körperschema*, Berlin, Springer, 1923), mais « dans le traitement que la *Phénoménologie de la perception* livre du schéma corporel, ces dimensions libidinale et intercorporelle ne sont pas encore abordées. », E. de Saint Aubert, « Espace et schéma corporel dans la philosophie de la chair de Merleau-Ponty », in A. Berthoz et B. Andrieu (éd.), *Le corps en acte*, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁶¹ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁶² Cf. *ibid.*, p. 118-120.

⁸⁶³ « Le schéma indique l'essentiel, il domine les détails, il dégage le sens, il indique un ordre, un intérieur des processus », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 133 [101](XI1).

⁸⁶⁴ Cf. E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p. 180 sq.

une idée – naturelle
une pensée donnée à elle-même
une intellection implicite
un savoir que nous avons parce [*sic*] que
nous sommes⁸⁶⁵

Ce schéma ne demande donc pas à être interprété ou déduit, car il s'installe dans le monde en tant qu'acte pré-logique. Le schéma corporel est

essentiellement attitude envers...
ouverture à des buts...
fond d'une praxis⁸⁶⁶

Ce schéma est la structure même de notre rapport au monde, se configurant en tant que « système d'équivalences » et « invariant immédiatement donné par lequel les différentes tâches motrices sont instantanément transposables »⁸⁶⁷ ; cet invariant n'est cependant pas assimilable à celle d'un objet : son insertion dans l'espace est différente, car le corps ne se déploie pas devant nous, au contraire notre perception de lui se fait par lacunes, qui nous révèlent « avec lui, collés à lui, situés en lui »⁸⁶⁸.

⁸⁶⁵ « C'est comme une idée – naturelle, une pensée donnée à elle-même, une intellection implicite, un savoir que nous avons parce que nous sommes », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 133 [101](XI1).

⁸⁶⁶ « Le schéma corporel est intuitivement attitude envers..., ouverture à des tous..., fond d'une praxis », *ibid.*, p. 133 [101](XI1).

⁸⁶⁷ « Ce que nous avons appelé le schéma corporel est justement ce système d'équivalences, cet invariant immédiatement donné par lequel les différentes tâches motrices sont instantanément transposables. C'est dire qu'il n'est pas seulement une expérience de mon corps, mais encore une expérience de mon corps dans le monde, et que c'est lui qui donne un sens moteur aux consignes verbales », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁶⁸ Cf. « Il n'est pas déployé devant moi comme objet: il a lacunes, – qui indiquent que nous sommes avec lui, collés à lui, situés en lui,- donc que son *ici* n'est pas relation interobjective, mais contact de moi avec le dehors. Donc que son unité n'est pas, comme celle du cube, participation de

En deuxième lieu, le corps n'est pas doué d'un mouvement instrumental, il possède une motilité propre : c'est par lui que je meus les objets et me rapproche de mes fins pratiques. Étant doué d'une spatialité irréductible à celle des autres corps pour nous et étant constamment projeté dans l'action, notre corps présente une *motilité intrinsèque* que nous expérimentons de l'intérieur, à travers une *insight*⁸⁶⁹. Toutefois, on ne pourrait pas circonscrire une telle expérience motrice, car, d'un côté, elle est tissée dans les relations entre notre corps et le monde, elle est faite de fragments, d'écart et de lacunes, mais, de l'autre, elle est l'expérience d'un intérieur, d'une vision qui se fait du dedans du corps ; du fait de cette double situation, cette expérience corporelle se caractérise donc comme empiètement et *enveloppement réciproque d'un intérieur et d'un extérieur*. Merleau-Ponty vient ici à souligner, encore une fois, l'ambiguïté intrinsèque du corps propre, désormais pris en compte dans sa double fonction perceptive *et* symbolique.

Le corps possède une unité structurelle et sensorielle que le philosophe définit centrifuge et non centripète⁸⁷⁰, à savoir une unité qui ne résulte pas de la somme de ses parties discrètes, mais, tout en les habitant, les transcende ; une telle unité fonde les liens entre les différents organes et les rapports entre ceux-ci et le monde. L'unité du corps n'est pas « comme celle du cube, participation de tous les moments à un sens ou à une idée »⁸⁷¹, d'une part, elle est unité « latérale » et vécue, de l'autre, elle est une unité « dynamique et non statique »⁸⁷². Ce que Merleau-Ponty entend par là, est que, le schéma corporel est caractérisé par une unité inter-sensorielle et synesthétique, c'est-à-dire que les différentes expériences perceptives ne s'ajoutent pas les unes aux autres dans une addition algébrique pour donner l'unité perceptive, au contraire, elles convergent et empiètent de manière dialectique, elles constituent une *unité qui se donne par écarts et lacunes*.

tous les moments à un sens ou à une idée, mais unité latérale, d'explication mutuelle, vécue », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 132-133 [101](XI1).

⁸⁶⁹ « C'est transport magique au but dans connaissance des moyens, avec *insight* qui n'attend pas messages reçus pour être règle », *ibid.*, p. 134 [101](XI1).

⁸⁷⁰ « L'unité de ses parties n'est pas centripète mais centrifuge. De là vient qu'elle peut se réaliser par dessus lacunes », *ibid.*, p. 129 [97](X6).

⁸⁷¹ Cf. « Son unité n'est pas, comme celle du cube, participation de tous les moments à un sens ou à une idée, mais unité latérale, d'explication mutuelle, vécue », *ibid.*, p. 133 [101](XI1).

⁸⁷² Cf. *ibid.*, p. 129 [97](X6).

Mais le schéma corporel est qualifié de « dynamique » principalement parce qu'il est projeté dans l'action, il est *centre d'action virtuelle*⁸⁷³, dans la mesure où le corps se rapporte à l'espace et au temps toujours en vue d'un certain but, actuel ou possible, et, contrairement aux objets, il a le pouvoir d'incorporer les choses dans son action dynamique. Sa spatialité propre n'est donc pas une *spatialité de position*, mais une *spatialité de situation*⁸⁷⁴, si bien que toute implication dans l'action – mouvement, toucher, perception proprioceptive... – intensifie la perception que nous en avons : « le schéma corporel n'est clair que quand il est prêt au mouvement »⁸⁷⁵. Déjà dans la *Phénoménologie de la perception*, le mouvement était mis en lumière comme point essentiel de l'émergence de la spatialité du corps propre : « On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises »⁸⁷⁶. La conscience perceptive du mouvement et la motricité du corps viennent donc converger dans la structure dynamique du schéma corporel : la « conscience du mouvement » ne fait qu'un avec la « possibilité de se mouvoir »⁸⁷⁷.

Dans ses leçons, Merleau-Ponty tire donc les conclusions de ses analyses sur le mouvement : ce phénomène n'est pas issu d'un « rapport interobjectif qu'il faudrait attribuer à une conscience », il y a une compréhension plus originaire du mouvement comme « geste mien », « situation mienne parmi les choses », « situation qui renferme possibilités multiples dans son aspect actuel et les “comprend” »⁸⁷⁸. Le

⁸⁷³ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁷⁵ « Le schéma corporel n'est clair que quand il est prêt au mouvement », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 127 [96] ; « Le corps au repos n'est guère senti – au repos il y a discordance entre peau sentie et peau nue (qui est au-dessus), et la peau n'est pas surface- Elle ne le devient que quand le corps est touché et surtout touche. L'unité du corps se maintient en dépit de soustractions locales: le membre fantôme », *ibid.*, p. 129 [97](X6).

⁸⁷⁶ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁷⁷ « Notre mobilité = éclatement d'un projet moteur en mouvements effectués, immanence du résultat à l'initiative, jonction magique de la main au but, et non pas de la pensée de la main et de la pensée du but. Donc notre analyse ne va pas du mouvement dans la conscience à conscience d'un mouvement qui serait, elle-même, non mouvement, mais vérité du mouvement: la “conscience du mouvement” est “possibilité de se mouvoir”, magie corporelle », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 118 [86](IX6).

⁸⁷⁸ « Donc mouvement n'est pas rapport interobjectif qu'il faudrait attribuer à conscience – notion

mouvement est donc le phénomène le plus originaire de la conscience perceptive et incarnée, en lui, on saisit l'intentionnalité corporelle et *fungierende* ou latente, à entendre comme la trame des liens que mon corps entretient avec le monde, selon sa logique prégnante et silencieuse : « *l'image du corps est mouvement* »⁸⁷⁹.

Il y a une connexion étroite entre la motricité du corps et le schéma corporel ; ce dernier est à comprendre en tant que pouvoir d'action du corps, en tant que « fond sur lequel se détachent nos projets moteurs »⁸⁸⁰ ainsi que les objets en tant que possibles déclencheurs de nos actions. Merleau-Ponty parle en ce sens d'une « puissance motrice »⁸⁸¹ du schéma corporel : « le corps est moins objet de perception que moyen d'action »⁸⁸² ; mais un tel « fond pratique »⁸⁸³ que le schéma corporel est pour le corps, lorsqu'il se rapporte à l'espace, n'est pas simplement un fond rétrospectif, au contraire il est un schéma « prospectif », c'est-à-dire dessin et projection du corps sur les choses⁸⁸⁴. Précisément en ce sens Merleau-Ponty peut alors affirmer que *la perception est déjà un phénomène expressif* : d'une part, la motilité « élémentaire » est déjà puissance d'expression du corps dans un monde, en ce qu'elle est *expression du monde*, de l'autre, les formes d'expression supérieures et symboliques « sont encore des faits de praxis ou de motilité »⁸⁸⁵. Le langage alors, loin de *porter à l'expression*, ne fait que reprendre ce commerce entre notre corps et le sensible qui est déjà expression d'un sens latent : la « *mobilité au sens où elle appartient à notre corps est déjà expression* »⁸⁸⁶.

originaire de mouvement comme geste mien qui est celle d'une situation mienne parmi les choses, situation qui renferme possibilités multiples dans son aspect actuel et les "comprend" », *ibid.*, p. 152 [119](XIII1).

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 127 [96] (nous soulignons).

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 131 [99](X8).

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 131 [99](X8).

⁸⁸² *Ibid.*, p. 131 [99](X8). Cf. « D'une manière générale la conscience de notre corps dépend étroitement de ce que nous faisons », *ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 141 [108](XII1).

⁸⁸⁴ Cf. « Le fond n'est pas seulement rétrospectif : il est prospectif. Horizon rétrospectif et horizon prospectif – Or la prospection n'est pas perception d'objet, c'est projet », *ibid.*, p. 142 [110](XII3).

⁸⁸⁵ « Ainsi motilité dans plusieurs niveaux. I.e. motilité "élémentaire" est déjà puissance d'expression du corps dans un monde, et formes d'expression supérieures (maniement et reconnaissance des symboles) sont encore des faits de praxis ou de motilité », *ibid.*, p. 148-149 [116](XII9).

⁸⁸⁶ « Mobilité au sens où elle appartient à notre corps est déjà expression », *ibid.*, p. 158 [124](XIII6)-[125](XIII7-XIV1) (nous soulignons).

Une fois esquissée cette analyse, l'attention de Merleau-Ponty se concentre sur le *schéma visuel* du corps, étant complémentaire à notre schéma corporel postural, tactile et proprioceptif, ou kinesthésique :

notre schéma postural (tactile kinesthésique) est normalement en communication avec un schéma visuel de la surface de notre organisme. L'Espace du corps existant avec un espace virtuel ou symbolique de nature visuelle.⁸⁸⁷

L'analyse de différentes pathologies rend, par contraste, plus évident que « chaque stimulation corporelle chez le normal éveille, au lieu d'un mouvement actuel, une sorte de “mouvement virtuel”, la partie du corps interrogée sort de l'anonymat, elle s'annonce par une tension particulière, et comme une certaine puissance d'action dans le cadre du dispositif anatomique »⁸⁸⁸.

Le sujet a son corps non seulement comme dessin fixe de ses positions actuelles, mais aussi comme un système ouvert à une infinité de positions virtuelles équivalentes ; il peut alors « se détourner du monde, appliquer son activité aux stimuli qui s'inscrivent sur ses surfaces sensorielles, se prêter à des expériences, et plus généralement se situer dans le virtuel »⁸⁸⁹. Un tel espace virtuel et symbolique n'est pas seulement un ensemble de possibilités motrices, mais plutôt un *espace de nature visuelle*, en contre-point à notre système tactile et sensori-moteur. Encore une fois, l'analyse merleau-pontienne met ici le doigt sur l'intersection du tactile et du visuel.

Le corps humain se révèle doué d'un *schéma visuel* de la surface de l'organisme, que nous percevons en tant que *dessin* virtuel ou symbolique de l'espace, sans l'intermédiaire d'un jugement ou d'un acte intellectuel⁸⁹⁰. Au sein de ce système

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 130 [98](X7).

⁸⁸⁸ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁹⁰ « Schéma = concret, visible, comme un dessin, nous n'avons pas à le penser, le comprendre n'est pas difficile, il est comme plan aide-mémoire qui n'a même pas besoin d'interprétation », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 133 [101](XI1).

symbolique, a lieu une « traduction »⁸⁹¹ du tactile dans le visuel, il y a un passage synesthétique d'un langage à l'autre⁸⁹² : « la praxis humaine se sédimente en vision » et « le schéma corporel s'enrichit d'un schéma visuel »⁸⁹³. Un tel schéma est vécu de l'intérieur, il est imaginé par le corps et comme perçu par un *œil intérieur*, un « œil spirituel (*spiritual eye*) » selon l'expression de Schilder⁸⁹⁴ : œil qui « n'est pas au dehors, mais dans corps vide, et voit le dehors de notre corps du dedans »⁸⁹⁵. Cet œil psychique et immatériel qui se déplace dans notre corps selon le point de la surface qu'il y a à observer, tout en voyant le dehors de notre corps du dedans, voyant l'intérieur de l'extérieur et l'extérieur de l'intérieur, comme dans une sorte d'héautoscopie⁸⁹⁶, ce cas particulier où le malade croit voir son corps de l'extérieur ou voit ses propres membres comme détachés de son corps⁸⁹⁷. *Une telle inclusion réciproque, du dedans dans le dehors et du dehors dans le dedans, produite par la surface corporelle,*

⁸⁹¹ « Donc “traduction” de principe du tactile dans le visuel – Le tactile nous est d'emblée traduit en visuel », *ibid.*, p. 136 [103](XI3).

⁸⁹² « Traduction spontanée d'un langage à l'autre. Cf. perception synesthétique », *ibid.*, p. 131 [98](X7).

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 148 [115](XII8).

⁸⁹⁴ « Visualisation de tout point de notre corps que l'on touche ou dont on parle. Imagination du corps.

Schilder “œil spirituel” qui n'est pas au dehors, mais dans corps vide, et voit le dehors de notre corps du dedans. “C'est comme un organe psychique qui se déplace dans notre corps et en voit le dehors de l'intérieur. (...) Cet œil immatériel se déplace selon le point de la surface qu'il y a à observer” », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 131 [98](X7). Cf. « When one tries to imagine oneself according to the second instruction [to imagine themselves, but without an optic image in addition to the body which they felt], there is very often a *spiritual eye*, which is in front of the subject and looks all over the body. *This spiritual, inner eye need not be outside. It can be inside. It is like a psychic organ, which wanders round in the body and sees the outside of the body from the inside. It looks through the body, which is in some way empty, yet it does not see the inside of the body, but the surface. This immaterial eye wanders according to the point of the surface that has to be observed. The impression of emptiness in the body which occurs in these experiments is very queer. We are led here for the first time to the problem of the perception of the inside of our body* », P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body, op. cit.*, p. 84-85 (nous soulignons).

⁸⁹⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 131 [98](X7).

⁸⁹⁶ L'héautoscopie ou autoscopie est un trouble dissociatif de l'identité qui peut se présenter sous différentes formes ; le malade peut faire l'expérience d'une vision hallucinatoire de soi-même, sous forme du spectre ou du fantôme de son propre corps, ou bien il peut apercevoir, ou mieux, “se représenter” ses organes internes à l'extérieur et en tant que séparés du corps. Cf. P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body, op. cit.*, p. 84 ; cf. aussi M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 174, 238.

⁸⁹⁷ Schilder écrit : « We come here for the first time to the important principle that we not only see our own body in the same way as we see outside objects, but we also represent our own body in the same way as we see outside objects, but we also represent our own body as we represent an outside object, and the tactile impressions follow this optic representation. For this purpose, we create a mental point of observation opposite ourselves and outside ourselves and observe ourselves as if we were observing another person », P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body, op. cit.*, p. 84.

par son regard virtuel, semble anticiper la relation chiasmatisque et la réversibilité de la vision, que Merleau-Ponty viendra élaborer dans ses écrits tardifs.

Le schéma corporel – sa puissance motrice et son unité pratique – est structuré à partir d'un empiètement mutuel de ses limites intérieures-extérieures, entre intention perceptive et action virtuelle, mais aussi entre les différents systèmes sensoriels et synesthétiques. Or, une surface de ce genre, une telle vision intérieure se dépliant sur le dehors du corps, remet en question la distinction entre :

conscience ou sujet – objet

perception (pour soi) – mouvement (dans l'objet, en soi)⁸⁹⁸

et révèle la « duplicité du sentir »⁸⁹⁹, en tant que réversibilité et appartenance à une seule étoffe du monde, à un seul horizon sentant-sensible⁹⁰⁰.

On peut avancer l'hypothèse que, déjà à partir de ces notes de cours, les recherches schilderiennes autour du schéma corporel jouent un rôle important aussi au niveau de la construction imaginaire qui amènera Merleau-Ponty à décrire le sentant et le senti comme « l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases »⁹⁰¹, à l'instar donc d'un espace *topologique* et *réversible*.

En poussant plus loin cette analyse, nous pouvons comprendre *L'œil et l'esprit* comme une reprise ontologique de la notion schilderienne d'*œil spirituel*, permettant à Merleau-Ponty d'élaborer un regard qui voit « du milieu des choses »⁹⁰², qui assiste

⁸⁹⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 133 [101](XI1).

⁸⁹⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁰⁰ « Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179-180.

⁹⁰¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179-180.

⁹⁰² « La vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti. », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 19-20.

« du dedans à la fission de l'Être »⁹⁰³. Dans cette notion d'*œil spirituel*, dont Merleau-Ponty s'empare de manière créative, nous trouvons l'esquisse d'une conception de la vision comme « enroulement du visible sur le visible »⁹⁰⁴, *Ineinander*, entrelacs de mon regard et du regard des choses – une conception en syntonie profonde avec la schize entre l'œil et le regard élaborée par Lacan⁹⁰⁵ et avec la fonction narcissique du miroir en tant que « *seuil ontologique du visible*, seuil à partir duquel le sujet fait expérience de sa propre exposition au monde, sa propre extériorité et finitude »⁹⁰⁶.

f) Corps libidinal, corps au miroir

L'intérêt que Merleau-Ponty porte à la notion de schéma corporel ne se limite pas à l'examen de la motricité du corps propre, mais s'ouvre à une compréhension de l'intercorporéité et à une mise en valeur de la structure libidinale du corps ; il ne s'agit cependant que de l'ébauche d'une réflexion, que Merleau-Ponty reprendra de manière plus articulée dans le cours de 1959-1960 sur *Le concept de nature*, ayant pour titre *Nature et logos: le corps humain*. « Structure libidinale du schéma corporel – Et par là ouverture à une structure sociale »⁹⁰⁷, note Merleau-Ponty dans le cours de 1953, annonçant ainsi les recherches, qu'il développera sept ans plus tard encore à partir des études de Schilder, et qui l'amèneront à formuler la nature charnelle, sociale et symbolique du corps propre⁹⁰⁸.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁰⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 183.

⁹⁰⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, en particulier p. 65 *sq.*

⁹⁰⁶ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999, p. 51.

⁹⁰⁷ « Structure libidinale du schéma corporel - Et par là ouverture à une structure sociale du schéma corporel: car un type corporel-interhumain (un *pattern*) une fois institutionnalisé détermine par contrecoup son accentuation (et publicités américaines avec type buccal suraccentué)- le corps porteur de tout un système symbolique qui le façonne en retour. Donc non seulement rapports interindividuels, mais rapports sociaux-historiques », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 159 [125](XIII7-XIV1).

⁹⁰⁸ Cf. « Schilder : le schéma corporel a une structure libidinale ...et sociologique », M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 288.

Nous avons déjà mentionné plus haut que, dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, prend forme l'exigence d'une mise en question de la notion de conscience procédant du paradigme métaphysique, celle-ci passe par une critique de la *vision de survol*⁹⁰⁹ et se traduit, comme nous l'avons vu, d'un côté, dans la formulation d'une conception de la vision comme sollicitation du visible, et, de l'autre, dans une théorie du mouvement comme expression originaire du corps perceptif, en tant que geste par lequel il s'installe dans le monde⁹¹⁰. Or, dans l'examen du pouvoir symbolique du corps, dans la prise en compte de la structure libidinale du schéma corporel, *il en va précisément de cette nouvelle conception de la conscience*. Ce qu'il faut expliciter est encore la *structure à double sens* entre ordre du sensible et signification complexe, car le corps est « porteur de tout un système symbolique qui le façonne en retour »⁹¹¹. Le corps est le lieu de notre ouverture au monde, lieu de notre existence charnelle et par là de notre être même, car *il n'y a pas de différence entre se rapporter au monde et se rapporter à notre corps de chair* : « le rapport action-monde et le rapport moi-mon corps ne font qu'un »⁹¹². La « localité » de mon corps n'est pas un lieu parmi d'autres, mais plutôt la localité de tous les autres lieux, car elle « "montre" les autres lieux et [...] ceux-ci la "montrent" »⁹¹³ ; entre mon corps et le monde il y a un rapport allusif⁹¹⁴, mais mon corps ne saurait se tourner vers lui-même s'il n'était depuis toujours exposé à « d'autres lieux », à un lieu autre, à autrui.

⁹⁰⁹ Les termes de « survol », « survol absolu » et « survoler », expression d'un paradigme de pensée cartésien et criticiste, reviennent souvent dans les invectives que Merleau-Ponty adresse à la conscience réflexive et plus en général à l'intellectualisme. Le mot « survol » apparaît pour la première fois dans les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* et est tiré des écrits de Raymond Ruyer (cf. « "survol absolu" (Ruyer) », *ibid.*, p. 55 [26](II2) ; cf. R. Ruyer, *La conscience et le corps*, Paris, PUF, 1937 ainsi que *Néo-finalisme*, Paris, PUF, 1952) ; ce concept sera ensuite repris dans *La prose du monde* et dans le cours sur *La passivité* ainsi que dans les écrits successifs. Pour un approfondissement de cette figure cf. E. de S. Aubert, *Le scénario cartésien*, *op. cit.*, p. 192-199.

⁹¹⁰ « Donc mouvement n'est pas rapport interobjectif qu'il faudrait attribuer à conscience – notion originaire de mouvement comme geste mien qui est celle d'une situation mienne parmi les choses, situation qui renferme possibilités multiples dans son aspect actuel et les "comprend" », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 152 [119](XIII1).

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 158 [124](XIII6)-[125](XIII7-XIV1).

⁹¹² « "Avoir" le corps, ne pas avoir à le "trouver", c'est disposer de pouvoirs localisés, c'est vivre le rapport d'un certain style d'action (visant configuration extérieure) avec un certain siège de ces actions. Le rapport action-monde et le rapport moi-mon corps ne font qu'un », *ibid.*, p. 152 [119](XIII1).

⁹¹³ « La "localité" de mon corps non seulement un lieu parmi les autres, mais relèvement de tous les autres, de telle façon qu'elle "montre" les autres lieux et que ceux-ci la "montrent" », *ibid.*, p. 152 [119](XIII1).

⁹¹⁴ Cf. M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 27.

Dès lors, le corps, ce visible qui se fait voyant et qui se découvre visible, ne saurait se faire *chair* et *sentir*, sinon en vertu d'une originaire *altération*. Le regard que le corps porte sur soi et sur sa prégnance motrice et tactile est toujours aussi « présence d'un autre »⁹¹⁵, c'est-à-dire il se structure comme le regard d'un autre : regard d'autrui, regard des choses. Voici pourquoi, par exemple, dans le trouble de l'héautoscopie, que nous avons cité, le malade ne reconnaît plus son propre membre comme sien, mais il lui arrive de l'identifier avec le membre d'un autre⁹¹⁶, ou encore, dira plus tard Merleau-Ponty, « c'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regard[ai]ent »⁹¹⁷.

Cette surface que le schéma visuel occupe – le corps – n'est pas une surface plane, ni statique, et, comme telle, ne peut jamais être épuisée : l'*œil spirituel* qui la saisit est un œil incarné, un œil en mouvement, voué à laisser toujours une zone d'ombre, un point aveugle. Quelque chose demeure toujours hors-champ. L'œil ne peut pas voir l'œil, il n'y a pas d'accès de la même manière dont la main touche l'autre main, il devient visible à soi-même seulement dans le miroir, ou bien à travers le regard de l'autre : « Ce n'est peut-être qu'en autrui que je vois l'œil » affirme Merleau-Ponty dans les notes de *Nature et logos: le corps humain*, « et cette médiation fait que l'œil est surtout voyant, beaucoup plus voyant que vu, chair plus subtile, plus nerveuse. Mais s'il n'était pas visible il ne verrait pas, car il ne serait pas point de vue, il n'aurait pas de plans, de profondeur, d'orientation... La chair comme "*Empfindbarkeit*" »⁹¹⁸. Le regard que mon œil peut adresser vers lui-même naît sous le regard de l'autre : « Il y a une accentuation affective du schéma corporel qui est en réalité installation en moi d'un rapport avec autrui »⁹¹⁹.

⁹¹⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 158 [125](XIII7-XIV1).

⁹¹⁶ « Toutes les transitions entre dissociations du schéma corporel, étrangeté d'une partie du corps, et perception des autres, et présence d'un autre: malade disant non seulement que son bras n'est pas à lui, mais que c'est le bras d'un autre (entre automatisme verbal et hallucination verbale) », *ibid.*, p. 158 [125](XIII7-XIV1).

⁹¹⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 31; cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181.

⁹¹⁸ M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 286.

⁹¹⁹ « Il y a une accentuation affective du schéma corporel qui est en réalité installation en moi d'un rapport avec autrui: p. ex. prédominance de telle région du corps (buccale) et type de conduite envers autrui (surestimation de la parole – type dévorant, mordant etc., type oral.) », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 158 [125](XIII7-XIV1) (nous soulignons).

La possibilité elle-même d'un *schéma visuel* et d'une *vision intérieure*, tels que Merleau-Ponty les a esquissés dans le sillon de Schilder, se fonde – non pas au sens d'un fondement causal, mais plutôt comme co-implication originaire – sur le regard de l'autre. Le rapport à autrui est donc co-originaire au schéma corporel, dans la mesure où il n'y a pas de représentation du corps, pas de vision de son propre corps de chair, sinon *du point de vue d'un autre* :

L'explicitation totale du schéma corporel donne non seulement rapport à soi du sujet, mais encore son rapport à autrui: déjà *dans mon schéma corporel sont incluses des présentations de moi-même qui ne s'obtiennent que du point de vue d'autrui* (mon visage de face) : *avènement d'une vision de soi est avènement d'autrui* (stade du miroir).⁹²⁰

Merleau-Ponty explicite la référence au stade du miroir lacanien⁹²¹, auquel déjà le cours de psychologie de l'enfant, tenu en 1950-1951 à la Sorbonne et ayant pour

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 158 [125](XIII7-XIV1).

⁹²¹ Cf. J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 449-455 désormais in *Écrits*, Tome 1, Paris, Seuil, 1966. Lacan expose sa théorie pour la première fois dans un exposé auprès de la Société psychanalytique de Paris le 16 juin 1936. Les premières réflexions de Merleau-Ponty sur le miroir trouvent naissance dans les cours en Sorbonne (M. MP, *M. Merleau-Ponty à la Sorbonne (1949-1952)*, *op. cit.*) dans lesquels il intègre les études de Lacan et de Wallon (cf. H. Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris [Boivin et Cie, 1934] PUF 1949). En particulier, les analyses exposées par Wallon dans son étude « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre » (in *Journal de Psychologie*, nov-déc. 1931, p. 705-748) met en lumière l'importance de l'épreuve du miroir montrant comment le cercle du narcissisme infantin est un circuit bientôt ouvert où le schéma corporel de l'enfant est intriqué dans celui de ses proches, l'image du corps originellement liée à celle d'autrui.

Sur le thème du miroir en référence aux travaux de Lacan et de Wallon, ainsi que sur l'influence de Metzger et de Schilder cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 165 sq. « La chair au miroir ».

Sur le rapport entre philosophie merleau-pontienne et psychanalyse lacanienne cf. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.* et, du même auteur, « L'œil et son inconscient. Monde, sujet et pensée chez le dernier Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n°2, Mimesis-Vrin-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2000, p. 471-481 ; A. Renault, « Merleau-Ponty et Lacan : un dialogue possible ? », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, *op. cit.*, p. 117-127 ; R. Silvestri, « *La dicotomia soggetto/oggetto nel pensiero di Lacan e di Merleau-Ponty* », in *Aut aut*, n° 333, 2007, p. 168-187 ; G.-F. Duportail, *Les institutions du monde de la vie: Merleau-Ponty et Lacan*, Paris, Millon, 2008 ; F. Palombi, *Jacques Lacan*, Milano, Carocci, 2009 ; G. Carron, *La désillusion créatrice*, *op. cit.* ; M. Nijhuis, « Specchio, specchio delle mie brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini », in *Chiasmi International*, n°13, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2012, p. 285- 314.

titre *Les relations avec autrui chez l'enfant*, avait consacré une vaste analyse. La fonction du regard et la fonction de l'autre se trouvent profondément entrelacées dans le miroir lacanien. Premièrement, il y a chez Lacan une conception libidinale de la vision, celle-ci investit notamment la relation de l'enfant avec la figure maternelle et la prégnance de son regard. Déjà pour Freud, et d'autant plus pour Lacan, la dimension pulsionnelle inhérente au regard assume un rôle absolument privilégié. L'image spéculaire soutient le mouvement d'identification qui pour Lacan est à la base de la reconnaissance narcissique en tant que celle-ci se produit à partir de l'autre, ou, il faudrait préciser, sous et pour le regard de l'autre : c'est pas le biais du miroir et sur l'image du miroir que peut se réaliser celle transfusion de libido que l'enfant saisit normalement comme adressée vers lui. Une telle reconnaissance – de son propre corps comme objet de ce désir – advient par un mouvement primitif d'aliénation où le « je se précipite en une forme primordiale » : cela permet d'un seul coup au petit homme de se situer par rapport à l'autre et de se situer dans le monde, à travers l'« assomption jubilatoire de son image spéculaire »⁹²² comme propre. Ainsi, dans le dialogue avec le miroir lacanien, Merleau-Ponty retrouve la dimension cinétique – le mouvement des regards et des corps – et celle libidinale – les effets jubilatoires du mouvement de reconnaissance – en tant que structurellement connectées.

Le rapport à autrui est l'extension charnelle du narcissisme connaturel au corps : c'est dans la mesure où je suis un corps percevant que l'autre devient possible pour moi comme quelqu'un qui perçoit les mêmes sensibles. Seulement en vertu d'une chair commune, mon identification avec l'autre devient possible ; c'est par une sorte de réflexion qu'autrui apparaît, « par extension de cette coprésence » : « lui et moi sommes comme les organes d'une seule intercorporéité »⁹²³. Dans un passage des notes de cours sur la *Nature*, qui semble reprendre de près les questions ouvertes par le cours de 1953, nous lisons :

⁹²² J. Lacan, *Écrits*, Tome 1, Paris, Seuil, 1966, p. 93.

⁹²³ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 213.

Chair massive de l'esthésiologie, chair subtilisée de la co-perception, i.e. de l'identification entre les schémas corporels. Mon schéma corporel se projette dans les autres et les introjecte, a des rapports d'être avec eux, recherche l'identification, s'apparait comme indivis avec eux, les désire. Le désir considéré au point de vue transcendantal = membrure commune de mon monde comme charnel et du monde d'autrui. Ils aboutissent tous deux à une seule *Einfühlung* (cf. inédits de Husserl). Schilder : le schéma corporel a une structure libidinale et... sociologique.⁹²⁴

La structure réflexive du corps, que Merleau-Ponty commence seulement à esquisser dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, deviendra plus tard expression du *narcissisme fondamental de la vision*⁹²⁵, au sens plus profond de fonction réversible du regard et de structure propre à la chair : « non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu »⁹²⁶. La chair, « *phénomène de miroir* »⁹²⁷, plonge ses racines – ontologiques mais aussi historiques – dans la circularité de perception et d'expression, de vision et de mouvement, qui caractérise le schéma corporel et sa duplicité constitutive : le corps en tant qu'il est chose sentant et chose sentie, *en circuit avec les autres choses*⁹²⁸. « L'œil, chose vue, l'œil ouverture au visible [...] Ma main chose, ma main qui touche les

⁹²⁴ M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 287-288.

⁹²⁵ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 181. Voici le passage en entier : « Comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles. De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : *il y a un narcissisme fondamental de toute vision*; et que, pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité – *ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme*: non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu », *ibid.*, p. 181.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁹²⁸ M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 285.

choses »⁹²⁹. Ce circuit du corps qui se perçoit soi-même, qui se replie, s'invagine, est pour Merleau-Ponty « ce que veut dire le schéma corporel : il est schéma, organisation, non masse informe, parce qu'il est rapport au monde, et cela même parce qu'il est rapport à soi dans la généralité » et « cette chose-ouverture aux choses, participable par elles, ou qui les porte dans son circuit, c'est proprement *la chair* »⁹³⁰.

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 285-286.

§ 4. CONVERSION DU MOUVEMENT EN EXPRESSION

a) Les arts visuels comme intention signifiante du sensible

Dans le plan qu'il rédige, Merleau-Ponty prévoit de consacrer la seconde partie du cours à *l'expression du mouvement dans la peinture et dans le cinéma*⁹³¹, pour ensuite se tourner vers le passage du sens pré-linguistique au sens linguistique et historique ; cependant, à cause de la richesse des thèmes traités, il sera obligé de donner plus de place à la première partie du cours et de reporter l'analyse de certains sujets à l'année suivante. Ainsi, des quatre leçons prévues⁹³², seulement une est développée, en guise de conclusion du parcours.

Il est intéressant de souligner que le philosophe nous présente ces analyses en tant que *contre-épreuve*⁹³³ de son analyse du mouvement. Certes, l'expression linguistique manifesterait mieux que toute autre forme d'expression l'émergence d'un sens dans le sensible⁹³⁴, le langage étant sublimation et transfiguration du mouvement humain dans la signification, cependant, pour ce même fait, parce qu'il se montre à nous dans la transparence du concept, il passe à un ordre différent et tend ainsi à nous faire oublier son origine sensible, à *cache son étrangeté* et son opacité propre⁹³⁵. Pourtant, avant même que dans le langage, c'est dans l'œuvre d'art qu'un

⁹³¹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 69 [40](III7).

⁹³² Les leçons VI-IX, *ibid.*, p. 69 [40](III7).

⁹³³ « La dernière partie du cours a esquissé, à titre de contre-épreuve, l'examen du mouvement comme moyen d'expression universel. Ce thème sera repris plus tard (en même temps que l'on abordera l'analyse de la gesticulation linguistique, qui a été réservée en entier pour une autre année). On s'est limité à des indications sur l'emploi du mouvement dans la peinture et dans l'art du cinéma », M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 19.

⁹³⁴ « Il faut pour comprendre définitivement ce double mouvement étudier le langage qui le manifeste mieux que toute expression – parce qu'il sublime davantage le mouvement humain », *Le monde sensible*, p. 164 [131](XIV7) ; « Or l'expression ainsi inaugurée commence une dialectique, appelle des développements et transformations, des renversements: tentative de récupération de l'exprimé, expression linguistique, sublimes du corps dans le langage, expression culturelle », *ibid.*, p. 125 [94](IX11 ou X4).

⁹³⁵ « Toutefois, justement pour cette raison et parce qu'il passe à un autre ordre, le langage cache sa

sens latent s'exprime, qu'une vérité se réalise *dans le sensible*⁹³⁶ ; Merleau-Ponty décide, alors, de se tourner vers les formes « semi-linguistiques d'expression »⁹³⁷, à savoir les arts figuratifs, où se produit une « conversion du mouvement en expression »⁹³⁸.

Il faut remarquer qu'arts pictural et cinématographique sont ici abordés dans une manière qui ne saurait trahir aucune prédilection pour le premier sur le second, de la part du philosophe, ce qu'on a souvent la tendance à donner pour acquis en se référant à l'esthétique merleau-pontienne comme à une réflexion sur la peinture. Les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, présentent une lecture inédite du cinéma en tant que « mode d'expression charnière entre le visible et le langage précisément en tant qu'il met en œuvre l'organisation tacite de notre motricité »⁹³⁹. Comme plusieurs contributions l'ont montré dans les dernières années⁹⁴⁰, l'intérêt de Merleau-Ponty pour le cinéma n'est pas cantonné à l'essai de 1945 sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, mais parcourt l'œuvre du philosophe dans son ensemble et était destiné à avoir une place de relief aussi dans son dernier cours au Collège de France⁹⁴¹, où Merleau-Ponty entendait aborder la question du mouvement dans le cinéma.

Dans la peinture ainsi que dans le cinéma nous ne percevons pas un mouvement réel : dans ces formes artistiques, le mouvement est « exprimé par autre

propre étrangeté », *ibid.*, p. 164 [131](XIV7).

⁹³⁶ Cf. « Le monde phénoménologique n'est pas l'explicitation d'un être préalable, mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable mais comme l'art la réalisation d'une vérité. », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. XV.

⁹³⁷ « La conversion du mouvement en expression à étudier sur formes mi-linguistiques d'expression. C'est pourquoi je voulais étudier mouvement dans la peinture et le cinéma – je ne peux qu'esquisser, on reprendra cela l'an prochain + précisément », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 164 [131](XIV7).

⁹³⁸ *Ibid.* Voir aussi la conclusion de la XIV^{ème} et dernière leçon : « Nous trouvons donc déjà dans arts plastiques moments du langage 1) système institutionnel-culturel, et non naturel, de signes 2) usage de ce système comme ensemble ouvert permettant descente en lui de significations non prévues et recréation de signes », *ibid.*, p. 170 [136](XIV12).

⁹³⁹ S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 142.

⁹⁴⁰ Cf. *ibid.* ; M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008 et, du même auteur, *La chair des images*, *op. cit.* ; P. Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin, 2009 ; les contributions du volume de *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010 ; les contributions du volume M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*

⁹⁴¹ M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*

chose que lui »⁹⁴², et, en même temps, il devient à son tour « support d'autres significations » et le moyen « d'une prégnance expressive de degré supérieur »⁹⁴³. Nous lisons dans le résumé du cours : « la plus simple perception de mouvement suppose un sujet spatialement situé, initié au monde, et [...] en retour le mouvement se charge de tout le sens épars dans le monde sensible et devient, dans les arts muets, moyen universel d'expression »⁹⁴⁴. À travers l'analyse de la peinture et du cinéma, Merleau-Ponty entend soutenir non seulement la capacité du corps de signifier le monde, mais aussi les *possibilités expressives du sensible*, allant « de la perception comme expression à l'expression du perçu »⁹⁴⁵.

La « conversion du mouvement en expression », telle qu'elle se réalise dans les arts visuels, rend manifeste le double mouvement d'implication réciproque, caractérisant, comme nous l'avons vu, le rapport expressif entre percevant et perçu. Dans l'expression artistique nous sommes en présence d'une *intention de signification qui provient du sensible*, de ce que nous avons appelé une « intentionnalité inverse »⁹⁴⁶ du visible. Ainsi l'examen des arts figuratifs intervient dans le cours en tant que « contre-épreuve »⁹⁴⁷ non seulement de la nature expressive du corps propre, mais aussi de l'idée même d'un « double sens » – d'un rapport réciproque et réversible – ouvrant à un *renversement des termes de la relation intentionnelle*, là où ce monde que nous percevons devient expression, *se met à signifier*⁹⁴⁸, là où le sensible abrite un sens qui le transcende et l'excède. La vision regarde l'œil.

Le nœud théorique qui prend forme dans l'élaboration de cette leçon, et notamment dans l'analyse de l'expression du mouvement, sera condensé dans certaines pages de *L'œil et l'esprit*⁹⁴⁹, que ces notes viennent donc à éclairer. En particulier, si le discours relatif à la question du mouvement en peinture est

⁹⁴² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 67 [39].

⁹⁴³ « Par ailleurs support d'autres significations: peinture, cinéma | lui-même moyen d'une prégnance expressive de degré supérieur », *ibid.*, p. 69 [40](III7).

⁹⁴⁴ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 69 [40](III7).

⁹⁴⁶ E. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁴⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 126 [95](X5).

⁹⁴⁸ « C'est le bonheur de l'art de montrer comment *quelque chose se met à signifier*, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments », M. MP, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 73 (nous soulignons).

⁹⁴⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 75 sq.

développé de manière assez ample, dans l'article pour *Art de France*, au contraire, l'évocation du cinéma se limite au passage suivant, aussi synthétique qu'elliptique :

Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la *Mariée* de Duchamp ne bougent pas : elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne *va* pas d'ici à là. Le cinéma donne le mouvement, *mais comment ?* Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *meut* pas⁹⁵⁰.

Si dans *L'œil et l'esprit* Merleau-Ponty n'éclaircit pas davantage sa référence au cinéma, les notes de cours de *Le monde sensible et le monde de l'expression* nous offrent, au contraire, un approfondissement des thèmes du mouvement et du montage cinématographique, venant compléter les réflexions déjà ébauchées dans l'essai de 1945 sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* ainsi que dans les *Causeries* de 1948, sur *L'art et le monde perçu*⁹⁵¹.

b) Le mouvement exprimé par autre chose que lui : peinture et cinéma

Dans la XIV^{ème} leçon du cours, Merleau-Ponty se demande comment on peut

⁹⁵⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁵¹ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 61-75 ; M. MP, *Causeries 1948*, *op. cit.* ; les quatre versions du texte de la conférence de 1945 sont publiées dans le volume de la revue *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n°70, été 2013 ; voir en outre le bref mais significatif article « Cinéma et psychologie », paru dans *L'écran français*, n° 17, 24 octobre 1945, p. 3-4, récemment republié in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013.

percevoir le mouvement dans l'immobilité de la toile⁹⁵². Le mouvement en peinture n'apparaît pas comme la représentation d'un changement de lieu, comme l'évocation intellectuelle d'un déplacement, en peinture, il ne s'agit pas de déchiffrer les signes du mouvement⁹⁵³, car les arts plastiques nous donnent une « expression actuelle du mouvement et non [une] référence à [un] mouvement absent »⁹⁵⁴, plutôt elles inventent des « emblèmes »⁹⁵⁵ du mouvement et le rendent percevable en tant que « sens immanent de la “métamorphose” »⁹⁵⁶. Dans la figuration picturale, se donne donc la « possibilité d'une expression du mouvement qui n'en est pas l'imitation ou la reproduction »⁹⁵⁷ – nous avons déjà touché le développement de cette argumentation dans le Premier Chapitre.

Comme l'affirme Rodin⁹⁵⁸, la sculpture donne le mouvement comme « métamorphose d'une attitude en une autre », comme une attitude qui « glisse »⁹⁵⁹ dans une autre, « comme l'implication d'un avenir dans un présent »⁹⁶⁰, c'est-à-dire rapprochant des postures impossibles et « des moments successifs »⁹⁶¹. En ce sens, la photographie, saisissant le réel dans l'instantané, manque le mouvement, parce qu'elle fige l'instant, le « pétrifie »⁹⁶². Avant que la chronophotographie n'ait montré l'anatomie des chevaux au galop, les peintres les ont toujours représentés le « ventre à terre » et les jambes soulevées, dans une composition se révélant, *a posteriori*, paradoxale. Pourtant, même face à cette évidence, « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse : car, dans la réalité, le temps ne s'arrête

⁹⁵² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 164 [131](XIV7). Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder l'analyse de ces pages dans le Premier Chapitre, en référence aux travaux de Bernard Berenson et de Heinrich Wölfflin.

⁹⁵³ À ce sujet cf. L. Vanzago, « The Many Faces of Movement », p. 119 *sq.*

⁹⁵⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 165 [131](XIV7).

⁹⁵⁵ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [132](XIV8).

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 125 [94](IX11 ou X4).

⁹⁵⁸ Cf. A. Rodin, *L'Art*, Paris, Grasset, 2005 [1911], p. 45-53.

Sur Merleau-Ponty et Rodin cf. G.A. Johnson, *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2010, « Part 2 : Merleau-Ponty's Artists ».

⁹⁵⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 165 [131](XIV7) ; cf. A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶⁰ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶¹ Cf. A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁶² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [132](XIV8) ; cf. A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 51.

pas »⁹⁶³. « Cet ensemble », poursuit Rodin, « est faux dans sa simultanéité », mais « il est vrai quand les parties en sont observées successivement »⁹⁶⁴ par le spectateur. Le mouvement émerge alors précisément de cette composition paradoxale, de ce montage de gestes anatomiquement inconciliables, harmonisés par l'unité même du corps-voyant. En ce sens la peinture nous donne *l'expression du mouvement par la vision*, mais non pas l'envers, à savoir *le mouvement de la vision* : cela est le secret du cinéma⁹⁶⁵, à même de montrer « l'organisation tacite de notre motricité »⁹⁶⁶.

Le cinéma est un cas particulier de structuration du champ phénoménal qui produit la « perception du mouvement réel des objets »⁹⁶⁷ et se fonde sur la technique du mouvement stroboscopique, auquel Merleau-Ponty consacre une partie de ses analyses.

L'analyse du mouvement se structure, dans le cours, à partir des recherches élaborées par la *Gestaltpsychologie*, dont Merleau-Ponty reprend la notion de « champ phénoménal » et pense le mouvement en tant que « cas particulier d'organisation du champ »⁹⁶⁸. Le mouvement est « appréhension de figure sur fond » et inversement « toute appréhension de figure sur fond est mouvement possible »⁹⁶⁹. Les expériences de Max Wertheimer et de Joseph Ternus sur le mouvement

⁹⁶³ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [132](XIV8) ; cf. A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 52 et M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 80.

Au sujet de la représentation du mouvement en peinture, photographie et cinéma voir aussi B. Formis, « Chevaux au galop. La controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 185-207.

⁹⁶⁴ Cf. A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 52-53.

⁹⁶⁵ « Le cinéma » commente à ce propos Stefan Kristensen « est la technique la plus exemplaire de cette capacité de la conscience perceptive d'opérer des arrêts, des retours réflexifs, des changements de perspective. Si Merleau-Ponty privilégie dans ses textes la peinture, il mentionne généralement le cinéma et la peinture à égale dignité s'agissant de son projet de refonte de l'ontologie. Non seulement dans le cours de 52-53 que nous avons commenté ci-dessus, mais encore dans le cours de 60-61, il mentionne le cinéma en rapport avec la perception du mouvement. C'est donc que la réflexion sur la peinture ne devait suffire à ses yeux pour asseoir sa pensée de la chair commune du corps et des choses. La peinture donne la "dialectique du visible et de l'invisible" et nous met donc aux prises avec la naissance du sens des choses ; le cinéma par contre implique non seulement cette dialectique, mais inclut une dimension supplémentaire : celle des existences, des destins. L'image vibrante du tableau donne l'invisible de la chose, alors que l'image mouvante du cinéma donne l'invisible de l'existence humaine ; la peinture a pour objet la nature, le cinéma des objets socio-historiques. À partir de là, l'esthétique phénoménologique devient éthique. », S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 135.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁶⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 67 [39].

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 94 [62](VI5).

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 95 [63](VI6).

stroboscopique sont un exemple clé de cette structuration du champ : ils montrent que la perception visuelle du mouvement *n'est pas liée à l'enregistrement de positions et instants partiels d'un mobile dans l'espace et dans le temps*, autrement dit, cela dévoile qu'il est possible de percevoir le mouvement sans vision de positions intermédiaires, c'est-à-dire sans qu'il y ait une vision d'objet mobile.

En projetant en alternance, avec un certain intervalle, un faisceau lumineux à travers deux trous, ce que le sujet perçoit est un point lumineux en mouvement, allant d'une position à l'autre, et non pas l'apparition de deux points lumineux successifs. De cela découle que le phénomène du mouvement ne correspond pas à l'appréhension d'une succession continue de positions, mais plutôt à la forme de la situation perceptive globale, irréductible à la somme de ses éléments partiels – si bien que, dans l'expérience de Wertheimer, les deux points lumineux perdent toute existence séparée et sont signifiants comme la trace d'un seul mouvement. La perception dépend donc beaucoup plus de l'organisation du champ que des éléments en lesquels on pourrait la décomposer⁹⁷⁰. Le mouvement stroboscopique n'est pas pour Merleau-Ponty une illusion du mouvement, mais il manifeste ce qui structure de manière latente toute perception d'un mouvement réel : tout mouvement est produit comme reconfiguration du champ phénoménal et donc « tout mouvement est stroboscopique »⁹⁷¹ et, paradoxalement, le mouvement réel ne serait qu'un « cas limite de mouvement stroboscopique »⁹⁷². En fait, « même en cas de mouvement réel, il n'y a sur [la] rétine qu'activation successive de régions distinctes, non identité d'un mobile »⁹⁷³. Ce qui distingue en apparence le

⁹⁷⁰ Cependant, Merleau-Ponty n'accueille pas jusqu'au bout les termes de Wertheimer et n'acceptera donc pas l'idée d'un mouvement « sans identification d'un mobile », *ibid.*, p. 93 [61](VI4). Cf. aussi M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 310 sq.

Toutefois, le mobile ne peut pas être conçu à l'instar d'un objet existant auquel surviendrait le mouvement, il est quelque chose « qui se meut » (*ibid.*, p. 313) c'est pourquoi, Merleau-Ponty avait introduit la distinction entre *mobile* et *mouvant*. D'un côté on ne peut pas admettre l'existence d'un mouvement pur, mais il n'est pas pour autant nécessaire qu'il soit une propriété d'un « objet défini par un ensemble de propriétés déterminées » (*ibid.*, p. 317).

Cf. Pour une analyse détaillée de ce point cf. S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*, p. 126.

⁹⁷¹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 96 [65](VII1).

⁹⁷² *Ibid.*, p. 194 [184].

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 96 [65](VII1).

mouvement réel du mouvement stroboscopique décrit par Wertheimer, explique Merleau-Ponty, est un « effet écran », c'est-à-dire le fait que l'impression du mouvement procède d'une figure se détachant du fond, effet qui « a lieu entre bords du mobile et ce qu'il cache et découvre »⁹⁷⁴ ; toutefois, une telle distinction n'est pas absolue, car, si cela ne se présente pas dans le procédé utilisé par Wertheimer, on pourrait « reproduire l'effet écran avec mouvement stroboscopique », comme « le cinéma le fait », ce qui « aurait l'air de mouvement réel »⁹⁷⁵.

Ainsi dans l'expérience de Ternus, je ne perçois pas un rectangle dans la position A et ensuite un rectangle égal en B, mais j'ai une « appréhension immédiate du rectangle comme “le rectangle” »⁹⁷⁶, aussi bien qu'« au cinéma », « je m'installe dans le rectangle » que je vois, « dans ce petit rectangle éclairé qui finalement me régit et me hante, dans lequel je vis et le point là dedans a une sorte de légèreté essentielle »⁹⁷⁷.

Dans le cinéma – comme dans l'expérience de Wertheimer, nous percevons un mouvement objectif, même si aucun déplacement actuel ne se donne dans le champ visuel. Mais en quoi consiste cette capacité du sensible de produire un sens, de parler à ma perception en exprimant le mouvement ? Comment le cinéma nous donne-t-il le mouvement ?

Cinéma

Est, dit on, reproduction du mouvement.

En réalité, il a été inventé à ce titre – mais ce qu'il trouvait avec le mouvement était beaucoup plus que le mouvement-déplacement. Et cela a

Comme nous l'avons déjà rappelé, Merleau-Ponty n'accueille pas jusqu'au bout les termes de Wertheimer et n'acceptera donc pas l'idée d'un mouvement « sans identification d'un mobile », *ibid.*, p. 93 [61](VI4) ; 97 [66](VII2). À ce sujet cf. M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 106 sq.

⁹⁷⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 96 [65](VII1).

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 96 [65](VII1).

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 99 [68](VII4).

⁹⁷⁷ *Ibid.*

mis en route dialectique où le mouvement se transforme.

Même comme représentation du mouvement, il ne l'est pas immédiatement : le seul enregistrement de l'homme qui saute ou de l'oiseau qui vole ne donne pas, projeté, l'expression de la vie : « Monstrueux éventail qui n'a plus rien d'illusionniste. »

Faute d'un certain rythme.

En réalité, le mouvement « n'est perçu que comme une qualité abstraitement détachée d'autres plus complexes » : p. ex. il faut que le mouvement soit représenté pendant une certaine durée, de tel point à tel point, il faut qu'il survienne dans un certain contexte de comportement : artifices organisés par le metteur en scène et par les acteurs, « Nous lisons le geste filmique autant parce que nous suivons l'impulsion des acteurs que parce que nous percevons exactement les déplacements de leurs membres.⁹⁷⁸

Le cinéma reproduit le mouvement, mais il n'est pas immédiatement représentation du mouvement : afin que nous percevions le mouvement, le simple enregistrement du déplacement dans l'espace – « de l'homme qui saute ou de l'oiseau qui vole » – n'est pas suffisant. La série des innombrables photogrammes sur la pellicule n'exprime aucun mouvement, elle est plutôt « monstrueux éventail qui n'a plus rien d'illusionniste »⁹⁷⁹ : l'impression du mouvement n'est donc pas dans

⁹⁷⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 168-169 [134](XIV10). La citation est tirée de P. Francastel, « Espace et illusion », in *Revue internationale de filmologie*, 5-6, Venise, 1949, p. 65-74 (désormais in P. Francastel, *L'image, la vision et l'imagination, L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983).

⁹⁷⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 168 [134](XIV10).

Cf. « Le mouvement n'existe pas en soi détaché des objets et des différentes coordonnées de l'espace plastique. [...] Il suffit pour s'en convaincre, de regarder l'enregistrement de l'homme qui saute ou de l'oiseau qui vole. Faute d'un certain rythme les formes se superposent en un monstrueux éventail qui n'a plus rien d'illusionniste ou, si l'on veut, de réel. Le seul renouvellement de l'image sur la rétine à des intervalles calculés pour donner l'impression du continu ne suffit donc pas à créer l'illusion », cf. P. Francastel, « Espace et illusion », *op. cit.*, p. 65.

la saisie photographique du temps mais dans un *certain rythme*⁹⁸⁰.

Merleau-Ponty se réfère à un article de Pierre Francastel, prenant en examen la constitution du mouvement et de l'espace cinématographique. Comme l'historien et critique d'art l'affirme dans *Espace et illusion*, le renouvellement incessant « des images sur l'écran n'explique pas l'illusion du mouvement »⁹⁸¹ : pour que le spectateur perçoive le mouvement il faut que les images soient projetées selon un certain rythme, « de tel point à tel point » et « pendant une certaine durée », de manière à stimuler notre rétine, et, surtout, pour qu'il y ait impression du mouvement, il est nécessaire que, dans la succession des plans, le mouvement « survienne dans un certain contexte de comportement », ou, comme on dirait dans le langage cinématographique, il faut produire le bon raccord de mouvement⁹⁸².

Comme dans la peinture, le mouvement cinématographique ne renvoie pas à des signes du mouvement à interpréter, mais à un sens « ultra-spatial »⁹⁸³ procédant d'un arrangement du sensible qui soit consonant avec le fonctionnement de notre schéma corporel :

Donc mouvement = rapport de Fundierung avec l'expression : il la porte sans doute, il la fait exister, mais il est animé intérieurement par elle, le déplacement local n'est vu qu'à travers un réseau de signes dont le sens est ultra-spatial. Et comment ont-ils ce sens ultra-spatial ? Par leur arrangement

⁹⁸⁰ « Un certain rythme », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 168 [134](XIV10).

Aussi dans les pages de *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty fait référence à un rythme de l'image cinématographique, une notion qu'il tire de Roger Leenhardt : « Un ordre des vues tel, et, pour chacune de ces vues ou "plans", une durée telle que l'ensemble produise l'impression cherchée avec le maximum d'effet. », M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁸¹ P. Francastel, « Espace et illusion », *op. cit.*, p. 65.

⁹⁸² Francastel aussi insiste sur ce point, en soulignant que dans l'appréhension du mouvement cinématographique, il ne suffit pas d'atteindre le seuil perceptif imposé par la rétine, car la perception du mouvement implique un seuil perceptif « intérieur » et « personnel », qui implique la communication d'un sens et non pas l'imitation ou reproduction du réel : « On ne perçoit pas des images successives mais une succession d'images. [...] Le mouvement est perçu non comme une réalité concrète et extérieure mais comme une expérience intérieure, personnelle, communicable par voie de signes intermédiaires dont la nature et la fréquence sont encore mal étudiées. La reproduction intégrale de la vie, la représentation exacte de la nature sont impensables. Le but du film est la suggestion non la répétition du réel », *ibidem*, p. 66.

⁹⁸³ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 169[135](XIV 11).

même, par le problème d'organisation qu'ils posent à notre être psycho-physique.⁹⁸⁴

c) Le caractère non mimétique du réalisme cinématographique

(et de l'art en général)

La perception du mouvement dans le cinéma n'a donc pas à faire avec une représentation *plus ou moins vraisemblable* de la réalité, mais avec la création d'un rythme visuel, d'un rapport entre les images et leur durée respective, tel à entrer en résonance avec l'expression et la motilité du corps propre. À la lumière de ces réflexions sur le montage cinématographique, nous pouvons reprendre le passage de *L'œil et l'esprit* que nous avons cité plus haut, qui abordait la question du mouvement au cinéma :

Le cinéma donne le mouvement, *mais comment* ? Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *meut* pas⁹⁸⁵.

À première lecture, ce passage nous fait penser à une critique : Merleau-Ponty semble s'adresser à la représentation cinématographique du mouvement, reprochant au cinéma – et en particulier à la technique du ralenti⁹⁸⁶ – un manque de réalisme.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 169[135](XIV 11).

⁹⁸⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁸⁶ Une autre référence au ralenti se trouve dans M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, *op. cit.*, p. 73, où le philosophe l'évoque en parlant du film sur Matisse (F. Campaux, *Henri Matisse*, France, 1946). Voir aussi E. Alloa, « La phénoménologie en négatif », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 65-81.

Cependant, les notes de *Le monde sensible et le monde de l'expression* nous suggèrent une toute autre interprétation : comme le remarque Mauro Carbone, « Merleau-Ponty en vient ainsi à souligner le caractère *non mimétique* du réalisme cinématographique – une remarque à l'envergure manifestement ontologique »⁹⁸⁷. Ce que Merleau-Ponty veut affirmer est que la capacité propre au cinéma d'exprimer le mouvement et de produire un sens *ne dépend pas tant du degré de vraisemblance, que d'un certain rythme de l'image*, ce qui nous ramène à l'analyse développée dans les notes de cours.

Cependant, c'est la référence des notes de 1953 au procédé du ralenti qui vient éclairer davantage ce passage et son enjeu théorique. Le ralenti nous donne une perception faussée du mouvement, même s'il nous restitue une image photographique et donc « fidèle » de la réalité, il en trahit pourtant la durée propre, empêchant l'illusion du mouvement⁹⁸⁸. La perception du mouvement au cinéma dépend donc de l'agencement des images et de leur temps, à savoir de leur montage, que Merleau-Ponty tend à faire coïncider avec l'essence du cinéma⁹⁸⁹ ; déjà dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty soulignait que le sens de l'image cinématographique n'est nullement contenu dans l'image elle-même, mais « dépend de celles qui la précèdent dans le film »⁹⁹⁰ et de leur organisation réciproque. Le philosophe voyait dans le montage la *forme* et la structure du film, constituant « un

⁹⁸⁷ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 104. « Cette phrase de *L'œil et l'esprit* se confirme » écrit Carbone « comme une affirmation qui, loin de vouloir désavouer la perception du mouvement offerte par le cinéma, critique plutôt l'idée selon laquelle plus on perçoit une reproduction rapprochée du mouvement, plus cette perception est réaliste. Tout à l'inverse, une telle perception ne peut que fausser la logique perceptive qui unit immédiatement notre corps au monde. Par conséquent, notre corps ne pourra pas reconnaître l'action d'un de ses semblables dans les mouvements de celui-ci projetés au ralenti, mais il croira bien plutôt y observer une façon d'habiter le monde totalement différente de la sienne et plutôt semblable à celle d'une algue. », *ibid.*, p. 111-112.

⁹⁸⁸ « Mouvement et sens indissociables, synonymes: non seulement un certain sens (maison, arts) exige une certaine distribution du mouvement et du repos, mais encore il dépend de la réalisation d'un certain temps. Changement de sens par changement de cadence du mouvement, accéléré ou ralenti:

accéléré: les plantes devenant animaux

ralenti: les mouvements humains changent de sens », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 116 [84](IX3).

⁹⁸⁹ Pierre Rodrigo souligne qu'une telle approche risque tout de même de manquer la complexité de l'expression cinématographique, en la ramenant à une syntaxe de plans. P. Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice*, *op. cit.* Pour Carbone, ce serait plutôt l'analogie avec la composition musicale que l'on pourrait rapprocher du montage cinématographique, en tant que structure gestaltique, *cf.* M. Carbone, « Le philosophe et le cinéaste », *op. cit.*

⁹⁹⁰ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 69.

tout nouveau et irréductible aux éléments qui entrent dans sa composition »⁹⁹¹.

Or, le ralenti nous donne une image déformée du temps, il produit un effet d'étrangeté et d'irréalité : nous avons à faire avec des images fantomatiques, avec « plantes devenant animaux »⁹⁹² et avec un corps humain non reconnaissable, « flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *ment* pas »⁹⁹³. Cette similitude, tirée de *L'œil et l'esprit*, semble évoquer la description que Jean Epstein fait du ralenti dans *L'intelligence d'une machine*, dont Merleau-Ponty tire, dans les notes de cours, une longue citation :

À une projection ralentie, on observe, au contraire, une dégradation des formes [...]. Dans le regard, la pensée s'éteint ; sur le visage, elle s'engourdit, devient illisible. Dans les gestes, les maladresses – signe de la volonté, rançon de la liberté – disparaissant, absorbées par l'infaillible grâce de l'instinct animal. Tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des vieilles faunes marines, des eaux mères. La régression va plus loin et dépasse le stade animal. Elle retrouve, dans les ploiements du torse, de la nuque, l'élasticité active de la tige ; dans les ondulations de la chevelure, de la crinière, agités par le vent, les balancements de la forêt [...]. Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale, laisse monter à sa surface sa nature colloïdale foncière.⁹⁹⁴

Cette image du corps flottant comme une algue, apparaît alors comme une reprise de la métaphore d'Epstein, décrivant le ralenti comme un enchantement à même de ramener les corps à leur viscosité primordiale, recréant l'effet des courants qui secouent la faune marine.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁹² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 116 [84](IX3).

⁹⁹³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁹⁴ J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946, p. 59. Sur Merleau-Ponty et Jean Epstein cf. la thèse de doctorat de Ken Slock consacrée à « Maurice Merleau-Ponty et Jean Epstein. La science secrète du cinéma » (2014). Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 115-117 [84-85].

Il est aussi probable que, en évoquant ce procédé technique, dans les pages de *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty eût à l'esprit la fameuse scène tournée au ralenti par Jean Vigo dans *Zéro de conduite*, à laquelle les notes de cours de 1953 se réfèrent à plusieurs reprises⁹⁹⁵ et qui en vient à incarner le sens de la description de Epstein. Il s'agit de la séquence, devenue célèbre, de la révolte dans le dortoir : le ralenti y produit un effet de suspension temporelle en amplifiant dans l'espace et dans le temps les mouvements des jeunes révoltés en chemises de nuit, entre cabrioles et batailles d'oreillers, plumes qui dansent dans l'air sous les yeux stupéfaits des surveillants.

Dès lors, à partir de l'exemple du ralenti, nous comprenons mieux en quel sens il ne s'agit pas de *copier de plus près le déplacement de lieu*, mais plutôt de créer un rythme et un montage à même de produire l'impression du mouvement : tout comme la peinture ne copie pas le mouvement, mais *crée des emblèmes* du mouvement dans une composition d'attitudes impossibles, ainsi le montage au cinéma produit le mouvement comme excédent, comme sens qui excède les images photographiques.

Comme le remarque Carbone, « loin de vouloir désavouer la perception du mouvement offerte par le cinéma », Merleau-Ponty « critique plutôt l'idée selon laquelle plus on perçoit une reproduction rapprochée du mouvement, plus cette perception est réaliste »⁹⁹⁶. Le cinéma, comme la peinture, ne vise pas à représenter ou imiter le mouvement⁹⁹⁷ mais il le crée, il crée des emblèmes du mouvement, par le biais du montage et d'un certain rythme.

Il y a un rythme du tableau comme il y a un rythme du montage cinématographique. Le but de la peinture, et de l'art en général, n'est pas dans la représentation des objets, dans la reproduction mimétique d'un paysage, d'un visage

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 113 [81](VIII9) et 119 [87](IX6).

L'intérêt de Merleau-Ponty vis-à-vis de ce film s'adresse de manière significative à la bande sonore, réalisée par Maurice Jaubert en utilisant pour la musique de cette séquence un procédé très particulier, consistant à renverser les notes de la composition et ensuite à renverser le morceau enregistré, cette musique conjointement à l'usage du ralenti contribuant à créer l'effet d'irréalité de la scène. Pour un commentaire plus ample de la référence de Merleau-Ponty à cette scène cf. M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁹⁷ Si c'était ainsi, « le but de la peinture serait le trompe-l'œil, et sa signification serait toute hors du tableau, dans les choses qu'il signifie, dans le sujet. », M. MP, *Causeries*, *op. cit.*, p. 55.

ou d'une nature morte. S'il en était ainsi, « le but de la peinture serait le trompe-l'œil, et sa signification serait toute hors du tableau, dans les choses qu'il signifie, dans le sujet »⁹⁹⁸. De même, le cinéma ne vise pas la représentation du réel, son double, mais *crée un monde*, et c'est précisément puisqu'il n'est « pas une imitation du monde, mais un monde pour soi »⁹⁹⁹, qu'il se définit en tant qu'art¹⁰⁰⁰. Merleau-Ponty nous met donc sur la trace d'un *réalisme non mimétique*, qui ne prétend pas épuiser le réel dans sa représentation, mais le crée. Ce que le philosophe est en train de soutenir est que l'éventail des possibilités expressives du cinéma ne se réduit pas à la reproduction du mouvement, pour laquelle le cinématographe avait pourtant été inventé : l'image cinématographique est expressive pour elle-même, c'est-à-dire non pas en vertu d'un renvoi à une réalité qu'elle viendrait évoquer. Comme le commente Ken Slock, dans la thèse qu'il a consacrée à « Maurice Merleau-Ponty et Jean Epstein. La science secrète du cinéma » : « La force expressive des images inversée du cinéma ne se restreint pas au monde des symboles et des signes, mais cherche à s'étendre au monde perçu lui-même. La manipulation des images permet à celles-ci *de s'exprimer de manière non référentielle*. Elles n'ont plus à renvoyer à une réalité déjà donnée, elles la réinventent »¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 69. Et Merleau-Ponty poursuit : « Or c'est précisément contre cette conception que toute peinture valable s'est constituée et que les peintres luttent très consciemment depuis cent ans au moins », *ibid.* Cf. « L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression. Comme la parole nomme, c'est-à-dire saisit dans sa nature et place devant nous à titre d'objet reconnaissable ce qui apparaissait confusément », M. MP, *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 30.

⁹⁹⁹ M. MP, *Causeries 1948, op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁰⁰ « Car l'art et la philosophie *ensemble* sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du "spirituel" (de la "culture"), mais contact avec l'Être justement en tant que créations. L'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience », M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁰¹ K. Slock, « Maurice Merleau-Ponty et Jean Epstein. La science secrète du cinéma » (2014) Thèse de doctorat, p. 146 (nous soulignons).

d) Du mouvement des objets au mouvement du regard

Le cinéma a été inventé pour représenter le mouvement, mais, de plus, après avoir découvert le mouvement des objets, il *a fait du mouvement son moyen d'expression*, sa manière de *célébrer notre ouverture au monde*¹⁰⁰² : « le film, son découpage, son montage, ses changements de point de vue sollicitent et pour ainsi dire célèbrent notre ouverture au monde et à autrui, dont il fait perpétuellement varier le diaphragme »¹⁰⁰³. L'exemple du cinéma révèle davantage que, pour Merleau-Ponty, le mouvement cesse de coïncider avec la translation d'un corps dans l'espace, et devient « moyen universel d'expression »¹⁰⁰⁴. Certes, le cinéma a été inventé comme « reproduction du mouvement »¹⁰⁰⁵, mais « ce qu'il trouvait avec le mouvement était beaucoup plus que le mouvement-déplacement. Et cela a mis en route [une] dialectique où le mouvement se transforme »¹⁰⁰⁶.

Dans le cinéma, le mouvement se trouve dans un « rapport de *Fundierung* avec l'expression » : « il la porte sans doute, il la fait exister, mais il est animé intérieurement par elle »¹⁰⁰⁷. Ce que Merleau-Ponty entend par là est que le fonctionnement technique du film appelle directement notre organisation corporelle, notre « être psycho-physique »¹⁰⁰⁸. La manière dont le cinéma construit un espace et représente le mouvement n'est pas, comme nous l'avons vu, « en copiant de plus près le changement de lieu »¹⁰⁰⁹, mais au moyen des coupes et des écarts qui structurent le montage cinématographique, et pourtant, la succession des plans donne vie à un espace que je ne recompose pas de manière rétrospective, mais que je perçois en tant qu'espace vécu. Comme l'écrit Merleau-Ponty :

¹⁰⁰² M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 168 [134](XIV 10) : « Mais, même le mouvement n'est pas perçu immédiatement si la succession des photogrammes ne respecte un « certain rythme ».

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 169 [134](XIV 10).

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 169 [135](XIV 11).

¹⁰⁰⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 78.

Je vois un personnage au fond d'une salle, puis je le vois marcher. Contrepoint de ces points de vue, à l'intérieur de mon point de vue. En sortant [de la salle de cinéma] je ne me rappelle pas ces perspectives, il me semble avoir vu tout le monde vivre dans un seul espace. Mais la sélection a agi à chaque instant et c'est l'interaction des perspectives qui fait la beauté¹⁰¹⁰.

Jamais le film ne se limite à montrer des images-en-mouvement, le langage cinématographique a bientôt appris à mettre en scène *les variations de notre vision*, à travers l'« interaction des perspectives »¹⁰¹¹ et « l'interaction choses-sujets »¹⁰¹². Ce qu'il met en œuvre est une logique d'écart, une perception par imperception¹⁰¹³ : « montage, découpage, rythme visuel-sonore, etc. »¹⁰¹⁴, « voilà ce qui fait le mouvement d'un film et non l'agitation des personnages »¹⁰¹⁵, et ce mouvement se fait sur l'écran non moins que dans mon corps voyant. Tous les artifices du tournage et du montage sont autant d'inventions du regard qui recrée son schéma corporel, en tant qu'empiètement de l'intérieur sur l'extérieur et de l'extérieur sur l'intérieur.

Ainsi, en poursuivant l'exploration du mouvement *des* objets, le cinéma a découvert le mouvement *du* regard¹⁰¹⁶ – génitif subjectif –, le *regard comme mouvement*, comme *ambiguïté* d'ici et là, de mon point de vue et de celui d'autrui :

¹⁰¹⁰ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁰¹³ Cf. M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 170 [136](XIV12).

¹⁰¹⁶ « Le cinéma, d'abord imitation du mouvement objectif, devient expression du mouvement de la caméra par rapport à l'objet, *i. e.*, étant donné un certain niveau de normalité, qui donne sens par écart à panoramiques, travelling, montage, découpage, expression de l'homme. », *ibid.*, p. 69 [40](III7) ; « *Non seulement mouvement des objets mais mouvement du spectateur par rapport aux objets* *i.e.* cinéma suppose toujours niveau de normalité par rapport auquel les panoramiques, travellings, montage, découpage prennent sens expressif », *ibid.*, p. 69 [39] (nous soulignons). Cf. aussi M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 19-20 : « il joue, non plus, comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement ».

Le cinéma, inventé comme moyen de photographier les objets en mouvement ou comme *représentation du mouvement*, a découvert avec lui beaucoup plus que le changement de lieu : une manière nouvelle de symboliser les pensées, un *mouvement de la représentation*.¹⁰¹⁷

Le cinéma nous montre le mouvement de notre perspective, la variation de notre point de vue sur le monde et, ce faisant, il nous dévoile les possibilités de notre vision, nous apprend comment se fait notre voir¹⁰¹⁸. Le langage cinématographique dispose d'un ensemble d'outils expressifs à même de redoubler le regard à l'infini, de le découper, de multiplier les perspectives dans l'espace et dans le temps, et, parallèlement, il nous montre aussi la limite et l'origine de notre point de vue, normalement cachés par le regard. Ce point aveugle structurel à la vision est justement le vide autour duquel le cinéma s'organise et nous permet de voir, à travers les écarts et les lacunes.

Le plan cinématographique entretient un dialogue continu – qui peut être plus ou moins accentué par les choix de la réalisation, du cadrage, du montage – avec *ce qui n'est pas représenté*, avec un hors-champ, toujours dans l'imminence d'être représenté, et pourtant visible (non vu) pour ceux qui se trouveraient dans le plan ; autrement dit, l'image cinématographique est ouverte sur – voire hantée par – une dimension virtuelle. Une tension relie l'espace visible dans le plan et l'espace invisible qui se trouve au-delà de ses bords. L'exemple le plus efficace, où une telle dynamique se montre, est le mécanisme du suspense élaboré par le genre de l'horreur ou du thriller : la scène imprésentable ne s'offre pas frontalement, directement, au regard du spectateur, mais sa puissance expressive, son sens, émergent de la réaction du personnage, contribuant à déclencher l'imaginaire et les émotions du spectateur, bien plus que si le monstre ou l'assassin ne s'étaient devant lui avec les effets spéciaux les plus impressionnants.

Merleau-Ponty souligne le potentiel de cet espace virtuel à travers la description d'un *regard hors-champ*. Bien qu'il ne pousse pas plus loin l'analyse

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹⁸ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 97.

technique de ce procédé, le philosophe décèle et met en relief la dynamique fondamentale qui le soutient. Le regard que le personnage adresse au-delà du cadre filmique institue un mouvement centripète par rapport à l'espace hors-champ et, en même temps, le crée, il le fait exister pour le spectateur en tant que pôle dialectique du regard :

Présence extraordinairement intense de ce qui n'est ici pas explicité : regard vers... spectacle {horrible}, qu'on ne voit pas – Quand il est présenté, son influence sur l'expression du visage – Donc soudure par-dessus des lacunes, présentation indirecte, i.e. désignation de l'absent par le présent, = engrenage de l'un dans l'autre, prégnance de l'un dans l'autre¹⁰¹⁹.

Comme le souligne Pascal Bonitzer, ayant consacré différentes études à la relation entre le cadrage et le hors-champ, l'effet de la scène s'obtient en insistant « sur cette part d'inconnu “derrière la porte” sur quoi se fonde le suspense pour fonctionner comme tel, le hors-champ » ; alors « le suspense repose moins [...] sur une distribution conventionnelle des plans d'après un découpage de la réalité, que sur l'adjonction au système du champ-contre-champ d'un hors-champ inquiétant »¹⁰²⁰. C'est précisément l'absence manifeste de ce pôle scopique qui suscite l'investissement libidinal du regard, produisant la tension et la suspension propres au genre : « Au cinéma, le processus en question dépend donc étroitement d'une fonction essentielle de l'espace filmique, l'espace off, l'espace hors-champ. Cette fonction est liée à la structure de l'écran. »¹⁰²¹ ; « le regard qui vient du champ absent

¹⁰¹⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 169 [135](XIV11) ; cf. « Les cinéastes savent bien les exigences du passage d'un plan à l'autre, et que les soudures ne sont possibles que parce que notre imagination complète l'enregistrement matériel des signes visibles », P. Francastel, « Espace et illusion », p. 70.

¹⁰²⁰ P. Bonitzer, « Qu'est-ce qu'un plan ? », in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999, p. 25. Cf. aussi « Le suspense hitchcockien », in *ibid.*, p. 35-52.

¹⁰²¹ Bonitzer poursuit : « Certains cinéastes ont joué très fortement de cette fonction de cache: Welles, Hitchcock, Lang. Architectes comme Dédale, ils font du film une construction-piège où s'égare et se retrouve le spectateur. 'Le cinéma, écrivent Deleuze et Guattari, a avec l'architecture un rapport plus profond qu'avec le théâtre (Fritz Lang architecte).' Ils notent ainsi chez Welles un double modèle architectural, un modèle vertical, 'montées et descentes suivant des escaliers infinis, plongées et contre-plongées' (correspondant aux chroniques historico-politiques [...]) et un modèle

[...], au lieu de jouer comme élément caché, le ressort secret de la tension dramatique du champ, dans une mise en scène paranoïaque, devient l'objet même du jeu cinématographique. L'espace du cinéma s'y avère *troué de part en part* »¹⁰²².

Dans d'autres textes consacrés au cinéma, Merleau-Ponty avait mis en relief la capacité du cinéma à montrer les vécus humains justement grâce aux vertus du montage : c'était le cas de l'effet Koulechov décrit dans la conférence de 1945¹⁰²³, et visant à montrer l'extraordinaire puissance et l'impact émotionnel du montage. Dans l'expérience conduite par le réalisateur soviétique, le même plan de l'acteur Mosjoukine, performant un regard hors-champ assez neutre, était intercalé entre des plans représentant une assiette de soupe, un cercueil et un enfant¹⁰²⁴ ; le spectateur étant ainsi amené à ressentir respectivement la faim, la tristesse et l'amour paternel, toujours à partir d'un même plan subjectif.

Aussi dans l'article *Cinéma et psychologie*, paru dans *L'écran français*, Merleau-Ponty souligne l'efficacité du montage et la défaillance des tentatives de montrer les vécus psychiques et les émotions par le biais du plan subjectif :

horizontal proprement labyrinthique, 'profondeur de champ, couloirs illimités, transversales contiguës', celui des thrillers. », *ibid.*, p. 58. La citation de Deleuze-Guattari est tirée de : G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.

¹⁰²² P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰²³ Si Merleau-Ponty se réfère à Poudovkine, c'est parce que l'attribution de cette expérience cinématographique a été à l'époque plus incertaine, comme le souligne François Albera, dans la réédition commentée de toutes les versions du texte merleau-pontien sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». Cf. F. Albera, « Le cinéma et la nouvelle psychologie par Maurice Merleau-Ponty », in *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n°70, été 2013.

« Poudovkine prit un jour un gros plan de Mosjoukine impassible, et le projeta précédé d'abord d'une assiette de potage, ensuite d'une jeune femme morte dans son cercueil et enfin d'un enfant jouant avec un ourson de peluche. On s'aperçut d'abord que Mosjoukine avait l'air de regarder l'assiette, la jeune femme et l'enfant, et ensuite qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire, et le public fut émerveillé par la variété de ses expressions, alors qu'en réalité la même vue avait servi trois fois et qu'elle était remarquablement inexpressive. Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés », M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰²⁴ « Au visage en gros plan de l'acteur Ivan Mosjoukhine, Kouléchov associa, successivement, des plans de revolver, bol de soupe, femme dénudée (en fait Kouléchov ne donne jamais exactement la même version d'un écrit ou d'une interview à l'autre). Le spectateur crut lire sur le visage du comédien des sensations variées de peur, faim, désir... », M. Tsikounas, *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*, Paris, Cerf, 1992, p. 143, note de bas de page n° 28.

Il est vrai que les cinéastes ont quelquefois tâté de l'introspection, mais presque toujours sans succès. Daquin, dans *Premier de cordée*, nous fait sentir le vertige quand il nous montre l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quel bouleversement de l'espace, mais nous ne sentons pas le vertige quand, voulant reproduire le monde intérieur du héros, il photographie un paysage qui bascule et se brouille. Malraux, dans *Sierra de Teruel*, nous fait percevoir jusqu'à l'évidence que l'aviateur y voit mal quand il nous le montre gauche et faible au sortir de sa carlingue, mais nous demeurons insensibles quand il passe au point de vue de l'aviateur et nous présente un paysage voilé par une gaze. Le délire de Clarence dans *Falbalas* serait plus émouvant s'il apparaissait, comme par une sorte d'incantation, au bout de ses regards et de ses gestes, et Becker ne nous convainc pas quand il nous montre ce que Clarence voit : un mannequin de bois qui devient femme. La vie « intérieure » est d'autant plus fortement rendue qu'elle est plus résolument traitée comme une conduite et qu'elle apparaît dans le monde même auquel, de près ou de loin, elle se rapporte toujours. Cette méthode tout « objective » rejoint d'ailleurs une tradition. Il y a de grandes œuvres classiques qui abordent l'homme de l'extérieur comme le font à la fois le cinéma, la psychologie moderne et le roman américain.¹⁰²⁵

Selon Merleau-Ponty, l'effet du plan subjectif boîte dans la représentation de l'intériorité par rapport à l'extraordinaire efficacité du montage, à travers lequel le cinéma parvient à nous montrer la colère, la joie, la jalousie dans le comportement d'un homme et non pas en expliquant ses pensées : « Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps »¹⁰²⁶, et pour cela il « est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre »¹⁰²⁷.

Le montage cinématographique révèle la « valeur expressive d'une absence de

¹⁰²⁵ M. MP, « Cinéma et psychologie », *op. cit.* ; cf. aussi M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 74.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 74.

signe »¹⁰²⁸ : cela vaut pour le mouvement, pour la représentation de l'espace, mais également pour l'interaction image-son¹⁰²⁹. « Présentation par écarts à l'égard d'une norme qui n'est jamais donnée elle-même »¹⁰³⁰, le film met en œuvre une logique d'écart, où les vides¹⁰³¹, les silences, les absences¹⁰³² ont une signification pour leur relation aux pleins ; chaque élément du film a un sens seulement en relation à la présence ou absence des autres éléments, nous sommes donc en présence d'un système diacritique dans lequel chaque signe ne se donne pas positivement, mais exclusivement dans la différence avec les autres. « Donc mouvement », note Merleau-Ponty, est « interrogation de mon être au monde naturel et social par écarts »¹⁰³³. Cela ne peut-il pas être une définition du cinéma ?

Il est intéressant de remarquer que, pour Merleau-Ponty, l'élément spécifiquement esthétique du cinéma consiste en cette structure d'écarts, montage diacritique du sens cinématographique : « le film n'est œuvre d'art que s'il joue de ce système par écarts par rapport à lui qui réalisent emblèmes pour significations »¹⁰³⁴. De manière perçante, Merleau-Ponty voit dans le montage – au sens large de découpage et de forme ou structure du film – le principe génératif du cinéma, comme en témoigne aussi un passage des *Causeries*, comparant le cinéma et les autres formes d'expression :

Car enfin ce qui peut constituer la beauté cinématographique, ce n'est ni l'histoire en elle-même, que la prose raconterait très bien, ni à plus forte

¹⁰²⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 69 [40](III7).

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 169 [135](XIV11). Une telle relation dialectique, entre présence et absence dans le plan cinématographique, se répète aussi dans le rapport entre image et son ainsi qu'entre parole et image. Merleau-Ponty souligne que, comme c'est le cas pour la bande sonore et la musique de *Zéro de conduite*, réalisée par Maurice Jaubert, dans un film « Il faut que le dialogue s'inscrive dans l'image. Montage, découpage, rythme visuel, fondu, etc. ». Le philosophe parle d'une « prégnance du visuel dans le son et dans la parole » – comme dans le film de Alexander Mackendrick, *L'homme au complet blanc* (*The Man in the White Suit*) – ou bien de la « présence du bruit dans la vision muette (passage au silence) », affirmant donc l'importance de l'absence de son, dans ce système fondamentalement diacritique.

¹⁰³⁰ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 168 [134](XIV10).

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 69 [40](III7).

¹⁰³² « Valeur expressive du silence comme valeur expressive de l'absence de vues et un certain contexte respectivement visuel et auditif », *ibid.*, p. 69 [39].

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 170 [136](XIV12).

¹⁰³⁴ *Ibid.*

raison les idées qu'elle peut suggérer, ni enfin ces tics, ces manies, ces procédés par lesquels un metteur en scène se fait reconnaître et qui n'ont pas plus d'importance décisive que les mots favoris d'un écrivain. Ce qui compte, c'est le choix des épisodes représentés, et, dans chacun d'eux, le choix des vues que l'on fera figurer dans le film, la longueur donnée respectivement. Chacun de ces éléments, l'ordre dans lequel on choisit de les présenter, le son ou les paroles dont on veut ou non les accompagner, tout cela constituant un certain rythme cinématographique global¹⁰³⁵.

Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty évoque encore le cinéma en tant qu'exemple définissant la structure diacritique du sens : comme le sens littéraire « n'est nulle part dans les mots », mais « est entre eux, dans les creux d'espace, de temps, de significations qu'ils délimitent », ainsi « le mouvement au cinéma est entre les images immobiles qui se suivent, ou comme les lettres, dans certaines réclames, sont moins faites par les quelques traits noirs que par les plages blanches qu'ils indiquent vaguement, – blanches, mais pleines de sens, vibrantes de vecteurs et aussi denses que le marbre... »¹⁰³⁶. De la même manière, le regard hors-champ réalise une « présentation indirecte » du réel, une « désignation de l'absent par le présent »¹⁰³⁷, de l'invisible à travers le visible – nous reviendrons sur la structure ontologique de cette présence diacritique.

Le film abrite, par sa structure cinétique, un vide structurel, un invisible qui n'est rien d'autre que le regard lui-même. Regard irreprésentable et imprésentable, regard que Lacan définit comme objet élidé et insaisissable : « de tous les objets dans lesquels le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le regard se spécifie comme insaisissable. C'est pour cela qu'il est, plus que tout autre objet, méconnu, et c'est peut-être pour cette raison aussi que le sujet trouve si heureusement à symboliser son propre trait évanouissant et punctiforme dans l'illusion de la conscience de se voir se voir, où s'élide le regard »¹⁰³⁸. Le voyant que

¹⁰³⁵ M. MP, *Causeries 1948*, op. cit., p. 57-58.

¹⁰³⁶ M. MP, *La prose du monde*, op. cit., p. 124-125.

¹⁰³⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 169 [135](XIV11).

¹⁰³⁸ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, op. cit., p. 79.

je suis, dira Merleau-Ponty dans une note du *Visible et l'invisible*, se trouve « toujours un peu plus loin que l'endroit où je regarde, où l'autre regarde »¹⁰³⁹. Alors, pour reprendre l'analyse merleau-pontienne, on pourrait dire que, d'une certaine manière, *tout regard est regard hors-champ*, d'abord parce qu'il ouvre sur un tissu de différenciations, sur une constellation de vides qui trament le visible, *plantés* dans l'Être visible¹⁰⁴⁰, mais également parce que la vision, écrit Merleau-Ponty, « c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi même »¹⁰⁴¹.

Le regard insaisissable, dont la présence se rend palpable dans notre expérience d'êtres voyants, ainsi que dans les interstices et dans les enjambements entre les photogrammes, n'est pas à entendre de manière réductive comme ce qui est simplement dissimulé à la vue, mais comme ce qui fait que la vision puisse se produire, ce *etwas* qui suscite la vision dans le désir, relevant tant du voyant que du visible¹⁰⁴². La vision filmique apparaît alors significativement comme l'émergence d'un regard qui, s'adressant au spectateur, articule et relance une originalité du voir et de l'être vu¹⁰⁴³.

Dans l'expérience cinématographique, le spectateur bascule entre une impression de domination visuelle du réel et une sorte de dépersonnalisation ou sortie de soi, provoquée par l'invasion de quelque chose qui – depuis le lieu de l'Autre lacanien – se montre et (donc) le *regarde*. Au cinéma, « je m'installe dans le rectangle », « dans ce petit rectangle éclairé qui finalement me régit et me hante, dans lequel je vis et le point là dedans a une sorte de légèreté essentielle »¹⁰⁴⁴. Dans la

¹⁰³⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁰⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 289.

¹⁰⁴¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁴² Cf. « En quel sens c'est *le même* qui est voyant et visible: le même non pas au sens de l'idéalité ni de l'identité réelle. Le même au sens structural: même membrure, même *Gestalthafte*, le même au sens d'ouverture d'une autre dimension du "même" être. », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁰⁴³ « Toujours dans *L'œil et l'esprit* Merleau-Ponty écrit donc que l'image picturale doit être considérée, par rapport au domaine de l'actuel, comme « sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards ». Mais peut-on éviter de référer cette définition à l'expérience filmique elle-même? [...] Somme toute, comme Francesco Casetti le montre à son tour dans le livre intitulé significativement *L'occhio del Novecento*, le cinéma semble avoir été la forme expressive qui, étant née à peu près dans les mêmes années que la peinture moderne, a définitivement mis en évidence et rendu populaires certains aspects de cette « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être » que [...] Merleau-Ponty dépiste précisément dans la peinture moderne. », M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 118-119. Cf. F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005.

¹⁰⁴⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 99 [68](VII4).

vision du film, le spectateur est comme un voyeur surpris par un regard encore plus indiscret : le regard du film qui (le) regarde ; par le biais de cette réflexion sensible, il se découvre voyant *et* visible : voyant en tant que visible. Dans cette duplication interne de la vision, le cinéma nous montre ce qu'il voit sans pourtant l'exhiber : un visible s'articule sous mon regard *selon son regard*. Ce que l'œuvre d'art réalise est précisément cette étrange émergence d'une intention du visible :

Le monde sensible [est] déplacé par [le] monde de l'expression qui s'installe en lui, nous appliquons nos yeux à choses culturelles invisibles, nous articulons le visible *selon* significations qui le transcendent, – mais qui étaient déjà à l'œuvre en lui.¹⁰⁴⁵

Dans la figuration, picturale ou cinématographique, la perception se révèle *en tant qu'expression*, et laisse émerger une autre image du voir dans laquelle Merleau-Ponty, dépassant l'opposition entre sujet et objet, activité et passivité, cherche à rendre compte de l'enveloppement mutuel de voyant et visible dans l'expérience de la vision : *voir selon*. Dans ces lignes tirées de la conclusion du cours de 1953, nous pouvons donc déceler les traces embryonnaires du célèbre passage de *L'œil et l'esprit*¹⁰⁴⁶. Attardons-nous encore sur cette formule fondamentale.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 170 [136](XIV12). Cf. aussi « Double mouvement : de signification descendant dans le monde, qui le fait exister, le mouvement se métamorphose en expression, – qu'il était déjà », *ibid.*, p. 164 [130](XIV6).

¹⁰⁴⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 22-24.

§ 5. VOIR A TRAVERS ET VOIR SELON

a) *Un écho dans notre corps*

Dans les notes du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Merleau-Ponty commence à dessiner un rapport d'empiètement et de réciprocité entre perception et expression, dans lequel nous avons retracé la genèse d'une pensée de la réversibilité. Le philosophe commence ici à aborder « cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez... »¹⁰⁴⁷, celui accompli par l'expérience artistique. La méditation sur l'art, sur le mode de donation de la matière sensible de l'œuvre, de sa structure imageante, est pour Merleau-Ponty l'occasion de pénétrer et relancer une conception plus générale de la perception, à l'instar de l'image picturale, mais aussi, comme nous l'avons vu, cinématographique. Dans le cours de 1953 ainsi que dans *L'œil et l'esprit*, la description phénoménologique du tableau, n'est pas cantonnée à une réflexion esthétique sur la peinture, mais vise, en réalité, la structure de notre rapport au monde. Dans l'essai de 1961, le langage merleau-pontien se fait plus audacieux quant à l'usage de métaphores¹⁰⁴⁸, l'écriture se livre à une prose suggestive, évocatrice, riche en figures et progressivement affranchie d'un certain langage technique de la philosophie – une liberté, qui a été la cause de la fortune de ce texte, mais également la source de nombreuses critiques, qui ont été adressées au philosophe de la chair, vis-à-vis de la dernière période de sa production. Il n'en reste pas moins que ce discours imageant, où se font jour de nouveaux concepts et même une manière nouvelle de les exprimer, révèle autant qu'il nous fait écran, c'est-à-dire risque, par la plénitude de sa parole, de nous satisfaire *trop* et de nous arrêter ainsi au seuil de cette pensée nouvelle. Lisons alors de près ce passage de *L'œil et l'esprit*, afin

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴⁸ Sur la métaphore chez Merleau-Ponty : R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, *op. cit.* ; J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aisthésis et l'esthétique chez Merleau-ponty*, Peeters, 2003.

de mieux pénétrer le mouvement de pensée dans lequel Merleau-Ponty nous conduit :

Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ? Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas, un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose*. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui

m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel¹⁰⁴⁹.

Dans ces pages et dans celles qui les précèdent, Merleau-Ponty est en train de confronter la vision d'image à la vision commune, la vision figurée et la vision des choses ou vision d'objets, une dichotomie que Jacques Garelli a synthétisée en tant qu'opposition entre *voir ceci* et *voir selon*¹⁰⁵⁰, entre un acte transitif et un intransitif. Mais, plus radicalement, Merleau-Ponty nous parle, dans ces mêmes pages, de deux différentes conceptions de la vision : un voir comme appropriation du visible, c'est-à-dire comme « opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde »¹⁰⁵¹, et un voir comme *ouverture* au monde, vision qui se fait « au milieu des choses, là où un visible se met à voir »¹⁰⁵². Le philosophe met en tension d'un côté, un geste d'adéquation entre la conscience perceptive et la chose perçue, et, de l'autre, une co-naissance ou émergence de deux éléments dans un même visible : vision comme *autofiguration*¹⁰⁵³. Alors, dans la confrontation entre voir et voir par images, on doit déceler les traits d'une autre alternative bien plus décisive, concernant tant la vision par images que la vision tout court : celle d'une *vue traversante*¹⁰⁵⁴ et d'un *voir selon le visible*, qui nous est dévoilé par la prise en compte de l'expérience de la figuration.

¹⁰⁴⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 22-24. La référence à Giacometti est tirée de G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

¹⁰⁵⁰ J. Garelli, « Voir ceci et voir selon », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 80 ; cf. aussi O. Fahle, « La différence entre l'image et le visible », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*

¹⁰⁵¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁵³ Cf. *ibid.*, p. 69.

¹⁰⁵⁴ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 140.

L'image a été pensée par l'histoire de la métaphysique comme une réalité supplémentaire, chose seconde ou accessoire, sa vertu étant concentrée dans une puissance reproductrice, dans sa capacité d'être présentification d'une absence. Merleau-Ponty esquisse, en revanche, une idée de l'image en tant que mouvement d'un regard, à savoir en tant que surgissement d'une intentionnalité au sein du visible et cette affirmation est le contraire de l'image comme transitivité et comme substitut.

La première conception remonte jusqu'à la célèbre anecdote de la naissance de la peinture racontée par Pline l'ancien¹⁰⁵⁵, et narrant l'histoire de la fille du potier Butadès de Sicyone, laquelle, amoureuse qu'elle était d'un jeune homme, et celui-ci étant sur le point de quitter Corinthe, eut l'idée de fixer, par des lignes ou des traits, le contour de l'ombre de son visage projeté sur le mur à la lumière d'une lanterne, pour qu'ensuite son père, touché par cette intention, façonne dans l'argile la forme suggérée par la silhouette. Née ainsi sous les signes de l'absence, de la mort et de l'amour, mais aussi de l'imitation et de l'empreinte, l'image serait une *action transitive*¹⁰⁵⁶, instituant un « décalque », un « visible affaibli »¹⁰⁵⁷, à même de nous restituer un contact avec sa matrice originelle.

L'appareil de la perspective planimétrique songeait à une telle transparence du signe iconique – construction toute mentale puisqu'aucun peintre ne l'a jamais réalisée, sinon dans les mythes qui constellent l'histoire de l'esthétique¹⁰⁵⁸ –, cette

¹⁰⁵⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, § 151.

¹⁰⁵⁶ « “Représenter” signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale d'un signe). Cette substitution est, on le sait, réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent autorisant cette substitution », L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 342.

¹⁰⁵⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵⁸ Pline rapporte à ce propos une anecdote, inlassablement reprise après lui dans la littérature d'art, sous la forme d'un concours entre deux peintres rivaux : « Parrhasios entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais Parrhasios présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasios l'avait trompé, lui, un artiste », Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, § 65. Un *topos* auquel Merleau-Ponty semble renvoyer dans ce passage de *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, 87 : « Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même ».

même transparence dont il est question dans le discours dominant de l'univers médiatique contemporain, qui fait de l'immédiateté et de la représentabilité du monde ses arguments d'hégémonie¹⁰⁵⁹. Cette idée, se renforçant aujourd'hui, grâce à la visibilité presque totale du monde que l'image numérique – ou mieux, son récit – promet, structurait déjà le dispositif de la perspective comme un *voir à travers* le système de la représentation (*per-spicere*, ou *durch sehen* selon la formule de Dürer), dont la *fenêtre* albertienne a été l'emblème.

La perspective a mis l'homme comme sujet « derrière le regard », a écrit Régis Debray¹⁰⁶⁰, or, dans ce dispositif, par lequel le regard est transporté *au-delà* de l'image, se projette une construction du monde effectuée par un regard de survol : celui du philosophe qui refait le monde depuis sa chambre, celui de Descartes « qui regarde par la fenêtre »¹⁰⁶¹, attitude visant à saisir l'objet en son lieu et à le posséder dans le concept et dans la science (à ce propos, il est intéressant de remarquer que l'espace cartésien procédant à une mathématisation de l'espace vécu dans la perspective de la Renaissance se prolonge, dans notre époque, dans la structure informatique de l'image et dans l'emploi de l'algorithme caractérisant le fonctionnement du moderne *world wide web*). Dans l'histoire de l'Occident, la représentation est prise dans une tension double, dans une diplopie de la vision, procédant de ce que, à travers les siècles, on a relié le voir et le connaître (*theorein, oida*), en tant que différentes acceptions d'une commune *Weltanschauung* – des idées de Platon, au schopenhauerien *le monde est ma représentation*¹⁰⁶², et jusqu'à nos jours.

Dans cette « vue traversante »¹⁰⁶³, la conscience perceptive se pose face au tableau comme en face du spectacle du monde : on regarde l'image pour aller plus loin, jusqu'à son essence. Alors, l'affirmation antimétaphysique de la figuration que Merleau-Ponty élabore ne vise pas simplement une esthétique de la peinture, mais, de manière significative, une conception de l'invisible, ou, dans les termes institués de la philosophie, de l'idée : cette idéalité, historique et sensible, que le philosophe

¹⁰⁵⁹ Nous reviendrons ensuite sur ces questions.

¹⁰⁶⁰ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*

¹⁰⁶¹ M. Richir, « La défenestration », in *L'arc*, n° 46, 1971, p. 31-42, p. 31. Le célèbre passage de Descartes dans la « Deuxième Médiation » (*Méditations métaphysiques*, 1641) est commenté par Merleau-Ponty in M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2014.

¹⁰⁶³ M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 140.

cherche à formuler pendant toute sa vie, prenant appui sur les idées esthétiques de Kant, les idées sensibles de la *Recherche* proustienne, les essences charnelles de Scheler... et dont l'œuvre d'art offre l'expérience la plus remarquable, puisqu'elle nous montre le mélange de l'incorporel à l'opacité du sensible.

À ce *voir à travers*, *L'œil et l'esprit* oppose une autre conception du voir et de l'image. Pour Merleau-Ponty, je ne suis jamais *face* au tableau, car sa visibilité m'entoure, et moi, j'*erre* en lui, mon regard suit le mouvement de son regard, je suis *avec* lui. Comme devant le regard d'autrui, mon regard ne s'arrête pas, mais continue vers les choses, non pas parce que la figuration m'en donnerait un substitut, un *Ersatz* de la réalité, le représentant s'effaçant pour faire transparaître l'objet de la représentation¹⁰⁶⁴, mais parce que l'invisible qu'elle nous offre est son regard, parce qu'elle nous demande d'accueillir le mouvement de sa vision. L'image réalise la « duplicité du sentir »¹⁰⁶⁵, elle *éveille un écho dans mon corps*¹⁰⁶⁶, car « le tableau n'est un analogue que selon le corps »¹⁰⁶⁷, c'est-à-dire selon sa structure imageante.

Le mot de ressemblance, issu de la citation de Giacometti, acquiert – et requiert – ainsi un nouveau sens : celle-ci n'a rien à voir avec la reproduction ou l'imitation d'un monde en images, mais avec le processus de *figuration* du monde même, c'est-à-dire avec son mouvement d'apparition gestaltique. En ce sens, quand Merleau-Ponty écrit que les « animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire », on pourrait ajouter que cela est vrai seulement jusqu'à ce que, dans les concrétions de la roche, je ne commence à entrevoir des lignes faisant allusion à des formes – existantes ou non –, car l'image n'est pas simplement un objet, corrélat de ma perception, elle est ma manière de

¹⁰⁶⁴ Ici Merleau-Ponty semble suivre une caractérisation husserlienne de l'image en tant que celle-ci n'est pas assimilable au signe. Cf. à ce sujet P. Rodrigo « Le statut phénoménologique de l'image chez Husserl », in A. Schnell, *L'image*, Paris, Vrin, 2007, p. 115-134 ; C. Rozzoni, « Schermo o finestra? Spazi del possibile. Note per una considerazione husserliana dell'immagine filmica », in *Materiali di Estetica*, n° 1 (2014), p. 7-22 ; ainsi que le volume E. Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir: de la phénoménologie des présentifications intuitives: textes posthumes (1898-1925)*, Paris, Millon, 2002.

¹⁰⁶⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

voir le monde et de l'exprimer¹⁰⁶⁸. « Le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé »¹⁰⁶⁹ écrit Merleau-Ponty dans la conclusion de son essai, car le rapport entre l'image et le réel n'est pas celui du moule et de son calque, mais entre deux manières de l'Être de se manifester à travers mon corps.

Ce que l'on peut dire du voir en figure vaut pour la vision en général, processus aussi bien figural. Ainsi, l'idée d'un *voir selon*, inspirée par l'expérience de l'image et, plus proprement, de l'œuvre artistique, est élargie à notre rapport au visible en général. Mais, si nous allons jusqu'au bout du propos merleau-pontien, nous pouvons même aller plus loin par rapport à cette opposition entre un regard de survol et une vision située, entre un regard qui rêve de voir le monde dénudé dans sa transparence et un regard qui enveloppe. Ce que le philosophe suggère est que jamais la vision charnelle n'est un *voir ceci*, vision d'objet ou point de vue *sur* le monde, sinon pour un regard analytique et rétrospectif – une saisie pleine du monde ou de l'objet serait une « inspection de l'esprit qui se prononce de nulle part »¹⁰⁷⁰ –, et que, si on interrogeait la vision, elle nous révélerait sa structure – intuition qui poursuit ce *primat de la perception* que le philosophe affirmait déjà à l'aube de son parcours philosophique – : la vision nous révèle que le voyant est incorporé dans le champ du visible¹⁰⁷¹, qu'il se *con-figure* avec celui-ci, qu'il est le point de retournement du visible ; regard, « cet envers de la conscience », dira Lacan dans le *Séminaire sur Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*¹⁰⁷².

Dans une note de travail inédite du *Visible et l'invisible*, nous trouvons une formulation jumelle du passage de *L'œil et l'esprit*, que l'on a cité, explicitant un autre aspect essentiel :

¹⁰⁶⁸ À propos de ce passage cf. G.A. Johnson, « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 51 sq.

¹⁰⁶⁹ « Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même. », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁷⁰ J. Garelli, « Voir ceci et voir selon », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁷¹ Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁷² J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, p. 79.

Qu'est-ce qu'un *Bild*? il est manifeste ici que le *Bild* ne se regarde pas comme on regarde un objet. On regarde selon le *Bild*. [...] Et cette ségrégation ouvre... Quoi? Non pas des « significations » (et encore moins des choses, comme les choses visibles), mais des *êtres*...¹⁰⁷³

La limite que l'image institue entre le monde et le monde figuré n'indique pas seulement sa séparation ontologique, elle n'est pas pour l'éloigner de la réalité (qu'elle soit conçue comme un réel prosaïque ou un monde d'idées intelligibles), tout au contraire « cette ségrégation ouvre... »¹⁰⁷⁴, c'est-à-dire nous révèle la structure de notre rapport avec le monde.

C'est en peignant que l'artiste découvre le monde, c'est l'image qui *nous apprend la structure générale de notre perception*. À partir de la réversibilité on ne peut plus penser l'image comme représentation mimétique du monde, comme copie ou seconde chose ; l'image n'est pas subordonnée au réel mais se trouve dans un rapport de réciprocité avec lui, car le réel ne nous serait pas ouvert sinon par image. Telle est l'ossature paradoxale du discours merleau-pontien qui fait de l'image la condition même de l'apparaître et le lieu où la structure de l'être se rend manifeste : dans l'image nous découvrons que le réel a une texture imaginaire et parallèlement que l'imaginaire est dans la pulpe de mon corps, l'imaginaire *tapisse intérieurement*¹⁰⁷⁵ la vision.

b) Réel et image : précession

Lorsque Merleau-Ponty élabore cette conception de l'image, que nous avons condensée dans la formule d'un *voir selon*, il parvient à penser le visible en tant qu'il

¹⁰⁷³ B.N.F. Vol. VIII, f. 346, cit. in E. Alloa, *La résistance du sensible*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 24.

est tissé d'invisible, en tant qu'il abrite un invisible ; cela revient à penser ce *visuel*, que Vivian Sobchack comprend, à l'instar de la philosophie merleau-pontienne, comme un visible entouré d'un horizon de latence, hanté par son revers invisible et virtuel, visible entendu comme « paradoxe d'immanence et transcendance »¹⁰⁷⁶. *Voir selon* signifie, alors, voir en incluant dans cette action une dimension imaginaire en tant que celle-ci empiète constitutivement sur ma perception, en est l'envers, le fond ou le tissu qui la fait être. Réel et imaginaire sont dans une relation réversible, ils sont dans un mouvement d'enjambement mutuel. À ce propos, revenons maintenant à la question dont nous sommes partis, au début de ce Chapitre : qu'est-ce qui fait que cette réversibilité ne soit pas simplement synonyme de confusion – entre monde imaginaire et monde vu, entre voyant et spectacle ?

Or, le but de Merleau-Ponty est précisément celui de « contester le clivage du réel et de l'imaginaire »¹⁰⁷⁷, discutant à la fois la conception classique de la philosophie, qui « ajoute l'imaginaire au réel »¹⁰⁷⁸, et la séparation absolue instituée entre ces deux dimensions par le scénario sartrien¹⁰⁷⁹. L'imaginaire n'est pas absolument opposé au réel, au contraire l'un anticipe et soutient mes présomptions et mes visées de l'autre, même lorsqu'elles révèlent leur caractère infondé. Comme de différents cas étudiés par Merleau-Ponty le montrent, et notamment le passage entre rêve et vie éveillée, dans toute expérience il doit y avoir coprésence de réel et d'imaginaire, enjambement des deux dimensions l'une sur l'autre, l'unité du réel

¹⁰⁷⁶ M. MP, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques : précédé de Projet de travail sur la nature de la Perception (1933) et La nature de la perception (1934)*, Paris, Cynara, 1989, p. 49.

Sobchack à ce propos commente : « De même que le monde objectif excède toujours la délimitation subjective qu'en fait ma vision, j'excède aussi toujours subjectivement ma délimitation de ce qui est objectivement visible dans ma vision. C'est-à-dire que le contenu visible dans ce que nous voyons n'est pas tout ce qu'il y a pour nous dans la vision », V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.*, p. 99. Cf. aussi V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, op. cit.*

¹⁰⁷⁷ M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁷⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 301.

¹⁰⁷⁹ E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.*, p. 234-255

Si dans un premier temps Merleau-Ponty reprend et fait siennes les analyses développées par Sartre autour de l'imaginaire, il critique ensuite le clivage entre réel et imaginaire, issu de l'activisme de la conscience sartrienne. Pour que l'on puisse passer de l'illusion, ou du rêve, à la perception, réel et imaginaire ne peuvent pas se présenter à la conscience en tant que mondes séparés et alternatifs ; s'il en était ainsi, il y aurait incommunicabilité et impossibilité de distinguer vraiment les deux états. Cf. à ce propos G. Carron, *La désillusion créatrice, op. cit.*

dépendant toujours d'une certaine construction imaginaire, horizon d'attente, que l'on pourra toujours rectifier et renouveler.

Il s'agit de penser le réel comme entouré et entretissé d'imaginaire, en écart par rapport à celui-ci : entre ces deux dimensions il n'y a donc pas d'opposition sinon dans le sens d'une opposition diacritique, d'un enveloppement réciproque, dans la mesure où « partout le sens est figuré », partout anticipé et préfiguré¹⁰⁸⁰ : « Cette précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est, c'est la vision même »¹⁰⁸¹. La notion de *précession* devient alors décisive, afin de mieux préciser ce rapport réciproque et le mouvement qui le caractérise. Dans les textes de Merleau-Ponty qui ont été publiés jusqu'à présent, le mot « précession » n'est utilisé que dans le passage qu'on vient de citer, mais, il apparaît cependant plusieurs fois dans les manuscrits encore inédits dans la période qui va de 1957 à 1961 : dans des notes de lecture relatives à l'ouvrage de Rudolf Arnheim *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*¹⁰⁸², dans les brouillons de *L'œil et l'esprit*, enfin dans le manuscrit du « Grand Résumé » du *Visible et l'invisible*¹⁰⁸³.

Déjà les notions d'*empiètement*, de *diacritique*, d'*institution* et d'*inconscient*, parmi d'autres, représentaient autant de tentatives, visant à donner une formulation théorique à l'entrelacs mutuel de sensible et d'expression, et, parallèlement, à un rapport non causal et non hiérarchique entre réel et imaginaire ; alors, si Merleau-Ponty semble s'intéresser à la notion de précession, c'est parce que ce mot « décrit

¹⁰⁸⁰ « Les choses sont là, non plus seulement, comme dans la perspective de la Renaissance, selon leur apparence projective et selon l'exigence du panorama, mais au contraire debout, insistantes, écorchant le regard de leurs arêtes, chacune revendiquant une présence absolue qui est impossible avec celle des autres, et qu'elles ont pourtant toutes ensemble, en vertu d'un sens de configuration dont le "sens théorétique" ne nous donne pas idée. Les autres aussi sont là (ils étaient déjà là avec la simultanéité des choses), non pas d'abord comme esprits, ni même comme "psychismes", mais tels par exemple que nous les affrontons dans la colère ou dans l'amour, visages, gestes, paroles auxquels, sans pensée interposée, répondent les nôtres, - au point que quelquefois nous retournons contre eux leurs mots avant même qu'ils nous aient atteints, aussi sûrement, plus sûrement que si nous avions compris, - chacun prégnant des autres, et confirmé par eux dans son corps. Ce monde baroque n'est pas une concession de l'esprit à la nature : car si partout le sens est figuré, c'est partout de sens qu'il s'agit. », M. MP, « Le philosophe et son ombre », dans *Signes*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁸¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁸² R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.

¹⁰⁸³ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 120.

une relation *temporelle* entre les termes qu'il connecte plutôt [qu'une] relation *spatiale* qui est suggérée par les mots "enjambement" et "empiètement", qu'on trouve dans un premier temps mis à côté de "précession", puis remplacés par ce mot dans les brouillons »¹⁰⁸⁴.

Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, cette figure se trouve au centre de la critique que Bernard Waldenfels soulève vis-à-vis de la réversibilité merleau-pontienne : courant le risque d'aboutir à « une simple confusion de l'être et du voir »¹⁰⁸⁵. D'après le philosophe allemand, cette interversion entre voir et image, entre visible et voyant, est ainsi « soumise à décalage temporel »¹⁰⁸⁶, mais ce mouvement se réduit à un circuit ou tourbillon et se dissout dans l'indifférence des deux termes : « Avec la précession, s'ouvre un clivage, mais ce dernier menace de se renfermer avec la forme réciproque et récursive de cette précession »¹⁰⁸⁷. Pourtant, comme le souligne Mauro Carbone dans l'analyse qu'il consacre à cette notion, la précession intervient, dans le lexique merleau-pontien, justement dans le but de préciser la nature complexe de la réversibilité : son mouvement rétrograde, sa structure d'écart et son principe d'inachèvement. Par le recours à cette figure, Merleau-Ponty vise à dépasser l'image simple du cercle, incapable de nommer un mouvement réciproque et – de ce fait – temporel, pour chercher à dessiner un *mouvement d'anticipation mutuelle*¹⁰⁸⁸ :

Circularité, mais plutôt *précession* voyant-visible,
silence-parole
moi-autrui

¹⁰⁸⁴ M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 120-121 Cf. Manuscrit B.N.F. vol. V, OE-ms [36]v(53) et [94](42).

¹⁰⁸⁵ B. Waldenfels, « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », E. Alloa et A. Jdey, *Du sensible à l'œuvre, op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 122.

Cette précession, qui, pour Merleau-Ponty, structure l'expérience de la vision, « décrit une temporalité très particulière, qui se caractérise par le *mouvement d'antécédence* des termes impliqués »¹⁰⁸⁹, ce rapport figural que nous avons essayé d'esquisser entre réel et imaginaire, qui fait que les deux dimensions empiètent temporellement et réciproquement et que donc « le primat de l'un des deux termes sur l'autre devient *indécidable* »¹⁰⁹⁰. La structure réversible de la chair est à comprendre à la lumière du mouvement du visible, que nous avons examiné parcourant les notes de *Le monde sensible et le monde de l'expression* : la découverte que « le perçu est d'emblée expressif », à savoir que la perception est expression, – avant le langage, avant le concept et le symbole proprement dits – conduit Merleau-Ponty à esquisser « un nouveau type d'être »¹⁰⁹¹ et à modifier sa conception du réel et de l'imaginaire, dans la tentative de penser un type de relation entre ces deux dimensions qui ne retombe pas dans une primauté de l'un des deux termes : « Le réel n'étant plus premier, il n'est plus possible de considérer le signe comme son doublet, ni l'imaginaire comme une construction associant arbitrairement des "débris du réel" »¹⁰⁹². Il faut alors « comprendre l'imaginaire par l'imaginaire du corps »¹⁰⁹³, comprendre la chair comme structure imageante.

Mais, cela ne doit pas nous faire penser à une confusion de ces termes dans un élément d'indistinction ou d'indifférence, à une pensée « effaçant illusoirement toute négativité »¹⁰⁹⁴, plutôt, l'ontologie de la réversibilité est à comprendre en tant qu'*approche structurale de l'expérience*¹⁰⁹⁵, comme le souligne Guillaume Carron, procédant de la combinaison théorique entre le principe gestaltique et le diacritique saussurien, dans l'inflexion particulière que Merleau-Ponty accorde à ces concepts dans sa philosophie.

La réversibilité est le principe organisateur de la chair, elle n'est pas une étoffe commune au sens d'une substance originare susceptible d'un dédoublement ontologique : la *chair* est un *tissu de différenciations, trame historique et processuelle, où les*

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁹¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁹² G. Carron, *La désillusion créatrice*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁰⁹⁴ E. de S. Aubert (éd.), *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Hermann, 2008, p. 25.

¹⁰⁹⁵ Cf. G. Carron, *La désillusion créatrice*, *op. cit.*

termes se définissent par leurs relations réciproques. Cette notion radicale ne pourrait être comprise que sur le mode de l'imminence : le propre de la réversibilité est d'être « toujours imminente et jamais réalisée en fait »¹⁰⁹⁶, d'être, donc, toujours différée, animée par un principe d'écart ; ainsi le voyant n'arrive pas à se superposer au visible, je n'arrive jamais à être des deux côté à la fois : métamorphose du dedans dans le dehors et du dehors dans le dedans, mouvement suscité par différence et non pas coïncidence. Il en va de même si on aborde cette question du point de vue libidinal : dans ce champ aussi, écrit Emmanuel de Saint Aubert, « la réversibilité charnelle ne débouche donc pas sur cet état d'équilibre et ce retour au même qui, sur un plan psychanalytique, évoquent une *décompression pulsionnelle*. Elle participe au contraire à la tension d'une relation animée par la *tension du désir* »¹⁰⁹⁷.

Cette unité – impossible – de l'expérience ne repose ni sur le sujet, ni sur une permanence du monde, mais sur une *virtualité*, c'est-à-dire sur le mouvement créé par un écart et donc sur un déséquilibre interne à l'être, ou, encore, sur une certaine résistance : cette « ségrégation » qui « ouvre... »¹⁰⁹⁸. Si je vois un monde, c'est en fonction d'un effet de structure, d'une tension qui n'est pas vouée à se résoudre et qui se joue au niveau ontologique ainsi que sur un plan épistémologique ou cognitif : « Tout se passe », écrit Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, « comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre. Davantage : comme si l'accès au monde n'était que l'autre face d'un retrait, et ce retrait en marge du monde une servitude, et une autre expression de mon pouvoir naturel d'y entrer. Le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable »¹⁰⁹⁹.

C'est par l'expérience de l'image que Merleau-Ponty découvre et cherche à formuler ce « rapport à lui-même du visible qui me traverse et *me constitue en voyant* »¹¹⁰⁰. Ce que l'image réalise, cette invagination du visible, lacune ou lieu où le regard s'engouffre, qui se retourne, comme un doigt de gant, devenant membrure

¹⁰⁹⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁹⁷ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁰⁹⁸ B.N.F. Vol. VIII, f. 346. Cit. in E. Alloa, *La résistance du sensible*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁹⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 183.

visible, est le même mouvement que j'observe dans ma corporéité : une « étrange *distorsion* »¹¹⁰¹, une surface qui « se creuse tout en explosant, s'enroule tout en se déroulant, et qui se stabilise quand [elle] entre en contact avec soi, y trouve son tissu conjonctif qui se phénoménalise comme l'apparence elle-même »¹¹⁰².

¹¹⁰¹ M. Richir, « La défenestration », *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 38.

§ 6. INTENTIONNALITE DU VISIBLE ET THEORIE DE L'IMAGE

a) Le tournant iconique de Merleau-Ponty

Pensant le rapport entre voyant et visible en termes de réversibilité, Merleau-Ponty a opéré un *renversement de l'ontologie classique de l'image*. Comme nous l'avons vu, déjà les notes du premier cours au Collège de France offrent la trace d'une *intention de signification qui provient du sensible*, de ce que nous avons appelé, avec Éliane Escoubas, une « intentionnalité inverse »¹¹⁰³, et qui sera plus tard explicitée, dans les derniers écrits merleau-pontiens, en un sens proprement ontologique.

Cette idée d'un regard provenant du visible, d'un regard des choses, des objets, non seulement anime les recherches contemporaines autour de l'image et des médias, mais est devenu un cliché dominant de la culture visuelle contemporaine. L'image pose un regard sur nous et, par sa diffusion et prolifération croissante, impose aujourd'hui sa *présence*¹¹⁰⁴. Les choses visibles et, parmi elles, ce type particulier de visible qu'est l'image, échangent notre regard, elles nous regardent à leur tour : *the object stares back*, comme l'affirme James Elkins dans l'ouvrage homonyme, en décrivant ce « pouvoir de répondre au regard » dont parlait Benjamin¹¹⁰⁵ : « les objets ne sont pas seulement des choses à voir », car « chaque objet est doué d'une certaine force, d'une certaine manière de résister ou d'accepter mon regard, ou, encore, d'y répondre »¹¹⁰⁶.

¹¹⁰³ E. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁰⁴ Telle est la clé de lecture de Moxey, mettant en lumière la dialectique entre représentation et présence dans la conception de l'image du tournant iconique, cf. K. Moxey, « *Les études visuelles et le tournant iconique* », in *Intermédialités*, n° 11, 2008, p. 149-168.

¹¹⁰⁵ W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 383.

¹¹⁰⁶ J. Elkins, *The Object Stares Back*, *op. cit.*, p. 70.

« C'est aujourd'hui un lieu commun d'affirmer que les objets sont doués d'une vie propre, qu'ils possèdent un statut existentiel et une capacité d'action »¹¹⁰⁷, ou, au moins, une « capacité d'agir seconde » (*secondary agency*)¹¹⁰⁸, soit un pouvoir d'influencer ou d'incliner les actions humaines – mais l'on pourrait dire également de les *prémédier*¹¹⁰⁹. L'approche des artefacts visuels est donc en train de se modifier dans la direction d'un élargissement ou d'une démocratisation des disciplines qui abordent l'image : leur horizon de recherche ne se borne plus à une considération des objets d'art, mais embrasse maintenant tous les produits iconiques, issus de l'industrie, de l'artisanat, des sous-cultures, de la recherche scientifique, du monde médiatique en général. Ces objets suscitent de l'intérêt non seulement pour les significations culturelles – politiques, économiques, sociales, anthropologiques – auxquelles elles renvoient : ce qui est désormais pris en compte est leur valeur esthétique propre et irréductible : « esthétique » non pas au sens de valeur « artistique », mais plutôt au sens d'*esthétique-sensible*.

L'image est allégorique (*allos agorèuein*) au sens étymologique, car elle parle d'autre chose qu'elle, et, certes, nulle image ne peut se défaire de ce décalage irrévocable ; de ce fait, elle risque toujours d'être considérée pour ce qu'elle représente¹¹¹⁰, ou, dans le domaine des œuvres d'art, pour sa référence à un texte préalable, tandis que, une attitude purement iconographique, réduit inexorablement l'image à une indication vers quelque chose d'autre, un substitut pour quelque chose qui se trouverait au-delà de celle-ci. Ce modèle fait implicitement appel à une conception de l'image comme transparence, selon ce *regarder à travers* propre au

¹¹⁰⁷ K. Moxey, « Les études visuelles et le tournant iconique », op. cit., p. 149.

¹¹⁰⁸ A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, 1998, et, du même auteur, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in J. Coote et A. Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-63. Sur le rapport aux images en termes d'action et réponse voir aussi D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1996.

¹¹⁰⁹ R.A. Grusin, *Premédiation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, 2010.

¹¹¹⁰ Très souvent dans l'histoire des images nous nous trouvons face à des figures où « l'espace de signification précède, au titre de pré-texte, toute représentation. Cette identification *interne* de significations *externes* porte un nom : c'est l'iconographie. Aussi, que nous le voulions ou pas, nous sommes donc tous des iconographes-nés », G. Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, op. cit., p. 29.

paradigme perspectif. Autrement dit, dans l'image prévaut toujours cet autre dont l'image *parle* : ce qui se montre prévaut sur ce qui montre.

Or, une approche critique ne doit pas subordonner l'image à son référent, ni non plus à un discours ou à une idéologie sous-jacents, car tout objet figural abrite des significations qu'on ne peut pas ramener à la parole et, surtout, qui ne peuvent pas être analysées à l'aide des outils théoriques normalement utilisés pour aborder l'objet textuel, faute d'aplanir le visuel sur le langage et de manquer ainsi l'unicité de l'expérience iconique.

À partir de ces éléments, le champ des études qui abordent aujourd'hui l'univers visuel envisagent la création d'« une nouvelle détermination relationnelle qui cesse de soumettre l'image au langage, qui élargit plutôt le logos par-delà sa verbalisation limitée, par la potentialité de l'iconique, et du même coup le transforme », car, comme l'affirme Gottfried Boehm : « Aussi longtemps que l'on restera convaincu [...] que ce qui se montre peut tout aussi bien se dire, les images resteront sans force »¹¹¹¹. Boehm pose l'accent autant sur une *logique intrinsèque à l'icône*, exprimant une signification dans le sensible, que sur la nature métaphorique du langage, dans la mesure où le langage repose sur une puissance imaginaire, sur l'activité poétique de métaphores visuelles¹¹¹².

À partir des années 1990, tant dans le domaine anglo-saxon que dans le contexte européen, on peut observer la naissance de champs disciplinaires ayant pour but la valorisation de ces aspects longtemps négligés¹¹¹³. Suite au moment

¹¹¹¹ G. Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image, op. cit.*, p. 30 ; cf. également G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, et, du même auteur, *Wie Bilder Sinn erzeugen, Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007. Cf. aussi E. Alloa, « Changer de sens. De quelques effets du tournant iconique », in *Critique*, n° 759-760, 2010, p. 647-658.

¹¹¹² L'historien de l'art allemand se réfère en particulier à Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006. Pour ce qui concerne l'entrelacement entre image et naissance de l'écriture alphabétique cf. aussi A. Kallir, *Sign and Design*, Richmond, Surrey, Venum, 1978.

¹¹¹³ Sur le rapport entre texte et image : M. Bal, « Visual Readers and Textual Viewers », in *Versus*, n° 52/53, 1989, p. 133-150 et « On Looking and Reading : Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts », in *Semiotica* 76, n° 3/4, 1989, p. 283-320. Sur une esthétique des images non artistiques : J. Elkins, « Art History and Images that are Not Art », in *Art Bulletin*, vol. 77, décembre 1995, p. 533-571.

linguistique ayant caractérisé la seconde moitié du XX^e siècle¹¹¹⁴, la théorie de l'image (*Bildwissenschaft* ou *Bildkritik*)¹¹¹⁵ et les *cultural* et *visual studies*¹¹¹⁶ annoncent en même temps l'avènement d'un *tournant iconique* ou *pictorial*¹¹¹⁷, visant à caractériser celle qu'on a pris l'habitude d'appeler la civilisation de l'image¹¹¹⁸, mais surtout voulant désigner la naissance d'une nouvelle approche épistémologique du visuel. Ces disciplines s'interrogent sur le système de production et de diffusion des images ainsi que sur notre perception de l'univers iconique et médiatique, mais, au-delà des points de discontinuité que l'on a indiqués, marquant un changement épistémologique, c'est sur le plan ontologique que se joue le défi posé par cette

¹¹¹⁴ Cf. R. Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

Dans l'histoire de la modernité occidentale, il est question de la domination du paradigme langagier bien avant l'affirmation d'un *tournant linguistique* ; Martin Jay constatait déjà « une véritable fixation langagière de la pensée, qui serait, de son point de vue, caractéristique de la philosophie du XX^e siècle, et qui se distinguerait par un effacement conséquent de la visualité et de représentativité : iconoclasme et iconophobie sont devenus un programme philosophique, et même la critique derridienne du logocentrisme n'a pas permis de sortir du cercle langagier clos », Bernard Stiegler, « "Iconic Turn" et réflexion sociétale. Introduction », in *Trivium*, n° 1, 2008, p. 3.

Cf. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1994. Alors, comme le souligne Danièle Cohn, le projet du tournant iconique « s'inscrit dans une critique plus générale de l'effacement de la visualité opérée par la philosophie occidentale, de son iconoclasme global que la déconstruction de la métaphysique n'a pas renié mais auquel elle a prêté main-forte », D. Cohn, « Une logique des images », in *Critique* 1/2009 (n° 740-741), p. 39-48.

¹¹¹⁵ Cf. C. Maar et H. Burda (éd.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Cologne, Dumont, 2004 ; A. Pinotti et A. Somaini (éd.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009 ; E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, op. cit.

¹¹¹⁶ « Si l'on veut établir une ligne de discontinuité entre les deux approches, procédant d'une tradition académique et culturelle très différente, on peut observer que le *tournant iconique* se doit d'affirmer l'autonomie de l'image et de ses instruments critiques, tandis que la *visual culture* est une méthode d'analyse cherchant plutôt à décèler la portée sociologique et politique des produits visuels, afin d'en faire ressortir l'idéologie sous-jacente, les conditionnements culturels et les significations dérivées, une attitude encore en partie ancrée à une idée d'image en tant que représentation et visant ultimement l'identité du sujet regardeur, critique, producteur d'images « plutôt que sur la singularité de l'objet en question », K. Moxey, « *Les études visuelles et le tournant iconique* », op. cit., p. 163.

Cf. H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, The New Press, 1998 ; M. Dikovitskaya, *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*, MIT Press, 2006 ; N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London ; New York, Routledge, 2009 et, du même auteur, *The Visual Culture Reader*, London, New York, Routledge, 2012.

¹¹¹⁷ *Ikonsche Wendung* selon l'expression de Boehm (cf. G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, op. cit., p. 11-38) ou *pictorial turn* de Mitchell (Cf. W. J. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 ; W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.).

¹¹¹⁸ R. Barthes, « Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français) », in *Communications*, 1, 1961. p. 220-222.

métamorphose¹¹¹⁹. Tout cela est étroitement lié à la problématique qui s'inscrit au cœur du projet philosophique merleau-pontien des derniers écrits¹¹²⁰, visant à penser les rapports entre voyant et visible dans des termes non plus métaphysiques, c'est-à-dire qui ne présupposent pas une subordination de la perception à l'expression langagière, ou une hiérarchie ontologique entre réel et imaginaire.

L'apport de la réversibilité merleau-pontienne est alors décisif au moins pour deux raisons, qui sont : 1. D'un point de vue ontologique : quand on parle d'un regard de l'image, il ne s'agit pas simplement de renverser les termes de la relation entre un voyant et un visible, c'est-à-dire d'attribuer plus d'importance à l'objet iconique au détriment des pouvoirs du sujet, mais de les penser ensemble, comme surgissant d'une même *Visibilité*, et de penser le rapport à l'image comme mouvement réciproque et diacritique ; 2. D'un point de vue méthodologique : l'esthétique merleau-pontienne va du corps à l'image, mais aussi de l'image au corps, car, comme nous l'avons vu, l'expérience de la figuration peut nous apprendre quelque chose sur notre corporéité et sur notre rapport au monde, elle est révélatrice de rapports ontologiques.

Dans un des textes inauguraux de *l'ikonische Wende*, l'introduction au volume *Was ist ein Bild ?*, Boehm souligne la portée théorique du « tournant iconique » accompli par Merleau-Ponty¹¹²¹, en indiquant dans la pensée du philosophe français une des sources majeures ayant préparé cette mutation de la compréhension des images. Le visible, conçu à partir de la duplicité du sentir, est un voyant/visible ou,

¹¹¹⁹ Cf. aussi les ouvrages de J.-J. Wunenberger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995 et *Philosophie des images*, PUF, Paris, 2001.

¹¹²⁰ Comme le souligne Boehm c'est à partir de la dernière phase de la pensée de Merleau-Ponty qu'une approche phénoménologique commence à se rapprocher du problème de l'image : « Husserl selbst hatte das Bildproblem in unserem Sinne kaum interessiert, seine Schüler Roman Ingarden, Fritz Kaufmann und Eugen Fink nahmen diesen Faden auf, allerdings unter der kaum zureichenden Voraussetzung, Bilder seien nach dem Modell eines Fensters zu verstehen. Auch Merleau-Pontys Hauptwerk, die » Phänomenologie der Wahrnehmung « (1945) bewegt sich noch im Banne dieses Vorverständnisses, dessen Wandel dann durch das unvollendete Spätwerk »Das Sichtbare und das Unsichtbare«, nicht minder durch einige Essays, die auf dem Weg dorthin entstanden waren, vollzogen wurde. », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 17. Cf. E. Fink, « Vergegenwärtigung und Bild », in *Studien zur Phänomenologie*, Den Haag, 1966 ; R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, 1962, p. 139-253, « Das Bild ».

¹¹²¹ G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 21.

selon l'expression de Mikel Dufrenne, un *quasi-sujet*¹¹²², mais cette réversibilité ne conduit pas à un simple échange des rôles, où le visible se constituerait en tant que *autre* point de vue sur le spectacle du monde, c'est-à-dire en tant que lieu occupé par une autre *Weltanschauung* potentielle et potentiellement annihilant, mais comme le point d'un retournement toujours imminent entre voyant et visible. Comme le souligne Carbone, on ne pourrait penser cette réversibilité du regard « qu'en pensant la rencontre en tant que dimension où les rôles ne sont pas déjà établis une fois pour toutes *avant* la rencontre elle-même »¹¹²³.

Merleau-Ponty reconduit le processus intentionnel et figural de la vision dans la chair dont il procède : inclusion de l'œil dans le regard et du regard dans l'œil. Le voyant alors ne peut plus se penser en tant que point de domination du visible, il est un voyant incarné et de ce fait visible ; l'homme est ce visible qui, par un mouvement surprenant, est à même de se tourner vers d'autres visibles, d'être ouvert à un monde pour le percevoir et le signifier.

C'est dans le contact avec la création artistique que Merleau-Ponty a pu comprendre les insuffisances du concept moderne d'image¹¹²⁴, encore basé sur la perspective linéaire cartésienne, et envisager les voies pour un possible dépassement. Une nouvelle compréhension de l'image devait passer par une discussion de certains pré-supposés phénoménologiques et du dualisme résiduel encore présent dans la corrélation intentionnelle. Dans la démarche merleau-pontienne, c'est l'expérience corporelle elle-même qui demande une différente image du voir, « un modèle différent de la perception »¹¹²⁵, et plus précisément un où le voyant se situe dans le visible et *en est*, où l'œil se trouve au milieu du visible et est le lieu d'une réflexivité incarnée, du « croisement incarné des regards »¹¹²⁶. Telle est l'image : non pas une représentation, mais un rendre visible, non pas un espace univoque, mais le lieu où ce *croisement* se répète, où a lieu une *inversion*¹¹²⁷ réciproque entre concave et convexe,

¹¹²² M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 281 *sq.*

¹¹²³ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹²⁴ Cf. G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹²⁵ « Ein anderes Modell von Wahrnehmung », *ibid.*, p. 19.

¹¹²⁶ « Die leibhafte Überkreuzung der Blicke », *ibid.*, p. 20.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 21.

entre intérieur et extérieur. Avec Merleau-Ponty, « le voir perd sa statique constructive et son abstraction technique : il regagne ainsi la *processualité* qui lui est propre, et est réintégré dans ce corps, dont les yeux voient »¹¹²⁸ – un parcours théorique qui, comme nous l'avons déjà rappelé, sera poursuivi par Jacques Lacan et par son interprétation du modèle chiasmatique merleau-pontien¹¹²⁹.

La tentative de donner voix à une logique inhérente aux images, la question de comment penser l'image dans son autonomie (question éminemment politique) a eu d'importantes conséquences aussi pour les études visuelles (*visual studies*). À la même époque, de l'autre côté de l'Atlantique, W. J. T. Mitchell aussi revendiquait, avec son *Pictorial Turn*¹¹³⁰, la nécessité d'aborder les images indépendamment du paradigme linguistique. Les images ont pour Mitchell un pouvoir de prolifération que nous ne pouvons pas contrôler et qui échappe à nos facultés descriptives, elles ont une vie propre et nous empruntent des caractères anthropologiques : « les images sont marquées par tous les stigmates de la personnalité et de l'animation : elles exposent à la fois des corps physiques et virtuels ; elles nous parlent, parfois littéralement, parfois de manière figurée ; ou bien elles se retournent vers nous en silence par-delà l'abîme qui les sépare du langage. Elles ne présentent pas qu'une surface, mais aussi une *face* à laquelle se confronte le regardeur »¹¹³¹. Cette « personnalité des images (ou tout du moins leur animation) » est, pour Mitchell, une idée aussi vive dans le monde moderne qu'elle l'était dans les sociétés traditionnelles¹¹³².

¹¹²⁸ « Das Sehen verliert seine konstruktive Statik und technische Abstraktheit, – gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen. », *ibid.*, p. 19 (nous soulignons).

¹¹²⁹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*

¹¹³⁰ W.J.T. Mitchell, « The Pictorial Turn » in *Artforum*, March 1992 ; et, du même auteur *Picture Theory*, *op. cit.* ; *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, *op. cit.* ; W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, *op. cit.*

Au sujet des divergences entre l'approche de Mitchell et celui de Gottfried Boehm voir leur correspondance de 2006 publiée en italien dans le numéro 2 de la Revue *Lebenswelt*, 2012 <http://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/issue/view/415>

¹¹³¹ W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 213.

¹¹³² *Ibid.*, p. 215.

Cependant, dans l'analyse de l'image, l'attention est souvent portée non pas sur l'image elle-même, mais sur les instances de ceux qui l'ont produite ou bien sur les effets que celle-ci pourra faire ressortir chez les récepteurs ou consommateurs, l'image se voyant traitée comme le véhicule d'une communication ou d'une idéologie, « comme l'expression du désir de l'artiste ou bien comme un mécanisme suscitant le désir du regardeur »¹¹³³. Par conséquent, dans cette perspective aussi, le spécifique de l'icône serait encore subordonné à un message, à un désir qu'on cherche à transmettre moyennant les images. Mais quel est le désir *de* l'image ? « Que veulent réellement les images ? » se demande Mitchell, en connectant, de manière convergente avec la pensée merleau-pontienne, la dimension scopique avec la problématique du désir.

Il s'agit de questionner les images quant à *leurs* désirs plutôt que de les considérer comme véhicules de signification ou instruments de pouvoir. Il faut donc pousser plus loin la recherche, au-delà des désirs manifestes et explicites, au-delà des mots d'ordres et des clichés constitués, pour demander aux images ce qu'elles veulent – tout en sachant que, peut-être, elles ne veulent pas ce qu'elles affirment ou encore que, tout simplement, elles ne veulent rien. Il s'agit d'aller toucher l'image là où elle nous montre ses faiblesses et ses fragilités, là où elle expose des points de rupture, ou, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, il faut savoir regarder une image où elle *brûle*¹¹³⁴. L'image est toujours en train de bruler, affirme l'historien d'art et philosophe français, parce qu'elle est fragile, fugace, prête à se perdre, à être détruite, à s'évanouir, il faut alors se mettre à l'écoute de son besoin, de ce qu'elle ne peut pas formuler, du fait qu'elle ne peut pas s'imposer, pas se défendre : « *L'image brûle*. Elle brûle du *réel* dont elle s'est, à un moment, approchée (comme on dit, dans les jeux de devinette, “tu brûles” pour “tu touches presque l'objet caché”). Elle brûle du *désir* qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de

¹¹³³ *Ibid.*, p. 211.

¹¹³⁴ « Savoir regarder une image serait, en quelque sorte, se rendre capables de discerner là où elle brûle, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un “signe secret”, d'une crise non apaisée, d'un symptôme. Là où la cendre n'a pas refroidi », G. Didi-Huberman, « L'image brûle », in L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 33.

l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit ... "je brûle d'impatience"). Elle brûle de la *destruction*, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination »¹¹³⁵. Si nous voulons voir l'image, nous ne pouvons pas la regarder comme on regarde un objet, ni non plus regarder à travers elle pour saisir l'objet auquel elle fait signe ; regarder une image où elle brûle signifie, pour reprendre la formule merleau-pontienne, apprendre à *voir selon l'image*.

Pour les auteurs que nous venons de citer, l'image n'est donc pas copie ou « seconde chose »¹¹³⁶, à savoir elle n'a pas d'importance pour ce qu'elle signifie ou pour ce qu'elle représente, mais pour le contraste interne qu'elle abrite, pour la différence, pour la blessure et la coupure brûlante qu'elle porte et qu'elle nous présente. Alors, de manière radicale, l'interrogation de Mitchell, de Boehm, de Didi-Huberman, mais aussi d'autres auteurs associés au tournant iconique ¹¹³⁷, se rejoignent dans la mise en relief d'un *appel des images*, appel qui met en cause le statut ontologique des images : « Ce que les images veulent de nous » écrit Mitchell « ce que nous avons échoué à leur donner, c'est une conception de la visualité adéquate à leur ontologie »¹¹³⁸ : dans le sillon de Merleau-Ponty, une ontologie nouvelle, non plus mimétique, à formuler en poursuivant une réhabilitation ontologique du sensible¹¹³⁹ et donc une réhabilitation de la surface figurale de l'image.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹¹³⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹³⁷ Comme Hans Belting (« Image, Medium, Body : A New Approach to Iconology », in *Critical Inquiry*, vol. 31, 2005, p. 302-319 ; *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Das echte Bild : Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Beck, 2005) et Horst Bredekamp (« Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn », in C. Maar et H. Burda (éd.), *Iconic Turn*, *op. cit.*, p. 15-26 ; et du même auteur, *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Paris, Les presses du réel, 2008 ; ainsi que H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, *op. cit.*).

¹¹³⁸ W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 238.

¹¹³⁹ M. MP, « Le philosophe et son ombre », in *Signes*, *op. cit.*, p. 210.

b) Figure et différence

Le premier mouvement est de considérer l'image à partir de ses propres présupposés, à partir de cette matérialité qui, en elle, engendre du sens¹¹⁴⁰. Dans cette tentative, plus encore que le préjugé métaphysique d'une suprématie du sens sur le sensible, ce sont les images qui nous font obstacle, précisément avec leur transparence : « un certain type d'images », images d'usages, images « quotidiennes et typées, ne visent à être lues que comme une simple indication vers ce qui, toujours, se tient déjà dans un *au-delà* de l'image »¹¹⁴¹. Cependant, d'autres images laissent émerger un caractère proprement figural, nous permettant de saisir dans l'opacité perceptive leur structure imaginaire. C'est alors que l'image peut être considérée pour elle-même, pour son « savoir iconique » (*ikonisches Wissen*)¹¹⁴², et non pas pour ce qu'elle montre. « Qu'est-ce que voir, quand ce n'est pas un *quale* ? », demandait Merleau-Ponty dans les notes préparatoire de *Le monde sensible et le monde de l'expression*, « Réduction de cette expérience quand on se demande ce qu'elle veut dire, quand on analyse »¹¹⁴³, quand on cherche à ramener l'image à d'autre que soi, à la rendre commensurable à l'ordre du discours.

Le mythe archétypal de cette sorte d'images est la *macchia* dont parlait Léonard de Vinci, lorsqu'il confronta ses élèves de l'école de peinture à l'étude des taches arbitraires, dessinées par le hasard, telles qu'on peut en observer par exemple sur le crépi de vieux murs. Le maître les invitait à « voir dans ces formations – à l'instar des taches du test de Rorschach – à l'aide de leur imagination, des paysages, des visages, des figures, des monstres etc. Une couleur de surface devient ainsi une chose à double-fond que le regard est capable de percevoir comme une image, grâce

¹¹⁴⁰ Cf. G. Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁴² G. Boehm, « Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell », in *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, *op. cit.*, p. 114-140.

¹¹⁴³ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 79 [51](IV7).

à ses possibilités constructives du “voir en tant que” et du “voir dans” »¹¹⁴⁴. Dans ce cas, l’image ou plus en général le visible, apparaît en tant que processus de différenciation, en tant que contraste gestaltique entre la figure et le fond, mais surtout comme « la différence d’un imaginaire »¹¹⁴⁵ : le même processus que nous avons vu à l’œuvre, chez Merleau-Ponty, par rapport à la perception de la couleur – « moins couleur ou chose [...] que différence entre des choses et des couleurs »¹¹⁴⁶. « Réaliser une image », écrit Boehm, « c’est moins créer une chose que procéder à un acte de différenciation. Une différenciation qui précède d’ailleurs les différences conceptuelles ou les différences de valeur, mais regarde une différenciation à même le matériau sensible »¹¹⁴⁷. Cependant, Léonard a « limité sa découverte de l’effet

¹¹⁴⁴ G. Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », in *Trivium* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 15 avril 2008. Cf. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, § 57, 63. Cf. L. da Vinci, *Libro di Pittura*, « testo sulle macchie », Codice Vaticano Urbinate lat. 1270, f 35 v, (chap. 66): « Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare l’ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi ; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma ; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne’ loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t’immaginerai. ...Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de’ muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli, o fanghi, od altri simili luoghi, ne’ quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l’ingegno del pittore a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d’animali e d’uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che vuoi figurare, così le membra degli animali come le membra de’ paesi, cioè sassi, piante e simili ».

Par rapport à cette pratique, on en retrouve d’autres exemples dans l’histoire de l’esthétique, comme par exemple, la fameuse anecdote, exposée par Pline, du peintre grec Protogénès, lequel, en train de représenter le héros Ialysus en chasseur et ne parvenant pas, après de nombreuses tentatives, à reproduire l’écume sur la bouche d’un chien, jeta de colère une éponge contre le tableau et obtint ainsi ce qu’il cherchait : « Or l’éponge remplaça les couleurs effacées de la façon qu’il avait souhaitée dans son souci de bien faire. C’est ainsi que, dans cette peinture, la chance produisit l’effet de la nature, *fecit in pictura fortuna naturam*. », Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, § 102-103. Cf. A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Bologna, Il Mulino, 2007.

¹¹⁴⁵ G. Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *op. cit.*

¹¹⁴⁶ M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 175.

¹¹⁴⁷ G. Boehm, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in E. Alloa (éd.), *Penser l’image*, *op. cit.*, p. 31. Cf. aussi : « Ce que les images, dans leur diversité historique, “sont” en tant qu’images, ce qu’elles “montrent”, ce qu’elle “disent” », écrit Boehm, « procède d’un contraste visuel fondamental, qui en même temps peut être défini comme le lieu de naissance de tout sens figural » / « Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder “sind”, was sie “zeigen”, was sie “sagen”, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 30.

schématisant des taches à l'entraînement imaginaire de l'artiste, sans considérer déjà les taches elles-mêmes comme des images »¹¹⁴⁸.

Seulement la logique du contraste peut rendre compte de ce phénomène d'apparition d'un visible et d'un sens qui transcende toute réalité factuelle, phénomène auquel on pourrait reconduire toute image : « Ce que je rencontre comme image, repose sur un seul contraste fondamental, entre une surface globale que le regard peut embrasser et tout ce qu'elle comprend quant à des événements internes »¹¹⁴⁹. Ce que Boehm nomme *différence iconique* est à entendre comme mouvement processuel et temporel caractérisant et l'apparition de la figure et le venir à la vision de l'image, soit à la fois sa structure interne et sa structure relationnelle ; de plus, la *différence iconique* énonce un « besoin profondément ancré dans l'homme »¹¹⁵⁰ : différence picturale comme caractère anthropologique qu'on retrouve dans cette capacité d'organiser (*gestalten*) le champ perceptif mobile du voir quotidien dans un champ figural limité¹¹⁵¹.

L'image s'établit toujours dans ce contraste visuel et une image sans contraste serait inconcevable, car même le monochrome tire son iconicité du contraste du tableau sur son fond. Ce mouvement de différenciation relie de nouveau la critique de l'image proposée par Boehm et la pensée figurale de Merleau-Ponty, et, en effet, c'est sur le devenir d'une forme que ces deux réflexions se rejoignent le plus profondément.

Le phénoménologue français rencontre la *forme* dans le contact avec la *Gestaltpsychologie*, et en fait une des références fondamentales de *La structure du*

¹¹⁴⁸ G. Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *op. cit.*

¹¹⁴⁹ « Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 29-30.

¹¹⁵⁰ G. Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *op. cit.*

¹¹⁵¹ « Die pikturale Differenz, die dem Menschen spezifisch ist, definiert sich als das Vermögen das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen off enen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl zu gestalten. », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 31.

comportement et de la *Phénoménologie de la perception*¹¹⁵² ; il y a cependant une « distinction entre la question de la *psychologie* de la forme, vis-à-vis de laquelle Merleau-Ponty prend position très tôt et de façon définitive, et la question de la *forme*, qui l’occupe tout au long de son œuvre. Ainsi, comme il le laisse entendre dès *La structure du comportement*, son projet est de construire une philosophie de la forme qui prolonge la psychologie de la forme, c’est-à-dire en surmonte les limitations philosophiques »¹¹⁵³. Dans les années qui suivent ces premiers ouvrages, Merleau-Ponty s’éloigne de la psychologie de la forme et se confronte à d’autres thèmes et disciplines, telles que la linguistique, la réflexion sur l’art, l’histoire, la biologie ; la *Gestalt* « refait son apparition dans les notes de travail du *Visible et l’invisible* et y est abordée dans des termes neufs : elle n’est plus seulement ce qui est invoqué à titre d’échantillon descriptif pour critiquer la pensée objective sous ses deux formes, intellectualiste et empiriste [...], mais elle est pensée pour elle-même et positivement comme ce qui “tient la clef du problème de l’esprit” et nous contraint à une révision profonde de nos catégories »¹¹⁵⁴.

Dans le passage à une perspective ontologique, pour Merleau-Ponty la forme correspond à la possibilité de penser le perçu au-delà d’une philosophie de la conscience, au-delà de la dualité de la pensée objective : le philosophe dispose maintenant d’« un concept adéquat à la figure origininaire du perçu »¹¹⁵⁵, car la forme n’est pas un apparaissant parmi d’autres, mais la structure même de l’apparaître. Si on en a donné des définitions négatives – un tout qui ne se réduit pas à la somme de ses parties¹¹⁵⁶ –, il s’agit de la caractériser positivement. « Les mots nous manquent », explique Barbaras, « car notre langue elle-même est structurée selon les catégories de l’ontologie objective, et c’est pourquoi Merleau-Ponty varie les registres métaphoriques »¹¹⁵⁷ : « pivot d’un système d’équivalences »¹¹⁵⁸ ,

¹¹⁵² Cf. R. Barbaras, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », in *Les Études philosophiques* 2/2001 (n° 57), p. 151-163 ; E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte*, *op. cit.*, p. 81-89.

¹¹⁵³ R. Barbaras, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁵⁶ Cf. M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 232, 244, 255.

¹¹⁵⁷ R. Barbaras, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁵⁸ M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 255.

« constellation qui enjambe sur l'espace et le temps »¹¹⁵⁹. Cette « unité sans concept » est la structure immanente à la multiplicité dans laquelle elle se réalise, en est l'articulation ou con-figuration propre, qu'on peut décrire comme « l'unité d'un style qui est présent sans jamais être donné thématiquement, comme un thème qui n'apparaît que dans ses variations »¹¹⁶⁰.

Dans l'exigence de *penser l'image selon elle-même*, affirmée par le tournant iconique, se réfléchit alors la tentative des derniers écrits de Merleau-Ponty de *penser la forme selon elle-même* comme « identité dans la différence »¹¹⁶¹, ainsi que de penser le mouvement d'apparition du monde perceptif comme acte de différenciation, de ce qu'on appelait conscience et de ce qu'on appelait monde, et qu'on peut envisager maintenant comme deux éléments dans un rapport diacritique : c'est à dire à l'instar du mouvement non-dialectique de l'émergence de la figure sur un fond, réversibilité, écart génératif, prégnance d'un invisible dans le visible.

Le cas de la *macchia* aurait plu à Merleau-Ponty, même si jamais il ne l'évoque dans ses commentaires sur Léonard qui ponctuent les notes de cours de 1960-1961¹¹⁶², où l'artiste florentin, précurseur de la peinture moderne, intervient contre l'optique de Descartes en tant que porteur d'une image différente du voir. Dans la *macchia*, c'est la figure qui crée de la reconnaissance et non pas sa ressemblance qui crée la figure. Encore, le mot de ressemblance doit être soumis à une torsion, semblable à celle de la célèbre affirmation de Giacometti citée dans *L'œil et l'esprit*¹¹⁶³. Loin de renvoyer à une dialectique représentative ou mimétique, elle nomme désormais le processus de *figuration* du monde même, c'est-à-dire son mouvement d'apparition figural : l'image se constitue en relation à un invisible, mais cet invisible n'est pas simplement non-visible, il n'est pas absent ou exclu du visible, il est présent comme une transcendance immanente au visible.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁶⁰ R. Barbaras, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁶¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 274.

¹¹⁶² M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*

¹¹⁶³ « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 24.

Or, « depuis l' *iconic* ou *pictorial turn*, [...] la théorie de l'image met en avant le rôle essentiel que joue l'invisible dans la détermination de l'image » et, comme le souligne Oliver Fahle, « elle renvoie pratiquement toujours de façon explicite à Merleau-Ponty »¹¹⁶⁴, y trouvant une manière de penser le *visuel* – nous avons déjà rappelé la distinction faite par Sobchack¹¹⁶⁵ – comme un visible entouré d'un horizon de latence, hanté par son revers invisible et virtuel. La nouvelle ontologie de l'image, que le tournant iconique vise à formuler, implique et suggère un rapport différent entre visible et invisible : cette relation, au lieu de revêtir celle entre absence et présence, ou, pour reprendre la distinction effectuée par Boehm, entre modèle (ce qui se montre) et copie (ce qui montre), pense l'invisible comme prégnance d'un sens dans le sensible. Cela signifie que le réel n'est pas absolument opposé à l'imaginaire, l'être au non-être, mais que l'être est « gonflé de non-être ou de possible, qu'il n'est pas ce qu'il est seulement »¹¹⁶⁶.

Certes, à la structure de ce contraste visuel, propre au travail figural, appartient aussi « le jeu avec *les limites de la surface* », comme le montrent, souligne Boehm, « les peintures sur les plafonds des églises baroques ou ces tendances à la dissolution des contours qui furent importantes pour la peinture de Barnett Newman ou de Jackson Pollock »¹¹⁶⁷, mais, qui, on peut rajouter, animent également les œuvres d'artistes contemporains : comme les constructions gestaltistes de Carsten Nicolai, ou les installations perceptives de Olafur Eliasson inspirées par la phénoménologie de Merleau-Ponty. C'est cette question du contour de l'image que

¹¹⁶⁴ O. Fahle, « La différence entre l'image et le visible », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 23. Fahle commente à ce propos : « C'est Merleau-Ponty qui fut l'un des premiers à reconnaître cela et qui lui a donné un langage. Ce fait, il l'a à la fois reconnu et méconnu. Il a reconnu, et j'ai n'ai pas peur de dire qu'il a même ressenti, que la visualité moderne, telle qu'on la trouve chez Cézanne mais aussi au cinéma, nécessite une nouvelle ontologie. Il n'a cependant pas osé, ou alors très timidement, le développer au-delà des médias de l'art classique, au-delà de la peinture. Il a toutefois mis au jour un nouveau terme de l'image et établi la différence entre l'image et le visible », *ibid.*, p. 16

¹¹⁶⁵ V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in *ibid.*, p. 99.

¹¹⁶⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 232.

¹¹⁶⁷ «Gewiß gehört auch das Spiel mit den Grenzen der Fläche zu dieser Arbeit am Bild, wie illusionistische Deckengemälde in barocken Kirchen zeigen oder jene Entgrenzungstendenzen, die für die Malerei Barnett Newmans oder Jackson Pollocks (nach dem zweiten Weltkrieg) wichtig wurden. », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 30.

nous essayerons de tracer dans les prochains Chapitres, en abordant plus directement la nature liminale du médium et la discontinuité ou ségrégation gestaltique de la surface figurale.

TROISIEME CHAPITRE

L'ECART DU SENSIBLE

MEDIATIONS ET TECHNIQUES DU CORPS

*Les hommes sont des « métis » d'esprit et de corps,
mais ce qu'on appelle esprit
est inséparable de ce qu'ils ont de précaire
et la lumière n'éclairerait rien si rien ne lui faisait écran.*

Maurice Merleau-Ponty

*Nous sommes des êtres naturels qui avons dette de technique
pour payer la nature qui est en nous ;
le germe de nature qui est en nous
doit se dilater en technique autour de nous.*

Gilbert Simondon

a) La décadence du médium

De quelques enjeux de la condition *post-médium*

Au cours des dernières décennies, la notion de médium¹¹⁶⁸ est devenue de plus en plus problématique. Le médium semble traverser un état de crise ou de progressive obsolescence. Une telle transformation intéresse premièrement le débat au sein de l'histoire et de la critique d'art où, en opposition aux théories modernistes des années 1960, s'annonce ce que Rosalind Krauss a défini une condition « post-médium »¹¹⁶⁹, inaugurant l'avènement d'une ère post-support caractérisant l'art contemporain. Allant à l'encontre du concept greenbergien de « spécificité médiale »¹¹⁷⁰, Krauss décrit le médium non pas à partir de ses propriétés physiques,

* Certains passages de ce Chapitre proviennent du remaniement de notre article « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique » (in *Chiasmi International*, n° 16, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2015, p. 99-117). Nous remercions Arild Fetveit pour son encouragement ainsi que pour ses remarques à propos des réflexions que nous avons cherché à y esquisser, car elles nous ont poussé à développer plus loin la conception du médium issue de la phénoménologie du corps merleau-pontienne.

¹¹⁶⁸ Dans la langue française, on fait d'habitude une distinction entre « médium », en tant que ce qui concerne le domaine plus proprement esthétique ou artistique, et « média », acception qui comprend la sphère de l'information et de la communication. Dans les réflexions que nous cherchons ici à développer nous visons une conception plus élargie du médium en tant que structure de la médiation dans le sens d'une *théorie de la perception*, nous allons donc utiliser ce terme « médium », sans pour autant vouloir nous référer à la distinction qu'on en fait dans l'usage courant.

¹¹⁶⁹ Voir R. Krauss, « *A Voyage on the North Sea* ». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999.

¹¹⁷⁰ « *What had to be exhibited was not only that which was unique and irreducible in art in general, but also that which was unique and irreducible in each particular art. Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself. By doing so it would, to be sure, narrow its area of competence, but at the same time it would make its possession of that area all the more certain. It quickly emerged that the unique and proper area of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium* », C. Greenberg, « *Modernist Painting* » (1960), in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, 1995, p. 86.

mais en tant que structure complexe de rapports s'instituant au sein de l'œuvre, donnant vie à une pluralité interne et récursive. Dans un tel régime expressif, les œuvres ne s'identifient plus avec des supports ou des technologies spécifiques, et, si l'on peut encore parler de médium, son essence ne résiderait pas dans la matérialité d'un support, mais serait plutôt la résultante d'un ensemble de règles et de paramètres, dépassant donc la singularité d'un substrat distinctif ; ou encore, si l'on veut reprendre l'inflexion que propose Jacques Aumont, on pourrait dire que le médium n'est pas dans les matériaux ni dans les outils « mais dans leur mise en œuvre »¹¹⁷¹.

Une telle inflexion théorique demeurant au sein du débat proprement esthétique, la question d'une crise du médium investit également le domaine de la théorie des médias et s'intensifie suite à l'avènement de la technologie digitale. Lev Manovich parle à ce propos de *post-media aesthetics*¹¹⁷², s'interrogeant sur la manière dont les nouveaux médias électroniques, ensuite numériques, sont en train de modifier notre conception du médium, soutenant la nécessité de décrire et cerner la structure propre aux objets culturels et à l'expérience médiatique issues de la révolution numérique.

D'une certaine manière, par rapport à une telle élaboration théorique, le phénomène de la *convergence numérique*¹¹⁷³ est venu corroborer l'idée d'une *décadence du*

¹¹⁷¹ « Lorsqu'on parle de médium, en effet, on entend quelque chose de plus, et de plus complexe, qu'une simple définition par la matière ou le matériau », J. Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 100.

¹¹⁷² L. Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2002, p. 277 ; L. Manovich, *Post Media Aesthetics*, 2001 (www.manovich.net) ; D. Quaranta, *Media, new media, postmedia*, postmediabooks, 2010 ; F. Casetti, « I media nella condizione post-mediale », in R. Diodato et A. Somaini, *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 313-328. De manière convergente avec ces réflexions, Steven Shaviro parle du cinéma comme d'un médium ayant perdu son rôle dominant et affirme le début d'une ère *post-cinematic*, cf. S. Shaviro, *Post Cinematic Affect*, Zero Books, 2010 ; cf. aussi A. Petho, *Film in the Post-Media Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012. Le terme « post-media » avait été utilisé pour la première fois, avec une acception différente, par Félix Guattari, cf. « Du postmoderne au postmédia » (1985), in *Multitudes*, n°34, 2008, p. 128-133.

¹¹⁷³ À propos de la notion de convergence cf. F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999 ; aussi H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, 2006. Pour une discussion des propos de Kittler voir M.B.N. Hansen, « Cinema beyond Cybernetics, or How to Frame the Digital-Image », in *Configurations*, vol. 10, n° 1, Winter 2002, p. 51-90 et, du même auteur, *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, « The

médium, le système d'information digital ayant au fur et à mesure absorbé les autres formats et appareils. Selon un modèle dialectique, le numérique est conçu comme ce contexte où les différents médias convergent, par des processus de *remédiation*¹¹⁷⁴, par lesquels les nouveaux médias viennent reconfigurer les technologies qui les ont précédés en rénovant et en accomplissant leurs fonctions – ou de *relocation*¹¹⁷⁵ de l'expérience et des pratiques dans des nouveaux systèmes médiatiques. La conception dominante semble véhiculer l'idée que, en engouffrant les médias qui l'ont précédé, le numérique en garantit aussi la survie, il les comprend et les conserve, tout en opérant un processus d'alignement ou d'homogénéisation de l'information et de la communication, et donc parallèlement du savoir, dans la *transparence* d'un seul format commun, compris comme « post-médiale ».

Mais la *disparition* du médium ne concerne pas simplement le déplacement technologique provoqué par le numérique, car un tel phénomène entraîne la structure propre de la médiation. En un sens, l'idée d'un effacement du médium, de sa spécificité et matérialité propre, ne fait, en réalité, que poursuivre le désir de transparence ou d'immédiateté, qui sous-tend toute relation aux appareils optiques, mais, plus en général, toute opération de médiation. Pour que la médiation soit réussie, pour que l'illusion perceptive soit accomplie et l'immersion¹¹⁷⁶ complète, le médium serait censé *disparaître* : l'intermédiaire doit devenir le plus possible transparent et pénétrable, afin de garantir l'impression d'une expérience directe et *im-médié* de la réalité, que l'on perçoit pourtant par le biais d'une médiation. C'est une transparence mythique et toute imaginaire celle que l'on croit rejoindre dans le transfert médiatique, la même que Merleau-Ponty met en lumière dans l'ordre linguistique, lorsqu'il analyse la *vertu* du langage, sa capacité à se faire oublier, à se dissimuler dans l'accomplissement de l'expression. Comme, face au signe linguistique, nous « vénérons » secrètement le « fantôme d'un langage pur », l'idéal

Automation of Sight and the Bodily Basis of Vision », p. 93-125.

¹¹⁷⁴ J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

¹¹⁷⁵ F. Casetti, « The relocation of cinema », in *NECSUS*, Autumn 2012, « Tangibility » ; et, du même auteur, « L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema », in *FataMorgana*, n° 4, « Esperienza », p. 23-40.

¹¹⁷⁶ Voir à ce propos R. Diodato, *Esthétique du virtuel*, Paris, Vrin, 2011.

d'un langage qui « nous délivre de lui-même »¹¹⁷⁷, ainsi la médiation semble s'achever *comme s'il n'y avait pas eu* de médium.

L'effacement du médium entendu comme *télos* d'une médiation accomplie informe l'approche dominante à la médialité¹¹⁷⁸ : la rhétorique concernant les médias et les nouvelles technologies établit souvent l'équation entre *immersion et simulation*, ainsi superposant un effet défini immersif et le degré de ressemblance visuelle. Un paradigme qui est donc encore à la recherche de la transparence d'un *voir à travers*¹¹⁷⁹, et donc encore largement débiteur du perspectivisme cartésien¹¹⁸⁰. La conviction que l'impression d'une perception directe de la réalité puisse être accomplie *par la seule stimulation visuelle*¹¹⁸¹ reste inchangée : l'efficacité du médium, l'*immersivité* qu'il rend possible, se mesure encore par sa *capacité mimétique* et ce n'est que rarement que l'on suppose ou que l'on explore des voies qui s'écartent de l'espace visuel homogène de la simulation et de la transparence de l'interface – alors que beaucoup d'indices pointent, aujourd'hui comme dans le passé, vers un parallèle intérêt pour l'opacité médiatique.

L'exemple le plus paradigmatique de la persistance d'une telle conception a été l'invention, ayant trouvé son point culminant à la fin des années 1990, de la *réalité virtuelle*¹¹⁸² ; partiellement abandonné au début du XXI^e siècle, un tel dispositif se trouve aujourd'hui au cœur de l'innovation technologique, concrétisé dans le prototype du célèbre *Oculus Rift*. Par sa structure propre, le dispositif de la réalité virtuelle vient incarner le désir de *supprimer toute distance*, même physique, entre le

¹¹⁷⁷ M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969], p. 8.

¹¹⁷⁸ Richard Grusin oppose le terme médialité (*mediality*) à l'usage courant de *new media*. Suite à la conversion et circulation de tous les formats médiatiques via les technologies numériques, accomplie au cours de la première décennie du XXI^e siècle, une distinction nette entre anciens et nouveaux médias perd toute raison d'être et finit par être un obstacle à la compréhension de la matérialité propre du médium et de son existence de construction historico-culturelle. Cf. R. Grusin, *Premédiation : affect and mediality after 9/11*, Palgrave and Macmillan, 2010, p. 6 sq.

¹¹⁷⁹ Comme on sait, l'acte scopique est décrit par les théoriciens de la perspective en tant que *perspicere* (terme repris ensuite par Albrecht Dürer : *durchsehen*). Voir L.B. Alberti, *De pictura*, 1435 ; E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1976.

¹¹⁸⁰ M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », in *Réseaux*, 1993, vol. 11, n° 61. p. 99-112.

¹¹⁸¹ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*, New York-London, Routledge, 2006, p. 116.

¹¹⁸² Cf. J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*, p. 160 sq. ; M.B.N. Hansen, *Bodies in Code, op. cit.*, p. 105 sq.

corps percevant et la réalité qu'il simule, en visant à transformer une impulsion lumineuse sur un panneau d'affichage en une perception actuelle se projetant *directement* dans l'esprit du spectateur¹¹⁸³. Le dispositif de la réalité virtuelle en vogue à la fin du XX^e siècle rejoue en quelque sorte le paradigme cartésien, en cela qu'il enveloppe le spectateur et l'isole¹¹⁸⁴, le détache de son milieu sensible, pour lui permettre de devenir le seul sujet du spectacle qui lui est livré de manière directe et transparente. La recherche relative à la réalité virtuelle contemporaine explore, nous le verrons, des voies bien différentes, visant à amplifier les possibilités *interactives* des interfaces de jeu ou de réception, plutôt que de proposer une immersion dans une réalité alternative. Aujourd'hui, la recherche d'une expérience immédiate – qui caractérisait la première acception de la réalité virtuelle – se prolonge, d'un côté, dans la recherche de la haute définition et de la tridimensionnalité – considérée en tant qu'effet immersif-mimétique par excellence –, et, de l'autre, dans l'exigence de *fluidité* qui accompagne notre utilisation des dispositifs et notamment de la *réalité augmentée* – dont le prototype de *Google Glass* est certainement l'exemple le plus percutant¹¹⁸⁵.

La logique sous-jacente à ces technologies se situe encore dans la lignée d'un effacement du médium, d'une suppression de sa matérialité, tendant à instaurer une communication directe avec l'esprit, ou mieux, avec le cerveau de l'utilisateur. Une telle conception de la *transparence médiatique* – dont la substance vitreuse serait encore l'emblème –, finit par réduire les possibilités ouvertes par la *matière numérique* et les formes différentes et complexes qu'elle est susceptible d'assumer. Or, nous nous proposons d'aller toucher le revers de cette *élimination* du médium, et en opérer

¹¹⁸³ Voir *ibid.*, p. 113.

¹¹⁸⁴ D'une manière semblable au modèle de la *camera obscura* décrite par Johnathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, 1990, trad. fr. *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, J. Chambon, 1994.

¹¹⁸⁵ À ce propos voir l'article de Pietro Montani, « Ma *Google Glass* è uno schermo ? », in *Rivista di Estetica*, n°55, sous la direction de M. Carbone et A.C. Dalmasso, (1/2014), LIV, Torino, Rosenberg&Sellier, 2014, p. 169-182 ; ainsi que l'ouvrage du même auteur, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina, 2014 ; et l'essai de Marta Nijhuis, « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », in M. Carbone, J. Bodini, A.C. Dalmasso (éd.), *Vivre parmi les écrans*, Paris, Les presses du réel, 2016 (*à paraître*).

plutôt une *limination*¹¹⁸⁶ : esquisser un parcours oblique et tangent, à même de repérer le médium, justement là où, le long de cette lisière entre médiation et immédiateté, nous croyons l'avoir effacé.

La pensée de Merleau-Ponty nous offre les jalons pour entreprendre une telle démarche : ne cessant d'interroger la médiation du sens dans le sensible, elle articule et constitue, de fait, une *philosophie du médium*. De la phénoménologie et de l'ontologie merleau-pontiennes, procède une esthétique du médium – le mot « esthétique » impliquant ici le sens d'une *aisthesis*, d'une théorie de la connaissance sensible tout autant qu'une théorie portant sur l'art. Plus précisément, on retrouve, chez Merleau-Ponty, une considération inédite, d'un côté, du rapport d'implication intime entre la transparence du médium et son opacité, et, de l'autre, de l'enveloppement du médium et du sens, enveloppement historique et contingent, ensuite défini en tant que rapport ontologique.

b) Le médium visible

Le rapport de co-implication entre sens et sensible, perception et expression, puis visible et invisible, que Merleau-Ponty formule et sur lequel il insiste tout au long de son œuvre, *transforme la manière dont on pense le médium*. L'esthétique merleau-pontienne vient creuser une idée de médium comme support qui s'effacerait dans l'acte de véhiculer la signification et ainsi ébranlerait la corrélation que l'on peut établir entre transparence et simulation mimétique. L'œuvre de Merleau-Ponty est traversée, comme l'a remarqué Emmanuel Alloa, par *la critique de toute idéologie de la transparence*,

¹¹⁸⁶ Nous nous permettons ce jeu de langage sur la base de l'étymologie du terme « élimination », qui procède de *limus* (évolution de *licmus*), de la racine *lic-* ou *lik-*, renvoyant à l'action de *plier* ou de *tourner*, racine commune à « limite » et ses dérivés, dont également le latin *ligare* et le français « lien » et « lier », mais aussi « oblique ».

« que ce soit la croyance en une transparence de soi à soi, du soi et de son savoir, du soi et de l'Autre »¹¹⁸⁷. Ainsi, lorsque Merleau-Ponty aborde le médium – linguistique, iconique ou matériel –, il ne cesse de ramener notre attention sur une opacité radicale, sur le caractère incarné du geste expressif qui s'y accomplit¹¹⁸⁸, et parallèlement sur la genèse *et* naturelle *et* culturelle de toute opération de communication. Tel est l'enjeu de *La structure du comportement*, puis de la prise en compte du corps vivant dans la *Phénoménologie*¹¹⁸⁹, d'une perception qui constamment « se dissimule à elle-même »¹¹⁹⁰, mais dont le sens latent ne se laisse pas pourtant appréhender sinon dans l'épaisseur du monde et de nos vécus. Ainsi, par exemple, la recherche merleau-pontienne se penchant sur le phénomène linguistique vise à déconstruire le fantôme d'un langage pur ou transparent, d'un signe réduit à « une pure fonction d'index »¹¹⁹¹, pour se tourner plutôt vers cet excédant qu'est la parole, vers l'épaisseur du langage qui se laisse découvrir dans son usage littéraire, éminemment opaque, à même les hasards et les défaillances de l'expression¹¹⁹².

Par ailleurs, le thème de l'opacité du signe se retrouve également chez Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, un texte dont, comme on sait, Merleau-Ponty

¹¹⁸⁷ E. Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Kimé, 2008, p. 16. Alloa poursuit : « *La fiction de transparence résume en un mot l'oubli de l'a priori matériel, de la constitutive médiété corporelle de tout rapport au monde.* », *ibid.*

¹¹⁸⁸ Voir M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945], « Le corps comme expression et la parole », p. 213-241.

¹¹⁸⁹ Le développement des concepts de corps et d'incarnation, et notamment la genèse de la notion de *chair*, exigeraient une analyse plus riche, qui ne peut trouver place ici. À ce sujet nous renvoyons donc à : R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience : Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998 ; M. Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, Chapitre I, « La chair : petite histoire d'un malentendu », p. 19-45 ; E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, Chapitre IV, « L'empreinte initiale de la chair », p. 147-205 ; et, du même auteur, *Être et chair. Du corps au désir : l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013.

¹¹⁹⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁹¹ M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 24. Voir « Le médium du sens (qu'il soit corps, lettre ou parole) n'opère que par un relatif auto-effacement qu'on pourrait également qualifier, pour emprunter l'expression de Marcel Duchamp, d'"an-esthésie" », E. Alloa, *La résistance du sensible*, *op. cit.*, p. 63 ; voir p. 60- 65.

¹¹⁹² Cf. Y. Thierry, *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Paris, Ousia, 1987 ; F. Heidsieck (éd.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Grenoble, URA 1230 du CNRS, 1993, *Recherches sur la philosophie et le langage*, n°15.

s'inspire pour ses écrits sur l'art : *La prose du monde*, mais également *L'œil et l'esprit*¹¹⁹³. Si la conception de Merleau-Ponty s'éloigne de certaines des positions sartriennes, elle est cependant dans une syntonie profonde avec l'idée d'un enveloppement mutuel du signe et du sens, tel qu'il se manifeste pour Sartre dans la poésie ; cette forme expressive ne se sert pas des mots de la même manière que la prose, mais plutôt, dit Sartre, elle « les sert ». Le poète est celui qui « s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument » et refuse d'utiliser les mots en tant que véhicule du sens, au contraire, il en célèbre l'épaisseur de choses : l'attitude poétique « considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet »¹¹⁹⁴. « L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en deçà »¹¹⁹⁵, c'est-à-dire qu'il est face à la parole comme face à un corps étranger : comme face à une barrière¹¹⁹⁶ ou devant un « visage de chair »¹¹⁹⁷, il travaille avec l'« aspect physique »¹¹⁹⁸ des mots jusqu'à les rendre « inépuisables comme des choses » et à leur donner la même opacité que les choses¹¹⁹⁹.

Visant à se réapproprier le corps de la parole – la parole en tant que geste corporel – et, tout à la fois, à reconnaître dans les formes d'expression muette la dimension du symbolisme et de l'intention signifiante¹²⁰⁰, la pensée merleau-pontienne du langage tendrait à généraliser une telle compréhension du fonctionnement de la parole littéraire à toute l'expérience du langage. Cependant, contrairement à Sartre, Merleau-Ponty met plus souvent le doigt sur une certaine

¹¹⁹³ Cf. C. Lefort, « Avertissement » à M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. VII : « Il faut que je fasse une sorte de *Qu'est-ce que la littérature ?*, avec une partie plus longue sur le signe et la prose, et non pas toute une dialectique de la littérature, mais cinq perceptions littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud. ».

¹¹⁹⁴ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, collection « Folio », 1985, p. 18-19.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁰⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 213-241, « Le corps comme expression et la parole ».

résistance du langage : alors que normalement tout se passe *comme s'il n'y avait pas eu du langage*, comme si la parole nous restituait une pensée complète et pure, le philosophe de la perception s'intéresse plutôt à ces expériences où l'expression linguistique ne parvient pas à effacer les traces de la médiation advenue, en somme quand le langage laisse voir *qu'il y a du langage*¹²⁰¹. Merleau-Ponty vise à montrer que le *corps de la parole*, loin de compromettre le sens – la pensée – avec l'impureté et l'incertitude du sensible, est, au contraire, ce sans quoi il n'y aurait point d'expression. Le but de réinscrire l'effort de la signification et le phénomène de l'expression dans leur genèse charnelle, l'amène à considérer l'entrelacement entre la dimension événementielle de la *parole* et celle historique et instituée de la *langue*¹²⁰². C'est une telle démarche qu'il engage au début des années 1950, avec les deux cours au Collège de France : *Recherche sur l'usage littéraire du langage* et *Le problème de la parole*¹²⁰³, ainsi que la rédaction parallèle de *La prose du monde*.

Le deux noyaux fondamentaux de cette reconnaissance de l'expérience du langage sont, comme on le sait, l'analyse de l'expression littéraire et l'examen de l'autoréférentialité du langage dans la linguistique développée par Saussure, mais les recherches merleau-pontiennes abordent également d'autres phénomènes allant toucher ce *revers du langage*. Le philosophe évoque à plusieurs reprises, en guise d'exemples, l'expérience que nous faisons de notre langue par rapport aux langues étrangères. Celle-ci révèle aux parlants l'existence du langage – parfois non sans une certaine frustration ; le fait, pour nous acquis, de parler *notre* langue se remet en jeu.

¹²⁰¹ « Comme s'il n'y avait pas du langage », M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰² Merleau-Ponty développe sa réflexion sur le langage dans le dialogue avec ces deux notions issues de la linguistique de Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, préf. et éd. de Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration d'Albert Riedlinger ; éd. critique préparée par Tullio De Mauro ; postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1995 [1916]). Cependant, Merleau-Ponty ne se limitera pas à reprendre la caractérisation saussurienne, comprenant la langue comme substrat sur lequel se greffe la parole, il cherchera plutôt à mettre en lumière la *langue* dans son rapport constitutif avec la *parole*. C'est la tâche du cours de 1953 au Collège de France, sur « Le problème de la parole », qui se propose d'éclairer la « fonction positive et conquérante » de la parole (M. MP, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 34), c'est-à-dire la parole en tant que geste événementiel, redécouverte et dégagée par la linguistique saussurienne, et l'intégrer à l'étude de la langue instituée (*ibid.*, p. 41).

¹²⁰³ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, « Recherche sur l'usage littéraire du langage », p. 22-30 ; « Le problème de la parole » p. 33-42 ; M. MP, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et B. Zaccarello, Genève, MetisPresses, 2013.

Face à une langue étrangère, dont nous saisissons les nuances qui s'accordent à la nôtre et celles qui jurent, nous nous découvrons parlants, ou mieux, nous sommes mis face aux paradoxes du langage : nous écoutons des langues inconnues comme si elles étaient une musique de sons ou bien un bruit indistinct, et nous nous étonnons qu'elles puissent réellement signifier pour quelqu'un. Nous nous retrouvons devant la genèse corporelle de la langue, que normalement on croit *déjà* instituée, nous retrouvons la prégnance de notre langue, ou des autres langues, dans l'effort de la signification, nous retraçons les chemins que la signification a parcourus dans l'histoire d'une langue et que le sens entreprend à chaque fois¹²⁰⁴. Parallèlement, le cas de la traduction est un autre exemple majeur dégageant l'éloignement des langues et la sédimentation dont chaque terme et élément a fait l'objet, et où se rend évident l'enracinement des mots dans l'histoire. De plus, nous pouvons examiner l'expérience de l'acquisition du langage chez l'enfant, un processus dans lequel, parmi les babillages des premiers mois de vie, la signification se fraye la voie jusqu'à la parole et à la reconnaissance de l'autre¹²⁰⁵.

Ces « descriptions de la parole dans ses formes inchoatives, régressives ou sublimées devraient nous permettre », explique Merleau-Ponty « d'en étudier le rapport de principe avec la langue instituée, et d'éclairer la nature de l'institution comme acte de naissance de toutes les paroles possibles »¹²⁰⁶. C'est donc aussi à travers ces expériences différentes du corps de l'expression, que Merleau-Ponty aborde l'opacité essentielle du langage, pour découvrir que jamais les signes ne nous délivrent un sens à l'état pur, où l'effort de l'expression pourrait se dire complètement achevé. Le sens surgit comme écart entre les signes, « serti dans les

¹²⁰⁴ Cf. M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 15-65, « La science et l'expérience de l'expression ».

¹²⁰⁵ Ces thèmes font l'objet d'une étude approfondie dans le cadre des recherches que Merleau-Ponty conduit sur la psychologie de l'enfant, lorsqu'il est professeur de psychologie de l'enfant et pédagogie à la Sorbonne depuis 1949. Cf. M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, 2001 [*Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Cynara, 1988].

¹²⁰⁶ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 41-42. Comme nous l'avons déjà souligné, la référence est ici à la théorie linguistique de Saussure et à sa conception de *langue* et *parole*. Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*

mots »¹²⁰⁷, il jaillit dans la texture historique et matérielle qui soutient notre expérience du langage.

Chez Merleau-Ponty, alors, l'opacité du monde, la résistance du réel à notre prise – se manifestant dans notre rapport au langage, mais aussi au sensible, à l'autre... – ne saurait pas être pensée en tant qu'obstacle à la connaissance, puisque le sens ne se donne pas *malgré* nos corps de chair, mais au contraire il ne pourrait se donner *qu'à* travers une telle épaisseur sensible : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »¹²⁰⁸. La transparence du médium alors ne peut être comprise qu'en tant qu'effet complémentaire et immanent à son opacité.

L'intérêt de l'esthétique merleau-pontienne pour la conception du médium procède premièrement de la prise en compte systématique de l'épaisseur du sensible dans l'appréhension du sens, de la médiateté de toute apparition. Le célèbre passage de *L'œil et l'esprit*, décrivant l'apparition du carrelage au fond de la piscine, est emblématique d'une telle compréhension du médium, pour laquelle il serait impossible de distinguer l'expression de l'exprimé¹²⁰⁹, de séparer l'être sensible de sa manière d'apparaître, le dissocier du style de son incarnation :

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures du soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique¹²¹⁰.

¹²⁰⁷ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Les Temps modernes*, volumes 7 et 8, n° 80 et 81, juin-juillet 1952, désormais in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 53.

¹²⁰⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979 [1964], p. 178.

¹²⁰⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 188.

¹²¹⁰ M. MP, *L'œil et l'esprit*, « Art de France », n°1, janvier 1961, p. 187-208, puis dans « Les Temps Modernes », n°184-185, octobre 1961, p. 197-227, désormais Paris, Gallimard, Folio, 1985 [1964], p. 70. Le passage merleau-pontien fait écho au célèbre argument sceptique du bâton qui, plongé à moitié dans l'eau, apparaît rompu (repris notamment par Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris,

Chez Merleau-Ponty, non seulement le sens perceptif, l'expression langagière, mais encore l'*idée*, relève d'une telle co-implication de sens et sensible. En effet, nous nous retrouvons parfois en présence de ces idées¹²¹¹, auxquelles Proust nous a initiés, qui se manifestent dans une forme incorporée au sensible et dont la compréhension entraîne non pas une médiation intellectuelle, mais l'étoffe charnelle de notre corps vécu. Dans la *Recherche*, la célèbre madeleine trempée dans le thé, la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, ou encore le petit pan de mur jaune dans un tableau de Vermeer, sont autant d'exemples d'une essence qui ne pourrait se donner autrement que dans sa forme incarnée et dans l'expérience d'une *aisthésis*.

À partir de ces idées, Merleau-Ponty cherche à exprimer, dans des termes proprement ontologiques, l'entrelacs du sens et du sensible. Le philosophe vise à décrire un « rapport du visible et de l'invisible, où l'invisible n'est pas seulement non-visible [...] mais où son absence compte au monde »¹²¹². L'invisible ne se trouve pas *au-delà* de la perception, il n'est pas un sens inaccessible ou caché, « comme une réalité physique que l'on n'a pas su découvrir, invisible de fait que nous pourrions voir un jour face à face, que d'autres, mieux placés, pourraient voir, dès maintenant, *pourvu que l'écran qui le masque soit ôté*. Ici, au contraire, *il n'y a pas de vision sans écran* »¹²¹³.

Pour Merleau-Ponty, le sens est donc à penser, à l'instar de ces idées, comme ce qui ne se trouve pas *au-delà* mais *à la limite du médium, à sa surface* : l'invisible se montre toujours à même le visible, il est *in-visible*¹²¹⁴. Cet invisible qui est à penser – nous l'avons vu en abordant la question de l'image – comme « relief » et

1641, en particulier Vème et VIème *Réponses aux Objections adressées aux Méditations métaphysiques*), ce qui renvoie aussi à la caractérisation du médium des anciens traités d'optique, comme l'ensemble des conditions naturelles capables de diffuser la lumière.

¹²¹¹ À propos de la caractérisation merleau-pontienne des idées sensibles voir M. Carbone, « Le sensible et l'excédant. Merleau-Ponty et Kant *via* Proust », in *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms, 2001, p. 151-168 ; et du même auteur, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.

¹²¹² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 277.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 194 (nous soulignons).

¹²¹⁴ F. Dastur, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Paris, Encre Marine, 2002, p. 121.

« profondeur » du visible¹²¹⁵, ou encore « sens latent », « visibilité imminente »¹²¹⁶ qui habite déjà notre corps et le monde, ce monde que nous ne pourrions pas voir sinon dans son opacité sensible et que nous ne pourrions pas signifier si notre corps n'était taillé dans cette même chair, élément voyant-visible.

Dans sa réflexion ontologique, Merleau-Ponty trace une conception de la surface du visible, de son opacité constitutive, qui, plutôt qu'apparence ou couche extérieure d'un être encore à dévoiler, est à penser en tant que *surface de profondeur* et mode d'accès à l'être¹²¹⁷. Abandonnant progressivement la notion de représentation, dans la figuration comme dans le mode de donation du vrai, le philosophe opère une *réhabilitation ontologique de la surface sur laquelle l'apparaître se montre*¹²¹⁸ : elle n'est plus à penser, écrit Mauro Carbone, « comme le *voile* qui cacherait le vrai et qui devrait donc être levé ou même percé, mais comme l'*écran* qui s'avère être la condition décisive pour *faire voir* les images où la vérité se manifeste, à l'instar de ce qui a lieu dans le rapport entre le fond et la figure »¹²¹⁹.

C'est une telle conception de la surface qui se révèle décisive pour une compréhension de la médiation et de la structure propre du médium, car elle vient subvertir le paradigme de la transparence, édifié par la métaphysique et se prolongeant dans la théorie sémiotique, en opérant ce que nous avons appelé une *limination* du médium. Comme l'écrit Oliver Fahle, avec Merleau-Ponty le médium « cesse d'être le médiateur reliant deux interlocuteurs jusqu'à se confondre avec cet intermédiaire qui doit en principe (selon les théories traditionnelles) disparaître »¹²²⁰,

¹²¹⁵ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 29.

¹²¹⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 277.

¹²¹⁷ Sur un tel « statut de la surface » dans la pensée de Merleau-Ponty et de Lyotard voir M. Carbone, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 127-141.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹²¹⁹ *Ibid.*

¹²²⁰ O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005, p. 141 (nous soulignons). Le parcours que nous cherchons à esquisser dans ce Chapitre a été largement inspiré par certaines des réflexions de l'article de Oliver Fahle, ayant, par ailleurs, le mérite de mettre en lumière des points de contact entre la réflexion de Merleau-Ponty et celle de Deleuze – ce qui ne trouve pas un accueil unanime. Entendant « dégager une possible logique commune » entre l'ontologie merleau-pontienne et les livres de Deleuze sur le cinéma (*ibid.*, p. 134), l'auteur esquisse un parallèle entre la dernière phase

autrement dit, pour Merleau-Ponty, le médium « n'est donc plus invisible » ou transparent, « il ne disparaît pas comme un médiateur s'efface traditionnellement entre deux interlocuteurs »¹²²¹, mais il *devient visible*. À ce propos, Fahle parle même d'une « conception du *médiateur visible* (le plus souvent métaphorisé par Merleau-Ponty) »¹²²², laquelle, bien qu'elle ne se trouve pas exprimée dans ces termes par le philosophe français, est à son avis sous-tendue par sa réflexion.

Un passage ultérieur s'impose alors, car, à partir de cette lecture, on pourrait envisager le médium non seulement, dans le sillon de Merleau-Ponty, comme *opacité permettant de voir*, mais aussi comme ce qui, tout en effectuant cette opération fait apparaître sa présence : en ce sens le médium serait *ce qui rend visible* tout autant que *ce qui se rend visible*, il fait surface, il montre et il se montre, ces deux opérations étant non pas opposées mais solidaires.

Une telle compréhension – d'une certaine manière paradoxale – de la médiation, suggérant l'idée d'un médium qui ne se laisse pas oublier, mais qui, au contraire, laisse deviner sa présence dans la médiation, venant forcer les traits de la conception merleau-pontienne du médium, peut se révéler productive, afin de rendre compte de l'immersivité propre à certaines formes de la médialité contemporaine, notamment issues des interfaces numériques. Si l'on pense, par exemple, à la structure fragmentaire et hypermédinée¹²²³ des « fenêtres » informatiques, ensuite rémédées par la technologie du smartphone, puis développées par les réseaux sociaux, si l'on examine les couches multiples créées par la réalité augmentée, ou la possibilité de passer d'un type de visualisation à une autre permise

de la pensée de Merleau-Ponty et le passage de l'image-mouvement à l'image-temps chez Deleuze. Fahle souligne comment les deux philosophes, cherchant à « étayer leurs théories au moyen de l'image et du visuel » (*ibid.*, p. 133), parviennent à formuler une nouvelle image de la pensée, justement en vertu de leur dialogue avec les arts visuels. Si, chez Deleuze, c'est « le déploiement du visible dans le cinéma moderne [qui] requiert [...] un nouveau mode de pensée philosophique » (*ibid.*, p. 138), Merleau-Ponty vise parallèlement « à fonder une ontologie sur le visible » à partir des interrogations suscitées par les « possibilités de l'expression (principalement) artistique et picturale » (*ibid.*, p. 139), mais, nous pouvons ajouter, aussi, cinématographique.

¹²²¹ O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique, op. cit.*, p. 141.

¹²²² *Ibid.*, p. 141.

¹²²³ Cf. J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation*, MIT Press, 1999.

par la plupart des logiciels et plateformes, ou encore, si on considère l'agencement procédurale de certains jeux-vidéo, dont l'interface de jeu, et notamment le HUD (*Head-up display*), pointe souvent vers la présence visible de la médiation, on rencontre des pratiques où *la recherche d'immersivité se conjugue avec celle de l'apparition continue du médium dans le contact médiatique*, et donc avec un désir de voir le médium en même temps que le spectacle.

Examinons maintenant de plus près la conception merleau-pontienne du médium, pour chercher à esquisser, dans un deuxième temps, ce sens ultérieur de la *limination* du médium.

c) Passages. Corps, profondeur, écart

Le premier espace de thématization du médium est le corps : le corps lui-même se pense chez Merleau-Ponty en tant que médium ou « instance intermédiaire »¹²²⁴, comme cette épaisseur sensible qui est notre accès au monde, surface opaque à elle-même qui nous permet de voir.

D'une certaine manière, cette définition du corps comme médium pourrait paraître déroutante, précisément au sens où l'idée d'*intermédiaire* présuppose plusieurs entités à relier, et semblerait donc confirmer le dualisme que Merleau-Ponty dénonce dans la conception métaphysique et réflexive, plutôt que de le défaire. Or, quand Merleau-Ponty parle de médium ou de médiation il ne songe pas à un « moyen terme », à une sorte de « médiateur » entre deux instances séparées (le monde et l'esprit, la chose et son image mentale, etc.), ce qui reviendrait à postuler

¹²²⁴ O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique, op. cit.*, p. 132.

une relation entre trois termes distincts¹²²⁵ : le corps est un médium au sens de *milieu*, c'est-à-dire, de manière plus essentielle encore, qu'il est *au milieu*. Il est notre ouverture au monde, notre voie d'accès ou prise sur celui-ci. « Le corps », dit Merleau-Ponty, « est notre moyen général d'avoir un monde »¹²²⁶, notre être-au-monde même.

Cette *médiation du corps*¹²²⁷ à laquelle Merleau-Ponty se réfère ne relie pas simplement l'homme et le monde, mais également les choses entre elles : la relation entre un objet et son entourage ainsi que les relations entre les objets, *passent* par notre corps, sont « toujours médiatisées par notre corps »¹²²⁸. Alors, en disant que l'expérience corporelle est *médiation*¹²²⁹, que la perception est rapport au monde médiatisé par mon corps, le philosophe opère une flexion du concept de médium : le corps se pense comme médium non pas parce qu'il est moyen de transmission allant du moi au monde, mais parce qu'il est « la texture commune de tous les objets »¹²³⁰.

En même temps, le corps est un médium opaque à lui-même, incomplet et toujours appréhendé par une « présentation marginale »¹²³¹ :

J'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même : il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable. Quand je dis que mon corps est toujours perçu de moi, ces mots ne doivent donc pas s'entendre dans un sens simplement statistique

¹²²⁵ Merleau-Ponty lui-même s'oppose à une telle interprétation dans M. MP, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2002 [1942], p. 204 *sq.*

¹²²⁶ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 182.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 369-370.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 235. Cf. Merleau-Ponty parle aussi d'une « fonction médiatrice du corps » in M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, texte établi par E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011, p. 91 [59](VI2). Cf. aussi « Corps médiateur de l'être », M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 242-243. Cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 122.

¹²³⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 272.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 124.

et il doit y avoir dans la présentation du corps propre quelque chose qui en rende impensable l'absence ou même la variation.¹²³²

Le corps est le médium de ma perception et des relations inter-objectives, et pourtant, sa constitution n'est jamais achevée, jamais objectivable, il est fondamentalement ouverture, lieu de la relation, *passage*. En fait, cette médiation s'effectue toujours *dans les deux sens*, à savoir en même temps comme perception et comme expression d'un monde. Le corps est un « espace expressif »¹²³³ et il est à penser, selon Merleau-Ponty, sur le modèle de l'œuvre d'art¹²³⁴, comme le lieu d'un commerce à *double sens* entre perception et expression, entre extérieur et intérieur, point où l'un passe dans l'autre. Un tel mouvement réciproque est ce qui se manifeste dans l'expérience de la création artistique, où le corps, tout en étant le filtre de la perception d'un monde, se transforme en moyen de communication, dès lors il devient pour l'artiste un médium vivant, « un organe qui s'accommode »¹²³⁵ et qui, par cette même accommodation perceptive, secrète l'œuvre.

Mais, si le corps est donc, en ce sens, le premier médium, s'il est « notre moyen général d'avoir un monde »¹²³⁶, il ne l'est pas au sens instrumental d'un outil, ni d'un simple *a priori* de la connaissance, à la manière des lunettes kantienne : le corps est médium en tant qu'il est *milieu*, en vertu de son opacité et donc aussi dans la mesure où il est *obstacle*, en ce qu'il est la *résistance* – ou encore l'*adversité* – qui permet l'excédent du sens – résistance comme on le dit des matériaux en ingénierie électrique, résistance bachelardienne de la matière¹²³⁷.

¹²³² *Ibid.*, p. 120.

¹²³³ *Ibid.*, p. 181.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 187 sq.

¹²³⁵ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1942, p. 200 ; cité dans M. MP, « L'homme et l'adversité », in M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 377.

¹²³⁶ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 171.

¹²³⁷ Emmanuel Alloa souligne la source bachelardienne de l'idée d'adversité chez Merleau-Ponty, et plus en général une telle conception de la *résistance*, à lire en parallèle avec sa caractérisation de la notion de milieu, dans *La résistance du sensible*, *op. cit.*, p. 9-19.

Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder les analyses consacrées par Merleau-Ponty à la perception de la profondeur, dans la *Phénoménologie de la perception*¹²³⁸, ainsi que dans les notes du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*¹²³⁹ ; dans ces dernières, le philosophe montre, en anticipant certaines des réflexions développées dans *L'œil et l'esprit*, que la profondeur ne dépend pas de la grandeur apparente, comme l'affirmaient les théories optiques traditionnelles, mais descend plutôt de la disparité des images rétiniennes – et donc, en ce sens, de la présence d'un écart.

La conception de la profondeur constitue, pour nous, le deuxième volet de cette conception merleau-pontienne de la médiation. Dans la vision binoculaire, deux images différentes concourent à produire l'impression de profondeur. Si elles se trouvent à converger, s'il y a unité perceptive, ce n'est pas grâce à la fusion des deux perspectives, mais justement par le biais de la disparité qui existe entre elles ; le sens perceptif alors, loin d'être une synthèse *a posteriori*, est engendré par cette dualité divergente, par un écart du sensible.

Dans la *Phénoménologie*, Merleau-Ponty définit la profondeur comme un mouvement spontané de la perception – « la profondeur naît sous mon regard parce qu'il cherche à voir *quelque chose* »¹²⁴⁰ –, les notes du cours de 1953, au contraire, décrivent un regard en train de répondre à la *sollicitation* de la part du visible, le voyant faisant donc de sa passivité sa vertu fondamentale¹²⁴¹. C'est le contraste, la différence entre les images rétiniennes qui *suscite* une conversion du regard, qui provoque le fonctionnement des yeux et les sollicite à la vision. Le relief que je vois excède le relief que je cherche à voir, mon corps ne peut pas produire de la profondeur, ni non plus la déduire des proportions des objets, il doit plutôt s'abandonner au visible et lui consentir d'attirer les mouvements oculaires vers un sens invisible. Ainsi, la profondeur – cette illusion optique qui n'a pas cessé d'occuper l'histoire de la culture visuelle occidentale – ne procède donc pas de

¹²³⁸ Voir M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 294 sq.

¹²³⁹ Le même thème est repris par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 22 sq.

¹²⁴⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 312.

¹²⁴¹ Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 85-86 [55](V1).

L'adhérence de l'image au visible sur lequel elle ouvre, mais plutôt d'un *écart*, ou encore d'une certaine résistance, voire d'une différence interne au sein de la perception.

L'intérêt que Merleau-Ponty porte au cinéma le long de son œuvre, est à comprendre encore dans l'horizon de cette reconnaissance d'une *logique de l'écart* dans la perception, qui, dans ses recherches successives, viendra hanter la structure même de l'être. Le cinéma, « art de pratiquer certains vides dans le monde sensible »¹²⁴², nous fait comprendre que la perception existe en tant que structure gestaltique d'écarts, qu'elle ne saurait se donner sinon en vertu d'une distance, d'un « espace irréductible entre le sujet et le monde »¹²⁴³, un intervalle, qui engendre un excédent allant au-delà du sujet.

Cette recherche merleau-pontienne d'un médium, d'un sensible, qui soit en même temps visible et invisible, la tentative de penser ensemble *inhérence* et *distance*, se poursuit – nous venons au troisième passage de ce parcours – dans l'élaboration de la notion de *chair*, elle-même *élément de médiation*. En tant que « milieu formateur de l'objet et du sujet »¹²⁴⁴, la chair est cette étoffe¹²⁴⁵ ou structure connective du sensible : « L'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication »¹²⁴⁶. Si une communication – entre moi et les choses, entre moi et l'autre – est possible, c'est parce qu'une visibilité anonyme nous habite, moi-même comme les autres, parce que cet élément intercorporel qu'est la chair « anticipe, traverse et entoure » les autres corps comme le mien, me relie aux autres tout comme il me relie à moi-même, qui suis une pluralité et non pas une identité immobile¹²⁴⁷.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 170 [136](XIV12).

¹²⁴³ O. Fahle, « La visibilité du monde », *op. cit.*, p. 132.

¹²⁴⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 191.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 250, 301, 310.

¹²⁴⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 176. Voir aussi *ibid.*, p. 150 et 167.

¹²⁴⁷ « É questa concezione dell'Essere come carne elementare a permettere di comprendere meglio anche come sia possibile la comunicazione tra soggetti, che è innanzi tutto intercorporea, in quanto il Sensibile anticipa, attraversa e circonda gli altri corpi come circonda il mio, e connette me agli altri come connette me a me stesso, in quanto anch'io sono una pluralità e non un'identità immobile »,

Pourtant, ce mouvement de l'être, qui n'est pas susceptible de désignation positive¹²⁴⁸, ne se perd pas dans l'indifférenciation d'une substance moniste, ou dans l'indistinction d'une tentation panthéiste – comme certains le veulent. La chair n'est jamais univoque¹²⁴⁹, elle est *tissu de différences*¹²⁵⁰, toujours habitée par un écart, entre moi et les autres, entre ma chair et la chair du monde, et c'est précisément en ce sens qu'elle est, par excellence, *médiation*, charnière, relation, *passage*, point de croisement ou de retournement de ces deux mouvements qui sont le même.

La chair est la pensée de cette « médiation par soi »¹²⁵¹ que la dialectique a toujours manquée, soit par absolutisation d'une logique de l'identité, soit par l'opposition de ses contraires. Ce qui vient à l'être, le fait par le mouvement de cette différence interne, différence gestaltique, présence d'une absence dans la présence et inversement¹²⁵² : il ne peut en effet « y avoir automédiation » écrit Françoise Dastur « que si le terme médiateur et le terme médiatisé qui sont le même ne le sont pourtant pas au sens d'identité, mais seulement au sens d'un processus impliquant en lui-même distance et différence »¹²⁵³. L'opacité est chez Merleau-Ponty l'un des noms de cette différence, de ce négatif qui travaille la chair et que la dialectique ne doit pas prétendre résoudre, pour qu'il y ait médiation ; elle n'est pas à chercher dans la simple antithèse, ou dans le contraste entre l'être et le néant, mais « là où les deux mouvements se croisent »¹²⁵⁴, là où il y a *chiasme*, prolongement ontologique du

L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Milano, Carocci, 2012, p. 243. Voir M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 157.

¹²⁴⁸ Voir *ibid.*, p. 12.

¹²⁴⁹ Voir L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 244.

¹²⁵⁰ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁵¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁵² Voir *ibid.*, p. 242-243.

¹²⁵³ F. Dastur, « Merleau-Ponty et Hegel », in *Chiasmi International*, Vrin-Mimesis-Penn State University, n° 11, 2009, p. 33-46, p. 44. « Ce vers quoi Merleau-Ponty se dirige alors, c'est vers la pensée d'une réversibilité de l'être, c'est-à-dire de ce « retournement » sur soi ou de cette circularité qu'il nommera « chair » et qui ne requiert l'effectuation d'aucune synthèse, puisqu'elle repose précisément sur le caractère non absolu de l'opposition du négatif et du positif, de l'activité et de la passivité. Une telle réversibilité, si elle exige encore un sujet, ne le requiert pas comme le sujet « constituant » de Husserl, mais plutôt comme un sujet « instituant » », *ibid.*, p. 40.

¹²⁵⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 128.

« chiasma des yeux » qui réalise la profondeur¹²⁵⁵, ou du croisement entre mon regard avec le regard de l'autre.

L'épaisseur du médium parvient ainsi à se penser comme l'écart qui nous permet de percevoir, écart du sensible dans la chair. Il y a un écart du sentir qui engendre la perception, une *distance* constitutive, qui n'est pas à concevoir comme un trou ou un vide d'être, « qui n'est pas un empêchement pour le savoir », mais « en est au contraire la garantie »¹²⁵⁶. Pour Merleau-Ponty, toute tentative de la philosophie d'annuler cette distance – qu'elle soit regard de survol ou tentative de fusion¹²⁵⁷ – revient à une impasse. Les deux positivismes viennent se toucher dans leur impuissance à laisser être cette distance, cette transcendance, à en reconnaître l'épaisseur inéliminable – la même nous permettant de voir le carrelage au fond de la piscine – comme source du mouvement même de l'être.

d) Transparence, opacité. Médiation, immédiateté

Afin de penser la médialité au-delà du modèle classique de la transparence, il ne s'agit pas simplement de rétablir une égalité des droits entre le médium et le sens, ou d'affirmer, selon le renversement opéré par McLuhan, que « le médium est le message »¹²⁵⁸, mais plutôt de faire l'état de l'entrecroisement de sens et médiation, pour découvrir l'opacité, l'écart qu'elle engendre dans la perception, précisément comme le *pivot qui catalyse le sens*.

Loin d'être le moyen d'une transmission le plus possible continue, le plus possible homogène et sans failles, le médium est lié à l'expérience d'un écart, d'un

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 264.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹²⁵⁸ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, 1964.

intervalle de la perception, qui ne fait que prolonger ou amplifier la structure charnelle de notre corps vécu. Le médium est pour Merleau-Ponty le fait que notre perception est toujours transpercée par un sens latent, un sens naissant toujours *au bord des signes*¹²⁵⁹, ne pouvant jamais se donner en deçà ou au-delà du médium lui-même. Transparence et opacité se pensent ensemble, comme une structure gestaltique où, sur le fond de notre perception apparemment immédiate, le médium ressort comme la *forme* de notre perception.

Pour reprendre les termes d'une théorie, qui demeure parmi les plus perçantes dans le champ des études de médias ¹²⁶⁰, on pourrait dire qu'*immédiateté* et *hypermédiation* sont les deux pôles d'une même relation dialectique, d'une « double logique » se déployant dans la communication médiatique. En un profond accord avec l'entrelacement réciproque de transparence et opacité décrit par Merleau-Ponty, les recherches développées par David Bolter et Richard Grusin mettent en relief le caractère opaque du médium, révélant que l'*hypermédiation* n'est rien d'autre que l'autre facette de l'*immédiateté*, son revers nécessaire.

Les auteurs de *Remediation* montrent que, si la médiation est considérée d'autant plus efficace qu'elle est directe et à même de produire un effet d'*immédiateté*, il faut cependant reconnaître qu'une telle transparence ne peut s'accomplir sinon par le biais de la médiation elle-même, de la présence – esthétique-sensible et matérielle – du médium, en sa technologie parfois sophistiquée ou complexe. La logique de l'*hypermédiation* est la tension créée par le fait de regarder un espace visuel en même temps en tant que médié *et* transparent¹²⁶¹ ; l'*hypermédiation* alors est ce qui nous rend conscients de la présence du médium tout en nous rappelant notre désir d'*immédiateté*¹²⁶². Alors, non seulement la transparence ne peut se donner sinon par le biais de l'épaisseur sensible et opaque du médium, mais, souvent, un effet immersif important correspond justement à une présence plus consistante de

¹²⁵⁹ M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 66.

¹²⁶⁰ J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*

¹²⁶¹ Cf. J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*, p. 41

¹²⁶² « Hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy », J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*, p. 34.

l'interface médiatique. Le désir que le médium s'efface dans le processus de la médiation, trouve donc sa contrepartie dans la fascination qu'exerce sur nous sa présence physique et opaque ainsi que sa performance technique, sa *machinerie*¹²⁶³. Le plaisir esthétique résulterait alors de la tension entre le fait de regarder un espace visuel compris en tant qu'espace de médiation et l'acte de viser simultanément l'espace *réel* qui, « au-delà » de la médiation, nous captive¹²⁶⁴.

Toute perception médiée est continuellement prise en cette oscillation entre transparence et opacité du médium, entre passivité et activité : à tout moment je peux tourner mon regard vers la présence du médium, le voir apparaître en tant que tel, et, à chaque instant, mon corps doit re-choisir le spectacle et « faire semblant » d'ignorer le continu clignotement du médium.

Le déséquilibre d'une telle dialectique est peut-être une des raisons pour lesquelles la réalité virtuelle, telle qu'elle était proposée à la fin des années 1990, était vouée à l'échec, car elle était sous-tendue par la prétention de délivrer le spectateur de la présence du médium, et réaliser une médiation transparente, en en contournant l'opacité, tandis que la réalité augmentée, en son élaboration d'une réalité mixte¹²⁶⁵, semble ouvrir des possibilités nouvelles, comme nous le verrons.

Le médium est une structure charnelle et signifiante justement dans la mesure où il nous pose face à une résistance du sensible. Pour que l'expression se réalise, affirme Merleau-Ponty, il faut qu'elle « ne se réalise pas tout à fait, et pour que quelque chose soit dite, il faut qu'elle ne soit jamais dite absolument »¹²⁶⁶. *C'est quand l'expression n'est pas accomplie qu'il y a expression*, c'est là où le médium est opaque, là où il « cloche », que s'installe l'émergence d'un sens qui le transcende. L'« expression n'est jamais absolument expression, l'exprimé n'est jamais tout à fait exprimé »¹²⁶⁷, il

¹²⁶³ J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 76.

¹²⁶⁴ « In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a “real” space that lies beyond mediation. », J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*, p. 41.

¹²⁶⁵ Voir M.B.N. Hansen, *Bodies in Code, op. cit.*, « Introduction », p. 1-22.

¹²⁶⁶ M. MP, *La prose du monde, op. cit.*, p. 51-52. Voir aussi : « nous verrons que l'idée d'une expression *complète* fait non sens, que tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 70.

¹²⁶⁷ M. MP, *La prose du monde, op. cit.*, p. 52-53. Voir aussi : p. 41 *sq.*

y a toujours un reste, un intervalle, un creux, sans lequel il n'y aurait pas d'expression ou de médiation. Ainsi, quand Merleau-Ponty affirme qu'« il n'y a que des sous-entendus dans une langue »¹²⁶⁸, il veut briser l'idée d'une prétendue adhérence des mots aux significations, pour esquisser le médium linguistique comme tissu de différences diacritiques.

Les réflexions que Benjamin a développées autour du médium cinématographique rejoignent une telle conception merleau-pontienne du médium en tant que *puissance d'écart*. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, le philosophe allemand affirme qu'au cinéma l'impression de réalité est proportionnelle au caractère artificiel et *médié* de sa mise en scène : dans « le monde du film la réalité n'apparaît dépouillée des appareils que par le plus grand des artifices »¹²⁶⁹. Dès lors, la « nature illusionniste » du médium cinématographique ne découle pas d'une ressemblance, disons directe, d'une majeure conformité entre l'image et la réalité¹²⁷⁰ : si la réalité apparaît dans le film « dépouillée de l'outillage » qui la fait être, c'est parce qu'elle est désormais *profondément pénétrée par les écarts* qui la produisent, eux qui constituent le découpage et ceux qui séparent les angles de prises de vue. En tant que spectateur, je ne vois jamais les coupures entre les photogrammes et je ne m'aperçois que rarement des coupes entre un plan et l'autre ; pourtant c'est bien le saut, l'intervalle entre les images qui me permet de les voir comme un sens – comme « une forme temporelle » dirait Merleau-Ponty¹²⁷¹ – et non pas simplement comme une juxtaposition ou succession de différents cadrages détachés.

Le cinéma, écrit encore Benjamin, nous offre un « spectacle qu'on ne saurait regarder d'un point quelconque sans que tous les auxiliaires étrangers à la mise en

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁶⁹ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Zeitschrift für Sozialforschung* vol, 5, Paris, Félix Alcan, 1936, p. 40-68 ; p. 57. Les passages cités de la version française de *L'œuvre* se trouvent parallèles dans les versions allemandes (voir *Erste Fassung* § 14 ; *Zweite Fassung* § XIV ; *Dritte Fassung* § XI). Cf. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, sous la direction de A. Pinotti et A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

¹²⁷⁰ Nous verrons ensuite que, sur ce point en particulier, les réflexions que Merleau-Ponty consacre au mouvement cinématographique (notamment dans les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* et dans *L'œil et l'esprit*) viennent converger avec l'analyse benjaminienne.

¹²⁷¹ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 69.

scène même – appareils d’enregistrement, d’éclairage, état-major d’assistants – ne tombent dans le champ visuel»¹²⁷², c’est-à-dire sans que le médium ne se rende toujours visible, ne se laisse entrevoir au sein du champ visuel du spectateur, qu’il y soit, en quelque sorte, *in-visible*, visible en filigrane¹²⁷³.

Contrairement à ce que la rhétorique de l’immersivité, informant les nouvelles technologies dans leur ensemble, tendrait à nous faire penser, l’efficacité du médium ne découle pas tellement du degré de simulation ou de continuité qu’il serait à même de performer, mais plutôt de sa présence visible et opaque, en tant que forme sensible de l’apparition du sens. Chaque médium *porte* – non pas transporte ou transmet – son sens et à la fois *en est porté*¹²⁷⁴. Il ne doit pas devenir transparent, *disparaître* pour garantir le « transfert » d’un sens invisible, au contraire, il est l’« écran » sur lequel ce passage vient se projeter et selon lequel il devient *visible*.

¹²⁷² W. Benjamin, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée », *op. cit.*, p. 56-57. « A moins que la pupille du spectateur fortuit ne coïncide avec l’objectif », poursuit Benjamin, c’est-à-dire, à moins qu’il n’y ait pas de découpage, que toute forme de coupe soit absente.

¹²⁷³ « L’invisible n’est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d’invisible, et l’in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu’en lui, il est le *Nichturpräsentierbar* qui m’est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l’y voir et tout effort pour l’y voir, le fait disparaître, mais il est dans la ligne du visible, il en est le foyer virtuel, il s’inscrit en lui (en filigrane) », M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 265.

¹²⁷⁴ Voir M. MP, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 44. Comme nous l’avons vu dans le Premier Chapitre, l’œuvre d’art nous offre un exemple éminent de cette structure d’enveloppement réciproque de sens et sensible.

§ 2. INTERFACE OPAQUE ET IMMERSIVITE NON MIMETIQUE

MERLEAU-PONTY ET LA PHILOSOPHIE DES MEDIAS DE MARK HANSEN

a) *The Medium is Present*

La conception merleau-pontienne du médium en tant qu'épaisseur sensible ou écart épais et pourtant pas moins « absorbant », nous permet de briser l'équation entre effet immersif et performance de la simulation, pour penser différemment le phénomène de l'immersivité au-delà du modèle de la transparence. Comme le théoricien des médias Erkki Huhtamo le remarque, aujourd'hui le spectateur est toujours conscient de la *présence* du médium :

la technologie est graduellement en train de devenir une seconde nature, un terrain à la fois extérieur et intériorisé, un objet du désir. Ce n'est plus nécessaire de la rendre transparente, simplement parce qu'elle n'est pas perçue comme étant en contradiction avec l'« authenticité » de l'expérience.¹²⁷⁵

En dépit du paradigme dominant de la transparence, nourrissant « le rêve d'une immersion totale »¹²⁷⁶ et le « désir d'une convergence complète » entre la réalité simulée et la perception spontanée ¹²⁷⁷ – celui qui avait accompagné le

¹²⁷⁵ E. Huhtamo, « Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Immersion », in S. Penny (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York, 1995, p. 159-186 ; p. 171. Dans cet essai Huhtamo aborde la question de l'immersivité en tant que *topos* caractérisant notre société.

¹²⁷⁶ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁷⁷ « A desire for complete convergence with natural perception », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*,

développement de la réalité virtuelle¹²⁷⁸, entendue comme régime illusoire et mythe d'une perception médiée directe, où le corps était censé disparaître dans l'accomplissement d'une médiation sans reste – on peut penser une médiation où la présence, opaque et parfois sophistiquée, du médium ne contredit pas l'immédiateté de l'expérience. Certes, le fantôme d'une médiation sans médiation, le désir de faire une expérience ou perception directe de la réalité médiée, demeure encore le paradigme largement dominant dans la médialité contemporaine, se reflétant dans la revendication d'un accès immédiat – ou immédié – aux services et aux réseaux, et, plus en général, de la *transparence* de toute opération. Mais, à l'époque du « déluge des données »¹²⁷⁹ des *big data*, de l'internet secret et de *WikiLeaks*, le mythe d'un être en réseau sans liens, et surtout d'une médiation qui efface ses traces se révèle purement illusoire, de sorte que l'équation entre performance de la médiation et effet de transparence contribue simplement à soutenir les lignes directrices d'une certaine hégémonie visuelle, dans laquelle le sujet existe en tant que « producteur de traces qui souvent s'ignore comme tel »¹²⁸⁰.

Néanmoins, dans certaines expériences médiatiques contemporaines on pourrait déceler un régime de médiation dans lequel non seulement cette présence opaque du médium, dont parle Huhtamo, ou la « fascination pour le médium » dont parlent Bolter et Grusin¹²⁸¹, est intrinsèque à la médiation elle-même, mais qui pointent vers un type d'immersivité déclenchée ou même recherchée dans l'expérience d'un écart perceptif lié à la médiation. Or, pourrait-on admettre une expérience de l'immersivité médiatique où, non seulement l'opacité n'est pas comprise comme étant contradictoire par rapport à l'engagement perceptif du

op. cit., p. 4.

¹²⁷⁸ Il est d'ailleurs impropre, en termes phénoménologiques, que de parler de « réalité virtuelle » pour désigner une dimension illusoire et alternative à la réalité perçue, dans la mesure où le *virtuel* n'est pas opposé à l'expérience perceptive, mais plutôt la soutient, comme dimension imaginaire et comme projet moteur – ce *je peux*, dont parle Merleau-Ponty à la suite de Husserl – dont le corps investit le réel.

¹²⁷⁹ C. Anderson, « The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete », in *WIRED*, 23 juin 2008. Cf. à ce propos B. Stiegler, « L'écran d'écriture », in M. Carbone, J. Bodini, A.C. Dalmaso (éd.), *Vivre parmi les écrans*, *op. cit.*

¹²⁸⁰ *Ibid.*

¹²⁸¹ J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 12, 34.

spectateur ou de l'utilisateur, mais qui serait produite par le fait même de thématiser la présence du médium ? Et surtout, en quoi cette expérience serait immersive et de quoi dépendrait-elle ?

Une telle manière d'être absorbés dans les pratiques médiatiques serait produite par la possibilité non pas de voir à travers le médium, mais de percevoir sa présence, voir la surface plutôt que la profondeur, la figure en tant qu'elle émerge du fond, en quelque sorte en faisant l'expérience de ce qu'avec Merleau-Ponty on pourrait appeler l'imminence d'une réversibilité. Alors, dans ce type d'immersivité, l'écart qui rend la réversion des deux pôles – médiation et immédiateté – toujours imminente, le fait que le médium puisse à tout moment cesser d'être incarnation du sens, pour émerger en son *opacité*, se détacher du fond de notre expérience et devenir l'objet intentionnel d'une thématisation, *est précisément ce qui déclenche et nourrit l'immersivité.*

De manière convergente, souligne Oliver Fahle, qui semble formuler par sa lecture de Merleau-Ponty une telle compréhension du *médiateur visible*¹²⁸², nous pouvons lire aussi la caractérisation deleuzienne de l'image-temps en tant qu'image qui vise à *faire sentir* le médium, à faire apparaître son opacité, ayant comme effet de *rendre visible l'activité organisatrice du percevoir*. Si l'image-mouvement, développée par le cinéma classique, se fondait sur un principe de continuité narrative et donc sur un montage de plans privilégiant les actions, les émotions et les relations entre les personnages, l'image-temps se constitue comme dépassement des situations sensori-motrices et des clichés qui caractérisaient le cinéma traditionnel, pour s'adresser à des situations optiques et sonores pures. L'image-temps n'est plus une image soumise à la continuité narrative, elle cesse d'être un médium transparent et vient

¹²⁸² « On peut sans trop de difficulté établir un rapprochement entre cette conception du médiateur visible (le plus souvent métaphorisé par Merleau-Ponty) et ce que fait, selon Deleuze, le cinéma moderne entre les années 1940-1970. Le cinéma moderne ne se plie plus aux stricts enchaînements de sens du cinéma classique, mais il crée au contraire des ruptures entre les images. Ce n'est plus ce que l'on peut voir sur les images qui compte, mais plutôt ce qu'il y a entre les images, c'est-à-dire le rapport entre le visible et l'invisible. Au moment où le cinéma d'action devient cinéma de vision et de voyance, comme l'explique Deleuze, alors apparaît un environnement visible qui abolit la distinction entre le percevant et le perçu, en rendant ces deux entités (de même que le sujet et l'objet, le réel et l'imaginaire) indiscernables », O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique, op. cit.*, p. 141-142.

installer dans le plan une instance déstructurante, une fonction d'écart. Dans le cinéma dit moderne, l'image n'exprime plus une structure temporelle téléologique, mais plutôt un temps de l'errance, un temps a-chronologique de la mémoire, non pas le temps de l'action mais le *temps mort* du silence et des espaces vides. L'image-temps pointe alors vers les écarts de la perception, elle est un « fragment de temps à l'état pur »¹²⁸³, « le temps en personne »¹²⁸⁴, et, l'on pourrait dire, le temps en son opacité.

Dans le cinéma que Deleuze examine, la description référentielle de l'image est désormais envahie par les aspects formels et techniques (décadrages, faux raccords, *jump cuts*...), qui débordent sur le plan avec leur pouvoir expressif et centrifuge : « le cinéma moderne ne se plie plus aux stricts enchaînements de sens du cinéma classique, mais il crée au contraire des ruptures entre les images. Ce n'est plus ce que l'on peut voir sur les images qui compte, mais plutôt ce qu'il y a *entre les images*, c'est-à-dire le rapport entre le visible et l'invisible »¹²⁸⁵. Du corps à corps deleuzien avec l'image cinématographique, émerge une conception de la vision, comme « immanence de l'être qui se déploie où le visible est constamment en état d'excès par rapport à lui-même »¹²⁸⁶, que l'on peut rapprocher du *rapport du visible à lui-même*¹²⁸⁷ qui constitue la vision dans l'ontologie du dernier Merleau-Ponty.

L'image-temps deleuzienne nous donne un exemple de comment la présence du médium peut attirer sur soi le désir du spectateur et engendrer son engagement perceptif, cependant c'est peut-être en nous tournant vers certaines formes de la médialité plus contemporaine, que nous pouvons comprendre davantage le type d'immersivité que nous cherchons à esquisser. Ce que nous visons à cerner est un effet immersif où, non seulement médiation et immédiateté s'impliquent

¹²⁸³ G. Deleuze, *Cinéma II – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 28.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁸⁵ O. Fahle, « La visibilité du monde », *op. cit.*, p. 141 (nous soulignons). À ce propos voir aussi P. Bonitzer, *Décadrages*, in « Cahiers du cinéma », n° 284, p. 7-15 et P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Seuil, 1985.

¹²⁸⁶ O. Fahle, « La visibilité du monde », *op. cit.*, p. 142.

¹²⁸⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 183.

réciproquement, non seulement l'immersion ne va pas sans la présence du médium, mais elle peut aussi dépendre de sa présence exhibée.

On trouve des exemples d'une telle expérience, dans la prolifération des jeux vidéo indépendants, certains desquels, loin de rechercher une adhérence mimétique du spectacle et un hyperréalisme des environnements de jeu, élaborent plutôt des interfaces discontinues, en mettant au premier plan la présence de ce médium qui, selon le paradigme dominant, serait censé disparaître. Un exemple particulièrement percutant en ce sens est le jeu vidéo *Octodad* : le joueur y incarne un poulpe, lequel est appelé à accomplir des actes de la vie quotidienne – ranger, nettoyer, faire des courses au supermarché –, des tâches loin d'être faciles, car le joueur doit contrôler le mouvement de chaque membre indépendamment. La jouabilité est loin d'être évidente à appréhender et elle est caractérisée par une *émergence continue de la présence de l'interface*, car, en fait, même un joueur expérimenté ne parviendra jamais à maîtriser complètement les gestes du céphalopode¹²⁸⁸. Cependant, une telle émergence du médium n'interrompt pas l'engagement perceptif et au contraire nourrit l'immersion dans l'interface de jeu. Ce qui se dessine ici est donc la possibilité d'une expérience de l'immersivité comme quelque chose qui repose sur la rencontre perceptive et dans ce cas interactive avec une *interface qui demeure opaque*, qui n'arrive pas à dissimuler sa présence.

On pourrait déceler ce différent régime de la médiation aussi dans le passage qui va de la quête d'immédiateté dans la réalité virtuelle ou artificielle à l'implémentation de technologies à *réalité augmentée*, où nous sommes en présence de ce que Mark B.N. Hansen définit une « réalité mixte [*mixed reality*] »¹²⁸⁹, c'est-à-dire réelle et virtuelle à la fois, instituée par le *va et vient perceptif* entre ces deux dimensions de l'expérience. Or, les systèmes informatiques de la réalité augmentée, rendant

¹²⁸⁸ Nous remercions Tom Gunning pour nous avoir signalé ce jeu et pour ses remarques fondamentales, lors d'une présentation de ces réflexions dans le Séminaire estival de Lysebu (Oslo, 7-12 août 2015).

¹²⁸⁹ Terme que Hansen emprunte aux artistes Monika Fleischmann et Wolfgang Strauss, cf. O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003, p. 247. Il s'agit, souligne Hansen, d'une conception très proche de ce que l'artiste Myron Krueger définit « réalité artificielle », Cf. « An Easy Entry Artificial Reality », in A. Wexelblat, *Virtual Reality: Applications and Explorations*, Boston, Academic Press Professional, 1993, p. 161.

possible la superposition en temps réel d'un modèle virtuel 3D ou 2D à la perception « spontanée »¹²⁹⁰, au lieu de traiter le *virtuel* comme un simulacre ayant le pouvoir d'exclure la réalité perçue, le comprennent comme « un domaine parmi ceux auxquels nous pouvons avoir accès à travers la perception incarnée ou l'énaction »¹²⁹¹. L'expérience de la réalité augmentée implique donc un empiétement de différentes couches appartenant à deux régimes différents, et permettant donc aux éléments de l'élaboration graphique de ressortir toujours dans leurs traits virtuels, sans pour autant contredire l'effet immersif. En même temps, ces technologies nous révèlent ce qui était vrai bien avant l'invention de la réalité augmentée, à savoir que toute réalité est une réalité virtuelle ou, comme l'écrit Hansen, que « toute réalité est réalité mixte », car le réel et le virtuel étaient depuis toujours mêlés dans notre expérience corporelle.

De manière plus radicale et décisive pour notre parcours et aussi pour la compréhension de ce deuxième type d'immersivité, ce que le théoricien américain envisage dans ses analyses de pratiques et formes artistiques liées aux technologies numériques est la possibilité de mettre en relief et même de faire l'expérience d'un « *primat du corps* » en tant qu'*interface*, à savoir en tant qu'il est notre « accès ontologique au monde »¹²⁹².

Le passage à un paradigme de réalité mixte dans notre technoculture contemporaine (c'est-à-dire dans notre culture contemporaine) amène avec soi la possibilité de *réévaluer la signification et le rôle accordés au corps* dans l'horizon conceptuel de notre tradition philosophique.¹²⁹³

¹²⁹⁰ Nous mettons ce terme entre guillemets car très souvent les dispositifs de réalité augmentée combinent des éléments virtuels avec l'*enregistrement* d'une réalité physique en temps réel.

¹²⁹¹ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 5. Hansen reprend le concept d'énaction de Francisco Varela.

¹²⁹² M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁹³ « The shift to a mixed reality paradigm in our contemporary technoculture (that is, in our contemporary culture) brings with it an opportunity to revalue the meaning and role accorded the body within the accepted conceptual frameworks of our philosophical tradition », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 7 (nous soulignons).

Cette émergence de la corporéité semble, en fait, poursuivre une autre tradition : celle qui se fait jour avec la révolution de l'image cinématographique et le passage à un nouveau régime de visibilité. Ce fut Béla Balázs qui, avec son ouvrage, significativement intitulé *L'homme visible (Der sichtbare Mensch)*, parut à Vienne en 1924¹²⁹⁴, proposait une interprétation du dispositif cinématographique à partir de l'opposition entre la lisibilité, caractéristique de la civilisation de l'imprimerie, et l'avènement de la visibilité opéré par le cinématographe. Si le dispositif du livre, propre à l'ère que McLuhan nommera plus tard la « galaxie Gutenberg »¹²⁹⁵, avait produit l'accroissement progressif de la domination du mot et du concept dans la culture et dans la société, avec l'image en mouvement l'homme retrouve, selon Balázs, un moyen d'expression qui avait été abandonné et comme atrophié pendant les siècles précédents, c'est-à-dire le langage de notre *corps visible*. Selon l'auteur hongrois, la communication écrite cantonnait les hommes à une expressivité basée fondamentalement sur le concept, tandis que le cinéma leur fait redécouvrir le langage des gestes, « langue maternelle de l'humanité », l'expression du visage notamment, ayant comme effet général une réorientation de « la culture vers la vision »¹²⁹⁶.

Alors, c'est dans la lignée théorique d'une telle prise en compte de la *visibilité du corps*, que Mark Hansen s'adresse à Merleau-Ponty et à sa phénoménologie du corps, afin de montrer, comme il l'affirme, que l'ontologie de la chair demande une « théorie de l'originaire technicité de l'humain [*a theory of the originary technicity of the human*] »¹²⁹⁷. Nous reviendrons ensuite sur cette question décisive.

¹²⁹⁴ B. Balázs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Circé, 2010.

¹²⁹⁵ M. McLuhan, *Understanding Media*, *op. cit.*

¹²⁹⁶ B. Balázs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁹⁷ « My explicit aim is to show how Merleau-Ponty's final ontology of the flesh, with its postulation of a fundamental indifference between body and world, requires a technics – a theory of the originary technicity of the human », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. IX.

b) L'immersivité non mimétique et le corps à la surface

Dans les travaux de Hansen, nous retrouvons une syntonie fondamentale avec le parcours que nous avons essayé d'esquisser, en montrant comment chez Merleau-Ponty prend forme une idée du médium comme structure non pas transparente mais opaque, c'est-à-dire à l'instar de l'expérience d'un *écart*, pensé à partir de l'excès de notre propre corps :

Le corps est une source primordiale et active de résistance ; en effet, c'est en tant qu'il est résistance – comme « l'expression vivante de quelque chose étant simultanément organisation et obstacle à sa propre organisation »¹²⁹⁸ – que le corps forme la source d'excès soutenant tout niveau de constitution (ou d'individuation), du cellulaire au cosmique. En tant que source d'excès, le corps possède une flexibilité à même de défaire n'importe quel effort [...] de le réduire à une surface passive de signification sociale.¹²⁹⁹

À partir de la conception du médium esquissée par la phénoménologie du corps et par l'ontologie de la chair merleau-pontienne, on peut penser l'immersivité non pas comme le pendant d'une adhérence mimétique ou de la continuité et illusion perceptive : si le spectateur est « absorbé », c'est n'est pas en vertu du coefficient de simulation ou de ressemblance que le médium peut offrir. En ce sens, même un effet de rupture, comme l'écart perceptif créé par la rupture de la fiction scénique,

¹²⁹⁸ La référence est ici à Varela, « Organism: A Meshwork of Selfless Selves », in A. Tauber, *Organism and the Origins of Self*, Dordrecht and Boston, Kluwer Academic, 1991.

¹²⁹⁹ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 15 : « The body is a primordial and active source of resistance; indeed, it is as resistance – as the “living expression of something simultaneously organization and obstacle to its organization” – that the body forms the source of excess supporting all levels of constitution (or individuation), from the cellular to the cosmic. As source of excess, the body possesses a flexibility that belies any effort, such as that of cybercultural criticism (and behind it, of cultural constructivism), to reduce it to a passive surface for social signification ».

peut être détourné en fonction d'un résultat immersif majeur dans une perception esthétique médiée. Un tel processus est examiné par Benjamin en référence à la rupture du quatrième mur dans le théâtre et dans le cinéma, et aux conséquences différentes que cela entraîne auprès du public. La forme expressive du théâtre exige que le mur imaginaire qui sépare la scène des spectateurs ne soit pas transgressé, sous peine de briser l'illusion réaliste et le processus d'identification du spectateur – effet délibérément produit par le théâtre de Brecht. Au cinéma, une telle transgression n'exerce pas les mêmes effets, au contraire, cela contribue à accomplir cette même identification qui au théâtre risque d'être compromise, permettant au spectateur d'accéder au monde fictionnel de l'acteur et à l'acteur de s'incarner dans le monde réel du spectateur¹³⁰⁰.

Dans la médiation du dispositif cinématographique, la structure perceptive sur laquelle était encore basée la représentation théâtrale subit donc une transformation radicale, une transformation qui va ébranler le caractère mimétique et le système du réalisme sur lequel l'art se fondait pour assurer l'illusion perceptive. C'est précisément une *structure non mimétique de la médiation* que Merleau-Ponty semble suggérer, lorsqu'il commente l'expression du mouvement au cinéma, dans *L'œil et l'esprit*, soulignant que le *réalisme cinématographique* ne procède pas d'une représentation plus ou moins exacte du réel, mais de ce qu'il entraîne un rythme perceptif, et donc appelle une participation corporelle :

Le cinéma donne le mouvement, *mais comment* ? Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *ment* pas.¹³⁰¹

¹³⁰⁰ Sur ce point voir l'article de Andrea Pinotti, « Syndrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine », in *Rivista di Estetica*, n°53, anno LII, p. 161-180 ; p. 172 ; et « The Painter through the Fourth Wall of China : Benjamin and the Threshold of the Image », in *Benjamin-Studien 3*, sous la direction de S. Weigel et D. Weidner, München, Wilhelm Fink, 2014, p. 133-149.

¹³⁰¹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 78.

Nous avons abordé l'analyse de ce passage elliptique dans le Deuxième Chapitre, en le commentant à la lumière des autres textes de Merleau-Ponty portant sur la question du cinéma, qui nous permettent d'en saisir pleinement la portée philosophique. En fait, si à une première lecture, le propos cité semble critiquer la représentation cinématographique du mouvement, reprochant au cinéma – et notamment au procédé du ralenti – un manque de réalisme et de véridicité, ce que Merleau-Ponty vise, au contraire, à affirmer est qu'une telle capacité ne dépend pas tant de l'adhérence mimétique de l'image cinématographique, que d'un certain rythme. En ce sens, l'usage du ralenti, nous rappelle Merleau-Ponty dans le texte, bien qu'il nous restitue une reproduction mimétique et donc une imitation « fidèle » de l'action filmée, bien qu'il « copie de plus près » le mouvement – par rapport à la vitesse normale –, il en manque cependant la durée et le rythme propre¹³⁰². De ce fait, le ralenti cherche à représenter le mouvement, mais il ne l'*exprime* pas. Comme le remarque Mauro Carbone, « loin de vouloir désavouer la perception du mouvement offerte par le cinéma », dans ce passage, Merleau-Ponty « critique plutôt l'idée selon laquelle plus on perçoit une reproduction rapprochée du mouvement, plus cette perception est réaliste »¹³⁰³. Le cinéma, comme la peinture, ne vise pas à *représenter* ou *imiter* le mouvement¹³⁰⁴ mais il le crée : par le biais du montage et d'un certain rythme, il crée des *emblèmes* du mouvement, c'est-à-dire qu'il *l'exprime*, ou, comme le dirait Pascal Bonitzer, « le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente »¹³⁰⁵.

¹³⁰² L'allusion merleau-pontienne au ralenti se dessine plus précisément dans la comparaison avec les notes de cours de *Le monde sensible et le monde de l'expression*, où les réflexions autour du mouvement dans la peinture et dans le cinéma, développées dans *L'œil et l'esprit*, commencent déjà à prendre forme. Ainsi, par exemple, on peut observer que cet effet spécial, accélérant la cadence de prise de vues, empêche une correcte perception du mouvement, parce qu'il nous montre l'image d'un temps déformé et irréal ; mais c'est justement en venant fausser « la logique perceptive qui unit immédiatement notre corps au monde » (M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 112.), que le ralenti nous permet de la dévoiler. Dans les notes de cours, Merleau-Ponty cite à ce propos la célèbre séquence de *Zéro de conduite* de Jean Vigo, devenue ensuite chiffre stylistique du film. C'est donc probablement à la scène de la révolte du dortoir, au doux mouvement ondulatoire des enfants et des plumes planant dans l'air, que Merleau-Ponty fait implicitement allusion, quand il parle, dans le passage de *L'œil et l'esprit*, d'un corps flottant comme une algue. Cf. M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 104-112

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁰⁴ Si c'était ainsi, « le but de la peinture serait le trompe-l'œil, et sa signification serait toute hors du tableau, dans les choses qu'il signifie, dans le sujet. », M. MP, *Causeries*, Paris, Seuil, 2002, p. 55.

¹³⁰⁵ P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999, p. 85.

Merleau-Ponty nous met donc sur la trace d'un *réalisme non mimétique*, qui ne prétend pas épuiser le réel dans sa représentation, mais le créer.

Dans le sillon de l'esthétique merleau-pontienne, issue tant de la phénoménologie du corps propre que de la prise en compte de l'image picturale ou cinématographique¹³⁰⁶ ou de son examen de l'expression linguistique, nous pouvons penser, à l'époque du numérique, une *immersivité non mimétique*, c'est-à-dire penser une perception médiée qui, loin de viser à l'élimination de la distance médiatique, repose sur l'opacité du médium. La philosophie du médium de Merleau-Ponty nous conduit, comme nous l'avons montré, à appréhender l'interdépendance de transparence et opacité en tant que celle-ci structure notre perception.

Il vaut la peine de souligner que cette prise en compte de la médiateté de l'expérience n'est jamais à entendre comme une simple exhibition de la machinerie de la médiation, comme une mise à nu du théâtre de la représentation, poursuivant la tâche infinie d'une mise en abyme de la technique au sein d'elle-même. Le fait de dévoiler le médium ou exposer l'appareil de la médiation, répondrait encore, en dernière analyse, au modèle de la transparence qui, hérité de la perspective de la Renaissance, fut prolongé par le modernisme et par le minimalisme formaliste. Tout au contraire, ce qui est à penser, ce n'est pas la rupture de la fiction scénique ou le désir d'être déçu¹³⁰⁷, qui animait, selon Lyotard, l'art des avant-gardes, dans leur tentative de subvertir l'ordre esthétique tout comme celui politique et sociale. Aujourd'hui, la médialité contemporaine et la technologie digitale nous posent un tout autre défi : *ce n'est plus la machinerie qui est en jeu, mais le corps*.

Si, comme le fait Mark B. N. Hansen dans son ouvrage *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, nous nous tournons vers les expressions artistiques qui se proposent d'explorer l'excès de sens encore non élaboré dans l'avènement du numérique, nous ne trouvons pas un renvoi au médium technique, mais plutôt au *corps en tant que condition de possibilité de toute expérience esthético-artistique et esthético-sensible*.

¹³⁰⁶ Que nous avons abordée, de manière plus complète, dans le Deuxième Chapitre.

¹³⁰⁷ « [I]l ne s'agissait donc plus d'accomplir le désir en le leurrant, mais de le capter et le décevoir méthodiquement en exhibant sa machinerie », J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 76.

Cela implique une véritable conversion de regard vis-à-vis du numérique, une technologie que la pensée dominante nous présente souvent comme le lieu de l'accomplissement de la désincarnation et dématérialisation du médium et du sens.

Hansen retrace les dispositifs transmédiaux mis en place par les travaux de différents artistes, parmi lesquels Myron Krueger, Monika Fleischmann et Wolfgang Strauss¹³⁰⁸, Char Davies¹³⁰⁹, mais aussi les architectes Diller & Scofidio¹³¹⁰. Dans de telles œuvres, l'effet, mais aussi le plaisir de l'immersion sont constellés d'écart, de déconnexions, de surfaces de discontinuité, qui amènent le spectateur à devoir reconquérir l'espace visuel par un processus de prise de conscience perceptive de l'espace de son propre corps : ce que ces technologies numériques produisent, dans l'emploi qui en font des artistes contemporains, est un *venir à la surface du schéma corporel*, ou comme le dit Hansen « rendre le corps proprioceptivement conscient de soi »¹³¹¹, là où cette « conscience » est encore à entendre comme un savoir perceptif et incarné.

Hansen examine notamment les usages différents de la réalité virtuelle dans l'art contemporain, afin de mettre en lumière un type d'immersion engendrée non pas simplement par la stimulation visuelle, mais avant tout par une participation au niveau du projet moteur du corps et du schéma corporel. Dans certaines œuvres contemporaines se trouve esquissé un dispositif qui, au lieu d'opérer une rupture avec le réel pour nous faire passer dans un monde virtuel séparé, évoque plutôt une *ambiguïté perceptive*, en brouillant les bords entre intérieur et extérieur. Cette réalité peut être dite virtuelle seulement dans la mesure où *toute réalité est réalité virtuelle*, ou mieux réalité *mixte*, c'est-à-dire virtuelle et réelle à la fois.

Ainsi, la réalité mixte du numérique, mélange et empiètement de virtuel et d'actuel, chiasme de l'expérience avec une dimension imaginaire, viendrait prolonger l'écart de la perception – sa genèse figurale –, en nous engageant dans une

¹³⁰⁸ En particulier *Rigid Waves* (1993) et *Liquid Views* (1993).

¹³⁰⁹ Une vaste analyse est consacrée à *Osmose* (1995).

¹³¹⁰ Notamment *Blur Building*, *Swiss EXPO* 2001.

¹³¹¹ « Making the body proprioceptively aware of itself », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 37.

redécouverte de notre contact sensible au monde. Pour Hansen, le numérique peut être l'occasion pour *revenir à l'expérience du corps et à sa capacité imagière, en tant que médium fondamental*¹³¹².

Le désir de voir le médium, de toucher son opacité charnelle, ne se configure donc pas en tant qu'exhibition de la machinerie, mais revient à un *désir de voir le corps*, d'assister à *sa* performance, là où le sens naît dans le sensible. Comme nous avons vu à travers Merleau-Ponty, ressemblance et immersivité cessent d'être complémentaires ; l'immersivité, affirme Hansen, n'est pas proportionnelle au degré de vraisemblance du spectacle, mais plutôt à *l'investissement virtuel de mon corps dans le spectacle*. Ainsi, par exemple, si, comme nous l'avons vu, la réalité virtuelle de la fin du XX^e siècle s'était trouvée face à une impasse, c'est parce que le corps y était prisonnier, parce que, dans l'accomplissement du rêve de l'immersion totale, le corps disparaissait, comportant une conséquente diminution du plaisir scopique, de la participation corporelle et de l'engagement libidinal du spectateur, tandis que la réalité augmentée repose plutôt sur l'activité du corps comme le lieu où s'effectue la *jonction entre des différents régimes et environnements médiatiques*. À partir de cet engagement virtuel du corps, on peut alors comprendre l'expérience immersive produite par le *gameplay* de *Octodad*, comme la tentative toujours relancée de la part du joueur d'incarner un autre schéma corporel, en activant, à même les stratégies de contrôle de l'interface de jeu, une perception proprioceptive de son propre corps, et de son agencement si différent par rapport à celui du poulpe.

À la lumière de ce passage ultérieur, on pourrait donc inscrire ce type d'*immersivité opaque* parmi ces phénomènes de notre rapport à la technique relevant d'un plaisir que Gilbert Simondon qualifie de *techno-esthétique*¹³¹³, en tant que « plaisir sensori-moteur » ou « plaisir d'action »¹³¹⁴, et que nous approfondirons dans la suite de ce Chapitre.

¹³¹² Voir M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 8-9 et 19.

¹³¹³ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, p. 379-396.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 383.

C'est le schéma corporel, sa participation proprioceptive qui devient visible en tant que médium de la perception, et qui peut être déstructuré ou court-circuité par la technologie. La matière électronique, et notamment ses articulations artistiques, peuvent devenir la chance pour *révéler le primat ontologique du corps comme notre accès au monde*, le corps comme le *fond ultime*¹³¹⁵, ou, l'on pourrait dire, l'*écran*¹³¹⁶ en relation avec lequel toute expérience perceptive est *ouverte*, dans le double sens de l'ouverture et de l'écart¹³¹⁷.

Ce médium qui devient visible est, en dernier lieu, l'expérience corporelle et l'apport de Merleau-Ponty est donc davantage décisif dans une telle prise en compte de l'entrelacs entre corps et médium, à même de dépasser le paradigme de la transparence qui aplatit le médium sur le modèle idéal d'une communication saturée et sans reste. Au lieu de poursuivre une telle logique ou idéologie de la transparence, nous pouvons alors regarder le numérique comme le terrain, encore peu exploré, d'une formation métastable de la corporéité, le lieu où l'on peut faire l'expérience de l'excès de notre corps vécu, et du corps en tant qu'excès, possibilité de retrouver le corps comme le point de départ de notre contact avec le monde.

c) Le corps interactif et les *wearable technologies*

Cette même expérience du corps, cette alternative entre une absorption immersive et suturée et un rapport interactif avec la réalité mixte et virtuelle caractérisant notre milieu technologisé, se rejoue dans notre usage des technologies portables (*wearable technologies*), dont un exemple éminent est le prototype de *Google Glass*, un dispositif

¹³¹⁵ « Ultimate background », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 5.

¹³¹⁶ Voir M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194.

¹³¹⁷ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 5.

dont la très brève existence¹³¹⁸, nous a tout dernièrement confrontés avec les scénarios et les enjeux posés par l'avènement de la réalité augmentée.

Comme on le sait, *Google Glass* a été un programme de recherche et développement lancé par Google sur la création d'une paire de lunettes permettant l'accès à une réalité augmentée ; ce dispositif, étant équipé d'une caméra intégrée, d'un microphone, d'un pavé tactile sur l'une des branches, ainsi que d'un accès à internet, permet à qui le porte d'effectuer une série d'opérations, en activant une interface sensible aux commandes vocales, mais aussi aux mouvements de la tête et à la tape de la branche droite des lunettes. Les informations sont lisibles et les images apparaissent sur un écran miniaturisé, ou plus exactement par l'intermédiaire d'un prisme, sur le verre droit de la lunette. En fait, comme le souligne Marta Nijhuis, dans un article consacré à la notion de *voile prismatique*¹³¹⁹, le fonctionnement du prisme de *Google Glass* ne se rapproche pas de la surface d'un écran :

En effet, le prisme de Glass ne fait pas surgir l'image comme sur un *display* électronique, ni ne l'accueille de la même manière qu'un écran traditionnel, la laissant se poser sur sa surface et la mettant ainsi à disposition de notre vue. [...] L'image est bien *projetée* (par un micro-dispositif à côté de la caméra). Cependant, au lieu de recueillir l'image sur sa surface, le cristal met en œuvre sa qualité réfractive – et donc déviante – afin de *rediriger* le faisceau lumineux du projecteur vers notre œil et trouvant ainsi directement son écran *sur notre rétine*. L'écran de Glass n'est donc pas le prisme. L'écran, *c'est notre œil*.¹³²⁰

¹³¹⁸ Le 15 janvier 2015, Google a annoncé la suspension de la production et des ventes de Google Glass, probablement à cause de leur manque d'applications et de leur prix élevé. Un nouveau modèle de Google Glass sera implémenté dans l'avenir, à destination des entreprises et optimisées pour une utilisation dans ce cadre.

¹³¹⁹ M. Nijhuis, « Vous avez dit *écrans* ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », in M. Carbone, J. Bodini, A.C. Dalmaso (éd.), *Vivre parmi les écrans*, *op. cit.*

¹³²⁰ *Ibid.*

Autrement dit, l'écran est dans ce cas le corps, et plus précisément la rétine, que *Google Glass* utilise en tant que surface de projection, car, « en réfléchissant et réfractant la lumière, le cristal *injecte* l'image directement *dans* l'œil, qui par contre la voit *à l'extérieur*, en un parfait mécanisme de réversibilité qui exploite avec une intelligence suprême la structure physique du prisme et celle physiologique de l'œil »¹³²¹.

Or, comment notre sensibilité se rapporte-t-elle à cette extension qui fait de notre corps une surface de projection ? Comment s'articule le schéma corporel dans le contact avec cette prothèse technologique ? Et surtout comment les pratiques qu'on peut envisager – allant de la simple consultation des services en ligne, à l'implémentation dans les procédures chirurgicales, dans les opérations militaires ou encore dans les contenus pornographiques – articulent-elles le rapport à une réalité augmentée ?

La réalité augmentée offre à l'utilisateur un milieu mixte, procédant de la rencontre entre un monde réel étant traité et optimisé, afin d'être aisément apparié – en temps réel – à des modèles virtuels 3D ou 2D, dont les applications potentiellement infinies confrontent l'utilisateur avec un environnement *prémédié*¹³²², c'est-à-dire anticipé et réorganisé dans une forme de précompréhension médiatique. Une telle structure est ouverte à des différentes approches et plus précisément à des différents types d'interactivité : le porteur de *Google Glass* peut, par exemple, pleinement profiter d'un *être en réseau* des choses, en bénéficiant d'un maximum d'information qui lui permettrait de s'orienter dans son milieu et d'être davantage intégré à son environnement – essentiellement urbain – en optimisant les services, les fonctions, les rythmes propres – un mode d'usage qui caractérise déjà la plupart des applicatifs pour smartphone. Cependant, le contact avec un réel *prémédié*¹³²³, en tant que pré-représenté et pré-contextualisé d'une manière qui en

¹³²¹ *Ibid.*

¹³²² R. Grusin, *Premédiation, op. cit.*

¹³²³ *Ibid.*

réduit au minimum le choc ou l'imprévu de la rencontre médiatique ¹³²⁴, comporterait également la réalisation d'une « perception sensible canalisée, concentrée et automatiquement connectée avec une grande quantité de données »¹³²⁵, prêtes à être consommées. Une telle modalité produirait alors le contact avec une réalité dépouillée de la richesse procédant de sa contingence et de sa constitutive imprévisibilité ¹³²⁶. Par ailleurs, ce type d'approche semble être applicable à un nombre assez restreint de milieux et contextes, justement à cause du caractère multiforme et imprévisible de l'environnement humain et de la constitutive impossibilité de le cartographier de manière extensive et continuellement actualisée.

Mais on peut également envisager des usages de *Google Glass* qui puissent intégrer au dispositif les fonctions d'un œil en mouvement et d'un corps comme projet moteur et investissement virtuel de l'espace, issu de sa puissance imaginative : l'utilisateur pourrait notamment profiter des potentialités créatives de l'interface, non seulement en devenant producteur d'images et de documents audiovisuels, mais en tant que créateur de nouvelles connexions et configurations techniques, c'est-à-dire en exploitant les données disponibles en réseau et les paramètres de l'interface au-delà des parcours préétablis et *prémédiés* par l'interface, en détournant, de ce fait, les usages prévus par les applications, comme par exemple, en assumant l'attitude de la flânerie plutôt que de l'orientation. Selon ce second type d'interaction qu'on pourrait appeler créatif, les lunettes à réalité augmentée se comporteraient non simplement comme amplification d'un être en réseau de l'individu social, mais comme la

¹³²⁴ Le concept de *prémédiation* élaboré par Grusin trouve sa source dans la réflexion que Benjamin consacre au choc de la modernité. Grusin voit dans notre interaction quotidienne avec les réseaux médiatiques une fonction protectrice similaire à celle exercée par le cinéma à ses origines, réalisant un véritable *training sensoriel* – une vaccination psychique (W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, p. 104.) pour les masses – apte à préparer la sensibilité humaine aux chocs issus de la vie moderne. Cf. R. Grusin, *Premédiation*, *op. cit.*, p. 17, 103-105, 110.

¹³²⁵ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 88. Nous nous référons dans ces pages à l'analyse que l'auteur a conduite dans son article « Ma *Google Glass* è uno schermo ? », *op. cit.*, ainsi que dans l'ouvrage cité.

¹³²⁶ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 88.

« prothèse d'un regard incarné »¹³²⁷, faisant ainsi émerger la nature vraiment interactive du prisme.

Par rapport à ce dispositif *à venir*, notre regard *techno-esthétique* est aujourd'hui suspendu, affirme Pietro Montani, entre ces deux attitudes alternatives, que nous avons brièvement esquissées plus haut, et que le philosophe définit rétrospectivement comme une trajectoire *cartésienne* et une voie *merleau-pontienne*, où la première ne ferait qu'« optimiser les opérations d'un sujet représentatif »¹³²⁸ et la seconde nous poserait plutôt face à un réel à redécouvrir et à exprimer, précisément à partir de l'expérience d'une intensification de notre contact esthétique-sensible au monde. Une voie donc où la réalité que l'on rencontre est une réalité représentée selon un schéma déjà constitué et donc le produit d'une abstraction, à laquelle s'oppose une modalité médiatique où le corps est appelé à émerger avec le spectacle, une voie plutôt interactive ou responsive, et donc potentiellement responsable et critique. Cette dernière trajectoire serait merleau-pontienne dans la mesure où, comme l'écrit Gottfried Boehm, avec Merleau-Ponty, « le voir perd sa statique constructive et son abstraction technique : il regagne ainsi la *processualité* qui lui est propre, et est réintégré dans ce corps, dont les yeux voient »¹³²⁹.

Pour le dire autrement, l'attitude merleau-pontienne est celle qui, au lieu d'encadrer le sujet dans des chemins jalonnés, l'aidant à se repérer dans un système complexe, tout en vidant la virtualité propre de sa corporéité, *décentrerait* plutôt l'activité du sujet – et son rapport au milieu technique – dans le rapport du corps à son environnement. L'attitude potentiellement critique de cette allure technique consisterait précisément dans le fait de mettre à profit l'écart perceptif et de le problématiser dans le jeu entre réel et imaginaire, au lieu de rechercher une coïncidence ou suture des deux dimensions.

¹³²⁷ *Ibid.*

¹³²⁸ *Ibid.*

¹³²⁹ « Das Sehen verliert seine konstruktive Statik und technische Abstraktheit, – gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen. », G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 19 (nous soulignons).

Or, Montani et Hansen semblent s'accorder sur le fait que seulement l'apport fondamental de l'art pourrait nous accompagner dans la découverte des possibilités encore inscrites dans les dispositifs numériques. Les deux auteurs rejoignent, en cela, une direction indiquée par Benjamin, qui voyait dans l'art la possibilité fondamentale d'éduquer les relations perceptives de l'homme à la réalité¹³³⁰. À présent, « art et technique se trouvent à être puissamment entraînées vers un nouveau champ de rencontre dont les conditions se préparaient depuis longtemps »¹³³¹, écrit Montani, il est donc aux arts de savoir inventer et expérimenter des formes de connexion, à même de détourner les usages vers des pratiques d'élaboration créatives et vers des montages – du sens et de la sensibilité. S'il est à même de recueillir ce défi, l'art pourrait ainsi rejoindre son origine technique (*technè*) pour la régénérer et nous accompagner dans le passage d'un paradigme esthétique-sensible réflexif vers un, « toujours esthétique, mais pragmatique et performatif »¹³³².

¹³³⁰ Sur ce point voir A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Raffaello Cortina, Milano, 1999, p. 103.

¹³³¹ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 17.

¹³³² *Ibid.*, p. 80.

a) Technogenèse de l'humain. Le miroir noir et l'originarité de la technique

En parlant du médium et en abordant les enjeux propres à la médialité contemporaine, nous nous sommes approchés, à plusieurs reprises, d'une autre question, aussi décisive que problématique, celle du rapport à la *technique*. On sait que ce thème n'a été touché que très rarement par Merleau-Ponty et jamais de manière approfondie, c'est pourquoi très peu d'études abordent une telle perspective de recherche¹³³³, qui demeure pourtant très stimulante et actuelle dans la perspective de notre situation historique, voire de notre technogenèse.

S'il nous semble d'une certaine manière inévitable de chercher dans la philosophie merleau-pontienne les traces d'une réflexion autour de la technique, c'est que, pour notre époque, la connexion entre technique et sensibilité se fait décisive, c'est pourquoi, nous parvenons à demander – nous exigeons presque – d'une pensée de la corporéité une réflexion sur la technique, tandis que d'autres temps y auraient plus aisément relié ou adressé une doctrine des passions, une théorie du beau ou encore du sacré. Et pourtant, en vertu de sa prise en compte de l'intrication de sens et sensible, nature et culture, corps et esprit, la philosophie merleau-pontienne semble, de quelque manière, impliquer une telle interrogation ou, du moins, poser les jalons pour penser les rapports du corps à la technique.

¹³³³ Cf. X. Guchet, « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », in *Les Études philosophiques* 2/2001 (n° 57), p. 219-237 ; M.B.N. Hansen, *Bodies in Code, op. cit.* Les deux auteurs se réfèrent également à Gilbert Simondon, en esquissant des points de contact entre les deux philosophes.

Nous avons évoqué plus haut la thèse, avancée par Mark B. N. Hansen, selon laquelle l'ontologie merleau-pontienne de la chair exigerait une *technicité originaire*¹³³⁴. Selon Hansen la technique n'est pas quelque chose qui survient ou qui se rajoute simplement à un noyau naturel – celui du corps vivant [*embodied life*] –, en revanche, elle doit être pensée comme dimension originairement constitutive de notre incarnation [*embodiment*]¹³³⁵.

Hansen fait remonter cette coappartenance entre technicité et corps phénoménal au *double écart* de la réflexivité charnelle : celui qui sépare, à son avis, l'image du corps et le schéma corporel, d'un côté, et, de l'autre, le visuel et le tactile. La technique se situerait ainsi dans la transduction¹³³⁶ de l'écart entre ces deux termes, comme possibilité de passage de l'un à l'autre, ce qui fonde la possibilité de toute technique proprement dite. Le schéma corporel serait, en ce sens, une expansion et spatialisation virtuelle de l'image du corps, et la vision une extériorisation du toucher, des limites spatiales de la peau. Or, il faut préciser que les analyses de l'ontologie merleau-pontienne proposées par Hansen, dans son ouvrage *Bodies in Code*, suscitent de nombreux problèmes théoriques : quant à la différence tranchée qu'il postule entre image du corps et schéma corporel¹³³⁷, et surtout quant

¹³³⁴ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. IX.

¹³³⁵ « Accordingly, technicity, understood in its broadest sense as a relation to exteriority, as exteriorization, is not and cannot be something merely added on to some “natural” core of embodied life. Rather, it must be understood to be a constitutive dimension of embodiment from the start », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. IX. Cf. aussi : « This means that Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment is, from the beginning, a philosophy of embodied technics in which the excess constitutive of embodiment—the horizon of potentiality associated with the body schema—forms a ready conduit for incorporating the technical at the heart of human motility. Accordingly, one of our pressing tasks here will be to think this “originary” technics as it might have been (but was not) developed by Merleau-Ponty, to think this technics beginning from but moving well beyond Merleau-Ponty's limited conception of prosthetics as the extension of bodily habit. In doing so, however, we must never lose sight of the fact that Merleau-Ponty—with the ontological conception of the body schema and its later extension—dissolution in the concept of the flesh—himself gives us the means to do so », M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 39.

¹³³⁶ Hansen reprend cette notion de Simondon, en tant qu'elle nomme, dans le processus d'individuation, un type de relation entre deux termes où leur structuration implique un progrès réciproque et interdépendant.

¹³³⁷ Cf. M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 25 sq. L'auteur se réfère à la lecture de Shaun Gallagher dans « Body Schema and Intentionality », in J. Berm.dez et al. (éd.), *The Body and the Self*, Cambridge, MA, MIT Press, 1995 et S. Gallagher et J. Cole, « Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject », in *The Journal of Mind and Behavior*, 16.4 (Autumn 1995), p. 369–390.

À ce sujet voir E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.* Dans l'ouvrage cité, Saint Aubert aborde de manière très ample les questions qu'on peut soulever à propos de la compréhension des notions de schéma corporel et d'image du corps chez Merleau-Ponty. L'auteur montre que ces expressions ne

à son interprétation de la réversibilité du sentir issue de l'ontologie merleau-pontienne. En particulier, son affirmation d'une primauté de la sensation tactile sur la perception visuelle¹³³⁸ fait problème car, premièrement, l'idée d'une hiérarchie, présupposant un caractère secondaire de la vision par rapport au toucher, ne trouve pas d'appui dans les textes merleau-pontiens¹³³⁹ ; ensuite, parce que la première formulation de la réflexivité du sentant-senti chez Merleau-Ponty concerne précisément la vision, et non pas le toucher, comme Emmanuel de Saint Aubert le met en lumière¹³⁴⁰. Le caractère secondaire de la vision procéderait selon Hansen du fait que, à la différence du toucher, l'appréhension d'une telle structure réversible de la part du sujet percevant repose sur un auxiliaire extériorisé, à savoir *dépend* du miroir en tant qu'artefact technique et serait donc dérivée de la tactilité – conçue en ce sens comme primordiale –, la surface réfléchissante prenant la place de la main dans le toucher¹³⁴¹. Or, on sait que le stade du miroir lacanien, auquel une telle topologie se réfère et que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner dans le

connaissent pas chez Merleau-Ponty une conceptualisation spécifique, et que, le philosophe réinvestit plutôt cette notion, empruntée à la psychologie et à la neuropsychiatrie, au sein de son parcours théorique. L'ensemble du livre tente en tout cas de montrer « une progressive différenciation, jamais établie par avance [...] et jamais aussi définitive que des boîtes catégorielles », tout en affirmant la nécessité de maintenir une certaine « labilité entre les deux », *ibid.*, p. 43.

¹³³⁸ M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 75.

¹³³⁹ La vision est *une* des modulations de la réflexivité de la chair et non pas une modalité secondaire par rapport à la tactilité. Chez Merleau-Ponty, on trouve plutôt l'affirmation réitérée d'une équivalence entre vision et toucher, en tant que structures réversibles du sentir, une position qui, il faut le rappeler, est sous-tendue par une critique implicite de celle de Husserl et de la différence que le phénoménologue institue entre le voir et le toucher (E. Husserl, *Ideen II*, trad. fr. E. Escoubas, Paris, PUF, 1982, § 37), en accordant seulement à ce dernier l'expérience de « sensations doubles (*Doppelempfindungen*) ». Sur le rapport entre voir et toucher chez Merleau-Ponty cf. P. Rodrigo, « Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty », M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 27-41.

¹³⁴⁰ La « toute première apparition du thème du *sentant-senti* dans le corpus, inédit compris (même si l'expression précise de “sentant-senti” ne sera pas employée avant *L'œil et l'esprit* », on la voit naître à partir du voyant-vu, dans les pages de *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 186-187, cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 178 sq.

La figure capitale du voyant-vu s'articule déjà dans l'étude du miroir chez Wallon et Lacan, pour se prolonger dans la critique du regard sartrien. Comme le souligne Emmanuel de Saint Aubert, « c'est à partir de cette même figure que les tout derniers écrits aborderont la thématique du sentant-senti, enveloppant ainsi la compréhension d'un touchant-touché qui n'entretenait chez Husserl aucun rapport avec la problématique psychologique du narcissisme » (*ibid.*, p. 178-179), Husserl lui-même refusant la possibilité d'une réversibilité de la perception visuelle. De ce fait, « contrairement à ce que l'on sous-entend souvent, le voyant-vu n'est pas chez Merleau-Ponty le simple fruit d'une généralisation du touchant-touché husserlien, lequel est au contraire relu – et quelque peu réévalué – à partir du voyant-vu et de son soubassement proprement merleau-pontien, initialement plus psychologique et psychanalytique que phénoménologique ».

¹³⁴¹ Cf. M.B.N. Hansen, *Bodies in Code*, *op. cit.*, p. 77.

Chapitre précédent, est une structure symbolique qui n'est pas déterminée par la présence du miroir en tant qu'outil, de telle sorte que la fonction spéculaire peut être assumée aussi par d'autres éléments, tels que la voix ou bien le toucher, comme le célèbre cas de Helen Keller en témoigne. En somme, pour Merleau-Ponty, « la chair est phénomène de miroir » parce que « le miroir est extension de mon rapport à mon corps »¹³⁴², et non pas l'envers ; loin de dépendre du miroir en tant qu'objet physique, l'existence même de quelque chose comme un miroir procède de la structure charnelle de mon corps : la réflexivité spéculaire est inscrite dans le corps comme sa possibilité intrinsèque et c'est donc à ce niveau que nous devrions rechercher une technicité du corps.

Pour les raisons que nous avons brièvement esquissées, nous ne pouvons donc pas adhérer à l'argumentation de Hansen, mais nous voulons tout de même prendre en considération sa double hypothèse d'une connexion entre chair et technique et d'une technicité originaire, pour la mettre à l'épreuve. Par ailleurs, nous croyons que les réflexions développées dans *Bodies in code* vont beaucoup plus loin lorsque son auteur aborde les dispositifs perceptifs mis en œuvre par les travaux d'art contemporain auxquels il se réfère : c'est en montrant le corps en action dans les configurations perceptives créées par l'art numérique que Hansen parvient à esquisser des possibilités concrètes pour une pensée de l'incarnation technique, pour la compréhension du caractère virtuel de l'expérience et, aussi, pour une communication intercorporelle, étant inscrites dans le *digital art* et dans les technologies numériques.

Cherchons alors à circonscrire notre interrogation. Les enjeux du rapport entre la technique et le corps sont aujourd'hui multiples et concernent autant les conséquences du mouvement d'incorporation et de gouvernementalité de la technologie de la part des sociétés complexes, que les implications éthiques et politiques qui en découlent. Comme l'écrit Pietro Montani, la sensibilité humaine « est faite de manière à se prolonger spontanément dans des artefacts organiques », à se doter de « prothèses »¹³⁴³, sans pour autant « altérer sa spécificité » ; au contraire,

¹³⁴² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 303.

¹³⁴³ Au sujet de la notion de prothèse en référence à l'univers de la technique contemporaine cf. A. Caronia, « Tecnologia : dalla protesi al mondo », in *Tutto da capo*, n°1, novembre 2003.

celle-ci est à l'origine « altérée », « expropriée » de toute soi-disant « authenticité organique »¹³⁴⁴. Mais, si la sensibilité humaine a depuis toujours été orientée vers une telle délégation technique, comportant un processus d'extériorisation des fonctions techniques, elle ne va pas sans le mouvement inverse, à savoir un accouplement et une assomption prosthétique de la technique de la part du corps. « Le schéma corporel a le pouvoir de “dilater notre être au monde”¹³⁴⁵, par sa capacité à s'annexer des choses qui cessent d'être objets pour devenir des quasi organes contribuant à notre ouverture au monde, participant ainsi à une véritable “extension de l'existence”¹³⁴⁶ »¹³⁴⁷. Cet appareillement de corps et technique est particulièrement évident dans l'univers contemporain et se manifeste dans la diffusion des technologies portables (*wearable technologies*), engendrant une transformation de l'environnement social, des pratiques humaines et des modes de perception.

Nous avons cité plus haut l'affirmation de Erkki Huhtamo, selon laquelle : « la technologie est graduellement en train de devenir une seconde nature, un terrain à la fois extérieur et intériorisé, un objet du désir. Il n'est plus nécessaire de la rendre transparente, simplement parce qu'elle n'est pas perçue comme étant en contradiction avec l'“authenticité” de l'expérience »¹³⁴⁸. D'une certaine manière, toutes les étapes de notre technogenèse ont été caractérisées par le mouvement d'une extériorisation du corps dans la technique, ou d'une externalisation des fonctions corporelles dans les objets techniques, dès lors, penser que cet accouplement de l'humain et des outils et dispositifs techniques soit une particularité de notre époque, signifierait oublier notre histoire technique et perceptive. On peut cependant se demander quelle « information de la perception par la culture »¹³⁴⁹ comporte notre technogenèse actuelle ? Et, plus radicalement : si la technique est originaire au corps, ce couplage a-t-il des limites ou des lignes de rupture ? Et, dans

¹³⁴⁴ Cf. « La sensibilità umana è fatta in modo tale da prolungarsi spontaneamente in artefatti organici (protesi della sensibilità) senza, con questo, alterare la sua specificità (della quale andrà piuttosto osservato che è già dall'origine “alterata”, espropriata di ogni presunta autenticità organica) », P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, op. cit., p. 35.

¹³⁴⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 168.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁴⁷ E. de Saint Aubert, *Être et chair*, op. cit., p. 107.

¹³⁴⁸ E. Huhtamo, « Encapsulated Bodies in Motion », op. cit., p. 171.

¹³⁴⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 262 (nous soulignons).

ce cas, quels seraient les points de criticité de la relation corps-technique ou homme-machine ?

Les questions que nous posons ici sous-tendent la réflexion développée par une des productions télévisuelles les plus remarquables des dernières années : la série conçue et produite par Charlie Brooker en 2011 et significativement intitulée *Black Mirror*, c'est-à-dire le *miroir noir*, avec une référence explicite à la surface de l'écran *éteint* – celui de la télévision, mais aussi de l'ordinateur, des tablettes ou des smartphones – dans laquelle nous nous voyons réfléchis, une fois que cet appareil est déconnecté du spectacle permanent avec lequel il nous met en réseau, à savoir une fois que nous en retrouvons l'opacité propre – ainsi que le *côté obscur*.¹³⁵⁰

Au cours de sept épisodes, constituant des noyaux indépendants et monadiques dans leurs développements narratifs, la série britannique esquisse plusieurs scénarios dystopiques, en isolant à chaque fois un élément particulier du développement technologique de la société actuelle, pour montrer les conséquences les plus immédiates issues d'une radicalisation d'un des aspects les plus banals de notre environnement technologisé et prosthétique.

En esbossant les dérives et les risques inhérents à la prolifération et à l'intégration croissantes de la technologie dans nos vies, *Black Mirror* met en tension les limites de la technique et pose la question de ce qui peut être défini comme anthropologique et originaire dans l'évolution conjointe de l'homme et des techniques, pour le dire avec les termes de Gilbert Simondon, repris par Bernard Stiegler¹³⁵¹. Ce qui est dénoncé par la série de Brooker n'est pas simplement l'aliénation de l'homme engendrée par la technique – question qui concerne notamment l'écart existant entre technique et savoir –, mais plutôt l'impossibilité même d'un humain *non technicisé* ou *non médié*, c'est-à-dire de la médiation comme condition même de la perception. Ce qui est en jeu est la survivance de l'humain dans le milieu technique, de ses liens sociaux, affectifs, éthiques, mais encore plus de son imagination, après ou au-delà de la technique et de sa spectacularisation.

¹³⁵⁰ Nous remercions Fabio Bruschi, spécialiste d'Althusser, pour nous avoir suggéré de regarder *Black Mirror*, peu après sa sortie en 2011, en signalant sa portée esthétique, politique et éthique.

¹³⁵¹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958] ; B. Stiegler, *La Technique et le Temps 1 – La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

Black Mirror nous amène ainsi à nous interroger sur l'étape actuelle de notre technogénèse et à nous demander si la technique ne rencontrerait pas un niveau de criticité là où elle parvient à oblitérer complètement le monde naturel, se renfermant sur un automatisme, c'est-à-dire sur un horizon d'utilisabilité absolue, tel à élider toute marge de liberté et d'indétermination. De cette question en découle aussi une seconde, concernant plus directement les conséquences possibles d'une incorporation, totalement intégrée et automatisée, de la technique à l'humain, de sorte que ce binôme ne serait plus sensible à aucun écart perceptif, donc à aucun excès de sens ou d'information extérieure.

Pour le dire autrement, *Black Mirror* amène le rapport homme-technique à un point où le milieu technique est coupé de sa genèse naturelle, en faisant de l'environnement humain un milieu isolé et non plus composé, ce qui finit par effacer la dimension typiquement relationnelle de ce que Simondon a défini comme un « milieu associé », à savoir l'environnement qui résulte de l'interaction entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels. On pourrait alors se demander, en reprenant les mots de Pietro Montani,

s'il existe un seuil critique au-delà duquel la délégation technique, vers laquelle la sensibilité humaine est structurellement orientée, ne risque pas d'exercer un effet d'occultation du caractère « mixte » du milieu associé dans lequel elle exerce son activité. Plus précisément, on pourrait se demander si un excès de délégation technique (un dépassement du seuil) ne révèle pas la tendance à effectuer une certaine déshabilitation des prestations sémiotiques qui, au sein d'un milieu associé, assurent la cohérence et la plasticité d'un *réfèrent* au monde extérieur (à savoir [...] la considération du caractère mixte du milieu lui-même) en les détournant vers des pratiques fondamentalement autoréférentielles.¹³⁵²

¹³⁵² « Se ci sia una soglia critica oltre la quale la delega tecnica, verso cui la sensibilità umana è strutturalmente orientata, rischia di esercitare un effetto di occultamento del carattere "misto" [...] dell'ambiente associato nel quale essa esercita la sua attività. Più precisamente, ci si può chiedere se un eccesso di delega tecnica (un superamento della soglia) non riveli la tendenza a effettuare una certa disabilitazione delle prestazioni semiotiche che, all'interno di un ambiente associato,

Dans cette perspective, la phénoménologie du corps et la conception d'un rapport d'*institution* et d'enveloppement réciproque entre nature et histoire qu'on retrouve dans la philosophie de Merleau-Ponty, pourrait être à même de mettre en question une conception de l'originarité de la technique trop vite postulée, et aussi de sauvegarder le caractère *mixte* du milieu technique, dont Montani parle. Une telle interrogation du « mode d'existence » des objets techniques, conduite à partir de la pensée merleau-pontienne, semble présenter des points de complémentarité avec la réflexion qui sera développée par Gilbert Simondon : « Merleau-Ponty n'est certes pas un penseur des techniques », écrit Xavier Guchet, dans un article qui prend en compte la question technique comme partie intégrante d'une théorie du lien social, « cependant, son œuvre ne manque pas d'indications, dont certaines ouvrent (quoique de façon très inchoative) une brèche dans laquelle Simondon s'est, si l'on peut dire, engouffré »¹³⁵³.

b) Technicisation de la pensée et pensée de la technique

De premier abord, l'approche de Merleau-Ponty vis-à-vis de la technique pourrait paraître ambivalente ; le philosophe s'oppose avec force à une *technicisation* de la pensée entendue comme forme de pensée causaliste, en même temps qu'il semble considérer les techniques parmi ces domaines non-philosophiques dont la portée symbolique et culturelle serait un appel pour l'avenir de la philosophie.

Dès *La structure du comportement*, Merleau-Ponty « motive son projet philosophique à partir d'une critique de toute conception *technicienne* de la pensée, de

garantiscono la costanza e la plasticità del *riferimento* al mondo esterno (ovvero, come ho detto prima, la presa in carico della natura mista dell'ambiente stesso) dirottandole verso pratiche di carattere autoreferenziale », P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 36-37.

¹³⁵³ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

la vie et de l'histoire ; autrement dit, c'est contre la *technicisation* de la pensée que Merleau-Ponty fait de la philosophie »¹³⁵⁴. Un tel affrontement de la technicisation, issue du mécanisme et du positivisme, émergeant d'une analyse scientifique du corps, de l'homme, de son comportement, se prolonge dans la critique que le philosophe adresse, dans *L'œil et l'esprit*, vis-à-vis d'une science qui « manipule les choses et renonce à les habiter »¹³⁵⁵ et cherche à comprendre l'homme et la nature sur le modèle des machines. Le discours merleau-pontien s'oppose à toute forme de pensée rigidement causaliste, à toute théorie du comportement qui propose un modèle statique entre stimulus et réaction, postulant une « relation toute extérieure de la fin et des moyens »¹³⁵⁶ ; Merleau-Ponty propose au contraire de comprendre la notion de vie et de comportement en tant qu'elles sont axées dans le milieu historique et dans un rapport circulaire et complexe de l'organisme avec son environnement.

Dans l'argumentation que Merleau-Ponty développe dans *La structure du comportement*, on trouve plusieurs exemples tirés du domaine technique, comme c'est le cas pour la métaphore du clavier, indiquant qu'à tel *stimulus* correspondrait toujours telle réaction, ou bien du téléphone automatique¹³⁵⁷, illustrant le lien entre l'action des excitants sur l'organisme et la réponse de ces derniers ; ces deux exemples sont pris en considération en tant que modèles d'une mécanique aveugle et donc d'une compréhension mécaniste de la conduite de l'organisme vivant. Si le philosophe « multiplie les métaphores techniques », c'est « pour immédiatement les disqualifier comme inadéquates à une théorie du comportement »¹³⁵⁸. En ce sens, alors, l'intention philosophique de Merleau-Ponty pourrait être lue à travers le prisme d'une critique de la *technicisation de la pensée* entraînant une crise de la philosophie et investissant de différents aspects du domaine culturel¹³⁵⁹.

Néanmoins, il faut souligner que, si dans *La structure du comportement* on trouve, comme l'observe encore Xavier Guchet, de nombreux exemples tirés du

¹³⁵⁴ *Ibid.*

¹³⁵⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁵⁶ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁵⁷ Cf. M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹³⁵⁸ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

¹³⁵⁹ La critique de la technicisation de la pensée de la vie est développée dans une critique de la cybernétique, dans le Cours sur la nature Cf. *ibid.*

milieu technique, évoqués en tant que modèles négatifs de la compréhension du comportement, à savoir du fait que réduire l'homme à un mécanisme risque de manquer l'excès de sens que le corps et le milieu com-portent toujours, plus souvent, l'argumentation merleau-pontienne prend appui sur des descriptions phénoménologiques de dispositifs techniques, dans le but de déduire du fonctionnement de ceux-ci des structures qui soient vraies et valables aussi pour expliquer la forme de notre ouverture perceptive au monde. De sorte que, le dispositif de la perspective¹³⁶⁰, le cinéma¹³⁶¹, le stéréoscope¹³⁶² ou l'anaglyphe¹³⁶³, le radar¹³⁶⁴, la paroi spéculaire du miroir¹³⁶⁵ – sur lequel nous reviendrons ensuite –, pour n'en citer que quelques-uns, servent en tant que corrélatifs – parfois par similitude parfois par voie dialectique – du fonctionnement du corps : l'examen de ces artefacts techniques est présenté dans le but de dégager ces structures perceptives corporelles que la perception tend à dissimuler, dans l'attitude naturelle et quotidienne.

L'essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, est un exemple éminent de ce procédé, mis en œuvre par Merleau-Ponty. Le philosophe y prend en compte l'invention du cinéma afin d'éclaircir, par le biais de ce dispositif technique le fonctionnement de notre perception, plus précisément, il confie à la technique du cinématographe d'étayer les thèses de la *Gestaltpsychologie* qu'il fait jouer contre la théorie empiriste de la perception, selon une argumentation qu'on pourrait, de manière très succincte, résumer ainsi : tout comme au cinéma je ne perçois pas une suite interrompue de photogrammes que je reconstitue ensuite comme des images en mouvement, de même, ma perception spontanée n'est pas issue d'une mosaïque de sensations que je recomposerais par le biais d'une synthèse intellectuelle ; dans les deux cas, ce que j'aperçois est d'abord une forme signifiante

¹³⁶⁰ Cf. M. MP, *L'institution. La passivité*, op. cit., p. 78 sq. ; M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 34, 43 sq.

¹³⁶¹ Cf. M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, op. cit. ; M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., en particulier XVI leçon ; M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, op. cit., p. 161 sq.

¹³⁶² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. p. 85 sq.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁶⁵ Cf. M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, op. cit., « Les relation avec autrui chez l'enfant », p. 303-396 ; M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., en particulier p. 181, 298, 303 ; M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 32 sq.

et temporelle, un ensemble qui est plus que la somme de ses parties, toute perception analytique n'étant qu'une « attitude tardive et exceptionnelle »¹³⁶⁶. L'expérience cinématographique devient ainsi l'emblème du fait qu'on ne saurait pas « fonder l'unité du champ perceptif sur une opération de l'intelligence »¹³⁶⁷, car, « quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi »¹³⁶⁸, ainsi la perception advient comme l'appréhension sensible d'une forme produite par la configuration du champ perceptif. D'où la célèbre formule « un film ne se pense pas, il se perçoit »¹³⁶⁹. Merleau-Ponty parvient donc à comparer la structure de notre perception spontanée à celle de notre perception cinématographique, tout comme, dans les notes de cours de 1953, il n'hésitera pas à définir le corps, à la suite de Valéry, comme une « machine à vivre »¹³⁷⁰.

De plus, dans le paragraphe conclusif du texte, Merleau-Ponty affirme l'existence d'un caractère commun à la psychologie et à la philosophie contemporaines, à savoir la phénoménologie, et souligne qu'une telle attitude concerne aussi cette technique cinématographique qui a vu le jour à la même époque : ces manifestations humaines ont en commun une capacité à montrer « la conscience jetée dans le monde »¹³⁷¹ et de faire voir « l'inhérence du moi au monde et du moi à autrui », « l'union de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans

¹³⁶⁶ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 62.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 74. Merleau-Ponty reviendra sur le thème du mouvement cinématographique dans le cours de 1953 au Collège de France *Le monde sensible et le monde de l'expression*, comme nous l'avons vu dans le Deuxième Chapitre. Dans ces notes de cours aussi Merleau-Ponty affirme, comme le remarque Stefan Kristensen, « une affinité essentielle entre le fonctionnement de notre perception visuelle et la production du mouvement par la technique cinématographique » ; pour le philosophe, « le dispositif cinématographique n'est "nullement "illusion", écrit-il en référence à la thèse bien connue de Bergson dans *L'évolution créatrice* au début du chapitre 4 ; il faut admettre que telle est la structure de notre perception, et qu'en ce sens, notre corps est une "machine à vivre", qui donne forme au perçu selon une structure qui lui est propre », S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, p. 123-146 ; p. 129. Sur le rapport entre le texte merleau-pontien et les thèses de Bergson cf. aussi M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*

¹³⁷⁰ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 92 [60](VI3) ainsi que M. MP, *L'institution. La passivité, op. cit.*, p. 246. L'expression à laquelle Merleau-Ponty se réfère est de P. Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 2002, p. 669 ; repris in *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1958, p. 1322.

¹³⁷¹ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 74.

l'autre »¹³⁷² – un sujet, écrit Merleau-Ponty, étant « cinématographique par excellence »¹³⁷³.

Dans le texte de la conférence sur le cinéma, le philosophe vise, en outre, à préciser le rapport qui relie l'attitude des sciences humaines et l'invention technique du cinéma : nous ne devons pas faire descendre la technique de la philosophie et la comprendre comme la conséquence de l'esprit d'une époque, ni non plus penser la philosophie comme une traduction de l'état des techniques sur le plan des idées :

Si nous nous demandons pourquoi cette philosophie s'est développée justement à l'âge du cinéma, nous ne devons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films.¹³⁷⁴

Si la « réflexion et le travail technique vont dans le même sens »¹³⁷⁵, c'est qu'ils sont enracinés dans une même situation historique et se trouvent à compter avec « une certaine manière d'être », dont la *volonté artistique*¹³⁷⁶ de chaque époque est expression.

Alors, à la lumière de ces éléments, nous pouvons donc affirmer que, « si ce que Merleau-Ponty appelle la *technicisation* de la pensée est un obstacle au renouveau de la philosophie », la technique elle-même n'est cependant pas considérée comme

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁷⁴ *Ibid.*

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Merleau-Ponty emprunte l'expression « volonté artistique » (*Kunstwollen*) à Aloïs Riegl (*L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014), ce qui semblerait témoigner la connaissance de l'œuvre de celui-ci de la part de Merleau-Ponty, déjà dans cette phase de sa pensée. Sur la référence merleau-pontienne au concept de *Kunstwollen* voir J.-P. Charcosset, *Merleau-Ponty. Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris, 1981. p. 106.

« extraphilosophique » et « se révèle au contraire pleine de philosophie »¹³⁷⁷. Si l'on considère les techniques ou encore le monde des outils comme phénomènes anthropologiques, voici qu'on y décèle un univers de significations à même de relancer la réflexion philosophique. Revenons alors un peu en arrière et essayons de considérer, à la suite des réflexions esquissées par Xavier Guchet, ce deuxième aspect de l'approche merleau-pontienne.

Si l'on devait situer le problème de la technique dans le panorama des écrits merleau-pontiens, il faudrait avant tout l'inscrire dans le rapport entre nature et culture que Merleau-Ponty aborde depuis son premier ouvrage sur *La structure du comportement* et qui fera ensuite l'objet d'une réflexion articulée dans les cours au Collège de France entre 1956 et 1959.

Depuis ses premières recherches, Merleau-Ponty réfute l'idée d'une nature en soi, s'opposant d'abord au naturalisme et au causalisme par le biais de la notion de structure, en montrant que « ce que nous appelons la nature est déjà conscience de la nature »¹³⁷⁸ ; la tâche de la *Phénoménologie de la perception* sera alors de réinscrire le problème de la nature dans l'expérience d'un corps vécu, c'est-à-dire dans l'ordre de la culture et de l'histoire : les phénomènes dits naturels ne nous précèdent pas comme un substrat objectif, mais sont produits par la sédimentation d'une existence, et, à la fois, l'homme « est enraciné dans la nature au moment où il la transforme par la culture »¹³⁷⁹. C'est ce que Merleau-Ponty entend lorsqu'il écrit, dans une note de travail du *Visible et l'invisible* que nous avons déjà citée :

Il y a une dilatation de la perception, un report du *Aha Erlebnis* de la perception « naturelle » à des rapports instrumentaux p. ex. (chimpanzés) qui oblige à mettre en continuité l'ouverture perceptive au monde (*logos endiathetos*) et l'ouverture à un monde culturel (acquisition d'usage des instruments).¹³⁸⁰

¹³⁷⁷ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

¹³⁷⁸ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 199.

¹³⁷⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 231.

¹³⁸⁰ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 262 (nous soulignons).

Comme les notes des cours au Collège de France le montrent, la nature ne se trouve pas derrière nous comme dimension inatteignable en deçà du hiatus de la culture. Bien plutôt, elle est le fond sur lequel l'homme s'installe et qui continue de nourrir un excès de sens, dans la mesure où, écrit Merleau-Ponty, ce qui est le propre de l'homme « n'est pas la capacité de créer une seconde nature – économique, sociale, culturelle – au-delà de la nature biologique, c'est plutôt celle de dépasser les structures créées pour en créer d'autres », et, il ajoute, « ce mouvement est déjà visible dans chacun des produits particuliers du travail humain »¹³⁸¹, dont notamment les objets de la technique et plus en général les instruments.

C'est dans ce dépassement continu, témoignant d'un investissement virtuel de la réalité ou de ce qu'on pourrait aussi appeler *imagination*¹³⁸², que réside pour Merleau-Ponty le sens du comportement humain vis-à-vis des objets techniques, par rapport à la conduite des animaux, comme le philosophe l'explique dans ce passage de *La structure du comportement* qu'il vaut la peine de relire en entier :

Si le singe cueille une branche pour atteindre un but, c'est qu'il est capable de conférer à un objet de la nature une signification fonctionnelle. Mais le singe n'arrive guère à construire des instruments qui serviraient seulement à en préparer d'autres, et nous avons vu que, devenue pour lui un bâton, la branche d'arbre est supprimée comme telle, ce qui revient à dire qu'elle n'est jamais possédée comme un instrument dans le sens plein du mot. Dans les deux cas, l'activité animale révèle ses limites : elle se perd dans les transformations réelles qu'elle opère et ne peut les réitérer. Au contraire, pour l'homme la branche d'arbre devenue bâton restera justement la branche-d'arbre-devenue-bâton, une même « chose » dans deux fonctions différentes, visible « pour lui » sous une pluralité d'aspects. Ce pouvoir de choisir et de varier les points de vue lui permet de créer des instruments, non pas sous la pression d'une situation de fait, mais pour un usage virtuel et en

¹³⁸¹ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 189.

¹³⁸² P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 33 sq.

particulier pour en fabriquer d'autres. Le sens du travail humain est donc la reconnaissance, au delà du milieu actuel, d'un monde de choses visible pour chaque Je sous une pluralité d'aspects, la prise de possession d'un espace et d'un temps indéfinis, et l'on montrerait aisément que la signification de la parole ou celle du suicide et de l'acte révolutionnaire est la même. Ces actes de la dialectique humaine révèlent tous la même essence : la capacité de s'orienter par rapport au possible, au médiat, et non par rapport à un milieu limité.¹³⁸³

Le caractère proprement anthropologique est donc à rechercher dans un *rapport virtuel de l'homme à son milieu*, dans cette « capacité de s'orienter par rapport au possible, au médiat », à savoir la possibilité de se projeter dans le futur et dans le passé, et de se transcender sans cesse. « Alors que l'animal reste prisonnier d'un certain nombre de conduites et limité par son milieu, qu'il ne peut avoir vis-à-vis de l'outil qu'un nombre restreint de comportements et de réactions, la capacité symbolique de l'homme lui permet de multiplier les rapports à l'objet et de développer, à partir de là, de nouvelles possibilités dans son rapport au monde »¹³⁸⁴ ; une telle « délocalisation prosthétique de la sensibilité » procède d'un lien structurel avec ce que Pietro Montani définit comme le *caractère interactif de l'imagination*¹³⁸⁵, c'est-à-dire le pouvoir d'investissement virtuel du corps dans l'action, n'étant jamais disjoint de ses actes perceptifs.

Le sens des actions, des objets d'usage, et plus en général de tous les produits du milieu humain, ne coïncide jamais, pour Merleau-Ponty, avec la simple action,

¹³⁸³ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 189-190.

¹³⁸⁴ Cf. G. Carron. *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MetisPresses, 2014, p. 65.

Une comparaison pourrait être esquissée entre la conception exposée ici par Merleau-Ponty et la structure de *En tant que* apophantique, élaborée par Heidegger (M. Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986), comme possibilité d'action et capacité d'accès à la signification ainsi qu'à l'utilisabilité de l'étant, dans la mesure où dans le cours de 1929-1930, cela est indiqué comme ligne de démarcation entre l'homme et l'animal, renfermé dans le milieu d'instincts qui l'encerclent.

Sur Merleau-Ponty et l'animal cf. : A. Firenze, « La filosofia dell'animalità in Heidegger e Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 311-332 ; E. Bimbenet, « L'homme ne peut jamais être un animal », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, VI 2, 2010 (Actes 2), p. 164-179.

¹³⁸⁵ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, *op. cit.*, p. 32 sq.

mais renvoie à des significations culturelles qui les dépassent¹³⁸⁶. Ainsi, le vêtement fait pour se défendre du froid ou de la pluie, implique l'acte de parure ou encore celui de la pudeur, il en va de même pour la maison, étant l'expression des goûts et des valeurs de ceux qui l'habitent, etc. ; une telle projection symbolique des actions adaptatives trouve son accomplissement dans le langage : « l'acte de la parole ou de l'expression nous fait dépasser l'univers des objets d'usage »¹³⁸⁷.

Merleau-Ponty reprendra, plus tard, le thème d'un mouvement expressif des artefacts par rapport à la réalité humaine. À partir de la fin des années 1940, la notion d'expression sera au centre de la réflexion merleau-pontienne, et, de là, la perception elle-même sera à penser comme expression. Dans le cours de 1953 au Collège de France sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* – cours que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser dans le Deuxième Chapitre –, Merleau-Ponty distingue deux manières d'entendre l'expression :

On entend ici par expression ou expressivité la propriété qu'a un phénomène, par un agencement interne, d'en faire connaître un autre qui n'est pas ou même n'a jamais été donné. L'outil, l'ouvrage, exprime l'homme en ce sens. L'ouvrage de l'esprit ou le tableau aussi, mais plus complexe : ils expriment l'homme en parlant des choses ou du monde aussi bien, de sorte qu'ici il y a non seulement l'homme qui s'exprime dans le produit, mais par ailleurs le produit qui exprime le monde, l'homme s'attestant par l'apparition de ce rapport.¹³⁸⁸

Or, c'est dans ce « second sens », explique Merleau-Ponty, que « la perception est expression », à savoir en tant qu'elle est « expression du monde ». L'outil, lui, appartient aux deux modalités ; en fait, il exprime l'homme dans la mesure où il

¹³⁸⁶ Cependant, dans les cours sur la *Nature*, Merleau-Ponty comprendra une telle capacité de symboliser comme étant déjà à l'œuvre dans le monde animal, comme dans le cas de la danse nuptiale des épinoches (*Gasterosteus aculeatus*). Cf. M. MP, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Séglaard, Paris, Seuil, 1994, p. 255-257.

¹³⁸⁷ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 188 note 1.

¹³⁸⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 48 [18](12).

révèle un phénomène sans qu'il soit actuellement donné, mais aussi, précise Merleau-Ponty plus loin, dans le sens d'une expression indirecte et médiée par l'expression des choses :

L'ouvrage de l'esprit, le tableau, le perçu, même l'outil expriment l'homme mais non directement : ils l'expriment en parlant des choses ou du monde : outil, tableau, etc. expriment monde et par là expriment homme. Le produit n'a pouvoir d'exprimer l'homme qu'en exprimant les choses. [...] L'homme est ce rapport entre expression et exprimé.¹³⁸⁹

Dans les outils humains se trouve sédimentée une perception du monde, une signification anthropologique, se manifestant dans le milieu historique et culturel : cet excès qui existe « entre la vie psychique et la vie collective ou sociale »¹³⁹⁰.

Le problème de la technique fait alors surface lorsqu'il s'agit de commenter l'entrelacement de l'homme dans la contingence historique¹³⁹¹, de montrer, d'un côté, que *tout est naturel en nous et tout est culturel en nous*¹³⁹², ce qui était déjà le fond théorique de *La structure du comportement*, mais, de manière plus significative encore, d'aborder la question d'une historicité des formes expressives humaines, que nous avons vu Merleau-Ponty discuter dans la conclusion de l'essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, lorsqu'il indiquait dans la philosophie et dans l'invention technique du cinéma « une certaine manière d'être » et une vue du monde communes¹³⁹³.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 57 [28](II4).

¹³⁹⁰ M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, *op. cit.*, p. 381.

¹³⁹¹ Comme le remarque Xavier Guichet, dans le *cours de 1958-1959 sur La philosophie aujourd'hui*, Merleau-Ponty consacre quelques pages à la conception de la technique chez Heidegger, dans le cadre d'une réflexion sur la philosophie de l'histoire. Cf. M. MP, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 139 sq.

¹³⁹² Cf. « La distinction les 2 plans (naturel et culturel) est d'ailleurs abstraite: tout est culturel en nous (notre *Lebenswelt* est "subjectif") (notre perception est culturelle-historique) et tout est naturel en nous (même le culturel repose sur le polymorphisme de l'Être sauvage) », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 301.

¹³⁹³ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 75.

« La pensée et les techniques se correspondent »¹³⁹⁴, écrit Merleau-Ponty, et le monde des significations incarnées, dont la technique fait partie, est donc pour la philosophie un appel à penser, à penser le sens qui s’y trouve exprimé de manière indirecte, une méthode caractérisant aussi l’approche merleau-pontienne de l’œuvre d’art¹³⁹⁵. « La réflexion sur les techniques (les outils) » devient alors « un moment d’une réflexion plus générale sur le monde des objets culturels et des objets d’usage »¹³⁹⁶, esquissée par Merleau-Ponty dans les *Cours de 1949-1952 à la Sorbonne* : « le but que nous recherchons est de montrer qu’entre la vie psychique et la vie collective ou sociale, il existe une médiation, un milieu : c’est la culture »¹³⁹⁷, « il faut déterminer un *medium*, un milieu (celui qu’explorent, par exemple, les culturalistes américains), milieu d’outils, d’instruments, d’institutions qui *modèlent mes façons de penser* »¹³⁹⁸.

Même lorsque le philosophe aborde le projet ontologique, la référence aux techniques n’est pas rejetée, au contraire, au même titre que l’art, la littérature ou le cinéma, les progrès de la technique, ainsi que les développements de la physique moderne, sont mentionnés comme autant de signes de ce que Merleau-Ponty appelle une « pensée fondamentale »¹³⁹⁹, dans la mesure où tous ces domaines non-philosophiques deviennent expression d’un ébranlement du sol sur lequel autre fois l’homme se croyait établi et de l’exigence de formuler une « nouvelle ontologie »¹⁴⁰⁰, plus correspondante à la « mutation dans les rapports entre l’homme et l’Être »¹⁴⁰¹ dont ces phénomènes sont l’index.

Dans le *cours de 1958-1959 au Collège de France*, « Merleau-Ponty consacre quelques pages aux techniques contemporaines (l’énergie atomique, la cybernétique, l’espace c’est-à-dire Spoutnik) et à leur sens pour la philosophie »¹⁴⁰² : par là, il entend examiner la « crise de la rationalité dans nos rapports avec la Nature » et « la

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁹⁵ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l’expression*, *op. cit.*, p. 53 [24](I7).

¹³⁹⁶ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

¹³⁹⁷ M. MP, *Psychologie et pédagogie de l’enfant*, *op. cit.*, p. 381.

¹³⁹⁸ M. MP, *Psychologie et pédagogie de l’enfant*, *op. cit.*, p. 440 (nous soulignons).

¹³⁹⁹ M. MP, « L’ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 161 et 167.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ M. MP, *L’œil et l’esprit*, *op. cit.*, p. 63. Cf. aussi M. MP, *La Nature*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴⁰² X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

logique de l'évolution technique », dont « la bombe » et « l'énergie atomique » sont des exemples éminents¹⁴⁰³. Ce qui relève dans ces domaines d'une « situation de crise pour notre pensée, pourrait être point de départ d'un approfondissement »¹⁴⁰⁴, car, tout à la fois, les techniques contemporaines nous dévoilent notre contingence, le « sol » (le *Boden* dit Husserl) de notre vie, c'est-à-dire *expriment* notre propre condition en provoquant la réflexion philosophique. « Pendant que les systèmes perdaient leur crédit », écrit Merleau-Ponty, « les techniques se dépassaient elles-mêmes et relançaient la philosophie »¹⁴⁰⁵ ; alors, « la modernité technicienne n'est pas la fin de la philosophie », elle se révèle au contraire « un appel permanent à la philosophie et à son renouveau »¹⁴⁰⁶.

c) Culture technique et pensée esthétique

Merleau-Ponty semble ainsi indiquer dans les manifestations de la technique une sorte d'impensé auquel la philosophie doit se mesurer, justement afin d'articuler différemment une pensée des rapports entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'Être, et, par là, un renouveau de l'humanisme. Une telle direction de recherche sera reprise et relancée par Gilbert Simondon et notamment par sa réflexion autour du mode d'existence propre aux objets techniques¹⁴⁰⁷. Les parcours des deux auteurs se rejoignent là où ils envisagent la création d'une philosophie « non séparée », mais à même de se renouveler au contact de ce qui n'est pas encore philosophie¹⁴⁰⁸. « On pourrait même soutenir », écrit Xavier Guchet, « que Simondon a fait le plus grand

¹⁴⁰³ M. MP, « La philosophie aujourd'hui. Cours de 1958-1959 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁰⁵ M. MP, « Partout et nulle part », in *Signes*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁴⁰⁶ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

¹⁴⁰⁷ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*

¹⁴⁰⁸ X. Guchet, « Théorie du lien social », *op. cit.*

cas de cette indication de Merleau-Ponty : chercher le “spirituel propre” des techniques, “chiffres d’un esprit interrogatif” »¹⁴⁰⁹.

La recherche simondonienne vise précisément à faire émerger la signification culturelle des techniques, que la culture semble avoir refoulée, en niant ou en ignorant la réalité humaine inhérente à toute réalité technique. « Cette étude », écrit Simondon, en présentant le travail de recherche de sa thèse complémentaire,

est animée par l’intention de susciter une prise de conscience du sens des objets techniques. La culture s’est constituée en système de défense contre les techniques ; or, cette défense se présente comme une défense de l’homme, supposant que les objets techniques ne contiennent pas de réalité humaine¹⁴¹⁰.

Il indique alors *deux attitudes contradictoires* de la culture envers les objets techniques¹⁴¹¹ : en même temps qu’elle réduit les objets techniques à de simples objets d’usage, à de « purs assemblages de matière », la culture exerce une idolâtrie des machines, elle les craint justement en ce qu’elle les méconnaît. Il existe donc un hiatus, une véritable dissociation entre les avancées des techno-sciences et l’état réel de la culture : en négligeant la signification et la genèse proprement humaine des objets techniques, la culture dresse une opposition entre l’homme et la machine et manque ainsi de considérer les objets techniques en tant que « médiateurs entre la nature et l’homme »¹⁴¹², mais l’on pourrait dire aussi, avec les termes merleau-pontiens que l’on a cités plus haut, en tant que « expressions », en tant que phénomènes incarnés, et, de ce fait, porteurs de significations anthropologiques¹⁴¹³.

C’est donc de ce refus que découle, selon Simondon, le véritable technicisme et la recherche de suprématie liée au progrès technique : à partir d’une représentation mythique et purement imaginaire de la machine comme menace.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*

¹⁴¹⁰ G. Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 9.

¹⁴¹³ Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l’expression*, *op. cit.*, p. 48 [18](I2).

Seulement à travers l'initiation au savoir technique et la parallèle reconnaissance de la valeur culturelle et symbolique des objets techniques, la culture pourra parvenir à une compréhension de leur mode d'existence et apaiser le malaise social qui hante le rapport entre l'homme et la machine ; de plus, le mode d'existence des objets techniques représente un appel à la réflexion et, affirme Simondon, une possibilité de « régénérer la philosophie contemporaine »¹⁴¹⁴.

Par sa prise en compte du rapport entre l'homme et les objets techniques, Simondon commence à réaliser le projet esquissé par Merleau-Ponty dans ses derniers cours, visant à donner voix à la « philosophie spontanée » et la « pensée fondamentale »¹⁴¹⁵ qui se trouvent exprimées dans le monde des significations incarnées, en vertu de leur être contingent et composé, tout comme la pensée de la Renaissance s'était manifestée et se voyait réalisée dans l'invention de la perspective.

Néanmoins, d'après Simondon, les objets techniques ne viennent pas simplement incorporer une signification anthropologique, car, même s'ils sont fabriqués par la main humaine, ils conservent une certaine *indétermination*. La pensée d'une telle indétermination est un des aspects les plus originaux et plus radicaux de la réflexion simondonienne. Les objets techniques produits par l'homme « incorporent une partie de nature qui leur permet de maintenir une certaine indépendance. Celle-ci n'a rien à voir avec une automatisation, mais se constitue au contraire comme une indétermination structurelle à même de rendre l'objet dynamique, chargé de potentialités, qui le projettent au-delà de sa simple utilisabilité. De telle manière, l'objet technique garde en soi un certain degré de sensibilité, d'ouverture à la contingence et à l'imprévu »¹⁴¹⁶. L'invention technique n'est donc pas en soi conclue, mais, une fois acquise une certaine configuration ou

¹⁴¹⁴ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, p. 379-396.

¹⁴¹⁵ M. MP, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. Cours de 1960-1961 », in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 391.

¹⁴¹⁶ E. Binda, *Introduzione* à la traduction italienne de G. Simondon, *Sulla tecno-estetica*, Milano, Mimesis, 2014, p. 17.

Pour Simondon, c'est de cette marge d'indétermination que procède la technicité et le degré de perfectionnement des objets techniques : « En fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection [...] Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire, au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est celle-ci qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. », G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 12.

*concrétisation*¹⁴¹⁷, demeure un tissu ouvert et susceptible d'assumer de nouveaux agencements. De manière similaire, nous avons vu Merleau-Ponty affirmer, par rapport au cinéma, qu'un « instrument technique, une fois inventé, doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois »¹⁴¹⁸. Il est intéressant de remarquer que, comme nous le verrons, c'est justement cet aspect *esthétique* que Simondon signale comme potentiel fondamental et possibilité virtuelle de la technique.

L'approche de Simondon se démarque par un autre point fondamental : là où le philosophe de la chair envisage une approche des expressions artistiques *et* des progrès de la technique contemporaine, le mouvement de pensée de Simondon parvient à réunir les objets techniques et les objets artistiques à partir d'un dénominateur commun qu'est la *pensée esthétique*.

C'est dans la troisième partie du *Mode d'existence des objets techniques*, intitulée « Essence de la technicité », que Simondon articule sa conception de la pensée esthétique¹⁴¹⁹. Le philosophe esquisse une histoire ou dialectique des différents modes d'être-au-monde de l'humain, à entendre comme des individuations¹⁴²⁰

¹⁴¹⁷ La *concrétisation* indique chez Simondon le processus de genèse et *individuation* de l'objet technique, jusqu'à assumer une position intermédiaire entre l'objet naturel et la représentation scientifique. Ce processus va d'un stade abstrait à un stade concret, dans la mesure où la tendance de la matière à s'organiser dans le fonctionnement ne se révèle qu'au cours de ce fonctionnement lui-même. En ce sens, l'objet technique primitif est *abstrait* parce qu'il est un système ouvert de potentialités et parce qu'il descend du savoir scientifique, n'ayant pas encore trouvé un haut degré de concrétisation, c'est-à-dire un haut niveau de synergie parmi les éléments qui le constituent ; l'objet technique évolué est *concret* en ce qu'il a atteint une cohérence interne et une convergence des fonctions qui n'était pas envisageable à partir de ses composantes, en dehors de l'agencement que seul le fonctionnement a produit. En cela, il se rapproche du mode d'existence des objets naturels et existe comme un organisme, tout en étant venu incorporer une partie du monde naturel et la matière inorganique étant organisée. Cf. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.* ; E. Binda, *Introduzione* à la traduction italienne de Simondon. *Sulla tecno-estetica*, *op. cit.*

¹⁴¹⁸ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴¹⁹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.* Sur Simondon et les techniques : Y. Michaud, « The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience », in A. De Boever, A. Murray, J. Roffe, A. Woodward (éd.), *Gilbert Simondon: Being and Technology*, Edinburgh University Press, 2012 ; G. Carrozzini, *Gilbert Simondon filosofo della mentalité technique*, Milano, Mimesis, 2011 ; J.-H. Barthélémy, *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; X. Guchet, *Pour un humanisme technologique. Culture, technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, P.U.F., 2010 ; F. Bruschi, *Le transindividuel dans la genèse des groupes sociaux*, in *Dissensus*, n°5, 2013.

¹⁴²⁰ Dans sa thèse principale intitulée « L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information », Simondon élabore une critique du principe d'individuation comme il avait été entendu par la tradition métaphysique occidentale, à savoir l'idée que l'individu se constitue comme terme de l'acte d'individuation et donc comme résultat de ce processus conclu. Par rapport à cette

successives d'un système métastable. La relation du vivant à son milieu se développe selon trois phases : *phase magique*, *phase religieuse*, *phase technique*. La première phase correspond à une structuration élémentaire du rapport entre l'homme et le monde, antérieure à toute séparation entre sujet et objet ; l'être humain éprouve le monde comme unité et la seule distinction qu'il connaît est celle entre la figure et le fond. Le milieu humain est ainsi structuré dans une « réticulation » de moments et de lieux saillants qui fonctionnent en tant que « points-clefs »¹⁴²¹, chargés d'une sorte de prégnance magique, à même de rythmer le devenir et permettre les échanges entre l'homme et le monde. Telle est la signification de certains sites géographiques – montagnes, sommets, promontoires, gorges, cœurs de forêts –, mais également de moments ou événements particuliers – commencements, inaugurations, passages –, qui marquent le devenir du temps.

La genèse de la phase technique et de la phase religieuse procède de la rupture de cette structuration initiale¹⁴²² : les points-clefs de la structure primitive se séparent, structure et fond se détachent, pour laisser apparaître une distance entre l'homme et le monde. Il en dérive un *déphasage* de la structuration magique : l'unité primitive du vivant et de son milieu se divise, elle s'objective dans la technique et se subjective dans la religion, à entendre comme deux pôles interdépendants. Là où la technique (objective), avec une attitude analytique, sépare des objets du monde et en extrait des fragments, la religion (subjective) représente l'exigence de la totalité, lit le monde en termes de transcendance vers l'unité absolue.

Par rapport à ces deux pôles, la pensée esthétique se présente comme un effort pour reconstituer un univers réticulaire, en prolongeant, pour ainsi dire, la capacité d'unification, de la phase magique primitive dans l'univers dédoublé dans le monde technique et religieux. La pensée esthétique est « ce qui maintient le souvenir implicite de l'unité » et vise à recomposer une unité par la relation analogique, c'est-à-dire qu'elle crée, contre l'isolement de la pensée par rapport à elle-même une

conception, Simondon réalise un renversement : au lieu de penser l'individu comme effet d'une genèse qui se trouve désormais derrière lui, il veut plutôt connaître l'individu à travers le processus de l'individuation, à penser comme génération non conclue mais en devenir, et ouverte à des individuations successives. Cf. G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005.

¹⁴²¹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 233.

« continuité universalisante par rapport aux autres situations et aux autres réalités possibles »¹⁴²³. L'action esthétique consiste donc à reconstituer des points remarquables et saillants, et à restaurer ainsi un moment d'unité entre l'homme et son milieu ; telle est la fonction propre de l'œuvre d'art lorsqu'elle est insérée dans un contexte géographique et historique. Mais la pensée esthétique ne concerne pas simplement les œuvres d'art, et l'existence de celles-ci se fonde plutôt sur la tendance de l'homme à « éprouver en certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique »¹⁴²⁴. Cette dernière est considérée par Simondon comme indépendante de la présence réelle d'un objet esthétique, et peut investir toute expérience que l'être humain fait de son milieu :

L'impression esthétique implique le sentiment de la perfection complète d'un acte, perfection qui lui donne objectivement un rayonnement et une autorité par laquelle il devient un point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée. Cet acte devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde ; de ce point remarquable aux autres une parenté supérieure se crée qui reconstitue un analogue de réseau magique de l'univers.¹⁴²⁵

En ce sens, tout acte, toute chose, tout moment peut devenir un point remarquable de cette sorte, tout peut donc être « esthéticisé »¹⁴²⁶. Ainsi, il y a par exemple « des objets techniques qui ont une valeur esthétique, et qui peuvent être dits beaux »¹⁴²⁷, non pas en vertu de leur décoration ou de leur enveloppement, d'un design masquant leur caractère technique, mais justement en raison de leur technicité. L'impression esthétique concerne alors l'insertion de l'objet technique dans un monde ou un milieu et découle précisément du geste ou du processus de cette

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 248.

¹⁴²⁴ *Ibid.*.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁴²⁶ Y. Michaud, « The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience », in A. De Boever, A. Murray, J. Roffe, A. Woodward (éd.), *Gilbert Simondon: Being and Technology*, *op. cit.*

¹⁴²⁷ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 254.

inscription. En fait, « l'objet technique n'est pas beau dans n'importe quelles circonstances et n'importe où ; il est beau quand il rencontre un lieu singulier et remarquable du monde ; la ligne à haute tension est belle quand elle enjambe une vallée, la voiture, quand elle vire, le train, quand il part ou sort du tunnel »¹⁴²⁸.

En vertu de l'impression esthétique qu'elle peut susciter, la technique parvient ainsi à réinscrire dans la nature les objets qu'elle avait détachés du monde et objectivés. La technique se dépasse elle-même en donnant vie à des nouveaux points-clefs, en faisant ressortir un point singulier du monde, un point remarquable de l'univers, à même de re-signifier et amplifier le sentiment du *couplage* entre l'homme et son environnement, ou entre l'artefact humain et la nature.

Pour revenir aux questions que nous avons posées plus haut à partir de *Black Mirror*, une telle valeur esthétique de la technique, esquissée par Simondon – ou bien la fonction artistique, envisagée par Montani ainsi que par Hansen – ouvre de nouvelles perspectives et configurations du rapport corps-technique, précisément dans la mesure où la fonction proprement esthétique des objets techniques est ce qui peut empêcher la séparation entre milieu technique et monde naturel, et ainsi permettre une réactivation continue de la fonction critique et symbolique ainsi que des prestations sémiotiques, au sein du milieu associé humain.

d) Techno-esthétique et technique du corps

Dans la réflexion que Simondon propose, la beauté, coïncidant avec l'impression esthétique, a un caractère fondamentalement processuel, car elle procède de ce geste – proprement humain – qu'est l'insertion d'un objet dans un milieu, et en dégage ainsi des potentialités inexprimées, produisant de nouvelles individuations. En ce sens, alors, la pensée esthétique ne saurait être séparée de la pensée technique, leur

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 255.

genèse étant à penser de manière conjointe, précisément à partir de la processualité qui, en elles, manifeste et réalise la relation entre homme et monde. C'est dans l'ébauche d'une lettre adressée à Jacques Derrida, datée de 1982 et jamais envoyée, que Simondon esquisse le noyau fondamental de cette connexion entre technique et esthétique, dans ce qu'il propose d'appeler une « esthéo-technique ou techno-esthétique »¹⁴²⁹. Dans les notes de ce manuscrit inachevé, intitulé *Sur la techno-esthétique*, le philosophe reprend certaines des réflexions développées dans sa thèse complémentaire autour du *Mode d'existence des objets techniques*, en mettant en relief certains aspects de ce lien fondamental entre esthétique et technique.

La Tour Eiffel, le viaduc de Garabit, mais aussi le moteur d'une automobile, ou l'agencement spécifique d'une pince, d'une cisaille, d'une clé étagée, peuvent susciter une impression esthétique. Les premiers en vertu de leur insertion dans l'environnement géographique avec lequel ils renouent une unité – nous sommes là en présence d'une « œuvre de techno-esthétique, parfaitement fonctionnelle, parfaitement réussie et belle, simultanément technique et esthétique, esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique »¹⁴³⁰ –, tandis que, les machines ou les outils produisent un sentiment esthétique qui ne découle pas de la contemplation de leur insertion dans le monde, mais de l'action ; leur usage donne lieu à un « plaisir sensori-moteur », ou « plaisir d'action »¹⁴³¹, « en quelque sorte orgasmique », devenant « moyen tactile et moteur de stimulation » quand « une certaine joie instrumentalisée » est « médiatisée par l'outil »¹⁴³².

Les considérations que Simondon développe autour des objets techniques concernent aussi la création artistique. L'art ne peut pas être détaché de son statut de *techné*, et le plaisir d'action est également celui que peut éprouver l'artiste dans la pratique créative : le peintre en jouissant de la viscosité de la peinture, le musicien de la vibration des cordes ou du doigté des touches d'un piano, et ainsi de suite. Ainsi, « l'art n'est pas seulement un objet de contemplation, mais une certaine forme

¹⁴²⁹ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, p. 380 ; E. Binda, *Introduzione* à la traduction italienne de Simondon. *Sulla tecno-estetica*, *op. cit.*

¹⁴³⁰ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁴³¹ *Ibid.*, p. 383.

¹⁴³² *Ibid.*

d'action qui est un peu comme la pratique d'un sport pour celui qui les emploie »¹⁴³³. Parallèlement l'esthétique « n'est pas seulement ni premièrement la sensation du "consommateur" d'œuvres d'art. C'est aussi, plus originellement encore, le faisceau sensoriel, plus ou moins riche, de l'artiste lui-même, un certain contact avec la matière en train de devenir ouvrée »¹⁴³⁴.

De plus, certains objets esthétiques appellent à analyse et peuvent être compris à la lumière d'un processus proprement technique, comme, par exemple, la *Joconde* de Léonard de Vinci. Encore une fois, c'est la nature processuelle de l'objet qui est reliée à l'impression esthétique. Cette peinture célèbre suscite un plaisir esthétique du fait d'être « plurale en son fond : elle existe comme une surimpression par rapport à elle-même », dans la mesure où elle réunit sur la toile « un début de sourire et une fin de sourire »¹⁴³⁵, ne laissant pas apparaître le sourire épanoui ; plutôt, ce sourire n'étant pas figuré de manière manifeste, le spectateur fait expérience de manière inchoative, c'est-à-dire comme processus par lequel il relie le début et la fin du sourire, dans son intériorité. Alors, dans l'image picturale nous obtenons la superposition de deux techniques, comme quand « dans les palimpsestes » sont nécessaires « deux messages à décoder, pour inférer le message-source »¹⁴³⁶, qui demeure absent, « non-figuré »¹⁴³⁷.

Plus radicalement, pour Simondon, « aucun objet ne laisse indifférent le besoin esthétique »¹⁴³⁸, car l'esthétique, entendue comme *aisthésis*, est ce qui oriente et conditionne tout le spectre de nos comportements¹⁴³⁹. Ainsi, si dans la première partie de ce texte sur la techno-esthétique, Simondon utilise le terme esthétique dans une acception kantienne, ici, il vient dessiner une conception beaucoup plus radicale, embrassant aussi la nature historique et culturelle, outre que technique de

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 384.

¹⁴³⁴ *Ibid.*

Une lecture intéressante de ce processus, dont l'œuvre d'art porte la trace, se trouve développée dans D. Freedberg et V. Gallese, « Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica », in A. Pinotti et A. Somaini (éd.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 331-351, à partir de la théorie des neurones miroir.

¹⁴³⁵ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique, op. cit.*, p. 386.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 386.

¹⁴³⁷ *Ibid.*

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 384-385.

¹⁴³⁹ À ce sujet, Simondon se réfère également aux recherches concernant l'esthétique industrielle, l'emballage des marchandises et plus en général les choix du consommateur.

l'aisthésis. Il affirme que la techno-esthétique intervient dans nos pratiques en opérant des conditionnements et en orientant nos choix à un niveau très profond, étant souvent exploité par les stratégies commerciales. Le philosophe fait en ce sens un exemple percutant, il se réfère aux recherches conduites en Inde par le *Food Research Institute*, un organisme visant à mettre au point une *basic food*, apte à être produite et distribuée en cas de nécessité dans des lieux où apparaissent des famines. Or, une fois trouvée la formule la plus efficace constituant cet aliment, il devient alors nécessaire de lui donner une forme adaptée, parce que l'« esthétique de base » impose de trouver le bon conditionnement permettant aux différentes populations d'accepter le produit sans difficulté : ainsi, dans une région où l'aliment de base est le blé, la population n'acceptera pas aisément du riz, même si distribué gratuitement, même lors d'une famine, celui-ci n'étant pas correspondant à la forme esthétique correspondant à cette culture. Cela montre l'importance de la « valeur de la présentation »¹⁴⁴⁰. C'est que l'« *aisthésis*, intuition perceptive fondamentale, fait partie d'une culture. Elle agit comme un présélecteur, qui discerne l'acceptable de l'inacceptable, et détermine l'action qui accepte ou refuse »¹⁴⁴¹. Le philosophe introduit un sens « plus primitif »¹⁴⁴² et élargi de la techno-esthétique en mettant en lumière la portée proprement historique et culturelle de notre contact sensible avec le monde.

Selon Simondon, entre technique et esthétique il y a « fusion intercatégorielle » : « *Le sentiment techno-esthétique semble être une catégorie plus primitive que le sentiment esthétique seul ou l'aspect technique considéré sous l'angle de la seule fonctionnalité, qui est appauvrissant* »¹⁴⁴³. L'approche simondonienne vient illuminer la question dont nous sommes partis, concernant l'originarité de la technique et la connexion entre être charnel et être technique, et nous permet de revenir, par le biais de ce détour, à Merleau-Ponty. Alors, plutôt que de parler d'une originarité de la technique, sa réflexion nous permet de penser une *originarité du sentiment techno-esthétique*, à savoir de la connexion entre technique et esthétique (toujours au sens élargi d'*aisthésis*).

¹⁴⁴⁰ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique, op. cit.*, p. 387.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 387.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 386.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 391-392 (nous soulignons).

La réflexion de Simondon entre ainsi en résonnance avec la conception merleau-pontienne : les deux auteurs se rencontrent notamment dans cette jonction de technique et sensibilité. Merleau-Ponty souligne l'*inscription de la technique dans la chair* et vise à la comprendre ainsi comme prolongement et amplification de la structure de l'aïsthésis humaine, de cet écart du sensible en tant qu'il est originairement ouvert à une différenciation. Pour le philosophe de la chair, la technique est expression de la virtualité propre du corps, de sa capacité à se prolonger et s'extérioriser dans le monde des significations incarnées, qui réunit les techniques et les œuvres de l'esprit, Merleau-Ponty s'étant davantage adressé à ces dernières, dans sa tentative de montrer l'intrication réciproque de sens et sensible.

Dans un passage de *L'œil et l'esprit*, se trouve l'affirmation qui est certainement la plus parlante chez Merleau-Ponty au sujet de la technique. Le philosophe se réfère au dispositif du miroir¹⁴⁴⁴, à cette surface spéculaire qu'on pourrait comprendre comme l'instrument – intersection de nature et d'humanité – suprêmement esthétique au sens simondonien, car, d'un côté, il ne fait qu'incorporer une technicité proprement naturelle, celle de la surface d'eau, et, de l'autre, il reproduit, par son redoublement du monde naturel, la capacité perceptive et imagière humaine. Pour Merleau-Ponty la réflexivité du miroir ne saurait être comprise sinon à partir de la réflexivité du sensible :

Plus complètement que les lumières, les ombres, les reflets, l'image spéculaire ébauche dans les choses le travail de vision. Comme tous les autres objets techniques, comme les outils, comme les signes, le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible. *Toute technique est « technique du corps ».* Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble.¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴⁴ Autour du miroir chez Merleau-Ponty cf. A. Dufourcq, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht-London-New York, Springer, 2011, « L'expérience vertigineuse du miroir, fondatrice de toutes les autres », p. 63 sq. ; ainsi que E. de Saint Aubert, *Être et chair*, op. cit., « Chapitre III : La chair au miroir », p. 165-200.

¹⁴⁴⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 33 (nous soulignons).

Le miroir devient, pour Merleau-Ponty, l’emblème de la technique comme radicale *extériorisation*, comme prolongement humain dans l’inorganique – du fait que « l’aïsthésis en son fond a toujours été solidaire avec des éléments techniques, avec des prothèses qui nous permettent d’articuler notre sentir le monde, et sans lesquelles nous ne dépasserions pas les niveaux élémentaires d’individuation organique »¹⁴⁴⁶ –, mais aussi dans l’organique – à partir du pseudopode développé par l’amibe, jusqu’aux structures biologiques les plus complexes.

En même temps, le miroir est l’emblème d’une fonction proprement techno-esthétique en tant qu’il institue un *point éminent*, permettant l’unification non seulement entre l’homme et la nature, mais entre mon sentir proprioceptif et la surface visuelle de l’extérieur de mon corps :

Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j’ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et ferme que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l’eau. Schilder observe que, fumant la pipe devant le miroir, je sens la surface lisse et brûlante du bois non seulement là où sont mes doigts, mais aussi dans ces doigts glorieux, ces doigts seulement visibles qui sont au fond du miroir. Le fantôme du miroir *traîne dehors ma chair*, et du même coup tout l’invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l’homme est miroir pour l’homme. *Quant au miroir il est l’instrument d’une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi.* Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous ce « truc mécanique » comme sous celui de la perspective, ils reconnaissaient la métamorphose du voyant et du visible, qui est la définition de notre chair et celle de leur vocation.¹⁴⁴⁷

¹⁴⁴⁶ E. Binda, *Introduzione* à la traduction italienne de Simondon. *Sulla tecno-estetica*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁴⁷ M. MP, *L’œil et l’esprit*, op. cit., p. 33-34 (nous soulignons).

Dans le geste décrit par Schilder, nous retrouvons le même plaisir tactile et sensori-moteur dont parlait Simondon, plaisir suscité par le dédoublement du monde opéré par le miroir : objet technique et prosthétique, en ce qu'il me donne une nouvelle sensibilité et, ce faisant, réalise un échange entre intérieur et extérieur, entre l'homme et les autres.

En ce sens, Merleau-Ponty – lu à travers Simondon – va même plus loin de Simondon dans cette conception techno-esthétique, car *il y inclut le corps* : il parle – comme nous l'avons vu au début de ce Chapitre – du corps comme médium fondamental, ou encore comme « machine à vivre », et de nos yeux et de nos mains comme une « technique », non pas au sens d'un instrument objectivé, mais justement au sens de ce pouvoir technique qui est déjà inscrit dans l'*aïsthésis* humaine :

Instrument qui se meut lui-même, moyen qui s'invente ses fins, l'œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main.¹⁴⁴⁸

Le geste artistique explore le mystère de cette techno-esthétique du corps :

[Le peintre] est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des *toiles* qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure.¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁸ M. MP, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

La question relative à une originalité de la technique est donc à renverser, ou mieux, elle est à réinscrire, en tant que techno-esthétique, dans la structure charnelle de mon corps. Ce qui est originaire est ce pouvoir humain de se faire projection virtuelle dans le monde, ce qui investit la création de l'outil tout comme celle du tableau ou, plus en général de l'œuvre, car les deux sont expression ou amplification de la même réversibilité ou réflexivité charnelle, à savoir de la possibilité du corps de se dépasser et d'être toujours en excès sur soi-même.

QUATRIEME CHAPITRE

VOIR SELON L'ECRAN

EMPIETEMENT ET DISSOLUTION DU CADRE

*All my works are a discourse,
in one way or another, with the cinematic image,
and with the possibility to violate the boundary of the cinematic frame –
to allow the image to physically burst out towards the viewer,
or allow the viewer to virtually enter the image.*

Jeffrey Shaw

*Françoise sourit : elle n'était pas belle,
mais elle aimait bien sa figure,
ça lui faisait toujours une surprise agréable
quand elle la rencontrait dans un miroir.
D'ordinaire, elle ne pensait pas qu'elle en avait une.*

Simone de Beauvoir, *L'invitée*

*Gesell décrit le corps comme une espèce de circonscription d'espace :
de même que l'augure romain traçait un contour sacré et signifiant,
l'organisme définit un templum où les événements
auront une signification organique.*

Maurice Merleau-Ponty, *La nature*

§ 1. DU CADRE A L'ECRAN

a) Un dispositif ambigu

Celui de l'écran est un concept ambigu, plurivoque, en quelque sorte pharmakologique¹⁴⁵⁰, en ce qu'il est porteur d'une duplicité sémantique : tantôt il indique la surface sur laquelle l'image peut apparaître, tantôt il nomme ce qui fait arrêt, dissimule, protège. L'occurrence « écran » apparaît en français dans le dernier quart du treizième siècle, dérivant du néerlandais « *Scherm* », et désigne un « panneau servant à se garantir de l'ardeur d'un foyer »¹⁴⁵¹. À partir de ce moment et pour les siècles qui suivent ce mot indique donc l'action de se protéger ou de se défendre, généralement d'une source de chaleur et de lumière, par l'interposition d'une surface, et renvoie donc à « tout objet interposé qui dissimule ou protège », non seulement du feu, mais aussi d'un courant d'air, d'un danger, ou encore à ce qui cache un visage des regards indiscrets. Il en va de même pour le mot anglais « *screen* »¹⁴⁵², ainsi que pour l'italien « *schermo* », dont on rappelle l'emploi qu'en fait

¹⁴⁵⁰ Dans le sens que Jacques Derrida, et ensuite Bernard Stiegler, ont donné à ce terme, qui, dans le *Phèdre* de Platon désigne l'écriture, étant à la fois remède et poison. Cf. J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 ; pour la définition qu'en donne Bernard Stiegler en référence à l'ambivalence des technologies de la mémoire actuelles, notamment numériques cf. <http://arsindustrialis.org/pharmakon>.

¹⁴⁵¹ Dictionnaire *Trésor de la Langue Française*. Sur la plurivocité du terme « écran » nous renvoyons à E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », in *ICONICS : International Studies of Modern Image*, vol. VII, Tokyo, Japan Society of Image Arts and Sciences, 2004, p. 31-82 ; L. Vancheri, « L'image-écran », in *Ecrans*, n°1, 2013, p. 10-22 ; M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 21-34.

¹⁴⁵² « According to the Oxford English Dictionary, the foremost authority on the history of the English vocabulary, the word “screen” first appears in texts from the 14th and the 15th centuries, although its etymology remains “difficult”. In the 16th century, and probably earlier, it was used to refer to a “contrivance for warding off the heat of fire or a draught of air”. The screen meant usually a floor-standing piece of furniture, consisting of a sheet of lighter, often translucent material (paper, some kind of fabric, etc.) stretched on a wooden frame (or a series of connected, folding frames). There were also smaller handheld versions for ladies; a text from 1548 speaks about “Two little Skrenes of silke to hold against the fier”.¹³ In addition to their main purpose, decorated hand-

Dante dans la *Vita Nova*, pour indiquer une femme – la « *donna schermo* » – qu’il feint de désirer, afin de dissimuler son intérêt pour une autre¹⁴⁵³. Cependant, comme le montre Erkki Huhtamo à travers son travail archéologique dans l’histoire des médias¹⁴⁵⁴, les pratiques [*screen-practices*] liées aux dispositifs qui au fur et à mesure ont été associés à ce terme, montrent déjà les prémices d’une signification alternative : celle de montrer, révéler, faire voir. C’est ainsi que, par exemple, les écrans placés devant la cheminée, faits de matériaux translucides, sont gravés de figures et d’histoires qui s’illuminent, étant rétro-éclairés par la source lumineuse, une pratique que, plus tard, on retrouve aussi dans la production des lithophanies. À l’époque Victorienne, les écrans désignent également des panneaux d’affichage utilisés pour exposer des images appartenant à des collections personnelles¹⁴⁵⁵, première intersection de l’écran entre milieu privé et public. Alors, bien avant l’invention du cinéma et de ses précurseurs, le domaine sémantique de l’écran se noue avec le geste de montrer ou exhiber des images, selon une structure étant déjà anticipée par les figures projetées par les lanternes magiques, à partir du XVII^e siècle, ou encore par le théâtre des ombres, ayant des racines antiques. Nous sommes donc en présence d’une constellation ou bien d’une superposition de plusieurs significations : « à l’idée d’une surface qui protège et qui couvre se rajoute », écrit Francesco Casetti, « celle d’une surface qui fait entrevoir ce qu’il y a derrière, puis,

screens were – like fans – also objects of fashion, aesthetic pleasure, and erotic play. Veiling one’s face behind a hand-screen incited desire and curiosity, like a mask; hiding and revealing were undistinguishable aspects of this “screen-play”. Gradually screens gained new connotations. In addition to natural elements, they were meant to protect the user from “other inconvenience or danger, or to shelter from observation, conceal, shut off the view, or secure privacy”, as the Century Dictionary and Cyclopedia (1911, orig. 1889) summarized.¹⁴ Whether from heat, cold or a gaze, the screen was a surface that protected by creating a barrier against something uncomfortable or intruding. In the 19th century, and probably even earlier, the word “screen” gained meanings that anticipated its uses as a means of displaying and transmitting information. The earliest such reference recorded in the Oxford English Dictionary is from 1810: “To make Transparent Screens for the Exhibition of the Phantasmagoria”. This represents a shift from the domestic sphere of furniture and personal accessories to the world of public entertainment », E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », *op. cit.*

¹⁴⁵³ Dante Alighieri, *Vita Nova* 1292-1293. Cf. F. Casetti, « Che cosa è uno schermo, oggi? », in M. Carbone et A.C. Dalmaso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 104 ; M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁵⁴ E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », *op. cit.* ; E. Huhtamo et J. Parikka (éd.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, 2011 ; E. Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, 2013.

¹⁴⁵⁵ F. Casetti, « Che cosa è uno schermo, oggi? », *op. cit.*, p. 105.

qui accueille les représentations de nouveaux mondes, et enfin qui peut contenir des figures qui réfléchissent notre personnalité »¹⁴⁵⁶.

Dans toutes ces pratiques, tournant autour de l'exploitation de la lumière et des surfaces opaques ou semi-transparentes, « l'écran » écrit Mauro Carbone, « *d'un côté* – non seulement sémantique, mais en premier lieu spatial – se pose comme “une surface qui protège”, dans le sens où elle “cache” aux regards des spectateurs [...] la source lumineuse des images, et donc le “truc” qui les produit, en même temps que, *de l'autre côté*, il peut aussi bien en “montrer” – de manière davantage spectaculaire – les effets »¹⁴⁵⁷. Néanmoins, « ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que l'on parle d'écran pour désigner ce filtre entoilé, tendu sur un châssis, qui commence de s'imposer dans le milieu des ateliers de peintres lorsqu'on cherche le moyen d'atténuer la force de la lumière »¹⁴⁵⁸, souligne Luc Vancheri. À la même période, on trouve aussi la première occurrence du terme en référence à une « fantasmagorie », et donc à la projection d'images en mouvement, datant de 1810¹⁴⁵⁹ : une variation fondamentale qui marque le passage, peu de temps après, à l'écran cinématographique et à l'acception courante du terme, n'ayant pourtant pas abandonné, à nos jours, toute la richesse sémantique issue de son histoire médiatique et perceptive.

C'est une telle ambiguïté de l'écran qui conduira notre interrogation autour de ce dispositif, – une ambiguïté qui pour Merleau-Ponty est propre au visible en tant que tel, à la chair en tant qu'élément formateur du sentant et du senti, et que nous essayerons de réinvestir dans l'analyse de ce dispositif. En ce sens, l'écran devient, pour nous, un carrefour où toutes les questions que nous avons abordées jusqu'ici se recouvrent et se croisent : le rapport entre transparence et opacité qui caractérise la structure du médium, le surgissement d'une intentionnalité du visible vis-à-vis du voyant, passant par la réhabilitation ontologique de la surface figurale, l'intrication entre l'histoire des dispositifs et des modes de figuration, d'un côté, et l'histoire de notre perception, de l'autre.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁵⁷ M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁵⁸ L. Vancheri, « L'image-écran », *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁵⁹ E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », *op. cit.*

Or, il est vrai que – comme il l’a été remarqué – les philosophes risquent parfois de se noyer dans des truismes, que tant de pages ont été écrites en faveur ou contre une herméneutique animée par une étymologie sauvage, attirant les foudres des linguistes et des philologues. Mais il est vrai aussi que la philosophie, elle, revient depuis toujours à interroger ce que l’on croit déjà connaître, à faire, disait Valéry, comme si elle ne connaissait pas la signification des mots :

Qu’est-ce que la réalité ? se demande le philosophe ; et qu’est-ce que la liberté ? Il se met dans l’état d’ignorer l’origine à la fois métaphorique et sociale, statistique de ces noms [...]. Ce mot, ce rien, ce moyen de fortune anonymement créé, altéré par qui que ce soit, s’est changé par la méditation et la dialectique de quelques-uns dans un instrument extraordinaire propre à tourmenter tout le groupe des groupes de la pensée, sorte de clé qui peut tendre tous les ressorts d’une tête puissante, ouvrir des abîmes d’attente au désir de tout concevoir.¹⁴⁶⁰

La plurivocité sémantique du mot « écran » doit donc être interprétée comme un tel « instrument à tourmenter »¹⁴⁶¹ la pensée et donc comme une confirmation de la nécessité d’approfondir ce nœud, cette liaison entre transparence et opacité, entre surface et contour, qui sous-tend éminemment la structure de l’écran. L’histoire sémantique et médiatique de l’écran peut être comprise comme l’indice du fait que *quelque chose de crucial pour notre manière de penser le visuel se joue exactement dans l’interconnexion de ces deux significations du mot écran*, se trouvant, dans la langue française et dans la plupart des langues occidentales, enveloppées autour d’un même concept.

Mais une autre question surgit alors : *est-ce qu’on a le droit de penser l’écran comme un concept et même comme un concept philosophique ?* S’il en est ainsi, il s’agirait d’un concept

¹⁴⁶⁰ P. Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), in *Œuvres I*, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1954, p. 1256-1257. Cf. M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969], p. 31-33.

¹⁴⁶¹ P. Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), in *Œuvres I*, *op. cit.*

que nous héritons de notre expérience, de notre histoire perceptive, un concept qui ne peut pas être séparé de sa manifestation sensible¹⁴⁶².

b) Encadrer le champ visuel. Un héritage complexe

« *This'll look nice when it's framed* » (« Ce sera bien joli lorsque ce sera encadré ») affirme ironiquement un des graffitis de Banksy, réalisé à San Francisco, dans le *Mission District*. L'ironie du *street artist* joue ici sur plusieurs niveaux : le cadre est présenté, de manière implicite, comme ce qui orne, *parergon* se rajoutant à l'œuvre déjà conclue, mais, en même temps, il est aussi ce qui nous permet de voir ou de mieux voir ce qu'il entoure. Le propos de Banksy vient investir également le rôle du cadre dans l'histoire de l'art et son lien étroit avec le dispositif ornemental dont la fonction d'exposition est réglementée par le marché de l'art – un système ayant fini par *encadrer* à son tour un art comme celui de l'artiste britannique. De plus, nous pouvons aussi deviner une référence à la spectacularisation populaire ainsi qu'à la commercialisation que l'œuvre de Banksy connaît, notamment sur le web, grâce à la photographie numérique, et à ses nouvelles instances de cadrage. Le cadre ici est donc bien présent, tout en étant absent. Ce n'est pas sa matérialité – il serait d'ailleurs impossible d'encadrer un tag – mais plutôt son dispositif virtuel qui est problématisé. C'est précisément une telle fonction virtuelle du cadre que nous nous proposons de cerner.

Nombreux sont les auteurs qui ont abordé, d'un point de vue historique, sémiotique ou esthétique, les problématiques soulevées par le *dispositif du cadre*¹⁴⁶³.

¹⁴⁶² Nous faisons ici référence d'une part au mot nietzschéen (F. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), Paris, Gallimard, 2009) et aux recherches de Hans Blumenberg (*Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006) et, de l'autre, à la conception proustienne des idées sensibles en tant que concepts incarnés ou *pensées charnelles* (V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004). Cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.

Les théoriciens se sont aperçus au fur et à mesure que la manière dont le monde est encadré peut revêtir une importance au moins égale à ce qui est en effet contenu dans le cadre lui-même¹⁴⁶⁴, puisque « [c]’est notre regard sur les choses lui-même qui semble *informé* par ce mode de figuration de l’espace » lequel, s’il nous semble s’approcher plus que d’autres du réel, « n’est pas pour autant “naturel”, loin s’en faut »¹⁴⁶⁵.

En fonction de ses contours et du plan dimensionnel de sa surface, le cadre effectue une coupure sur le réel. Les contours du tableau – puis de la photographie, de l’écran cinématographique et, plus en général, ceux de l’image – tracent une discontinuité entre celui-ci et le monde, une *limite sémiotique*¹⁴⁶⁶ et une *coupe ontologique*¹⁴⁶⁷ ouvrant sur un espace virtuel. Face à cette « limite par laquelle une surface “cadre” la représentation en son fond »¹⁴⁶⁸, nous sommes en présence d’une lisière entre deux espace – intérieur/extérieur, réel/imaginaire, vrai/fictif, matériel/immatériel, etc. – dont le contour, soit-il virtuel ou concret, semblerait être l’*intermédiaire*¹⁴⁶⁹, le seuil magique ou lieu liminaire qui *négoce* la tension entre deux espaces distincts, entre nos corps de chair et l’espace imaginaire qu’ils perçoivent.

La coupe que ce cadre produit sur le réel a été au fur et à mesure interprétée dans l’histoire de l’art et des médias visuels en tant que : cadre, fenêtre, grille, rideau,

¹⁴⁶³ Sur le dispositif du cadre : E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 ; L. Marin, « Du cadre au décor ou la question de l’ornement dans la peinture », in *Rivista di Estetica*, n°XXII, 1982, p. 16-35 ; et, du même auteur, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 24, *Art de voir, art de décrire* II, 1988, p. 62-81 ; repris dans L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993, p. 342-363 ; et, du même auteur, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005 ; A.M. Lecoq, « Cadre et bord », *Revue de l’art*, n° 26, 1974 ; G. Careri, « L’écart du cadre », in *Cahiers du M.N.A.M.*, n° 17-18, 1986, p. 159-167 ; G. Simmel, *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003 ; L. Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d’un dispositif*, Paris, L’Harmattan, 2007.

¹⁴⁶⁴ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁶⁵ L. Charbonnier, *Cadre et regard*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁶⁷ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁶⁸ L. Marin, « Du cadre au décor », *op. cit.*, p. 344. Dans la réflexion qu’il consacre au dispositif du cadrage Marin le définit en tant que « bords et rebords, frontière et limite » (*ibid.*, p. 346) et comme « dispositif ostentatoire d’autoprésentation » (*ibid.*, p. 349) dans la mesure où celui-ci disparaît pour laisser apparaître un autre espace.

¹⁴⁶⁹ G. Simmel, *Le cadre et autres essais*, *op. cit.*, p. 86. Pour une analyse de ce passage cf. en outre L. Charbonnier, *Cadre et regard*, *op. cit.*, p. 38 sq.

porte, seuil, miroir, etc¹⁴⁷⁰. L'histoire de notre perception visuelle s'articule par les biais de ces figures et de ces tropes, renvoyant autant à des dispositifs optiques qu'à des métaphores épistémologiques, autant à des systèmes de représentation de l'espace visuel qu'à des *formes symboliques*¹⁴⁷¹. Selon ces mêmes métaphores a ensuite été compris l'écran cinématographique ainsi que ses évolutions médiatiques contemporaines. Ce n'est pas un hasard, si, par exemple, dans les années 1970, les créateurs du logiciel « Windows » ont repris, du moins implicitement, la métaphore de la fenêtre pour nommer le rectangle à dimension variable qui allait constituer leur interface usagère¹⁴⁷². L'histoire de ces *fenêtres* ne peut être détachée du dispositif optique et du régime scopique¹⁴⁷³ qui s'élaborait à l'époque de la Renaissance, quand la perspective planimétrique inscrivait dans le spectacle visible un *cadre*, composé par des lignes droites et se constituant par l'intersection d'un plan perpendiculaire à la pyramide visuelle, afin d'y *voir à travers*¹⁴⁷⁴ comme dans une *fenêtre*,¹⁴⁷⁵, ce qui allait

¹⁴⁷⁰ Sur les métaphores à travers lesquelles l'Occident a pensé l'espace du cadre et de l'écran, en référence à l'histoire des arts, du cinéma et de la culture visuelle : G. Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004 ; A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, 1994 ; et, du même auteur, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA), MIT Press, 2009 ; C.F. Altman, « Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse », in *Quarterly Review of Film Studies*, n° 2, August 1977, p. 260-264 ; V. Flusser, « Two approaches to the Phenomenon, Television », in D. Davis et A. Simmons (éd.), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge (MA), MIT Press, 1977 ; V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991 ; et, du même auteur, « Le visible et le visuel. Vers une phénoménologie de l'expérience filmique », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 83-106 ; cf. en particulier p. 86 sq. ; H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, New Press, 1988 ; M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994 ; R. Krauss, « Grilles », *Communications*, n° 34, 1981, p. 167-176 ; J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, 1990, trad. fr. *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIXème siècle*, J. Chambon, 1994 ; L. Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2002, trad. fr. par R. Crevier, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010 ; F. Casetti, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005 ; T. Elsaesser et M. Hagen, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge, 2009 ; G. Teysot, « Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité », in *revue Appareil* [En ligne], 2010 ; K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, 2013 ; M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014.

¹⁴⁷¹ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.

¹⁴⁷² « When in the 1960s and 1970s Douglas Englehart, Alan Kay, and their colleagues at Xerox PARC and elsewhere invented the graphical user interface and called their resizable, scrollable rectangles "windows", they were implicitly relying on Alberti's metaphor », J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, MIT Press, 1999, p. 31.

¹⁴⁷³ M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », in *Réseaux*, 1993, vol. 11, n° 61, p. 99-112.

¹⁴⁷⁴ L'acte scopique est décrit par les théoriciens de la perspective en tant que *perspicere* (terme repris ensuite par Albrecht Dürer : *durchsehen*). Voir L.B. Alberti, *De pictura*, 1435 ; E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., 1er Chapitre.

être dépeint. Une telle opération de cadrage pouvait s'effectuer à l'aide d'un *voile*, ourdi d'une *grille*, permettant de transposer l'espace tridimensionnel sur un plan bidimensionnel. Comme le souligne Anne Friedberg, ce qui caractérise la fenêtre albertienne n'est pas tant le fait d'être une ouverture *transparente* sur le monde – les fenêtres du XV^e siècle n'avaient pas de vitre ni de forme quadrangulaire¹⁴⁷⁶ –, mais plutôt le fait que *le champ visuel est pensé pour la première fois en tant qu'explicitement encadré*, la métaphore de la fenêtre se référant éminemment au geste du *cadrage*, renvoyant au polygone quadrilatère à travers lequel regarder le monde à peindre¹⁴⁷⁷.

En réalité, le geste de tracer le *seuil*¹⁴⁷⁸ quadrangulaire de la figuration peut remonter même plus loin. Comme le souligne Daniel Arasse, ce carré ou rectangle renvoie, en effet, au *templum*, lieu sacré, étant le contour « que les aruspices romains dessinaient avec leur bâton dans le ciel pour attendre d'y voir comment y passeraient les aigles. Et selon la direction, le nombre d'aigles, leur vitesse, l'aruspice pouvait faire telle ou telle interprétation de ce qui était dit par ces signes »¹⁴⁷⁹. C'est à une telle pratique de délimitation d'une zone « au départ dans le ciel, ensuite au sol », que renvoie le mot « contempler », employé par Alberti dans son *Traité sur la peinture*, un mot qui probablement gardait encore, au cours du XV^e siècle, la trace de son histoire sémantique. *Le cadrage est donc, en premier lieu, ce geste de séparation, de ségrégation de deux espaces qui, tout en étant antagonistes ou du moins opposés, commencent – justement en vertu de cette coupure – à entretenir un commerce imaginaire.*

Mais, au sein de ce système, *la variante particulière du cadre que le dispositif de l'écran incarne, produit une différence, un excédent ou structure d'excès, à même de remettre en question ce système représentatif. Qu'est-ce qui se passe quand le cadre devient écran ? C'est en*

¹⁴⁷⁵ Cf. E. Fink, « Vergegenwärtigung und Bild » (1930), in *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Nijhoff, Den Haag, 1966, p. 1 sq., p. 77 ; R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 139-253, le chapitre « Das Bild » ; G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 11-38.

¹⁴⁷⁶ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 12 sq.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁷⁸ Ainsi le cadre est conçu en tant que seuil : « The frame becomes the threshold – the liminal site – of tensions between the immobility of a spectator/ viewer/ user and the mobility of images seen through the mediated “windows” of film, television, and computer screens. But the frame also separates the materiality of spectatorial space from the virtual immateriality of spaces seen within its boundaries », *ibid.*, p. 6.

¹⁴⁷⁹ D. Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 63 ; cf. M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 26.

relation à l'écran que la nécessité d'interroger la pratique d'encadrer le champ visuel¹⁴⁸⁰ se renouvelle aujourd'hui, alors même que ce dispositif est devenu une composante omniprésente de notre expérience et de nos formes d'expression sociales. Dès lors, un tel questionnement assume un sens encore nouveau si on le met en relation avec le statut de l'image numérique et les nouvelles pratiques du cadrage, qui semble, *mutatis mutandis*, encore dominant dans notre approche du visuel¹⁴⁸¹. Nous nous proposons donc d'analyser les éléments caractérisant la tension entre le cadre et cet espace que ses bords encadrent, pour examiner, les transformations perceptives, esthétiques et épistémiques que le dispositif de l'écran a engendrées. Parallèlement cet espace que le cadre institue entrera en dialogue et se tissera d'analogies significatives avec cet autre espace de médiation qu'est le corps. Dans le deuxième de ses cours sur la *Nature*, Merleau-Ponty propose, à la suite de Gesell, de penser le corps justement à partir de la limite virtuelle du *templum* romain : le corps est « comme une espèce de circonscription d'espace : de même que l'augure romain traçait un contour sacré et signifiant, l'organisme définit un *templum* où les événements auront une signification organique »¹⁴⁸².

¹⁴⁸⁰ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁸¹ « Screens have become a pervasive part of daily experience [...] As the beholders of multiscreen "windows", we now receive images – still and moving, large and small, artistic and commercial – in spatially and temporally fractured frames. This new space of mediated vision is post-Cartesian, postperspectival, postcinematic, and posttelevisual, and yet remains within the delimited bounds of a frame and seen on a screen », *ibid.*, p. 7.

¹⁴⁸² M. MP, *La nature*, texte établi et annoté par D. Séglaard, Paris, Seuil, 1995, p. 195 ; cf. A. Gesell et C.S. Amatruda. *L'embryologie du comportement* (1945), Paris, PUF, 1953.

§ 2. PENSER L'ÉCRAN AVEC MERLEAU-PONTY

a) Cadre et mouvement

Dans les pages qui suivent, nous voudrions chercher à parcourir les limites que le dispositif du cadre ex-pose extérieurement et im-pose à son horizon interne, à interroger tant ses bords que la délimitation de sa surface, pour retracer ensuite les signes de leur empiètement constitutif, de leur distorsion ou dissolution. En particulier, certaines références à la notion d'écran, présentes dans l'œuvre de Merleau-Ponty, nous permettent de mettre en tension une telle structure liminale et d'adresser la valeur épistémologique et ontologique de l'écran en tant que dispositif de vision et de pensée. Nous allons inclure dans notre analyse les différentes acceptions et variations du mot écran, utilisé par Merleau-Ponty dans toute la plurivocité sémantique qui – comme nous l'avons anticipé – relance notre interrogation. Ainsi, en laissant un peu en marge la référence spécifique à l'écran du cinéma, que nous analyserons par la suite de manière plus approfondie, nous voulons faire de la place à d'autres dispositifs et configurations du champ perceptif que la structure de l'écran comporte, en tant que cadre ou coupure, établissant une discontinuité entre des espaces hétérogènes, entre ce qui est compris dans son contour et le monde qui existe au-delà, mais aussi en tant que surface de vision, projection, suspension, écart.

En premier lieu, il est intéressant de souligner la fonction de limitation que le cadre institue dans le champ visuel et la manière dont Merleau-Ponty commente la tension dialectique que le contour du tableau inaugure, dans quelques pages des notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*¹⁴⁸³, consacrées à l'analyse

* Certains passages de ce Chapitre proviennent du remaniement de notre article « Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie », publié dans le volume de *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 53-70.

du mouvement en peinture. Dans ce passage du cours, le philosophe vise à montrer que le phénomène du mouvement ne dépend pas du déplacement d'un mobile dans l'espace, en même temps, il entend le soustraire à toute projection psychologique, qui le comprend comme un fait immanent à la conscience. Le sens perceptif du phénomène est issu non pas d'un mouvement en soi ou objectif, ni non plus tributaire d'un acte de la conscience, mais procède plutôt d'une reconfiguration du champ. L'exemple de la peinture intervient dans l'argumentation en guise de contre-épreuve : ici le mouvement s'offre dans l'immobilité de la toile et devient donc exemple d'un mouvement perçu qui ne peut pas être ramené à un mouvement réel. Mais, le mouvement en peinture n'est pas seulement le mouvement des sujets dans le tableau, mouvement des corps physiques représentés : il y a aussi un dynamisme propre à la figuration picturale, un type de mouvement qu'on ne saurait pas attribuer à un objet mobile ; alors, affirme Merleau-Ponty, il faut procéder à une « généralisation de la notion de mouvement même au-delà du mouvement des formes, des angles, des surfaces »¹⁴⁸⁴. C'est à ce propos que, comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, Merleau-Ponty évoque l'ample travail de Heinrich Wölfflin sur les *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*¹⁴⁸⁵. Dans cet ouvrage à l'approche formaliste, l'analyse de Wölfflin procède par contraste, il esquisse une comparaison systématique des œuvres du XVI^e et du XVII^e et élabore ainsi une méthode lui permettant de mettre en lumière les différences de style dans le passage de l'art baroque à celui de la Renaissance ; l'historien suisse élabore ainsi cinq polarités fondamentales qu'on peut déceler dans l'art occidental¹⁴⁸⁶, à entendre comme autant de catégories ou possibilités perceptives de l'œil humain. Le premier couple sur lequel Merleau-Ponty se concentre est le binôme linéaire-pictural : Wölfflin identifie un art qui privilégie le dessin et le détail, et par conséquent une vision de près, qui suit les lignes et parcourt les contours des choses d'une manière

¹⁴⁸³ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression: cours au Collège de France, notes, 1953*, texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011, XIV^e leçon.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 167 [133](XIV⁹).

¹⁴⁸⁵ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952. Voir à ce propos notre Premier Chapitre.

¹⁴⁸⁶ Voici les cinq couples de catégories auxquelles se réfère Wölfflin : 1. linéaire et pictural, 2. présentation par plans et présentation en profondeur, 3. tendance à la forme fermée ou bien à la forme ouverte, 4. pluralité et unité, 5. clarté absolue et clarté relative des objets présentés.

quasi-tactile¹⁴⁸⁷. Ce premier style est propre à la composition picturale de la Renaissance, tandis que le Baroque procède à un tout autre mode de figuration et de vision : le pictural (*malerisch*) peint et voit par taches de couleur, plutôt que par contours ; ce n'est plus la ligne la conductrice du regard, mais la dimension proprement optique de la lumière :

Voir de façon linéaire, c'est donc chercher le sens et la beauté des choses en premier lieu dans leurs contours – les formes intérieures ayant elles aussi leurs contours – en sorte que l'œil soit guidé vers les limites des objets et soit invité à les appréhender par les bords. Voir par masses, en revanche, c'est détourner son attention des limites, les contours étant devenus plus ou moins indifférents, et les objets apparaissant alors comme des tâches qui constituent l'élément premier de l'impression.¹⁴⁸⁸

Ce second style pictural est plus « mobile »¹⁴⁸⁹, note Merleau-Ponty, ce qui n'a rien à voir, précise-t-il, avec la mobilité des sujets représentés : « La vision linéaire », écrit Wölfflin, « sépare toujours une forme d'une autre forme, alors que la vision picturale cède au contraire à tout mouvement, se propageant à l'ensemble des choses »¹⁴⁹⁰. Si dans la vision linéaire la « forme a un caractère de permanence, elle est mesurable, limitée », au contraire, dans le style pictural « le mouvement prédomine, la forme n'est qu'une fonction ; d'une part, les choses sont prises en elles-mêmes, d'autre part, elles sont *envisagées dans leurs relations* »¹⁴⁹¹.

Il y a donc un autre « sens du mouvement », un « mouvement à la 3^e puissance »¹⁴⁹², intrinsèque au pictural, qui découle précisément de cette mise en

¹⁴⁸⁷ « En un cas, on peut dire que c'est la main qui a pris connaissance du monde des corps en palpant son contenu plastique, dans l'autre cas, c'est l'œil qui est devenu sensible aux richesses du monde matériel, dans leur variété infinie », H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 31.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁸⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 167 [133](XIV9).

¹⁴⁹⁰ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 31 (nous soulignons).

¹⁴⁹² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 167 [133](XIV9).

relation des formes et est créé par une *vibration* du tableau entier¹⁴⁹³. C'est peut-être sur la base de ces réflexions et de ces concepts empruntés à Wölfflin que nous pouvons lire le passage de *L'œil et l'esprit* dans lequel Merleau-Ponty reprendra le thème de la ligne et du mouvement dans la peinture :

Figurative ou non, la ligne en tout cas *n'est plus imitation* des choses ni chose. C'est un certain *déséquilibre* ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratique dans l'en soi, un certain *vide constituant*, dont les statues de Moore montrent péremptoirement qu'il porte la prétendue positivité des choses. La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, *ségrégation*, modulation d'une spatialité préalable. Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donné un *mouvement sans déplacement*, par *vibration* ou rayonnement.¹⁴⁹⁴

Ainsi que la note inédite, témoignant de l'élaboration de la page citée :

La ligne n'est plus comme la figure dans la géométrie *classique*, un être qui fait cesser absolument le vide du tableau ou du papier : elle est plutôt, comme la topologie, tirée par *ségrégation*, restriction, et d'une spatialité d'enveloppement irrépressible. Comme une *ligne opérante ou latente*, la peinture nous présente un *mouvant* qui bouge par *rayonnement* ou *vibration* et qui ne change pas de lieu.¹⁴⁹⁵

Dans ce passage, nous frappe notamment la référence à la fonction de ségrégation attribuée à la ligne, qui, au-delà de la signification plus proprement mathématique, indiquée par Merleau-Ponty, nous renvoie à un deuxième élément fondamental que

¹⁴⁹³ *Ibid.*

¹⁴⁹⁴ M. MP, *L'œil et l'esprit*, (juillet-août 1960, in *Art de France*, n.1, janvier 1961, p. 187-208, puis in *Les Temps Modernes*, n. 184-185, octobre 1961, p. 197-227) Paris, Gallimard, collection « Folio », 2002 [1964], p. 76-77.

¹⁴⁹⁵ Manuscrit OE-ms [50](29), juillet- août 1960, cit. in E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, p. 232.

le philosophe souligne dans le discours wölfflinien : le mouvement intrinsèque au pictural – à cette ligne qui n'est plus une ligne géométrique, mais qui est essentiellement mouvement – est associé par Merleau-Ponty à ce que Wölfflin définit comme une tendance à la « forme ouverte ». L'autre couple de catégories stylistiques citées par Merleau-Ponty est l'opposition entre forme fermée (tectonique) et forme ouverte (atectonique) concernant précisément le rapport au cadre de l'œuvre d'art :

Une présentation sera dite fermée lorsque, avec des moyens plus ou moins tectoniques, l'image y apparaîtra limitée en elle-même, réduite à une signification complète ; inversement, il y aura forme ouverte quand l'œuvre s'extravasera pour ainsi dire en tout sens, impatiente de toute limitation, quoiqu'une unité intime subsiste en elle et assure son caractère fermé, esthétiquement parlant.¹⁴⁹⁶

Une forme fermée s'ajuste à ses limites, tendant dans la composition à la symétrie, alors qu'une forme ouverte cherche à suggérer à travers l'asymétrie et le recours à des « formes non-canoniques »¹⁴⁹⁷, un monde se prolongeant au-delà du cadre. Ainsi, par exemple, la peinture du XVI^e siècle tend à ordonner « sa matière suivant les possibilités de la toile », dans les œuvres de la Renaissance le « contenu est réparti à l'intérieur du cadre en sorte que l'un semble là pour l'autre¹⁴⁹⁸ », tandis que, au XVII^e siècle, « le contenu s'est dégagé de la servitude du cadre¹⁴⁹⁹ » et l'ensemble dépeint apparaît non plus comme une composition, mais plutôt comme « un fragment du monde visible découpé au hasard¹⁵⁰⁰ » et comme à la recherche de « l'instant qui passe¹⁵⁰¹ ». Alors, affirme Wölfflin, si dans certaines époques ou styles,

¹⁴⁹⁶ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 139.

¹⁴⁹⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 167 [133](XIV9).

¹⁴⁹⁸ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 140.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 140-141.

¹⁵⁰⁰ Cf. la lecture de S. Alpers, *L'art de dépeindre : La peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵⁰¹ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 141.

les figures « prennent appui sur le cadre¹⁵⁰² », d'autres périodes artistiques, comme le baroque, renoncent « à faire coïncider ostensiblement la coupure due au cadre et la limite naturelle de l'objet¹⁵⁰³ » ; les œuvres caractérisées par une forme dite *ouverte* tendent à « rendre l'image comme étrangère à son cadre¹⁵⁰⁴ », soit parce qu'elles le débordent, soit parce que le cadrage, pourtant présent, apparaît purement accidentel de sorte que la forme qui s'y trouve inscrite « échappe à toute limitation¹⁵⁰⁵ ».

« Les formes respirent »¹⁵⁰⁶, note le philosophe, « elles s'épaulent, s'entrelacent, se confondent »¹⁵⁰⁷, ou, pour utiliser d'autres termes tirés du lexique merleau-pontien, elles *enjambent* ou *empiètent* la limitation tracée par le cadre. Ce rapport atectonique au cadre engendre un « équilibre en suspens »¹⁵⁰⁸ et implique donc un mouvement, un dynamisme propre au tableau. Ainsi Merleau-Ponty résume synthétiquement la tension et le mouvement institués par le cadre : « À ce tableau ensemble en lui-même, composé avec les bords du cadre, s'oppose le tableau comme ouverture sur... un monde qu'il découpe fortuitement »¹⁵⁰⁹. Le dispositif du cadre ici pris en compte par Merleau-Ponty semble donc impliquer en tant que caractère intrinsèque, la possibilité virtuelle de son dépassement, la dissolution de ses bords, l'empiètement dynamique de ses limites tout comme de sa surface. Le cadre, en tant que limite et écart perceptif, loin de renfermer la représentation, engendre un mouvement de l'œil, il est mouvement vers le contour ou mouvement virtuel au-delà de sa limite, empiètement d'une dimension imaginaire. Alors, à la lumière de ces réflexions sur le mouvement inhérent à la limite du cadre, venons-en maintenant à analyser les références merleau-pontiennes à la notion d'écran et la structure qui en ressort.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 146.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵⁰⁹ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 166 [133](XIV9).

b) Le bord opaque. L'écran comme figure de l'empiétement

Nous trouvons de différentes formulations de l'espace délimité par l'écran, dans certains passages de la *Phénoménologie de la perception*. Dans cet ouvrage, plusieurs occurrences font allusion à l'écran¹⁵¹⁰, en tant que surface qui cache ce qu'il y a derrière, en tant que barrière qui s'interpose, laissant émerger l'organisation du champ : ainsi l'écran intervient, par exemple, pour illustrer la structure kinesthésique de la perception, qui fait que les mouvements du corps et les reconfigurations du champ visuel, modifient la manière dont un objet apparaît, comme c'est le cas pour la perception de la distance apparente, laquelle varie si une surface vient séparer le sujet percevant des objets qu'il regarde¹⁵¹¹. Mais, dans le texte merleau-pontien, l'écran nomme aussi, de manière significative, un appareil conçu afin de permettre au voyant de délimiter son champ visuel, traçant un *contour mobile* à travers lequel regarder – là où ce *regarder à travers* se confronte à toute l'histoire perceptive du dispositif per-spectif que nous avons évoqué plus haut. En un sens, on voit ici rejouée l'alternative entre *cache* et *cadre*, esquissée par les essais d'André Bazin, où nous trouvons une des premières théorisations du rapport entre le cadre de l'écran et le hors-champ cinématographique ; pour le critique français, « tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement »¹⁵¹².

¹⁵¹⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945], p. 60, 297, 301 ; d'autres occurrences font référence à l'écran comme surface de projection : *ibid.*, p. 312, 322, 355.

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p. 60. Le philosophe fait ici référence à des expériences gestaltiques : « *C'est justement la Gestalttheorie qui nous a fait prendre conscience de ces tensions qui traversent comme des lignes de force le champ visuel et le système corps propre-monde* ». Cependant il affirme que celle-ci n'a pas compris que cela requiert une mise en question des catégories de la pensée objective, c'est pourquoi le philosophe se propose de corriger l'approche gestaltique à l'aide de la phénoménologie husserlienne.

¹⁵¹² A. Bazin, « Peinture et cinéma » (1951), « Théâtre et cinéma » (1953), « Montage interdit » (1957), in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris Cerf, 1975 : « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. *Le cadre est*

Cependant, l'écran auquel Merleau-Ponty fait référence n'est pas celui du cinéma, mais l'« écran de réduction »¹⁵¹³ utilisé par les psychologues de la *Gestalt*¹⁵¹⁴, écran doué d'une petite « fenêtre » ou ouverture – une boîte d'allumettes, souligne-t-il, pourrait remplir la même fonction – telle à consentir la vision d'une région plus restreinte d'une certaine surface :

Je suis assis dans ma chambre et je regarde les feuilles de papier blanc disposées sur ma table, les unes éclairées par la fenêtre, les autres dans l'ombre. Si je n'analyse pas ma perception et si je m'en tiens au spectacle global, je dirai que toutes les feuilles de papier m'apparaissent également blanches. Cependant, certaines d'entre elles sont dans l'ombre du mur. Comment ne sont-elles pas moins blanches que les autres? Je décide de regarder mieux. Je fixe mon regard sur elles, c'est-à-dire que je limite mon champ visuel. Je peux même les observer à travers une boîte d'allumettes qui les sépare du reste du champ ou à travers un « écran de réduction » percé d'une fenêtre. Que j'emploie l'un de ces dispositifs ou que je me contente d'observer à l'œil nu, mais dans l'« attitude analytique », l'aspect des feuilles change : ce n'est plus du papier blanc recouvert par une ombre, c'est une substance grise ou bleutée, épaisse et mal localisée.¹⁵¹⁵

centripète, l'écran centrifuge », *ibid.*, p. 188 (nous soulignons) ; « Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers. À l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge », *ibid.*, p. 160. cf. aussi G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p. 28.

¹⁵¹³ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 261 *sq.*

¹⁵¹⁴ Merleau-Ponty se réfère à A. Gelb, « Die Farbenkonstanz der Sehdinge », p. 600, celui-ci se référant à son tour à D. Katz, « Einstellung auf reine Optik ». Jacques Lacan commentera ce passage dans J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 90 *sq.*

¹⁵¹⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 261. La même expérience reprise aussi dans *ibid.*, p. 354 *sq.* : « Un mur blanc faiblement éclairé, qui apparaît en vision libre comme blanc (sous les réserves faites plus haut), apparaît gris-bleuté si nous l'apercevons à travers la fenêtre d'un écran qui nous masque la source lumineuse. Le peintre obtient sans écran le même résultat et parvient à voir les couleurs telles que les déterminent la quantité et la qualité de lumière reflétée, à condition de les isoler de l'entourage, par exemple en clignant des yeux. Ce changement d'aspect est inséparable d'un changement de structure dans la couleur : au moment où nous interposons l'écran entre notre œil et le spectacle, au moment où nous clignons les yeux, nous libérons les couleurs de l'objectivité des surfaces corporelles et nous les ramenons à la simple condition de plages lumineuses. Nous ne

Un passage parallèle se trouve dans le texte de la conférence de l'IDHEC sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* :

Si nous regardons deux assiettes inégalement éclairées, elles nous paraissent également blanches et inégalement éclairées tant que le faisceau de lumière qui vient de la fenêtre figure dans notre champ visuel. Si, au contraire, nous observons les mêmes assiettes à travers un écran percé d'un trou, aussitôt l'une d'elles nous paraît grise et l'autre blanche, et même si nous savons que ce n'est là qu'un effet d'éclairage, aucune analyse intellectuelle des apparences ne vous fera voir la vraie couleur des deux assiettes. La permanence des couleurs et des objets n'est donc pas construite par l'intelligence, mais saisie par le regard en tant qu'il épouse ou adopte l'organisation du champ visuel.¹⁵¹⁶

L'opération que Merleau-Ponty décrit renvoie à ce « tunnel » perceptif aux contours mobiles institué par le geste du cadrage : un léger mouvement suffit pour dévoiler des zones auparavant cachées, ou bien présentes, mais pas encore thématiques. Pour le philosophe, dans une telle opération d'exclusion se réfléchit la structure de la perception, alors, elle peut également faire abstraction de la présence concrète du dispositif : à travers le cadre je peux m'adresser à un objet, le découper du contexte pour l'amener « au premier plan », mais, souligne Merleau-Ponty, je peux produire le même effet en fixant mon attention sur un détail, qui, isolé, viendra se détacher sur le fond de mon champ visuel.

voyons plus des corps réels, le mur, le papier, avec une couleur déterminée et à leur place dans le monde, nous voyons des taches colorées qui sont toutes vaguement situées sur un même plan "fictif". Comment l'écran agit-il au juste? Nous le comprendrons mieux en observant le même phénomène sous d'autres conditions. [...] ».

¹⁵¹⁶ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Les Temps modernes*, volume 3, n° 26, novembre 1947, p. 930-947, désormais in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 65.

L'appareil décrit par Merleau-Ponty à travers cette figure de la « boîte d'allumettes », nous met face à un écran qui garde encore la trace de son sens étymologique de filtre, protection, et, dans ce cas spécifique, de surface qui s'interpose, pour cacher ou bien pour laisser apparaître une vision comprise dans les limites de ce dispositif. En inaugurant une relation *gestaltique* entre la figure et son fond, l'écran prolonge une puissance de *limitation*¹⁵¹⁷, dirait Deleuze, ou encore d'*exclusion*, dirait Damisch¹⁵¹⁸, propre au cadre : celui-ci est donc à entendre comme bordure et limitation *du spectacle*, mais en même temps comme délimitation *de mon acte perceptif*, le cadre étant ce dispositif qui me permet d'isoler une portion d'espace au sein de ses contours et d'en faire l'objet de mon attention.

En fait, cet acte de *voir à travers* le cadre est caractérisé d'une manière qui l'éloigne de l'appareil optique représentatif ou perspectif ; le dispositif dont Merleau-Ponty nous parle agit à l'envers : ce que j'observe dans le contour ne se donne pas dans la transparence d'un spectacle, au contraire, *le fragment de réalité qui se rend percevable au sein des bords de l'écran se présente à nous dans toute son opacité sensible* : les feuilles de papier cessent d'être perçues en tant que telles, pour devenir une substance « épaisse »¹⁵¹⁹. L'écran est en ce sens le contour qui dégage un espace de thématization de la perception, espace phénoménologique de « réduction », venant « interrompre la vie totale du spectacle »¹⁵²⁰, faisant « disparaître le spectacle »¹⁵²¹ global, pour inaugurer une attitude analytique.

Dans cette attitude, le sujet de la perception cesse de coïncider avec sa vision globale, il cesse d'« abandonner au monde tout [son] regard » pour se tourner *vers la vision*, « vers ce regard lui-même », et se demander « *ce que je vois au juste* »¹⁵²². La vision qui se produit au sein des limites de l'écran, poursuit Merleau-Ponty, est « la réponse à une certaine question de mon regard », une vision « qui cherche à se connaître »¹⁵²³. Dans cette sélection perceptive « je cesse d'adhérer à mon propre

¹⁵¹⁷ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p. 25.

¹⁵¹⁸ H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

¹⁵¹⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 261.

¹⁵²⁰ *Ibid.*

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵²² M. MP, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 261.

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 262.

regard », « je dénoue le lien de ma vision et du monde, de moi-même et de ma vision, pour la surprendre et la décrire »¹⁵²⁴.

La surface de l'écran, alors, n'est pas simplement un espace de vision gestaltique, où je gagne en figure ce que je perds en fond et vice-versa, mais se révèle être éminemment un *espace de réflexion* sur cet acte perceptif « à deux faces »¹⁵²⁵ qui s'y produit. L'espace d'observation du cadre cesse d'être un *voir à travers* pour devenir l'espace spéculaire d'un *voir se voir*. Cet écran, réduit à son contour essentiel, vient accueillir un excédent, un rapport complexe entre visible et invisible : dans l'espace ouvert du cadre il m'est donné de voir *plus et moins* que ce que je vois. Comme l'écrit Pascal Bonitzer, avec des mots que nous avons déjà rappelés : « l'écran ne nous montre pas “tout” », il « n'a pas seulement la fonction de nous permettre de *voir*, mais aussi, comme son nom l'indique, de nous cacher (*de la réalité*) », il est envahi « par ce qui ne s'y trouve pas », fissuré, creusé, par ce qu'il ne montre pas¹⁵²⁶.

Ce que le dispositif de l'écran inaugure est donc une structure étant délimitation et, tout à la fois, excédence de ses limites, où le cadre tantôt contraint le regard à parcourir son contour, tantôt l'incite à « vagabonder au-delà de ses limites »¹⁵²⁷. Ce qui relève au cinéma d'une présence – fantomatique – du hors-champ dans l'écran. « Présentation indirecte », « présence extraordinairement intense »¹⁵²⁸ de ce qui n'est pas montré, écrit Merleau-Ponty, quand, dans le cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, il prend en compte la question du mouvement au cinéma et la structure de l'écran cinématographique. Un passage de ces notes préparatoires – sur lequel nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter – relève le potentiel de cet espace au-delà du cadre, à travers la description d'un *regard hors-champ* :

¹⁵²⁴ *Ibid.*

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵²⁶ Cf. P. Bonitzer, « Hors-champ », in *Cahiers du cinéma*, n°234–235, 1971, p. 16 ; cf. aussi J. Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁵²⁷ J. Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 115.

¹⁵²⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

Présence extraordinairement intense de ce qui n'est ici pas explicité : regard vers... spectacle {horrible}, qu'on ne voit pas – Quand il est présenté, son influence sur l'expression du visage – Donc soudure par-dessus des lacunes, présentation indirecte, i.e. désignation de l'absent par le présent, = engrenage de l'un dans l'autre, prégnance de l'un dans l'autre¹⁵²⁹.

Dans ce cas, l'écran s'articule en tant qu'espace de débordement de ses propres limites internes, chevauchement de visible et d'invisible. L'écran devient ainsi une figure de l'*empiétement*, ce concept qui, chez Merleau-Ponty, traduit tantôt le modèle phénoménologique et gestaltique de la constitution du champ perceptif, tantôt la condition existentielle d'un vivre commun intersubjectif, et qui s'explicité, dans sa pensée tardive, comme rapport ontologique, nommant l'excédence des choses sur notre prise, la transcendance de l'Être à l'égard de notre perception¹⁵³⁰.

L'écran s'organise perceptivement en tant que limitation qui continuellement excède ses confins, pour laisser apparaître – tout en le masquant – un invisible au sein de son contour. Merleau-Ponty semble ainsi déceler dans la structure de l'écran une dimension de latence, qui renvoie, dira Deleuze, « à ce qu'on n'entend ni ne voit », mais qui est « pourtant parfaitement présent »¹⁵³¹.

L'exploration de ce dispositif, conduite par l'histoire du cinéma, en révèle un autre caractère intrinsèque : ce que l'écran expose à sa surface, fait allusion et découvre un point aveugle, la surface soudée de son contour étant virtuellement percée par un ailleurs. Dès lors, dans ce contour, le cinéma vient opérer une *coupure ultérieure*, qui n'a pas seulement à voir avec la coupe liminale du cadrage, mais procède de la non-coïncidence des instances scopiques qui s'y entrelacent, c'est-à-dire du montage, coupe dans le champ filmique.

¹⁵²⁹ *Ibid.* Cf. « Les cinéastes savent bien les exigences du passage d'un plan à l'autre, et que les soudures ne sont possibles que parce que notre imagination complète l'enregistrement matériel des signes visibles », P. Francastel, « Espace et illusion », in *Revue internationale de filmologie*, 5-6, Venise, 1949, p. 65-74 (désormais in P. Francastel, *L'image, la vision et l'imagination, L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983), p. 70.

¹⁵³⁰ Nous avons eu l'occasion d'approfondir une telle figure merleau-pontienne dans notre Deuxième Chapitre. Nous renvoyons notamment aux analyses d'Emmanuel de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, Paris, Vrin, 2004.

¹⁵³¹ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 28.

Dans le point où je m'installe pour voir¹⁵³², je ne vois pas à travers l'écran, ni ne peux complètement coïncider avec ce regard qui s'y présente, car j'en suis continuellement déplacé, par les mouvements du champ, et continuellement exproprié, en raison du contrepoint des perspectives¹⁵³³. Dans le champ filmique, il n'y a pas simple superposition entre mon regard et le regard que je vois représenté, car ce dernier est toujours fragmenté en un va et vient d'écarts successifs, en un morcellement toujours en acte. Nous reviendrons ensuite sur ce point décisif, en abordant plus directement la commensurabilité et le rapport entre le regard du spectateur et le champ filmique.

Ce que nous retenons est que l'ouverture de l'écran, alors, s'expose aussi dans son opacité, dans sa capacité à occlure le regard, tout en ouvrant une dimension de latence – comme dans le regard hors-champ décrit par Merleau-Ponty, où je n'arrive pas à voir ce que le personnage voit, à moins que ce regard soit rempli et sa tension interrompue par le contre-champ, mais en même temps j'accède à sa dimension imaginaire. Ainsi, la surface comprise dans le rectangle de l'écran n'est pas assimilable au plan géométrique dans la construction perspective, au cadre transparent – *la glace sans tain des choses*¹⁵³⁴ – qui me permettrait de contempler ce qui se trouve au-delà. L'écran ne nous offre pas un spectacle, mais plutôt l'espace du regard, le côté aveugle, *regard qui fait écran*.

c) Surface de profondeur

La surface de l'écran se révèle ainsi dans sa discontinuité par rapport au cadre : la coupure que celle-ci opère sur le visible peut être pensée non pas comme la section

¹⁵³² « Je m'installe dans le rectangle comme au cinéma dans ce petit rectangle éclairé qui finalement me régite et me hante, dans lequel je vis et le point là dedans a une sorte de légèreté essentielle », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 99 [68](VII4).

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁵³⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1964], p. 186.

orthogonale d'une vision abstraite du spectacle, mais comme une ouverture – invisible – dans notre perception, dans notre chair : fissuration de l'écran qui excède ses marges pour empiéter sur la motricité du corps – extérieur qui se fait intérieur. On lit, dans une note de travail du *Visible et l'invisible* :

La perception m'ouvre le monde comme le chirurgien ouvre un corps, apercevant, par la fenêtre qu'il a pratiquée, des organes en plein fonctionnement, pris dans leur activité, vus de côté. C'est ainsi que le sensible m'initie au monde, comme le langage à autrui : par empiètement, *Ueberschreiten*.¹⁵³⁵

L'écran est une ouverture, une « fenêtre » de ce genre. Fenêtre visible seulement *de l'extérieur*, qui ne laisse voir qu'à partir d'un de ses côtés opaques, car elle ne nous permet pas une vision « totale », mais toujours faite par débordement d'une de ses marges, par la succession de ses profils (*Abschattungen*). Un tel mouvement d'empiètement n'indique plus simplement la possibilité de franchir les limites du cadre, mais plutôt le rapport d'excédence réciproque entre telle ouverture et ce qui m'est donné à voir. Je vois par le biais de celle-ci, mais non pas par delà sa surface. Dans l'ouverture de l'écran je vois « de côté »¹⁵³⁶, je surprends le réel en plein mouvement, ce que j'entrevois *latéralement*, ce qui offre une certaine résistance à mon regard, *ce qui ne me laisse pas voir* immédiatement, voir en sa totalité, mais toujours selon une de ses esquisses – à savoir sa consistance, son épaisseur sensible – *se révèle être l'ouverture elle-même*, la manière privilégiée d'accéder à un sens, à cet invisible qui déborde et fait surface.

Comme nous l'avons vu en abordant la conception merleau-pontienne du médium, l'ontologie de la chair nous amène à penser la surface du visible non plus comme le voile, couche extérieur, apparence ou simulacre, mais comme surface de profondeur et mode d'accès à l'Être, par rapport à laquelle l'invisible est alors la

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 267.

nervure ou membrure interne¹⁵³⁷. On ne saurait pas détacher l'Être de sa structure d'apparition, le dissocier du style de son incarnation : « L'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication »¹⁵³⁸. À plusieurs reprises, Merleau-Ponty insiste sur ce rapport entre opacité et mode de donation du sens, cherchant à esquisser un type de présence de l'Être dans l'étant comme présence latente de l'invisible dans le visible, à même le visible et non pas au-delà de celui-ci. *Cette implication réciproque de visible et invisible se manifeste dans la structure de l'écran et nous permet d'en penser la surface en tant que celle-ci héberge constitutivement un écart, une coupe qui l'excède.*

Nous pouvons alors aborder une autre inflexion fondamentale de l'écran présente dans le texte merleau-pontien. C'est en référence à la caractérisation des *idées sensibles*¹⁵³⁹ que Merleau-Ponty évoque à nouveau la notion d'écran ; précisément à partir de ces idées, le philosophe se doit de formuler ultérieurement le rapport entre visible et invisible que nous avons esquissé. Dans les idées proustiennes, l'invisible ne se situe pas *au-delà* du perçu, mais il se montre *à même* le sensible ; non pas parce que le sensible devient l'occasion pour l'élaboration de l'idéalité¹⁵⁴⁰, mais, plus radicalement, parce que c'est par lui seulement que nous rencontrons les idées, qu'elles nous offrent leur essence idéale : « les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles »¹⁵⁴¹, elles « ne sauraient *comme idées* nous être données que dans une expérience charnelle »¹⁵⁴². Il ne s'agit donc pas, observe Merleau-Ponty, d'un sens inaccessible ou caché, « comme une réalité physique que l'on n'a pas su découvrir, invisible de fait que nous pourrions voir un jour face à face, que d'autres, mieux placés, pourraient voir, dès maintenant,

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 304.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 176. Voir aussi *ibid.*, p. 150 et 167.

¹⁵³⁹ Cf. *ibid.* 194 (nous soulignons). À propos de la caractérisation merleau-pontienne des idées sensibles et du rapport aux "idées esthétiques" de Kant et celui des "idées sensibles" par Merleau-Ponty, cf. M. Carbone, « Le sensible et l'excédent. Merleau-Ponty et Kant *via* Proust », dans *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Georg Olms, Hildesheim, 2001, p. 151-168.

¹⁵⁴⁰ « Ce n'est pas seulement que nous y trouvons l'occasion de les penser », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵⁴² *Ibid.*

pourvu que l'écran qui le masque soit ôté. Ici, au contraire, *il n'y a pas de vision sans écran* »¹⁵⁴³.

La structure de donation de ces idées – l'intrication de sensible et idéalité qu'elles manifestent – est la même qui caractérise la notion de lumière¹⁵⁴⁴, souligne Merleau-Ponty, en tant que celle-ci apparaît en vertu des choses qu'elle vient illuminer. Alors, l'affirmation du philosophe – selon laquelle *il n'y aurait pas de vision sans écran* – est à généraliser : ce n'est pas que le sens de l'idée sensible qui se donne à même l'épaisseur charnelle, mais la perception en tant que telle qui est à caractériser selon une telle structure : « Les hommes », écrit Merleau-Ponty, « sont des “métis” d'esprit et de corps, mais ce qu'on appelle esprit est inséparable de ce qu'ils ont de précaire et *la lumière n'éclairerait rien si rien ne lui faisait écran* »¹⁵⁴⁵. Avec un procédé argumentatif typique chez Merleau-Ponty, la structure *historique* de la perception – là où ce mot vise l'opacité sensible nécessaire à notre contact avec le monde – est reliée et posée sur le même plan que notre situation *historique*, en un sens existentiel et contingent – cette adversité dont le philosophe parlait autrefois¹⁵⁴⁶ –, pour signifier que dans les deux phénomènes se décline la même structure ontologique.

Par la référence à la lumière et aux idées sensibles, l'écran vient donc converger avec la surface d'apparition du sens, opacité qui permet de voir, espace de vision dans un rapport constitutif avec un invisible latent, ou in-visible¹⁵⁴⁷, qui se donne à voir par écarts et lacunes. Comme le souligne Carbone, « la réhabilitation ontologique de la surface, qui conduit à considérer l'écran comme *condition de possibilité* de la vision, ne fait qu'un avec la “nouvelle idée de la lumière” en tant

¹⁵⁴³ *Ibid.*

¹⁵⁴⁴ *Ibid.* Sur cette nouvelle conception de la lumière cf. M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

¹⁵⁴⁵ M. MP, « Recherches sur l'usage littéraire du langage », in M. MP, *Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, 1968, p. 27 (nous soulignons). C'est en référence à Valéry que Merleau-Ponty écrit ces mots, en commentant son refus pour l'écriture l'ayant pourtant amené à écrire.

¹⁵⁴⁶ M. MP, « L'homme et l'adversité », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 284-308.

¹⁵⁴⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 291.

qu'inséparable de l'ombre, puisque précisément seul le fond constitué par un écran peut *faire voir* la vérité de leur apparaître commun et réciproque »¹⁵⁴⁸.

L'acte de cacher ou de faire écran est le même qui promet l'apparition d'un invisible, comme ce qui « insiste » ou « subsiste » – pour reprendre l'expression de Deleuze¹⁵⁴⁹ – dans le visible. Les passages que nous avons cités, viennent alors à décrire l'écran comme l'épaisseur même du sensible, comme la *texture serrée*¹⁵⁵⁰ à travers laquelle la structure « faible »¹⁵⁵¹ de l'Être se laisse entre-voir.

d) Projection, relief

Un dispositif similaire se manifeste dans la description du *souvenir-écran* ou « souvenir de recouvrement » (*Deckerinnerung*)¹⁵⁵², élaboré par Freud, en tant que souvenir où l'image que la mémoire exhibe, au lieu de restituer un événement passé, vient plutôt à masquer ou cacher un souvenir refoulé. Ce qui dans le souvenir se montre est ce qui littéralement vient couvrir un invisible, vers lequel il ouvre cependant une brèche. Merleau-Ponty, lecteur passionné de Freud et des psychanalystes, s'intéresse à cette structure précisément parce qu'il y reconnaît une autre formulation du rapport entre visible et invisible, entre fait et idéalité, qu'il cherche à esquisser :

¹⁵⁴⁸ M. Carbone, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, op. cit., p. 131 ; cf. M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 305.

¹⁵⁴⁹ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p. 30.

¹⁵⁵⁰ M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 196.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*

¹⁵⁵² S. Freud, « Sur les souvenirs écrans » (1899), dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, p. 113-132 ; et, du même auteur, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » (1901), in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 2004, p. 51-59. Erik Porge propose la traduction de « souvenir de recouvrement », cf. « Introduction », *Des fondements de la clinique psychanalytique*, Toulouse, ERES, Point Hors Ligne, 2008.

Comme le souvenir-écran des psychanalystes, le présent, le visible ne compte tant pour moi, n'a pour moi un prestige absolu qu'à raison de cet immense contenu latent de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache. Il n'est donc pas besoin d'ajouter à la multiplicité des atomes spatio-temporels une dimension transversale des essences : ce qu'il y a, c'est toute une architecture, tout un « étagement » de phénomènes, toute une série de « niveaux d'être », qui se différencient par l'enroulement du visible et de l'universel sur un certain visible où il se redouble et s'inscrit. Fait et essence ne peuvent plus être distingués, non que, mélangés dans notre expérience, ils soient dans leur pureté inaccessibles et subsistent comme idées-limites au-delà d'elle, mais parce que l'Être n'étant plus devant moi, mais m'entourant et, en un sens, me traversant, ma vision de l'Être ne se faisant pas d'ailleurs, mais du milieu de l'Être, les prétendus faits, les individus spatiotemporels, sont d'emblée montés sur les axes, les pivots, les dimensions, la généralité de mon corps, et les idées donc déjà incrustées à ses jointures.¹⁵⁵³

Chez Freud, le souvenir-écran, caractérisé par un contenu en soi indifférent, vient recouvrir un événement traumatique, mais, ce faisant, il le rend en même temps traitable et même communicable, dans la mesure où il permet de le concrétiser dans un précipité mnésique. Le passé ne fait pas surface, mais se donne tout de même « à voir », en assumant une forme imagière et masquée.

Selon une structure semblable, pour Lacan, le fantôme, comme figure voilée, rend le trauma présentable précisément en vertu de son action d'écran¹⁵⁵⁴, qui, en tant que filtre, cache en même temps qu'il permet l'apparition, présentant une fonction proche de celle de l'« écran de réduction » décrit par Merleau-Ponty en référence aux expériences de Gelb, que Lacan reprend dans le *Séminaire XI*¹⁵⁵⁵. L'écran indique, fait allusion au trauma dans l'acte de le cacher, il se trouve à la place du trauma, il est donc l'écart ou l'ouverture opaque – *clocherie* dans la continuité

¹⁵⁵³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 151-152.

¹⁵⁵⁴ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 90 *sq.*

causale¹⁵⁵⁶ – qui le signifie. Si le fantôme est fenêtre sur le réel, il s’agit d’une fenêtre qui dissimule le champ du réel, fenêtre qui fait écran, prisme à travers lequel le réel peut nous saisir¹⁵⁵⁷.

Dans le travail projectif de la mémoire, fait et essence ne se trouvent donc pas distincts : à travers l’écran du souvenir « palpitent », écrit Merleau-Ponty, « quelques structures presque sensibles »¹⁵⁵⁸, des « matrices symboliques »¹⁵⁵⁹ configurant un champ de significations, un sens perceptif, par rayonnement et rapport vertical. C’est donc en ce sens que la coupe ontologique de l’écran est à entendre non pas comme la limite orthogonale de séparation, garant d’une contemplation dans la distance, mais comme coupe en profondeur, ouverture chirurgicale, c’est-à-dire comme voie d’accès à l’invisible qui, dans cet écart même, se donne à voir, visible se fissurant – tout en recouvrant, en masquant – pour laisser apparaître en filigrane un Être vertical.

Dans son acception psychanalytique, l’écran n’est donc pas la surface bidimensionnelle qui attend qu’une image vienne se projeter sur elle, mais plutôt ce qui, dans l’espace optique, ressort, émerge comme point aveugle éminent qui « fait tache »¹⁵⁶⁰ : en même temps relief et cavité de la vision. La profondeur invisible ne se trouve pas au-delà de la surface, elle s’y *pro-jette* : non pas au sens d’une abstraction géométrico-mathématique ou d’un transport immatériel de l’image, mais au contraire dans le sens étymologique d’un « faire saillie », d’un espace qui déborde la surface.

L’écran cinématographique, alors, incarne historiquement un tel investissement de l’écran comme surface de pro-jection, pro-jection qui, en réalité, est scène primitive de l’image elle-même, dont le *souvenir-écran collectif*¹⁵⁶¹ se trouve condensé tant dans le célèbre récit de Pline autour de la naissance de l’image

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁵⁷ J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 553 n. ; cf. M. Bousseyroux, « Réalité, fantasme et réel », in *L’en-je lacanien*, 9, 2007, p. 139-158.

¹⁵⁵⁸ M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 289. Cf. aussi p. 151.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁵⁶⁰ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, p. 71, 91.

¹⁵⁶¹ S. Freud, « Souvenirs d’enfance et souvenirs-écrans » (1901), in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, *op. cit.*

picturale¹⁵⁶², que dans le mythe de la caverne chez Platon¹⁵⁶³. À partir d'une telle scène étiologique, « la projection », écrit Hubert Damisch, « est, en Occident, la condition même de ce qu'on définit représentation »¹⁵⁶⁴ – dans la mesure où, on peut ajouter, la « représentation » est venue cependant élider une telle ambiguïté pro-jective, au profit de ce qui est représenté. Ce *faire écran* de la surface se trouve donc inscrit dans la scène primitive de la figuration, dans le primordial corps à corps – en même temps contact et distanciation – de l'*homo pictor* par rapport à la paroi, sur laquelle il sut « transformer un rapport de force où le réel l'écrase en un rapport imaginaire », pour « entretenir avec ce monde un commerce de signes »¹⁵⁶⁵.

Qu'en est-il donc des bords du cadre dans une telle surface pro-jective ? L'écran comme être d'empiètement ouvre la voie pour une dissolution de ses confins. Pour le dire autrement, l'écran commence à défaire l'appareil du cadre (*frame*), en ébranlant le modèle épistémologique que ce dispositif a assumé dans l'histoire de la modernité. Dans l'écran, le spectacle et le spectateur ne sont pas à penser aux deux pôles opposés du cadre, l'écran est le point – interne au visible – où apparaît leur vision « à deux faces »¹⁵⁶⁶ : ni point de vue, ni objet, mais surface qui permet leur communication. Le contour de l'écran n'est pas à entendre comme le cadre de référence, le point de constitution d'une vision du monde, mais comme la surface dont mon corps et le monde, ma vision et le champ visuel, sont des feuilles, ils sont comme l'endroit et l'envers. Les bords du cadre sont alors pris dans un processus de distorsion : ils ne sont pas les présupposés stables, assurant le spectateur dans sa contemplation ou dans sa domination à distance du spectacle, plutôt, ils inaugurent un espace topologique, où les bords ne sont rien d'autre que le

¹⁵⁶² Pline fait remonter la naissance de l'image à la légende qui narre que la fille du potier Butadès de Sicyone, laquelle, amoureuse qu'elle était d'un jeune homme, et celui-ci étant sur le point de quitter Corinthe, eut l'idée de fixer, par des lignes ou des traits, le contour de l'ombre de son visage projeté sur le mur à la lumière d'une lanterne, pour qu'ensuite son père, touché par cette intention, façonne dans l'argile la forme suggérée par la silhouette. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, § 151.

¹⁵⁶³ Platon, République, Livre X.

¹⁵⁶⁴ H. Damisch, « Morceaux choisis », in *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan, 1997, p. 15-23 ; p. 17.

¹⁵⁶⁵ J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

¹⁵⁶⁶ M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 82.

point de retournement entre mon corps sensible et la surface de l'écran, où donc « ce qui est au dedans est aussi au dehors »¹⁵⁶⁷ et inversement.

Nous aborderons par la suite cette dissolution des limites du cadre, mise en acte notamment par le dispositif cinématographique, et nous verrons que l'écran, à penser comme cette *cavité-relief du visible*, implique une nouvelle configuration perceptive et épistémologique de la limite de l'image, de la limite entre réalité et imaginaire, dont la transformation la plus significative, à laquelle nous assistons à présent, réside dans la dimension tactile du visible caractérisant toujours plus notre relation à l'écran et à l'image élaborée par la technologie numérique : une vision haptique¹⁵⁶⁸, comme vision qui se fait relief et profondeur, écran qui se pro-jette dans nos corps.

¹⁵⁶⁷ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁶⁸ Comme nous l'avons vu plus haut, *haptique*, du verbe grec *hàptomai*, « toucher », indique un type de vision rapprochée et tactile, comme une « possibilité du regard » opposée à la vision plus proprement optique, formulée par Aloïs Riegl. L'historien de l'art emploie d'abord le terme « taktil » (A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014), et il introduit « haptisch » seulement à partir de 1902 dans l'article *Spätrömisch oder orientalisches?* (in *Allgemeine Zeitung*, Beilage 92-93, Vienna 1902, p. 155, n. 1), cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin, op. cit.*, p. 161, n. 56.

§ 3. L'ÉCRAN COMME CORPS

LA PHENOMENOLOGIE DE L'EXPERIENCE FILMIQUE DE VIVIAN SOBCHACK

a) Philosophie et non-philosophie, un champ-contre-champ

En prenant en compte – dans ce Chapitre et dans les précédents – la notion d'écran et notamment d'écran cinématographique telle qu'elle se trouve abordée chez Merleau-Ponty, nous avons commencé à esquisser les fils d'une relation féconde et réciproque entre la philosophie merleau-pontienne et le dispositif du cinéma. Au cours des dernières années, plusieurs contributions et études ont mis en lumière le rôle significatif du cinéma dans la réflexion merleau-pontienne¹⁵⁶⁹, en montrant la continuité et l'envergure des références textuelles ainsi que les implications théoriques dont l'expression cinématographique se charge et que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner. Le philosophe français a, parmi les premiers, estimé le cinéma non simplement en tant que forme d'expression pleinement artistique, mais en tant qu'interlocuteur pour la pensée philosophique contemporaine, de telle sorte

* Ce paragraphe est le remaniement de notre article « Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique », publié dans le volume *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, (MetisPresses, Genève, 2013), sous la direction de Mauro Carbone.

Nous remercions de tout cœur Vivian Sobchack pour son encouragement à poursuivre nos recherches dans cette direction, à l'intersection entre philosophie et cinéma.

¹⁵⁶⁹ Cf. M. Carbone, « Merleau-Ponty e il pensiero del cinema », in S. Moriggi (éd.), *Dov'è la donna? Pensare l'arte e la scienza oggi*, Milano, Mimesis, 2003, p. 77-85 ; S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, p. 123-146 ; M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008 ; M. Carbone, « Il filosofo e il cineasta. Una convergenza storica e una discussione sull'immagine cinematografica », in *Paradigmi*, settembre-dicembre 2009, p. 45-51 ; P. Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin, 2009 ; M. Carbone, « Giusto una sequenza, ma la sequenza giusta. Merleau-Ponty e la rivolta nel dormitorio di *Zero in condotta* », in *Materiali di Estetica*, nuova serie, 2010, n. 1, p. 380-384 ; les contributions du volume de *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010 ; M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011 ; les contributions du volume M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013.

que, pour Merleau-Ponty, « le cinéma contribue à indiquer la direction qui nous faut suivre pour éviter les dualismes fondamentaux de la pensée occidentale »¹⁵⁷⁰.

Nous voudrions ici explorer le *contre-champ* ou le mouvement complémentaire de cette rencontre entre le cinéma et la pensée philosophique – entre philosophie et non-philosophie – et analyser les apports et la fécondité de la réflexion merleau-pontienne au sein de l'univers du cinéma et, en particulier, de la théorie filmique.

Comme des études de plus en plus nombreuses dans le domaine de la théorie du cinéma en témoignent, la démarche merleau-pontienne apparaît en mesure d'outrepasser les limites d'une théorie cinématographique risquant toujours de se renfermer dans des paradigmes et des schémas figés et récurrents, ou encore, jugés trop autoréférentiels, et semble donc avoir offert, et offrir, aux *film studies* un appareil conceptuel apte à interroger la vision elle-même et par là l'expérience du spectateur.

À partir des années 1990, la théoricienne de cinéma et médias Vivian Sobchack a développé une analyse de l'expérience filmique à partir de la phénoménologie et notamment de la philosophie de Merleau-Ponty¹⁵⁷¹. L'approche

¹⁵⁷⁰ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 112-113.

¹⁵⁷¹ Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, et, du même auteur « The Active Eye: A phenomenology of cinematic vision », in *Quarterly Review of Film and Video*, 12 / 3, 1990, p. 21-36 ; V. Sobchack, *Carnal Thoughts*, *op. cit.*

Le travail de Vivian Sobchack a engendré un élan significatif dans les recherches des études filmiques, qui s'adressent aujourd'hui à la phénoménologie et à l'œuvre de Merleau-Ponty avec un intérêt renouvelé. Elena del Rio, dans l'entrée « Film » du *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, en souligne l'importance : « The rigorous and systematized application of phenomenology to the study of film has been a comparatively late development in film studies. Vivian Sobchack's ground breaking book, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, has brought to light the relevance of Maurice Merleau-Ponty's existential phenomenology to major aesthetic and theoretical aspects of the film experience. In so doing, her work has also made apparent the reductive and deterministic nature of the prevalent models of film theory used to date, namely, the psychoanalytical and Marxist/ideological approaches. », E. del Rio, « Film » in H. R. Sepp e L. Embree (éd.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht Heidelberg London New York, Springer, 2010, p. 111-118; p. 111.

Cf. aussi les commentaires de Jennifer Barker : « *The Address of the Eye* set out a framework for a distinctly existential phenomenological approach to the cinema, one that grounds its description of the reversible and reciprocal correlation between film and viewer in the notion that consciousness is materially embodied », J. M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, 2009, p. 4 ; « To apply Merleau-Ponty's concept of flesh to film theory is to contest the notion of either an ideal spectator, who accepts a meaning that is already intended by the film, or an empirical spectator, for whom the meaning of the film is determined solely by personal, cultural, and historical circumstances. Flesh insists on a spectator who is both at once, who joins the film in the act of making meaning », *ibid.*, p. 27. Cf. en outre L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, 2000 ; et, du même auteur, *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002, p. XIX et

issue de cette pensée apparaissait à l'auteur américaine à même de déplacer ou détourner certains dualismes qui hantaient la conception du cinéma dominante dans la scène théorique et académique. Plus spécifiquement, la théorie du cinéma, occupée dans la recherche d'une prétendue essence ou spécificité du cinéma, risquait, d'après Sobchack, de manquer la structure dynamique et incarnée de la vision, de réduire le film à un simple objet vu et le spectateur aux actes cognitifs d'un sujet percevant. L'approche phénoménologique représentait alors la chance de repenser à nouveau le cinéma à partir de la structure particulière de vision qui s'effectue entre le spectateur et les images en mouvement.

Mais comment penser le film et l'écran à partir de la phénoménologie et de l'ontologie merleau-pontienne ? Comment penser cette surface qui renouvelle et métamorphose – aujourd'hui plus que jamais et bien au-delà du cadre de la salle cinématographique – notre perception visuelle et notre perception tout court ?

Si nous avons déjà eu l'occasion d'approfondir certains aspects issus de l'approche merleau-pontienne du cinéma, il nous paraît significatif de souligner que le travail proposé par Vivian Sobchack ne s'appuie pas sur la réflexion que Merleau-Ponty a consacrée au cinéma – ni sur le fameux essai de 1945 sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, ni sur les références qu'on trouve dans des textes successifs, ni non plus sur les notes inédites dans lesquelles Merleau-Ponty reprendra ce thème, qui ne seront déposées à la Bibliothèque Nationale de France qu'en 1992¹⁵⁷² – : la lecture de Sobchack procède plutôt d'un corps à corps avec l'ontologie merleau-pontienne de la vision, dont elle développe une lecture originale mais aussi prévoyante.

12-20 ; L. Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », in *Film Quarterly*, Volume 44, Issue 4, University of California Press, 1991, p. 2-13 ; A. Jones, *Body Art : Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.

¹⁵⁷² Les notes de cours de 1960-1961 sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, (in *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*) tout comme celles du cours de 1952-1953 sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* (*op. cit.*) ont été déposées à la Bibliothèque Nationale de France en 1992 et les premières sont parues seulement en 1996, ce qui fait que les recherches de Vivian Sobchack n'auraient pas pu avoir recours à la lecture de ces documents inédits.

Merleau-Ponty avait précédemment consacré au cinéma la célèbre conférence tenue le 13 mars 1945 à l'Institut des hautes études cinématographiques de Paris sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 61-75), ainsi qu'une partie des conversations radiophoniques de 1948 (M. MP, *Causeries : 1948*, Paris, Seuil, 2002).

En fait, en abordant son analyse de l'expérience filmique, l'auteur certainement ignorait que dans la même période de la rédaction du *Visible et l'invisible*, et donc pendant la formulation de son ontologie, Merleau-Ponty envisageait de revenir sur le cinéma ; la théoricienne américaine écrit, par exemple, en glosant un passage particulièrement significatif du *Visible et l'invisible* : « Néanmoins, quand Maurice Merleau-Ponty écrivait ces lignes peu avant sa mort en 1961, il est peu probable que le cinéma était parmi ses pensées »¹⁵⁷³. En revanche, on sait que, en travaillant les notes préparatoires du cours sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* de 1960-1961, Merleau-Ponty se proposait, en effet, d'approfondir la « question du mouvement au cinéma » et l'« ontologie du cinéma » exprimée par les écrits d'André Bazin¹⁵⁷⁴.

Les analyses développées par Vivian Sobchack n'ont donc pas pu profiter de la lecture des notes inédites, ce qui rend après coup son travail d'autant plus original. L'œuvre de la théoricienne américaine, tout en ouvrant de nouvelles voies pour les études cinématographiques, nous rejoint comme un témoignage de la convergence souterraine entre le chiasme merleau-pontien et la topologie de la vision incarnée par le cinéma. Loin d'être la simple application d'un appareil philosophique systématique au champ artistique et multiforme du cinéma – opération qui ne cesse d'être tentée avec des succès très rares dans le domaine des études cinématographiques –, le travail de Vivian Sobchack propose une élaboration créative de l'architecture théorique merleau-pontienne, de sorte que sa lecture vient éclairer d'une lumière nouvelle certains points de cette œuvre philosophique.

¹⁵⁷³ « However, when Maurice Merleau-Ponty wrote the above lines shortly before his death in 1961, it is unlikely that the cinema was in his thoughts », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁷⁴ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 390-391. Cf. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*

b) La théorie filmique et les pensées charnelles du cinéma

La réflexion de Sobchack se développe dans un rapport dialectique avec les théories du cinéma ayant dominé la scène académique de 1960 jusqu'aux années 1990, et nécessite donc d'être située et contextualisée en relation à ses interlocuteurs ; en faisant abstraction du contexte historique et culturel par rapport auquel cette œuvre naît et s'élabore, on risquerait d'en rater l'originalité ou d'en manquer les enjeux spécifiques.

Il faut d'abord préciser que l'approche phénoménologique au cinéma a des racines profondes, notamment auprès des auteurs français à partir des années 1950¹⁵⁷⁵, cependant, une telle perspective de recherche avait été progressivement abandonnée, ce qui a amené Dudley Andrew à parler d'une tradition ayant été longtemps négligée ou même abandonnée [*neglected tradition of phenomenology*], au sein des études cinématographiques¹⁵⁷⁶.

Le déclin de ce modèle théorique est dû principalement à la diffusion et au consolidation des appareils conceptuels offerts par la psychanalyse freudienne, puis lacanienne, d'un côté, et de la critique marxiste, de l'autre, en tant que cadres de référence de la critique cinématographique, et, plus particulièrement, suite à la diffusion de la *Feminist Film Theory*. D'un côté, la phénoménologie a souffert d'avoir été longtemps réduite à la seule pensée d'Edmund Husserl, de l'autre, elle a été rejetée à cause de sa proximité au courant existentialiste et à l'inflexion particulière du catholicisme français, ayant influencé la réflexion d'auteurs tels que Amédée Ayfre, Henri Agel et André Bazin. Dès lors, après un moment d'épanouissement, coïncidant avec les années 1950 et 1960, l'intérêt pour une phénoménologie du

¹⁵⁷⁵ Cf. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. ; H. Agel, *Le Cinéma a-t-il une âme ?*, Cerf, 1952 ; et, du même auteur, *Métaphysique du cinéma*, Payot, 1976 ; A. Ayfre, *Le cinéma et la foi chrétienne*, Fayard, 1960 ; et, du même auteur, *Dieu au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*, Paris, PUF, 1953 ; *Cinéma et mystère*, Paris, Cerf, 1969.

¹⁵⁷⁶ Cf. « Preface », in V. Sobchack, *The Address of the Eye*, op. cit., p. XIII-XIX ; J.D. Andrew, « The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory », in *Wide Angle* 2, n° 2, 1978, p. 44-49 ; P. Bertetto (éd.), *Metodologie di analisi del film*, Milano, Laterza, 2006.

cinéma, ou pour une approche phénoménologique dans la théorie du film, a progressivement disparu, à quelques exceptions près¹⁵⁷⁷.

Comme Dudley Andrew le souligne, la théorie du cinéma structuraliste tendait plutôt à concentrer son attention sur les codes et les structures du processus de signification, en oubliant la vie sensible, pré-réflexive et libidinale du spectateur et du film, même si – ironiquement – un de ses buts était manifestement celui de mettre en lumière les aspects matériels et sexuels du signe et du sujet de l'énonciation¹⁵⁷⁸. En négligeant son ancrage dans la tradition phénoménologique¹⁵⁷⁹, la théorie du cinéma avait ainsi perdu son enracinement dans l'expérience incarnée qui rend possible l'aperception d'un sens au cinéma. La théorie filmique avait été

découragée à compter avec l'« autre côté » de la signification, à savoir les domaines de pré-formulation, où les données sensorielles se condensent en « quelque chose qui signifie », et les domaines de post-formulation, où l'on fait l'expérience de ce « quelque chose » en tant que significatif.¹⁵⁸⁰

¹⁵⁷⁷ « In the United States, there were isolated essays using a phenomenological approach to explore film aesthetics, film music, time and tense, camera movement, and sound, but most of these appeared in journals only tangential to film studies. Nonetheless, during the decade that followed, certain scholars emerged who, working in the essay form, seemed committed to phenomenological inquiry: Annette Michelson, Brian Lewis, Alexander Sesonske, Allan Casebier, John Belton, Frank Tomasulo, Gertrud Koch, Heidi Schlüpmann, and Vivian Sobchack ». « *During this period in Europe* », poursuit l'auteur « several books of some significance appeared, yet Jean Pierre Meunier's *Essai sur l'image et la communication* (1980), an extraordinary broadening of his earlier phenomenology of cinematic identification to a *of cinematic identification to a phenomenology of moving image communication*, went unnoticed, as did Hungarian Yvette Biro's less rigorous but appealing *Profane mitologia* (1982; translated into English in 1990 as *Profane Mythologies: The Savage Mind of the Cinema*) », « Film », in *Encyclopedia of Phenomenology*, Springer, 2013. Cf. aussi E. del Rio, « Film » in H. R. Sepp e L. Embree (éd.) *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, op. cit.

¹⁵⁷⁸ Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, op. cit., p. XVI.

¹⁵⁷⁹ Cependant, Christian Metz souligne l'importance de l'approche merleau-pontienne au cinéma (et en particulier de la conférence de 1945 sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*) pour la génération de cinéastes et critiques français des années cinquante. Cf. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 50.

¹⁵⁸⁰ « More precisely, structuralism and academic film theory in general have been disinclined to deal with the 'other side' of signification, those realms of pre-formulation where sensory data congeal into 'something that matters' and those realms of post-formulation where that 'something' is experienced as mattering », J.D. Andrew, « *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory* », op. cit.

Dans ce contexte théorique, la reprise de la phénoménologie merleau-pontienne de la part de la théoricienne américaine, au début des années 1990, est à lire comme une opération allant relativement à contre-courant et se détachant du panorama dominant. C'est donc en proposant une approche relativement nouvelle, que Sobchack se doit de préciser la nécessité de cette introduction en indiquant les insuffisances théoriques et les risques qu'elle décèle dans les paradigmes institués. Ayant toujours cherché à définir le film, l'écran et l'expérience de la vision cinématographique, à travers des images et des métaphores, la théorie du cinéma semble avoir très souvent écarté ou bien refoulé certains aspects cruciaux de la vision et, par conséquent, de la vision cinématographique : elle n'a pas su interroger l'expérience filmique en tant que relation incarnée entre le film et son spectateur et a ainsi éludé le fondement charnel de l'intelligibilité du signifiant filmique. C'est sur ces points critiques qu'une approche phénoménologique peut intervenir, en permettant d'interroger à nouveau la vision.

Contre *l'élosion du corps*, opérée par le discours de la théorie filmique, la théoricienne américaine affirme, en revanche, – en reprenant le geste merleau-pontien – que « l'expérience filmique signifie *non pas malgré nos corps de chair, mais à travers eux*. Ce qui équivaut à dire que les films provoquent en nous des “*pensées charnelles*” »¹⁵⁸¹, à savoir des idées qui se manifestent dans une forme sensible, incorporées dans le film lui-même, et dont la compréhension entraîne non pas une médiation intellectuelle, mais l'étoffe charnelle de notre corps vécu. Une conception qui rejoint la caractérisation merleau-pontienne des *idées sensibles*, par rapport auxquelles le philosophe évoque – comme nous l'avons vu plus haut – une vision qui ne pourrait pas s'effectuer *sans écran*¹⁵⁸².

¹⁵⁸¹ « The film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*. Which is to say that movies provoke in us the ‘carnal thoughts’ that ground and inform more conscious analysis », V. Sobchack, « What my fingers knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 53-84, p. 60. L'expression « pensées charnelles » est aussi le titre du volume *Carnal Thoughts*.

¹⁵⁸² « Ces idées-là, ne se laissent pas [...] détacher des apparences sensibles, et ériger en seconde positivité. L'idée musicale, l'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recoupements, leurs concordances, et, ici aussi, les apparences sont le déguisement de « forces » et de « lois » inconnues. Simplement, c'est comme si le secret où elles sont et d'où l'expression littéraire [mais l'on pourrait dire aussi bien cinématographique] les tire était leur propre

Pour Vivian Sobchack, il y a une syntonie fondamentale entre l'ontologie merleau-pontienne de la vision et l'expérience cinématographique : la *restitution d'une puissance de signifier*, d'une *expression de l'expérience par l'expérience*¹⁵⁸³, qui pour Merleau-Ponty coïncide avec la pratique même de la pensée, est selon la théoricienne américaine l'enjeu commun de la philosophie et de la théorie du cinéma :

Qu'est-ce qu'un film sinon « une *expression de l'expérience par l'expérience* » ? Et qu'est-ce que la première tâche de la théorie du cinéma sinon de nous restituer, à travers la réflexion sur cette expérience et son expression, le pouvoir originaire de signification de l'image en mouvement ?¹⁵⁸⁴

L'expression cinématographique se réalise et se communique par les moyens de notre existence incarnée : « un film est un acte de voir qui se rend lui-même visible, un acte d'entendre qui se rend lui-même audible, un mouvement physique et réflexif qui se rend lui-même réflexivement senti et compris »¹⁵⁸⁵. Comme le dit autrement Jean Mitry, tandis que les autres arts se proposent de signifier le mouvement avec de

mode d'existence ; ces vérités ne sont pas seulement cachées comme une réalité physique que l'on n'a pas su découvrir, invisible de fait que nous pourrions voir un jour face à face, que d'autres, mieux placés, pourraient voir, dès maintenant, pourvu que l'écran qui le masque soit ôté. *Ici, au contraire, il n'y a pas de vision sans écran*: les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194 (nous soulignons).

¹⁵⁸³ La citation complète, tirée du *Visible et l'invisible* est : « En un sens [...] toute la philosophie consiste à restituer une puissance de signifier, une naissance du sens ou un sens sauvage, *une expression de l'expérience par l'expérience* qui éclaire notamment le domaine spécial du langage. Et en un sens [...] le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des choses, des ondes et des bois. Et ce qu'il faut comprendre, c'est que, de l'une à l'autre de ces vues, il n'y a pas renversement dialectique, nous n'avons pas à les rassembler dans une synthèse : elles sont deux aspects de la réversibilité qui est vérité ultime », *ibid.*, p. 201.

¹⁵⁸⁴ « What else is a film if not “*an expression of experience by experience*”? And what else is the primary task of film theory if not to restore to us, through reflection upon that experience and its expression, the original power of the motion picture to signify? », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁸⁵ « A film is an act of seeing that makes itself seen, and act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood », *ibid.*, p. 3-4.

l'immobile, et la *vie* avec du non-vivant, « le cinéma, lui, se doit d'*exprimer la vie* avec la *vie elle-même* »¹⁵⁸⁶.

L'appareil cinématographique se révèle structuré comme empiètement et implication réciproque de perception et d'expression. L'expérience cinématographique est un système de communication fondé sur la perception corporelle en tant que moyen d'expression, qui implique ainsi dans un même mouvement réciproque le spectateur-voyant, le film et, indirectement, son réalisateur¹⁵⁸⁷. Quand nous regardons un film, notre existence en situation vient accueillir l'expression d'*une autre* perception : *ici*, où *je suis et je perçois*, je suis rejoint et décentré par un autre *ici* aussi bien perceptible – l'existence du film et *sa* perception – qui se présente en même temps comme le *là où je ne suis pas* – lieu d'un autre – et qui s'ouvre *dans mon* expérience perceptive – espace virtuel, ouvert et partagé – : *ici où nous voyons*.

L'analyse d'une telle structure, poussée jusqu'à l'examen des mécanismes spécifiques et des éléments les plus techniques du cinéma, est certainement l'un des traits les plus incisifs du travail théorique de l'auteur américaine. La topologie cinématographique, l'expérience filmique du spectateur (et, comme nous le verrons, du film lui-même), s'articule comme empiètement ou même comme réversibilité de perception et expression: « Dans un film comme dans la vie » écrit Vivian Sobchack,

perception et expression – avoir du sens et faire du sens – ne s'opposent pas l'un à l'autre, ils ne sont pas séparés ou différenciés comme des structures et des pratiques distinctement dichotomiques. Elles sont plutôt des modalités complémentaires d'une expérience originelle et unie de l'existence, qui a pendant longtemps été fragmentée et ainsi manquée par ceux qui s'intéressaient à l'ontologie du cinéma et à ses structures de signification.¹⁵⁸⁸

¹⁵⁸⁶ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Paris, Éditions Universitaires, 1965, p. 453-454; ed. 2001 p. 510. Cit. in V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁸⁷ « The film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. [...] Direct experience and existential presence in the cinema belong to both the film and the viewer », V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸⁸ « In a film as in life, perception and expression – having sense and making sense – do not originally oppose each other and are not separated or differentiated as distinctly binary constructs and practices. Rather, they are complementary modalities of an original and unified experience of

c) L'écran et ses métaphores. Cadre, fenêtre, miroir

C'est précisément ce mouvement réciproque de perception et expression, l'aspect que la théorie du cinéma risque d'omettre et de manquer : toujours en privilégiant un des deux pôles, la réflexion autour du cinéma a souvent fini par réduire l'expérience charnelle de la vision à un procédé d'objectivation du signifiant filmique. La théorie du cinéma a été dominée, souligne Sobchack, par trois grandes métaphores: le *cadre*, la *fenêtre*, le *miroir*¹⁵⁸⁹, qui ont désigné l'espace rectangulaire de l'écran cinématographique et par contiguïté le film lui-même. À travers ces images, la *film theory* a pensé le film en tant qu'objet statique et passif, en réduisant ainsi l'acte dynamique de la vision à l'activité perceptive et cognitive d'un sujet¹⁵⁹⁰.

Une brève analyse de ces métaphores conceptuelles peut nous aider à esquisser, quoique de façon très générale, les principales tendances interprétatives de la théorie filmique passée et récente, et nous permet de mieux en cerner les limites et les points aveugles, étant à la base des critiques adressées par Sobchack vis-à-vis du discours théorique. On pourrait ainsi reconduire les courants théoriques majeurs qui ont caractérisé les études cinématographiques aux trois grandes métaphores citées plus haut.

Dans la tentative de déterminer l'essence ou la véritable nature du cinéma, la théorie classique du cinéma, divisée entre *formalistes* et *réalistes*¹⁵⁹¹, a toujours séparé expression et perception. D'un côté, les représentants d'une approche formaliste ont soumis la matière sauvage de l'image cinématographique à la médiation personnelle

existence that has long been fragmented and lost to those interested in the ontology of the cinema and its structures of signification », *ibid.*, p. 14.

¹⁵⁸⁹ Une telle tendance à concevoir le film selon les métaphores citées a été mise en valeur par C.F. Altman dans son article « Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse », *op. cit.* Vivian Sobchack souligne en outre la présence, quoique historiquement moins importante, de la métaphore du film en tant que « rêve » ou « conscience ».

¹⁵⁹⁰ Cf. « Film Theory and the Objectification of Embodied Vision », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 14-26.

¹⁵⁹¹ Ces catégories, à l'aide desquelles Sobchack développe son analyse, ne prétendent certainement pas classifier de façon systématique des théories cinématographiques déterminées, mais plutôt esquisser les discours qui traversent la théorie classique du cinéma, toutes ces différentes tendances se présentant, par ailleurs, fortement entrelacées dans la pratique critique.

de l'auteur. L'artiste – modelé sur la figure du peintre, dont dérive la métaphore du *cadre* (au sens de *tableau*) – serait celui qui donne le sens, qui exprime son *ego* à travers son œuvre, et le film serait alors le substrat qui rend possible l'expression d'une subjectivité détachée du monde. De l'autre côté, les réalistes ont prétendu faire coïncider l'expression d'un sens primordial avec la pureté et l'impartialité de l'*objectif* photographique de la caméra, conçue donc en tant que *fenêtre* ouverte sur le monde, en mesure de nous donner une perception objective des choses, sans l'implication ou la médiation d'un sujet humain.

La théorie contemporaine, tout en essayant d'outrepasser ces tendances, a réuni les deux pôles – perception et expression – dans une synthèse opérée par la *réflexion*, dont procède la métaphore du *miroir*. Le film est donc devenu, dans la théorie filmique féministe, néomarxiste ou psychanalytique – tendances dominantes dans la théorie filmique plus récente, c'est-à-dire des années 1970 et 1980 – une projection illusoire, coercitive ou idéologique de l'expérience¹⁵⁹² : dans le cinéma se refléteraient, d'un côté, l'appareil social et l'idéologie dominante, et, de l'autre, les distorsions de la mentalité collective et ses structures psychiques prédéterminées.

Dans cette perspective, ni les théories classiques, ni non plus la théorie contemporaine, n'ont su reconnaître la *nature corrélative et incarnée de l'expérience filmique*, mais elles ont à chaque fois abstrait et privilégié l'un de ses aspects. La phénoménologie permettrait alors de repenser – en particulier à partir de la notion d'intentionnalité et de sa lecture merleau-pontienne¹⁵⁹³ – l'expérience filmique

¹⁵⁹² Comme Elena del Rio le souligne : « One of the most valuable and persuasive critiques of contemporary film theory found in Sobchack's book targets the illusory and coercive nature of the film viewing experience as postulated by the combined accounts of psychoanalytical and Marxist/ideological theories. While these theories describe the cinematic apparatus as a substitutive and illusory orchestration of mirror effects, ultimately providing the spectator with a deceptive experience of reality that has regressive ideological and political consequences, her phenomenological model stresses the expansive and disclosing possibilities of the cinema as an ongoing negotiation between film and spectator's perceptive and expressive acts », E. del Rio, « Film » in H. R. Sepp e L. Embree (éd.) *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, *op. cit.*, p. 111-112.

¹⁵⁹³ Les analyses développées par Sobchack mettent en évidence notamment la notion merleau-pontienne de corps et la nature incarnée de la relation intentionnelle.

En outre, cela vaut la peine de le souligner, l'auteur américaine n'établit pas de discontinuité entre la phénoménologie merleau-pontienne et la pensée du dernier Merleau-Ponty, orientée à une réflexion explicitement ontologique. Vivian Sobchack n'aborde pas directement une telle problématique, son travail étant consacré à une compréhension de l'expérience filmique, cependant, la perspective adoptée par *The Address of the Eye*, se révèle intéressante aussi dans la mesure où elle met en lumière plutôt l'unité et la continuité de la philosophie et de certains thèmes merleau-pontiens.

comme une structure corrélatrice et réversible, où le percevant et le perçu se trouvent unis dans une relation de réciprocité, tandis que la théorie du cinéma tendait à concevoir le film, de façon unilatérale, *en tant qu'objet vu*.

d) Voir selon le corps du film

Une phénoménologie de l'expérience filmique, qui prenne en compte à la fois la valeur sémiologique et l'origine sensible et charnelle de l'expression cinématographique¹⁵⁹⁴, doit partir d'une interrogation de notre expérience incarnée de la vision. Il faut comprendre la vision en tant que structure intentionnelle et synesthétique¹⁵⁹⁵, informant non seulement l'acte visuel du spectateur mais aussi la vision du film. Ce dernier s'offre à la perception du spectateur non seulement en tant que corrélat de son acte perceptif, mais avant tout comme une structure intentionnelle et perceptive qu'il ne peut que reconnaître comme *l'analogue de son acte*. Selon Vivian Sobchack, il faut donc opérer un significatif renversement et concevoir le film non seulement en tant qu'objet vu et visible, mais premièrement en tant que *sujet voyant*¹⁵⁹⁶:

¹⁵⁹⁴ Vivian Sobchack parle à ce propos d'une « *phénoménologie sémiologique* ». Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁹⁵ Cf. « Perception as Synaesthetic and Synoptic », *ibid.*, p. 76-85. En outre l'article « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*

¹⁵⁹⁶ « Unlike the photograph, a film is engaged semiotically not merely as a mechanical objectification, a reproduction, that is itself merely an object of vision. Rather, however mechanical its origin, the moving picture is experienced semiotically as also intentional and subjective, as presenting a representation of the objective world. Perceived not only as an object for vision but also as a subject of vision, a moving picture is not experienced precisely as a thing that, like the photograph, can be easily controlled, contained, or materially possessed », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 62.

Sur cet aspect décisif, insiste le commentaire de Elena del Rio : « One of the many radical ways in which *The Address of the Eye* reconfigures our thinking of cinema is its granting of equal perceptive and expressive agency to the viewing subject and to the film itself », E. del Rio, « Film » in H. R. Sepp e L. Embree (éd.) *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, *op. cit.*, p. 111.

l'implication [...] entre film et spectateur dans l'expérience filmique ne peut pas être considérée comme un rapport unilatéral entre un sujet voyant et un objet vu. Il s'agit plutôt d'une relation dialogique et dialectique entre *deux* sujets voyants qui existent aussi bien en tant qu'objets visibles.¹⁵⁹⁷

Ce renversement, qui vise à considérer l'objet esthétique en tant que sujet de la vision, ou, comme le définit Mikel Dufrenne, un *quasi-sujet*¹⁵⁹⁸, retrace la découverte merleau-pontienne, et aussi lacanienne¹⁵⁹⁹, d'une « intentionnalité inverse »¹⁶⁰⁰, d'une intentionnalité du visible vis-à-vis du regard, que Merleau-Ponty voyait déjà se manifester éminemment dans le travail du peintre. Ce geste, par lequel Sobchack comprend la vision comme un acte à deux faces, s'inscrit dans le mouvement conceptuel d'un *tournant iconique*, que nous avons abordé dans le Deuxième Chapitre, cherchant à esquisser une nouvelle ontologie de l'image, comme intentionnalité, regard, désir et non pas comme l'objet d'un acte perceptif – même s'il est compris comme intentionnel.

Pour Sobchack, le spectateur-voyant reconnaît dans la vision du film la structure de sa propre perception comme une certaine *prise sur le monde*¹⁶⁰¹, comme

¹⁵⁹⁷ « The [...] engagement [...] between spectator and film in the film experience cannot be considered a monologic one between a viewing subject and a viewed object. Rather, it is a dialogical and dialectical engagement of *two* viewing subjects who also exist as visible objects »¹⁵⁹⁷, V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹⁸ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1992 [1953], p. 281 *sq.*

¹⁵⁹⁹ Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*

¹⁶⁰⁰ Éliane Escoubas définit de cette façon le type de renversement, le chiasme du visible, qui pour Merleau-Ponty se manifeste dans la peinture : « L'intentionnalité inverse : être regardé par les choses, est donc chez Merleau-Ponty l'origine de la peinture », E. Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1991], p. 123-138, p. 128.

¹⁶⁰¹ « J'éprouve mon corps comme puissance de certaines conduites et d'un certain monde, je ne suis donné à moi-même que comme une certaine prise sur le monde », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 406 ; « La constitution d'un niveau spatial n'est qu'un des moyens de la constitution d'un monde *plein* : mon corps est en prise sur le monde quand ma perception m'offre un spectacle aussi varié et aussi clairement articulé que possible et quand *mes intentions motrices* en se déployant reçoivent du monde les réponses qu'elles attendent », *ibid.*, p. 289-290 ; « Il faut que ma première perception et ma première prise sur le monde m'apparaisse comme l'exécution d'un pacte plus ancien conclu entre X et le monde en général, que mon histoire soit la suite d'une préhistoire dont elle utilise les résultats acquis, mon existence personnelle la reprise d'une tradition pré-personnelle », *ibid.*, p. 293 ; « c'est ainsi que je saisis l'essence concrète du triangle, qui n'est pas un ensemble de "caractères" objectifs, mais la formule d'une attitude, une certaine modalité de ma prise sur le monde, une structure », *ibid.*, p. 442.

reconfiguration dynamique de ses champs d'expérience. Le mouvement cinématographique n'est pas simplement la perception du *mouvement d'un mobile*, mais l'appréhension d'un sens qui se donne comme une figure sur un fond, et donc comme écart entre le visible et un invisible qui l'excède et l'empiète.

Plus radicalement, la théoricienne affirme que, en dépit d'une conception abstraite de la vision filmique, au cinéma n'existe pas de *point de vue*, mais plutôt une participation, une implication mobile du voyant et du visible, dans un champ visuel en changement. En ce sens, le cinéma nous montre l'intentionnalité comme une structure mobile et dans un équilibre dynamique avec le monde¹⁶⁰², car la vision du film est – par excellence – *vision en mouvement*, *vision en tant que mouvement*. La conception merleau-pontienne de la motricité en tant qu'intentionnalité fondamentale se réfléchit dans la structure propre au mouvement cinématographique¹⁶⁰³ – qu'il faut entendre à la fois comme mouvement des images à la vitesse de vingt-quatre photogrammes par seconde et comme mouvement de la caméra. Comme l'écrit Merleau-Ponty dans les notes de cours de *Le monde sensible et le monde de l'expression*, ce sont le « montage, découpage, rythme visuel-sonore, etc. »¹⁶⁰⁴, « voilà ce qui fait le mouvement d'un film et non l'agitation des personnages »¹⁶⁰⁵, ou comme l'écrit encore Arthur Danto : « Les images en mouvement sont des *images* qui se meuvent, et non pas simplement (ou nécessairement) des images *de choses* qui se meuvent »¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰² Cf. « For both ourselves and the cinema, intentionality (the correlational structure of consciousness) inflected in existence is also always a mobile structure, inscribing itself in the world as the agency and movement of the *lived-body* », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 63.

On pourrait rapprocher une telle description phénoménologique de l'expérience filmique de la conception du spectateur chez André Bazin. Cf. A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique » et « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 63-80 et 129-178.

¹⁶⁰³ À ce propos cf. l'article de V. Sobchack, « The Active Eye : A Phenomenology of Cinematic Vision », *op. cit.*, dont l'enjeu est « to emphasize and describe this inscription of *vision as movement* – as always embodied, dynamic, and intentional action articulated in existence as diacritically meaningful », *ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰⁴ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 170 [136](XIV12).

¹⁶⁰⁶ « Moving pictures are just that : *pictures* which move, *not* just (or necessary at all) pictures of moving things », A. C. Danto, « Moving pictures », in *Quarterly Review of Film Studies*, n°4, Winter 1979, p. 1-21 ; p. 17.

Le cinéma existe comme le mouvement et la *performance* d'une structure perceptive et expressive et donc comme l'expérience d'un corps, d'un *corps vécu*¹⁶⁰⁷. Le film se rend visible et se concrétise à travers la présence physique de la caméra, du projecteur, de la pellicule, de l'écran et du fonctionnement technique et mécanique du cinéma. Ce complexe appareil rend possible la communication entre ceux qui réalisent le film et le spectateur, le corps est le moyen à travers lequel le film peut *voir* le monde et l'exprimer.

On serait alors tentés de faire coïncider la structure perceptive et expressive du film avec les outils qui en permettent le fonctionnement, ou bien avec ses composantes visuelles, cependant, un tel parallélisme risque de repousser le film – son sens et ses moyens d'expression – dans une structure dualiste. Or, ce que nous pouvons vraiment appeler, en un sens non simplement métaphorique, le *corps du film*¹⁶⁰⁸, est un corps à la fois percevant et percevable, qui se manifeste dans l'expérience cinématographique comme cette présence, analogue à celle de mon propre corps, « fugace mais palpable avec laquelle compter »¹⁶⁰⁹. Face à la vision *du film*, nous nous reconnaissons dans le rapport avec un corps qui voit, avec un *schéma corporel*, dont les organes ne sont pas séparables de ses gestes, ou encore, avec une *forme temporelle et gestaltique* – évoquée par Merleau-Ponty lui-même¹⁶¹⁰ – qui se manifeste et entre en contact avec notre corps dans le *montage cinématographique*.

L'acte visuel du film, caractérisé aussi comme « désir »¹⁶¹¹ de voir et de montrer, parvient à sécréter un sens qui excède son fonctionnement mécanique tout comme le corps humain excède dans l'expression sa physiologie¹⁶¹² : « le film devient, [...] le film se comporte, [...] il vit sa propre vie perceptive et intentionnelle avant nous et pour nous. En inscrivant sa réponse située et contingente au monde

¹⁶⁰⁷ Cf. « [With] the camera its perceptive organ, the projector its expressive organ, the screen its discrete and material occupation of worldly space, the cinema exists as a visible performance of the perceptive and expressive structure of lived-body experience », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 299.

¹⁶⁰⁸ Sur la notion de corps du film cf. *ibid.*, p. 164-259, ainsi que la partie consacrée à « Film's Body », in J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 4-13.

¹⁶⁰⁹ « Palpable, if elusive, presence, to be reckoned with », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶¹⁰ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶¹¹ Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 135 et 222.

¹⁶¹² Cf. *ibid.*, p. 213.

[il] habite [...] le monde, il le possède et le signifie »¹⁶¹³. Ainsi le film n'est pas seulement l'enregistrement des mouvements du monde, ni une représentation cartographique de l'univers du réalisateur : il présente une structure corporelle¹⁶¹⁴, qui transcende en même temps son mécanisme technique et l'intention artistique du réalisateur.

Un corps dont l'activité introceptive est visible, à l'extérieur, dans sa conduite visuelle, un corps où *ce qui est à l'intérieur est aussi à l'extérieur*¹⁶¹⁵. Un corps qui ne se constitue pas comme une instance séparée et fermée mais qui existe comme le mouvement incarné du regard, qui va du film au spectateur et du spectateur au film. Un corps qui continue l'existence des choses et qui se prolonge dans l'existence du spectateur. Coparticipation non seulement visuelle, mais synesthétique, et – comme nous le verrons – tactile entre perception du spectateur et perception du film.

Mon corps devient avec le corps du film la surface où se produit une perception. Quand je vois sur l'écran un corps en gros plan touché par un autre, je perçois un choc tactile. Je ne sais pas quelle peau je perçois, je perçois plutôt une ambiguïté et ambivalence, une propension à être *en même temps ici* et *là-bas*, à *en même temps sentir et être senti*, « à être *en même temps* le sujet *et* l'objet de ce désir tactile »¹⁶¹⁶.

Le cinéma nous prête un corps pour voir et percevoir un monde et notre corps *devient* en un sens le corps du film – non pas au sens d'une coïncidence, mais d'une réversibilité jamais accomplie. À travers ses organes, la perception *du* film¹⁶¹⁷ se métamorphose en expression en nous restituant ses vécus. Par le rythme interne

¹⁶¹³ « The film becomes, [...] the film behaves, [...] it lives its own perceptive and intentional life before us as well as for us, inscribing an invested and contingent response to the world it [...] inhabits, possesses, and signifies. », *ibid.*, p. 216.

¹⁶¹⁴ « Although initiated by and informed with the intentional bodily style of the filmmaker [...], the film emerges as having an existential presence in its own right », *ibid.*

¹⁶¹⁵ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 75.

¹⁶¹⁶ Cf. « Looking at this “objective” image, [...] like the reviewer cited earlier, I also felt an “immediate tactile shock when flesh first touches flesh in close-up.” Yet precisely *whose* flesh I felt was ambiguous and vague—and emergent from a phenomenological experience structured on ambivalence and diffusion. That is, I had a carnal interest and investment in being *both* “here” and “there,” in being able *both* to sense *and* to be sensible, to be *both* the subject *and* the object of tactile desire », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 66.

¹⁶¹⁷ « The film is a visible and centered visual activity coming into being in significant relation to the objects, the world, and the others it intentionally takes up and expresses in embodied vision », *ibid.*, p. 171.

de son propre acte perceptif, le film nous donne accès à son *style*¹⁶¹⁸, le film perçoit et projette « ce qui se voit en lui »¹⁶¹⁹. Le corps du film se rend perceptible en répétant son propre geste perceptif et en nous offrant *le style de sa perception*. Pour le dire avec les mots de Merleau-Ponty, devant l'écran cinématographique, mon regard *germine* avec le regard du film, il *erre* en lui, je vois *selon ou avec lui plutôt que je ne le vois*¹⁶²⁰.

À travers une vision intérieure, qui ne serait possible qu'en étant extérieure, dans le film se déploie la relation perceptive et expressive entre un monde sensible et un œil de chair, un œil qui n'appartient pas seulement au réalisateur, à la caméra et au spectateur, et qui demeure invisible tout en rendant possible la visibilité.

e) *The Address of the Eye*. La vision en tant que mouvement

C'est donc la vision elle-même qui se rend visible dans le film : « Le cinéma est un phénomène étonnant. Rendu possible par son corps mécanique et technique, chaque film projette et rend [...] visible non seulement le monde objectif, mais la structure et les procédés mêmes de la vision incarnée du sujet »¹⁶²¹. Autrement dit, le cinéma *rend visible la vision*, fait voir le comportement visible du film.

« Le cinéma ne représente pas seulement des objets en mouvement mais aussi – et en même temps – il présente *le mouvement même de la vision* »¹⁶²². À travers la

¹⁶¹⁸ « I see no “visual body,” but I do see a *visible conduct*. I see the film's seeing as it exists in relation to a world and others. I see the film's *visual behavior* as it inscribes as visible a *postural schema* and an *intentional style* », *ibid.*, p. 138. Sobchack se relie aux réflexions proposées par Merleau-Ponty dans *La prose du monde op. cit.* Cf. aussi *ibid.*, p. 212-214, p. 278 *sq.*

¹⁶¹⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 31.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶²¹ « The cinema then is an astonishing phenomenon. Enabled by its mechanical and technological body, each film projects and makes [...] visible not only the objective world but the very structure and process of subjective, embodied vision », V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. 298.

¹⁶²² « The moving picture not only visibly represents moving objects but also – and simultaneously – presents *the very movement of vision itself* », V. Sobchack, « The Scene of the Screen. Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence” », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 146.

représentation du mouvement et l'exploration des objets, le cinéma exprime le mouvement du regard, qui est à comprendre en tant que regard du spectateur et regard *du* film. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'intuition, développée par Vivian Sobchack dans son analyse, rejoint, de façon tout à fait perçante, la réflexion merleau-pontienne sur le cinéma. Comme le relève Merleau-Ponty, dans le cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, le cinéma ne se limite pas à *représenter le mouvement*¹⁶²³, mais il donne vie à un langage esthétique apte à nous montrer le mouvement de notre point de vue dans le monde¹⁶²⁴, les possibles variations de notre perspective, et donc notre existence en situation.

Dans la rencontre entre ma vision et la vision *du* film, entre mon expérience scopique et *sa* conduite visuelle particulière¹⁶²⁵, se dégage une dimension intersubjective. Dans la vision du film, nous répétons un mouvement d'altération, tout en habitant notre corps. Devant un film, je ne vois pas de *corps visible*, je vois cependant une *conduite visuelle* et un comportement visible¹⁶²⁶, ce que je perçois est la *vision du film*, se mettant en relation avec un monde et avec les autres. Cependant, je n'arrive jamais à confondre la vision du film et ma vision¹⁶²⁷ : la conduite visuelle du

¹⁶²³ « Le cinéma, inventé comme moyen de photographier les objets en mouvement ou comme *représentation du mouvement*, a découvert avec lui beaucoup plus que le changement de lieu : une manière nouvelle de symboliser les pensées, un *mouvement de la représentation* », M. MP, *Résumés de cours, op. cit.*, p. 20.

¹⁶²⁴ « Le film, son découpage, son montage, ses changements de point de vue sollicitent et pour ainsi dire célèbrent notre ouverture au monde et à autrui, dont il fait perpétuellement varier le diaphragme ; il joue, non plus, comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement », *ibid.*

¹⁶²⁵ « The film's visual conduct is thus given to me as homologous to my own visual conduct in watching it », V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. 138.

¹⁶²⁶ « My encounter with the film, however, does not present me with the other's activity of seeing as it is inscribed through and translated into the activity of a visible 'visual body'. Rather, the film's activity of seeing is immanent and visible – given to my own vision as my own vision is given to me. The film's vision does not visibly appear as the 'other' side of vision (the other's 'visual body') but as vision lived through intentionally, introceptively, visually as 'mine' », *ibid.*

¹⁶²⁷ La possibilité d'une confusion et identification entre l'imaginaire du spectateur et le film a été mise en lumière par la théorie filmique d'influence lacanienne et ensuite élaborée par Christian Metz (*Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1978).

La critique que Sobchack adresse en partie à l'ouvrage de Metz (V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. 136 *sq.*) et à la pensée de Jean-Louis Baudry (*ibid.*, p. 265 *sq.* ; Cf. J.-L. Baudry, « Cinema: effets idéologiques produits par l'appareil de base », in *Cinéthique*, no. 7-8, 1970, p. 1-8), y décèle le risque de considérer le corps du spectateur comme une enveloppe vide qui viendrait accueillir le fantôme imaginaire qui se produit sur l'écran, dont le résultat serait donc une aliénation ou dépossession. La plupart des théories contemporaines du cinéma ont oublié, selon Sobchack, le corps du spectateur et le corps du film, leur existence incarnée, et ont ainsi réduit leur rapport à une

film est *dans* ma vision, mais elle n'est pas contenue ni épuisée par ma vision, tout comme mon corps perçoit le corps de l'autre en tant que corps vécu, sans que je me trouve réellement *à la place de l'autre*, pour habiter son corps.

« Là-bas », écrit Merleau-Ponty dans la « Préface » de *Signes*, se référant à la rencontre avec le regard de l'autre, mais on pourrait dire aussi « là-bas », sur cet écran où de la lumière et du mouvement viennent s'animer,

se renouvelle ou se propage, sous couvert de celle qu'à l'instant je fais jouer, l'articulation d'un regard sur un visible. Ma vision en recouvre une autre, ou plutôt elles fonctionnent ensemble et tombent par principe sur le même Visible. Un de mes visibles se fait voyant. J'assiste à la métamorphose. Désormais il n'est plus l'une des choses, il est en circuit avec elles ou il s'interpose entre elles. Quand je le regarde, mon regard ne s'arrête plus, ne se termine plus à lui, comme il s'arrête ou se termine aux choses; par lui, comme par un relais, il continue vers les choses.¹⁶²⁸

Dans ce passage, où Merleau-Ponty trace une description du contact entre mon regard et le regard de l'autre, nous pouvons aussi bien reconnaître une description de l'expérience filmique, où mon regard ne s'arrête pas devant l'écran, mais il *continue vers les choses*, le film me révèle un monde, le visible s'articule sous mon regard *selon* son regard, où se tissent toutes les autres perceptions possibles.

Nos regards alors, le mien et celui du cinéma, n'expriment pas simplement le point de vue d'un sujet, de plusieurs sujets ou d'un groupe social, mais ils dégagent l'« ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde »¹⁶²⁹. À propos de cette vision, on ne peut plus parler des *actes visuels* d'un sujet, comme le

superposition de fantômes et imaginaires. L'analyse proposée par *The Address of the Eye* vise au contraire à revenir sur le rapport entre film et spectateur conçu non pas en tant que possession et identification, mais comme rencontre avec le regard de l'autre, en soulignant tout d'abord l'expérience esthétique-sensible, et non pas simplement l'identification psychique, qui dans l'expérience filmique se produit. (Cf. *ibid.*, p. 265 sq.).

¹⁶²⁸ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶²⁹ *Ibid.*

fait encore la théoricienne américaine en articulant sa description phénoménologique de l'expérience filmique¹⁶³⁰, car dans le film s'incarne une vision nouvelle qui est mouvement réversible de voyant et visible, de perception et expression, d'activité et passivité.

C'est précisément ce double mouvement entre sens et sensible – entre être situé dans un monde et être mouvement vers un monde – que Vivian Sobchack vise à signifier avec l'expression *the address of the eye*. Cette formule suggestive, signifie à la fois *le lieu charnel* où le regard naît et prend forme et le *mouvement de l'œil* qui s'adresse, qui se tourne vers un monde. Le terme anglais « address », comme nom et comme verbe, indique ici l'origine de la vision et sa destination¹⁶³¹, son être situé et, simultanément, l'activité du regard qui excède et transcende son lieu propre où la vision s'engendre¹⁶³².

À travers l'ontologie merleau-pontienne, la théorie filmique peut ainsi se dépouiller d'une conception dualiste de la perception, pour produire une philosophie du visuel radicalement nouvelle. Pour comprendre la vision non pas comme un acte objectif et détaché – regard *de survol* – mais comme geste qui surgit du visible lui-même.

Non plus un acte, mais un mouvement réciproque et réversible : quand notre réponse corporelle va à la rencontre de l'image filmique, le corps et l'image ne fonctionnent pas en tant qu'unités discrètes, mais comme des surfaces en contact, impliquées dans une activité de reconfiguration réciproque¹⁶³³. Les bornes entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur, perdent leur clarté présumée¹⁶³⁴.

¹⁶³⁰ Quoique dans son analyse, la notion d'« acte » se réfère toujours non seulement au spectateur mais aussi au titre du film lui-même, en exprimant ainsi une conception réciproque et réversible de la corrélation intentionnelle entre film et spectateur.

¹⁶³¹ « The “address of the eye” [...] expresses both the *origin* and *destination* of viewing as an existential and transcendent activity », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶³² « *Address*, as noun and verb, both denotes a location where one resides and the activity of transcending the body's location, originating from it to exceed beyond it as a projection bent on spanning the worldly space between one body-subject and another. *The address of the eye* also forces us to consider the *embodied* nature of vision, the body's radical contribution to the constitution of the film experience », *ibid.*

¹⁶³³ Sobchack cite à ce propos un essai de Elena del Río qui « décrit la structure phénoménologique de cette expérience » : « Elena del Río describes the phenomenological structure of this experience: “As the image becomes translated into a bodily response, body and image no longer function as discrete units, but as surfaces in contact, engaged in a constant activity of reciprocal re-alignment

Le corps du film et le mien sont, en un sens, indiscernables, il sont deux plis d'une même vision, d'une même chair. Le spectateur « sens son propre corps comme l'une des deux faces d'une *structure relationnelle irréductible et dynamique de réversibilité et réciprocité*, qui a comme son autre côté les objets figuraux qui le provoquent corporellement sur l'écran »¹⁶³⁵. Le regard du cinéma se succède avec le regard du spectateur dans un mouvement qui déploie la structure réversible de la vision.

Une telle compréhension de l'expérience visuelle du cinéma nous permet de concevoir la vision non pas comme l'acte d'un sujet *kosmothéoros*, comme une opération de pensée « qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde »¹⁶³⁶, mais de penser plutôt le voyant pris dans son mouvement de *co-naissance*¹⁶³⁷ avec le visible. Le voyant n'est pas détaché du visible, car sa vision se fait à l'intérieur de celui-ci, et selon un regard – ce regard charnel et tactile que Merleau-Ponty esquisse dans *Le visible et l'invisible* – qui perçoit le monde du *milieu des choses* et du *cœur du visible*¹⁶³⁸.

Les tentatives, qui constellent la philosophie contemporaine, d'élargir le regard du sujet au regard de l'autre ou bien au regard des choses, en formulant un regard anonyme et non-anthropocentrique, n'ont pas su quitter une instance subjective conçue comme le degré zéro de l'expérience. En revanche, l'ontologie de

and inflection », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 65. Cf. E. del Río, « The Body as Foundation of the Screen : Allegories of Technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts* », in *Camera Obscura* 37–38 (summer 1996), p. 94-115 ; p. 101.

¹⁶³⁴ « Objectivity and subjectivity thus lose their presumed clarity » et poursuit Sobchack en reprenant l'essai de Iris Marion Young : « to situate subjectivity in the lived body jeopardizes dualistic metaphysics altogether. There remains no basis for preserving the mutual exclusivity of the categories subject and object, inner and outer, I and world », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 66. Cf. I. M. Young, « Pregnant Embodiment : Subjectivity and Alienation », in *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 161.

¹⁶³⁵ « The cinesthetic subject feels his or her literal body as only one side of *an irreducible and dynamic relational structure of reversibility and reciprocity* that has as its other side the figural objects of bodily provocation on the screen », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 79.

¹⁶³⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 17.

¹⁶³⁷ Sur le thème de la *co-naissance* chez Merleau-Ponty Cf. « La co-naissance de Paul Claudel », E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.*, p. 234-255; P. Claudel, *Art poétique: Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Eglise*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁶³⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 176.

la vision qui émerge de la rencontre entre l'écran du cinéma et la réversibilité merleau-pontienne, nous met sur les traces d'une *dissolution de l'appareil du cadre*¹⁶³⁹, de la fenêtre et du miroir, à travers lesquels la théorie du cinéma, mais aussi la pensée moderne a pensé notre ouverture perceptive. *Défaire l'appareil du cadre* signifie ouvrir un champ visuel où le voyant *existe à travers l'existence du champs visuel*, à travers le mouvement réversible de la vision, et non pas en tant qu'effet d'un objet qui apparaît au bout d'un « tunnel » perceptif¹⁶⁴⁰. Le regard alors, ainsi que celui qu'on appelait le sujet de la perception, est décentré de façon radicale : il existe non pas seulement comme ouverture au visible mais comme ouverture *du* visible et comme *témoignage* d'une visibilité.

L'œuvre de Vivian Sobchack parvient à relancer une interrogation de la vision et de la métamorphose du regard qui traverse le discours de la modernité et nous permet de reconnaître dans le cinéma une « philosophie spontanée »¹⁶⁴¹, ou, comme la définit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, une *philosophie figurée de la vision*¹⁶⁴². L'appareil perceptif du cinéma « amplifie la structure métaphysique de notre chair »¹⁶⁴³ et nous laisse entrevoir une perception entendue comme le *se rendre visible des choses*, une perception qui est création a-subjective, célébrée et toujours relancée par cette figuration que nous appelons un film.

C'est donc avec le cinéma que le dispositif de l'écran se déforme pour laisser apparaître la structure de notre perception ainsi que de notre rapport au monde, à l'Être, aux autres. L'écran cinématographique a commencé cette métamorphose et introduit une mutation non seulement perceptive mais aussi ontologique, qui nous porte à penser le visible comme intentionnalité et notre rapport à celui-ci comme mouvement. C'est pourquoi il « contribue », comme l'écrit Mauro Carbone « à

¹⁶³⁹ V. Sobchack, « The Expanded Gaze in Contracted Space: Happenstance, Hazard, and the Flesh of the World », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 85-108 ; p. 115 et 117. Sobchack cite à ce propos l'essai de Norman Bryson, « The Gaze in the Expanded Field », in H. Foster (éd.), *Vision and Visuality, op. cit.*, p. 87-114; p. 100.

¹⁶⁴⁰ Cf. *ibid.* et V. Sobchack, « The Expanded Gaze in Contracted Space », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 100-104.

¹⁶⁴¹ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961, op. cit.*, p. 390-391.

¹⁶⁴² M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 33.

indiquer la direction qui nous faut suivre pour éviter les dualismes fondamentaux de la pensée occidentale »¹⁶⁴⁴.

Dans le sillon tracé par Merleau-Ponty et par Vivian Sobchack et à l'instar des réflexions esquissées jusqu'ici, nous voudrions maintenant poursuivre l'interrogation de certains aspects, qui concernent notre rapport à l'écran, et, plus particulièrement, impliquent les relations entre cette surface de visibilité et le corps perceptif. Jusqu'ici, nous avons abordé l'écran dans son rapport au cadre et donc en tant que limite, coupe, ouverture, mais aussi comme texture, filtre, structure charnelle, en cherchant à penser *l'écran comme corps* ; par la suite, nous nous proposons d'examiner aussi le parcours inverse et d'explorer la manière dont l'un nous permet de penser l'autre. *Le corps comme écran*.

Nous souhaitons tout d'abord interroger le rapport de commensurabilité ou bien d'incommensurabilité entre la perception incarnée et la perception qui se réalise au sein de l'ouverture du cadre, qui encore délimite et qualifie le champ visuel du dispositif de l'écran, aujourd'hui médiatisant une grande partie de nos pratiques cognitives et notamment nos contacts avec les autres. C'est à partir de la figure cinématographique du plan subjectif (*point of view shot*), dans laquelle le champ visuel du film est censé se transformer et venir coïncider avec le regard incarné humain, qu'il est possible de mettre en tension les limites entre le subjectif et l'objectif, et, ainsi, d'aller plus loin dans l'élaboration de la perception comme création a-subjective, que le film inaugure.

Après cette première mise en tension des limites du champ filmique, nous voudrions ensuite approfondir la structure d'empiètement qui caractérise le dispositif de l'écran, en tant que surface qui constitutivement excède ses propres limites, afin d'examiner la persistance ou bien la possibilité, déjà évoquée, d'une dissolution des ses bords orthogonaux ainsi que de sa surface bidimensionnelle. Dans cette perspective, nous envisageons, enfin, de revenir sur la structure du cadre ou *frame* telle qu'elle se présente dans l'écran numérique, afin d'aborder les déformations perceptives et conceptuelles issues de cette transformation technique et d'esquisser de nouvelles configurations du rapport entre le corps et l'écran.

¹⁶⁴⁴ M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 112-113.

§ 4. LE PLAN SUBJECTIF REVERSIBLE

a) Voir ce qu'un autre voit

Comment se fait-il que, lorsque je regarde un film, mon regard se trouve projeté dans un espace que je perçois en tant qu'espace vécu ? De plus, comment puis-je parvenir à m'installer dans cette perception s'offrant à moi et commencer à habiter des lieux et des regards autres, alors que ceux-ci se trouvent isolés et bornés dans un contour rectangulaire et limité ? Cet espace dans le cadre est-il commensurable avec ma perception naturelle ? C'est-à-dire, équivalent à l'espace dans lequel j'habite et je me meus avec mon corps ?

La critique et la théorie du cinéma nous ont montré que, contrairement aux préjugés du sens commun, il n'y a aucune « naturalité » dans l'appréhension de cet espace en tant qu'unitaire, ni du temps cinématographique comme simultané, successif, ou encore antécédent au temps de la narration cinématographique. L'expérience filmique se base sur l'apprentissage d'un langage, se faisant tant sur le plan historique qu'à l'échelle existentielle et ayant préparé non seulement notre réception de la performance cinématographique, mais également notre regard sur les choses elles-mêmes, c'est-à-dire ayant in-formé notre manière de voir le monde *en dehors du film*, le monde que nous vivons étant, en retour, illuminé par l'expérience perceptive à laquelle le cinéma nous a initiés. L'acquisition la plus étonnante est peut-être celle issue de la puissance réflexive de l'appareil cinématographique, c'est-à-dire la possibilité du film de nous faire *voir la vision elle-même*, de mettre en œuvre une altération fondamentale de la perception : cette possibilité qui, historiquement, a été ouverte par l'invention du plan subjectif (*point-of-view shot*)¹⁶⁴⁵. Cette forme

¹⁶⁴⁵ Cf. E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998, récemment réédité en anglais, *Between the Eye and the World. The emergence of the point-of-view shot*, Bruxelles, Peter Lang, 2014 ; E. Branigan, *Point of View in the Cinema*.

expressive, ayant vu le jour dès les origines du cinéma, a ensuite connu des variations qui en font aujourd'hui une « figure radicalement intermédiaire », marquant plusieurs pratiques de l'univers visuel contemporain¹⁶⁴⁶.

La réflexion de Merleau-Ponty et la phénoménologie de l'expérience filmique élaborée par Vivian Sobchack peuvent nous aider à mettre en relief les enjeux et les questions liées à une telle forme symbolique. Qu'est-ce qui fait que, dans un film, je perçois un plan et je le reconnais comme étant le point de vue de quelqu'un – regard humain, animal ou extra-terrestre – plutôt qu'une représentation neutre ou « objective » de la réalité représentée ? Et quelles sont les implications théoriques inaugurées par cet agencement perceptif ? Quelle relation peut-on établir entre mon champ visuel et le champ visuel *du* film ? Quel rapport esquisser entre l'écran et le corps ?

b) Film et champ visuel. Si l'écran n'a pas d'horizons

Si Merleau-Ponty s'intéresse d'abord au cinéma c'est parce qu'il y trouve une analogie efficace pour parler de la perception. Dans l'article de la conférence de 1945 sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, le philosophe fait jouer le cinéma contre la théorie de la perception issue de la psychologie classique, ayant conçu la perception comme une mosaïque de sensations que l'intellect serait appelé à déchiffrer. Quand je regarde un film, je ne perçois pas sur l'écran une suite de photogrammes séparés,

A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin-New York, Mouton, 1984.

¹⁶⁴⁶ R. Eugeni, « First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks », in *Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura. Audiovisual 2.0*, C. Lacalle et J. Sánchez-Navarro (éd.), 2012, p. 19-31. Cf. également R. Eugeni, « Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico », in *Reti Saperi Linguaggi* (4, 2), p. 19-23.

C'est pourquoi Ruggero Eugeni propose de parler aussi de « first person shot », en incluant dans cette définition les transformations contemporaines issues de la caméra subjective – de l'usage du steadicam au cinéma, aux jeux vidéo à la première personne, jusqu'à l'implémentation de technologies telles que les dispositifs de surveillance ou les caméras *go pro*.

des images fragmentées que je viendrais recomposer grâce à une synthèse intellectuelle – une telle opération constituant une attitude purement analytique et tardive de la perception¹⁶⁴⁷ –, au contraire, ce que je perçois avant tout est une *forme* signifiante, un ensemble qui est plus que la somme de ses parties : tel est pour Merleau-Ponty l'apport de la *Gestaltpsychologie*, cette « nouvelle psychologie » dont le mérite est de nous apprendre « à ne plus distinguer les signes et leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé »¹⁶⁴⁸.

Le philosophe français établit ainsi certaines *connexions entre le fonctionnement propre au médium cinématographique et nos modes de perception* : l'expérience cinématographique est un exemple éminent du fait qu'on ne saurait pas « fonder l'unité du champ perceptif sur une opération de l'intelligence »¹⁶⁴⁹, car, « quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi »¹⁶⁵⁰, ainsi la perception advient comme l'appréhension sensible d'une forme produite par la configuration du champ perceptif, d'où la célèbre formule « un film ne se pense pas, il se perçoit »¹⁶⁵¹.

Pourtant dans un passage de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty semble contredire cette argumentation, en niant à l'écran cinématographique les mêmes droits que la perception naturelle, dans une page qui vise à expliquer la structure par esquisses de notre perception. L'objet perçu se donne, dans une visée eidétique, comme ce *quid* vers lequel toutes les expériences que j'en ai eu tendent ; il est perçu en tant que tel par rapport à un système d'objets qui forment son « horizon » perceptif, c'est-à-dire que, si je concentre mon attention sur l'un d'eux, je renferme le paysage qui les entoure, chaque nouvel élément considéré cachant nécessairement les autres. Merleau-Ponty dessine alors une comparaison entre cette reconfiguration continue du champ intentionnel et le fonctionnement du cinéma :

Quand, dans un film, l'appareil se braque sur un objet et s'en rapproche pour

¹⁶⁴⁷ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 62-63.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

nous le donner en gros plan, nous pouvons bien nous rappeler qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. C'est que *l'écran n'a pas d'horizons*. Au contraire, dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là.¹⁶⁵²

Ce que Merleau-Ponty souligne est que quand, dans mon expérience visuelle, je dirige mon attention vers un objet spécifique, je n'abandonne jamais mon horizon perceptif, dans la forme d'une intentionnalité opérante, alors que, sur l'écran, le changement du cadrage et le passage d'un plan à l'autre comporte une disparition effective des objets du champ. Ce qui dans le passage cité est mis en évidence, sans pourtant être explicité, est que cette variation de plan est marquée par une coupe, par l'irruption d'un écart perceptif – nous reviendrons sur la signification de cet écart.

En écrivant ces lignes, Merleau-Ponty se rendait ainsi vulnérable aux critiques que Deleuze lui adressera presque quarante ans plus tard, dans le premier de ses volumes sur le *Cinéma : L'Image-mouvement*. Selon Deleuze, la phénoménologie – dont Merleau-Ponty est indiqué ici en tant que représentant – verrait dans le cinéma un « allié ambigu » précisément car ce qu'elle « érige en norme, c'est la "perception naturelle" et ses conditions »¹⁶⁵³, définissant l'« ancrage » du sujet percevant dans le monde, cet « être-au-monde », ou « ouverture au monde, qui va s'exprimer dans le célèbre "toute conscience est conscience de quelque chose" »¹⁶⁵⁴. Or, par rapport à

¹⁶⁵² M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 82 (nous soulignons).

Ce passage tiré de la leçon sur « Le sens et l'inconscient » recueillie dans *L'union de l'âme et du corps*, semble aller dans la même direction théorique opérant une séparation nette entre champ visuel humain et dispositif du cadre, auquel Merleau-Ponty se réfère ici de manière significative en tant que *fenêtre* : « Mon champ visuel est limité, mais d'une manière imprécise et variable ; ce n'est pas comme une fenêtre, qui découpe nettement. Dans la déperdition de vision aux limites du champ, je saisis que ma conscience est en quelque sorte attaquée par derrière ; ma vision n'est pas une opération dont je sois maître. Même à l'intérieur du champ, tout n'est pas visible : les objets se cachent les uns les autres », M. MP, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Paris, Vrin, 2000 [1968], « Appendice : Le sens et l'inconscient », p. 128 [118].

¹⁶⁵³ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*

ce critère, la limite que le film impose à la perception tendrait à supprimer « l’ancrage du sujet autant que l’horizon du monde », en étant « infidèle aux conditions de la perception »¹⁶⁵⁵, comme le remarque Deleuze, c’est-à-dire en coupant – littéralement – avec les conditions de la perception naturelle. Merleau-Ponty semble faire l’état d’une « *disjonction* entre la vision et la perception naturelles et le dispositif cinématographique du *cadrage* (auquel se réfère l’allusion au gros plan). Le cinéma, donc, n’aurait “pas d’horizons” [...] et n’ayant pas d’horizons, il n’ouvrirait évidemment à aucun monde », écrit Pierre Rodrigo¹⁶⁵⁶.

Cependant, si dans la conférence sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, le film est considéré comme « objet à percevoir »¹⁶⁵⁷ et comme forme gestaltique, la comparaison esquissée dans la *Phénoménologie*, prend en compte le dispositif cinématographique en tant qu’il serait l’*expression d’une perception*, c’est-à-dire en tant qu’il nous présente quelque chose comme un champ visuel, même si Merleau-Ponty refuse ici de lui reconnaître les mêmes caractères ou les mêmes conditions que notre horizon perceptif.

Comme on le sait, le philosophe viendra modifier de manière significative sa position sur l’expérience cinématographique dans les années qui suivent¹⁶⁵⁸, et pourtant, déjà dans les deux textes cités – la *Phénoménologie* et l’essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* – est présente une considération différente de l’écran, montrant qu’une logique d’écart est en acte dans la perception – celle qui amènera ensuite le philosophe à formuler la conscience perceptive comme conscience d’écart. Nous nous référons aux passages, déjà commentés plus haut, où Merleau-Ponty évoque l’« écran de réduction »¹⁶⁵⁹ des expériences de la *Gestalttheorie* en tant que structure permettant au voyant de délimiter son champ visuel, en traçant un contour mobile à travers lequel regarder :

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁵⁶ P. Rodrigo, « L’écart du sens », in *Chiasmi International*, n° 12, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁵⁷ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁵⁸ Cf. M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.* ; *Chiasmi International*, n°12, 2010.

¹⁶⁵⁹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 261 *sq.* Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, p. 90 *sq.*

Je suis assis dans ma chambre et je regarde les feuilles de papier blanc disposées sur ma table, les unes éclairées par la fenêtre, les autres dans l'ombre. Si je n'analyse pas ma perception et si je m'en tiens au spectacle global, je dirai que toutes les feuilles de papier m'apparaissent également blanches. Cependant, certaines d'entre elles sont dans l'ombre du mur. Comment ne sont-elles pas moins blanches que les autres ? Je décide de regarder mieux. Je fixe mon regard sur elles, c'est-à-dire que je limite mon champ visuel. Je peux même les observer à travers une boîte d'allumettes qui les sépare du reste du champ ou à travers un « écran de réduction » percé d'une fenêtre. Que j'emploie l'un de ces dispositifs ou que je me contente d'observer à l'œil nu, mais dans l'« attitude analytique », l'aspect des feuilles change : ce n'est plus du papier blanc recouvert par une ombre, c'est une substance grise ou bleutée, épaisse et mal localisée.¹⁶⁶⁰

La vision qui se produit au sein des limites de l'écran, poursuit Merleau-Ponty, est « la réponse à une certaine question de mon regard », une vision « qui cherche à se connaître »¹⁶⁶¹. Dans cette sélection perceptive « je cesse d'adhérer à mon propre regard », « je dénoue le lien de ma vision et du monde, de moi-même et de ma vision, pour la surprendre et la décrire »¹⁶⁶². L'écran ici décrit est, comme nous l'avons vu, le dispositif qui dégage un espace de thématization de la perception, un *espace réflexif* par rapport à cet acte perceptif « à deux faces »¹⁶⁶³ qui s'y produit. Cet écran, réduit à son contour essentiel, vient accueillir un excédent, un rapport complexe entre visible et invisible : dans l'espace ouvert du cadre il m'est donné de voir *plus et moins* que ce que je vois. Je peux regarder le monde dans les limites du cadre et, en même temps, je suis jeté dans le rapport avec un *hors-champ*, avec un écart perceptif double, tout comme au cinéma, l'espace contenu dans le champ filmique produit au moins deux *hors-champ* : un hors-champ filmique ou diégétique,

¹⁶⁶⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 261. Comme nous l'avons rappelé plus haut un passage parallèle à celui-ci se trouve dans M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁶¹ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 262.

¹⁶⁶² *Ibid.*

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 82.

du monde qui continue au-delà du cadre, et un hors-champ plus radical, celui de l'espace habité par le sujet voyant.

Or, même si, dans le passage cité de la *Phénoménologie*, l'instance filmique n'est pas prise en compte, *l'acte perceptif et le geste d'encadrer le champ visuel sont comparés comme deux variantes d'un même acte perceptif intentionnel*. Néanmoins, il faudra attendre la préparation du cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* pour que Merleau-Ponty pense réellement cette capacité du film à mettre en scène le *mouvement de notre vision* :

Le cinéma, inventé comme moyen de photographier les objets en mouvement ou comme *représentation du mouvement*, a découvert avec lui beaucoup plus que le changement de lieu : une manière nouvelle de symboliser les pensées, un *mouvement de la représentation*. Car le film, son découpage, son montage, ses changements de point de vue sollicitent et pour ainsi dire célèbrent notre ouverture au monde et à autrui, dont il fait perpétuellement varier le diaphragme ; il joue, non plus, comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement. À cet égard précisément, il est loin d'avoir donné ou de donner tout ce qu'on peut en attendre.¹⁶⁶⁴

Ce que nous voyons dans un film n'est pas seulement le mouvement du monde, mais, significativement, le mouvement de notre point de vue sur le monde, l'éventail des regards qu'on pourrait porter sur celui-ci : en regardant l'écran cinématographique nous nous tournons « vers le regard lui-même » et voyons *comment se fait notre voir*. Le film est donc expression d'un *mouvement de la représentation*, ou comme le dit Vivian Sobchack en reprenant le mot merleau-pontien : « une expression de l'expérience par l'expérience »¹⁶⁶⁵ . Dans le dispositif

¹⁶⁶⁴ M. MP, *Résumés de cours*, *op. cit.*, p. 20. À ce sujet voir S. Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », *op. cit.*

¹⁶⁶⁵ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 3-4 ; M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 201.

cinématographique, le spectacle du monde qui est révélé au sein du contour de l'écran nous rejoint comme la perception d'une autre instance scopique – d'un autre sujet voyant – et comme un regard en mouvement, et cela implique qu'on ne peut plus penser le film comme l'objet de notre perception, mais en tant qu'acte expressif et donc en tant que geste à son tour incarné : « Ce que nous percevons à l'écran s'adresse à nous comme la perception exprimée d'un "autre" anonyme mais présent » et, lorsque « nous regardons cette projection expressive de l'expérience d'un "autre", nous exprimons nous aussi notre [propre] expérience perceptive¹⁶⁶⁶ ».

Quand je regarde un film j'appréhende un regard en mouvement et je suis recréé par l'horizon perceptif du film lui-même, je suis transporté dans son champ ; en fait, je ne saisis pas les prises de vues comme des perceptions séparées et successives, mais je les comprends tout de suite comme une forme spatiale et temporelle unitaire. Merleau-Ponty écrit dans les notes de cours citées :

Je vois un personnage au fond d'une salle, puis je le vois marcher. Contrepoint de ces points de vue, à l'intérieur de mon point de vue. En sortant [de la salle de cinéma] je ne me rappelle pas ces perspectives, *il me semble avoir vu tout le monde vivre dans un seul espace*. Mais la sélection a agi à chaque instant et c'est l'interaction des perspectives qui fait la beauté¹⁶⁶⁷.

En ce sens, la coupe que l'écran cinématographique produit sur le réel ne renferme pas l'horizon perceptif, mais est l'expression d'une vision, analogue à ma propre vision, geste perceptif incarné, réalisé par ce que Vivian Sobchack appelle, comme nous l'avons vu, le *corps du film*¹⁶⁶⁸.

Dès lors, la topologie filmique de la théoricienne américaine devient en quelque sorte une réponse à la question posée par Merleau-Ponty, lorsqu'il nie au champ visuel du film les traits spécifiques d'un « horizon » perceptif. Si, à première vue, l'écran semble déterminer les conditions de sa propre vision comme étant

¹⁶⁶⁶ V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁶⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

¹⁶⁶⁸ V. Sobchack, *The Address of the Eye, op. cit.*, p. Chapitre III.

radicalement différentes de la perception naturelle¹⁶⁶⁹, notre conception du cadre cinématographique se métamorphose *si nous cessons de regarder le film comme objet, à savoir si nous cessons de le regarder exclusivement depuis la place du spectateur et nous commençons à le comprendre à partir du regard du film lui-même* :

Le cadre [*frame*] est *invisible* au voyant qu'est le film. Il est une limite, mais, tout comme celle de notre propre vision, il s'agit d'une limite dont la mobilité est inépuisable et libre de se mouvoir. Bien que le cadre soit visible pour *nous*, il se comporte comme le bord « secret » de la vision du film. Nous pouvons voir l'acte visuel du film « se découper sur une étendue noire », mais la vision du film ne se perçoit pas en tant que « coupe », en tant que limite géométrique du monde dans lequel il s'engage visuellement.¹⁶⁷⁰

Le film ne voit pas le contour du cadre, sa perception n'est pas interrompue spatialement par les limites de l'écran, ni non plus par les coupes du montage, de même que la vision humaine n'est pas morcelée ou interrompue par l'étendue de notre champ visuel ni par le fait de cligner les yeux¹⁶⁷¹, au contraire, ces écarts mêmes sont ce qui rend possible la perception. Ce que Sobchack entend affirmer est que ni l'acte visuel du film ni celui du spectateur ne sauraient être compris comme limitation ou interruption du champ¹⁶⁷², mais aussi que la vision est beaucoup plus

¹⁶⁶⁹ « At first glance, “cut out against an expanse of blackness,” the film’s frame seems to mark the conditions of its vision as radically different from our own. And yet, as the film’s vision approaches the figure of its concern, as it intends and attends toward things, other things visible in its field do “dissociate.” », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁷⁰ « The frame is *invisible* to the seeing that is the film. It is a limit, but like that of our own vision it is inexhaustibly mobile and free to displace itself. Although the frame is visible to *us*, it functions as the “secret” boundary of the film’s act of vision. We may see the film’s seeing as “cut out against an expanse of blackness,” but the film’s seeing does not “cut out” its vision as a geometric act committed upon the world it engages visually », *ibid.*

¹⁶⁷¹ « À chaque battement de mes cils, un rideau s’abaisse et se relève, sans que je pense à l’instant à imputer aux choses mêmes cette éclipse ; à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l’espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte. [...] J’exprimerais bien mal ce qui se passe en disant qu’une « composante subjective » ou un « apport corporel » vient ici recouvrir les choses elles-mêmes : il ne s’agit pas d’une autre couche ou d’un voile qui viendrait se placer entre elles et moi », M. MP, *Le visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷² « This is not to deny the geometric rectangularity of the frame nor its function for us as objective spectators, but it is to assert that the frame’s function in the subjective visual activity of the film is not to halt vision abruptly. », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 131.

que ce que *je vois* : « voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence »¹⁶⁷³, écrit Merleau-Ponty ; ainsi, *dans le champ visuel il y a toujours un invisible latent vers lequel la structure perceptive du film semble faire signe plus explicitement* :

De même que le monde objectif excède toujours la délimitation subjective qu'en fait ma vision, j'excède aussi toujours subjectivement ma délimitation de ce qui est objectivement visible dans ma vision. C'est-à-dire que le contenu visible dans ce que nous voyons n'est pas tout ce qu'il y a pour nous dans la vision.¹⁶⁷⁴

Si dans l'« écran de réduction » ou dans la boîte d'allumettes, dont parle Merleau-Ponty, le contour du cadre avait la fonction de délimiter mon propre champ visuel, dans le regard incarné du film le spectacle perceptif contenu dans son ouverture n'est plus le mien et l'excédent que le cadre institue fait allusion non plus à un horizon ou à un hors-champ invisible, mais à un autre regard : regard de la caméra avant tout, regard ouvrant à son tour sur d'autres perceptions. Voyons comment ce mouvement d'altération et d'incarnation d'une vision « étrangère » est produit par la structure perceptive et expressive du film.

c) L'émergence du plan subjectif. Intérieur et extérieur

Comment arrive-t-on à percevoir ce qui nous est présenté sur l'écran comme le point de vue d'un sujet ? C'est-à-dire comme la vision d'un autre voyant, nous faisant participer à son acte perceptif ? On fait souvent remonter la naissance du plan subjectif au film de George Albert Smith, *La Loupe de grand-maman* (*Grandma's*

¹⁶⁷³ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷⁴ V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 99.

Reading Glass) de 1900. Le film montre une vieille dame, penchée sur un travail de broderie, pendant que son petit-fils joue avec une loupe et s'en sert pour observer les objets qui l'entourent ; les plans « subjectifs », qui s'intercalent au plan d'ensemble, sont des prises de vue encadrées par un cache circulaire noir, montrant d'abord les pages d'un journal, puis les mécanismes d'une montre, un oiseau dans sa cage et, enfin, l'œil de la grand-mère. Dans le cinéma des origines, tous les premiers exemples de plans subjectifs, comme celui qu'on vient d'évoquer, montrent toujours des personnages en train de regarder *à travers* des dispositifs optiques – une loupe, un télescope, un microscope, ou encore un trou de serrure – et puisent donc dans une constellation de pratiques répandues, caractérisant la culture visuelle du spectateur de l'époque. Il est donc intéressant de remarquer que ces premières représentations du regard, en tant que vécu introceptif, font toujours allusion, par l'usage fréquent des caches, à la présence d'artifices optiques, c'est-à-dire à quelque chose qui se place entre l'œil et le spectacle, en inaugurant un regard prosthétique, lequel renvoie par ailleurs à la machinerie de la caméra et du cinéma lui-même. Comme Elena Dagrada l'a montré dans son étude¹⁶⁷⁵, consacrée à la naissance du plan subjectif dans le cinéma des origines, c'est précisément une telle exhibition et spectacularisation de la médiation qui signale que *quelqu'un d'autre est en train de regarder avec le spectateur* – en véhiculant ainsi le passage fondamental pour la constitution du spectateur en sujet voyant.

D'abord, dans ces premiers exemples, le plan subjectif ne renvoie pas à une subjectivité proprement dite ou à une intériorité psychique, mais se constitue plutôt en prolongement de la faculté de regarder du spectateur (un traitement encore différent intéressera la représentation d'autres vécus comme le rêve, le souvenir, la rêverie ou l'hallucination¹⁶⁷⁶). Ensuite, la fonction du cache viendra progressivement disparaître au profit de l'alternance entre caméra objective et caméra subjective, affirmée à partir du début des années 1910. Ce processus entraîne un effacement progressif de la présence de la machine, c'est-à-dire de la présence exhibée d'un médium. Dans le processus de linéarisation du langage cinématographique, cette

¹⁶⁷⁵ E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa*, *op. cit.* ; E. Dagrada, *Between the Eye and the World*, *op. cit.*

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, Chapitre V « The Inner Gaze ».

alternance – je vois le personnage qui regarde hors-champ et je comprends, de la position de la caméra, que ce qui se montre dans le plan subjectif est ce que le personnage est en train de voir – se révèle fondamentale pour que le spectateur aperçoive le plan en tant que regard d'un personnage ou, plus rarement, d'un objet, à savoir pour qu'il ou elle identifie le spectacle visible comme l'expression de la vision d'un autre.

La simple prise de vue, censée être « subjective », ne produit pas, pour elle-même, l'expression d'un regard d'autrui, et, même si le son ou d'autres artifices de la mise en scène le suggèrent, le spectateur ne parvient pas à incarner le regard qui lui est offert sur l'écran, si le corps du voyant ne lui est pas donné à voir. Cela explique l'insuccès – devenu cas exemplaire – d'un film comme *La dame du lac* (*The Lady in the Lake*) de 1947, tourné presque entièrement en caméra subjective, le héros n'apparaissant en caméra objective que pour s'adresser directement au public ou lorsqu'il y a un miroir dans la pièce. Le but de cette production ambitieuse visait à proposer au public une narration à la première personne, où le spectateur était appelé à occuper le rôle du détective Marlowe, cependant, en dépit de ces attentes, le projet échoua, justement à cause de l'absence prolongée du personnage sur la scène ; ainsi, ce qui était supposé accroître l'effet de participation et renforcer la coïncidence du point de vue du spectateur et du personnage, finit, au contraire, par empêcher tout engagement émotionnel ou psychologique¹⁶⁷⁷.

C'est précisément à propos de la caractérisation de l'intériorité du personnage par le biais du plan subjectif que Merleau-Ponty prend position dans certains passages de ses écrits sur le cinéma. Le phénoménologue dénonce la faiblesse des représentations des vécus, obtenues au cinéma au moyen de la caméra subjective, et il célèbre, au contraire, la capacité du film à montrer les émotions humaines de l'extérieur, c'est-à-dire d'« exprimer l'homme par son comportement visible »¹⁶⁷⁸, dans la mesure où, écrit-il, « l'émotion n'est pas un fait psychique et interne, mais une variation de nos rapports avec autrui et avec le monde lisible dans notre attitude

¹⁶⁷⁷ Cf. E. Branigan, « Formal Permutations of the Point-of-View Shot », in *Screen*, n°16, 1975 ; V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 230 sq.

¹⁶⁷⁸ M. MP, « Cinéma et psychologie », in *L'écran français*, n° 17, 24 octobre 1945, p. 3-4, récemment republié in M. Carbone, A.C. Dalmasso, et E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013.

corporelle »¹⁶⁷⁹. Ainsi, la représentation de l'esprit « de l'intérieur » au cinéma ne produit pas de résultats, tout comme n'y parvient pas l'introspection dans les recherches de la psychologie.

L'exemple que Merleau-Ponty analyse est celui de la sensation du vertige, que nous avons déjà eu l'occasion de commenter. Dans ce cas, on peut représenter l'instabilité et le malaise d'un personnage en le montrant du dehors, alors que le plan subjectif se heurte à l'impossibilité d'en reproduire le paysage intérieur :

Daquin, dans *Premier de cordée*, nous fait sentir le vertige quand il nous montre l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quel bouleversement de l'espace, mais nous ne sentons pas le vertige quand, voulant reproduire le monde intérieur du héros, il photographie un paysage qui bascule et se brouille.¹⁶⁸⁰

Aussi Malraux, dans *Espoir. Sierra de Ternel* (1938)

nous fait percevoir jusqu'à l'évidence que l'aviateur y voit mal quand il nous le montre gauche et faible au sortir de sa carlingue, mais nous demeurons insensibles quand il passe au point de vue de l'aviateur et nous présente un paysage voilé par une gaze.¹⁶⁸¹

Merleau-Ponty souligne ainsi la puissance expressive du cinéma en tant qu'art de « l'homme visible », pour reprendre la formule de Béla Balázs. Le philosophe semble privilégier l'efficacité de la caméra objective sur le plan subjectif, celle-ci étant à même de montrer le vécu du personnage par sa *conduite* :

¹⁶⁷⁹ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁸⁰ M. MP, « Cinéma et psychologie », *op. cit.*

¹⁶⁸¹ *Ibid.* Il en va de même, poursuit Merleau-Ponty, dans la représentation des hallucinations : « Le délire de Clarence dans *Falbalas* serait plus émouvant s'il apparaissait, comme par une sorte d'incantation, au bout de ses regards et de ses gestes, et Becker ne nous convainc pas quand il nous montre ce que Clarence voit : un mannequin de bois qui devient femme », *Ibid.*

La vie « intérieure » est d'autant plus fortement rendue qu'elle est plus résolument traitée comme une conduite et qu'elle apparaît dans le monde même auquel, de près ou de loin, elle se rapporte toujours. Cette méthode tout « objective » rejoint d'ailleurs une tradition. Il y a de grandes œuvres classiques qui abordent l'homme de l'extérieur comme le font à la fois le cinéma, la psychologie moderne et le roman américain.¹⁶⁸²

Merleau-Ponty indique donc l'existence d'un courant de pensée qu'on peut appeler phénoménologique, et qu'il définit ici comme « objectif », traversant les arts et les sciences qui, au début du XX^e siècle, convergeraient dans la tentative de « faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre »¹⁶⁸³. Merleau-Ponty qualifie ce terme d'« objectif », en mettant ce mot entre guillemets, donc en voulant souligner qu'il n'est pas en train de se référer à la dichotomie sujet/objet, mais plutôt d'indiquer une manière d'exprimer l'intérieur *par l'extérieur*, de montrer un sens invisible à même le visible.

Tout à la fois, en affirmant cette nécessité de renoncer à une inspection intellectuelle ou psychologique du sujet, pour essayer de regarder l'intérieur par l'extérieur – vérité goethéenne par laquelle se conclue l'essai sur *Le cinéma et la nouvelle psychologie* : « ce qui est au-dedans est aussi au-dehors » –, le philosophe énonce implicitement une coappartenance et co-implication du regard et du corps, du voyant et de son corps visible, dont il explicitera seulement plus tard les conséquences ontologiques.

Merleau-Ponty a raison quand il affirme que, dans les cas auxquels il se réfère, le plan subjectif ne nous restitue pas une impression plausible du vécu intérieur du personnage, mais cela n'empêche que, dans l'histoire du cinéma,

¹⁶⁸² *Ibid.* Dans d'autres textes consacrés au cinéma, Merleau-Ponty avait mis en relief la capacité du cinéma à montrer les vécus humains justement grâce à la puissance du montage : c'était le cas de l'effet Koulechov – à l'époque attribué à Poudovkine ce qui explique la référence de Merleau-Ponty à cet auteur au lieu de Koulechov ; cf. F. Albera, « Le cinéma et la nouvelle psychologie par Maurice Merleau-Ponty », in *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n°70, été 2013. Nous avons déjà commenté ce passage dans notre Deuxième Chapitre.

¹⁶⁸³ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 74.

d'autres œuvres aient atteint des résultats bien plus intéressants. Revenons à l'exemple du vertige, mais, tel qu'il est traité dans un film extraordinaire comme *Sueurs froides* (*Vertigo*) de 1958. Notre regard bascule quand Scotty regarde vers le bas, pendant qu'il monte les escaliers de la tour. Hitchcock a rendu visible l'état subjectif de vertige par un artifice sans précédents, à savoir la combinaison simultanée d'un mouvement optique de la caméra, un zoom vers le bas, et un travelling en arrière, donc un mouvement de la caméra, de sorte à induire brièvement, par cette contradiction perceptive, toutes les sensations de nausée chez le spectateur. Comme le souligne Vivian Sobchack, par le biais de ce double procédé, la « vision voyante » du film « réalise et distingue simultanément le mouvement intentionnel de l'attention et celui du corps (ici, il s'arrange pour rendre le "corps" du film isomorphe avec celui du personnage humain – bien qu'ils soient différents matériellement et du point de vue de leur mortalité) »¹⁶⁸⁴.

Mais la force expressive de cette séquence ne découle pas simplement du procédé technique mis en œuvre par Hitchcock, c'est que l'acrophobie de Scotty est anticipée par l'intrigue et comme préparée à un niveau émotionnel, de sorte que le vertige devient le pivot même du film : *Vertigo*. Le spectateur qui voit la scène participe déjà au malaise et à la recherche d'équilibre du personnage, tant sur un plan narratif qu'à un niveau existentiel, c'est pourquoi le public parvient vraiment à en incarner le regard, du fait qu'il est avec lui, prêt à se mettre à sa place.

Alors, on peut en conclure que le plan subjectif est vraiment perçu comme le regard incarné d'un autre sujet *quand cela devient expression d'un mouvement intentionnel auquel le spectateur peut prendre part*, c'est-à-dire quand la mise en scène implique, quoique virtuellement, le spectateur dans une recherche de stabilité ou d'identité, ou, plus en général, dans la tentative de ce même point de vue de *se situer* par rapport aux autres et à la réalité qui l'entoure.

Pour ces mêmes raisons, *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*) de Delmer Daves, significativement réalisé la même année que *La dame du lac* et témoignant d'une certaine mode pour la réalisation de films noir tournés à la première personne

¹⁶⁸⁴ V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 102. À propos de cette séquence cf. aussi V. Sobchack, « The Active Eye. A Phenomenology of Cinematic Vision », *op. cit.*

– employée ici de manière prolongée mais non pas exclusive –, fait cependant preuve d'un usage bien plus réussi de la caméra subjective.

Dans la première partie du film, le visage du protagoniste, Vincent Parry, évadé de prison puisqu'il a été condamné injustement pour le meurtre de sa femme, ne nous est pas dévoilé, jusqu'au moment où il aura eu recours à la chirurgie esthétique, afin de pouvoir, muni d'un nouvel aspect, retrouver le coupable. Le film de Daves est préparé par une véritable recherche expérimentale visant à comprendre les moyens techniques par lesquels la caméra puisse « agir comme une personne »¹⁶⁸⁵, tels que la coordination des mouvements et de la vision, l'usage de la voix, et, plus en général, toutes les modalités visant à réduire les effets d'étrangeté et la constitutive parallaxe entre le point de vue du spectateur et celui de la caméra.

Mais, le relatif succès de la mise en scène subjective de *Dark Passage* procède du fait que ce point aveugle que le visage du protagoniste vient occuper dans le champ visuel du spectateur, pendant les deux tiers du film, est perçu comme étant un vide à combler, un creux ou une lacune de la vision où se concentre la pulsion scopique. Le mouvement intentionnel de ce regard est celui d'un personnage étant lui-même en train de comprendre sa propre identité et d'accepter une nouvelle existence ainsi qu'un nouveau visage, celui qui nous est enfin exhibé. Le personnage, interprété par Humphrey Bogart, est une figure fragile et instable, sans cesse en danger, impliqué dans un processus en devenir et dans un rapport dialectique avec l'altérité. C'est le fait d'être face à une telle précarité existentielle, à un être lacunaire et indéfini qui fait que le spectateur finit par prêter à ce corps imaginaire son schéma corporel, dans le sens que Merleau-Ponty donne à ce passage : « Le schéma corporel est donc non pas fait de parties déterminées, mais il est un être lacunaire (le schéma corporel est creux au-dedans) – comporte des régions accentuées, précises, d'autres vagues – le creux et les régions vagues sont le point d'insertion de corps imaginaires »¹⁶⁸⁶. De plus, ce corps lacunaire dans l'écran – corps hors-champ et parfois oublié – est aussi celui du spectateur : en ce sens, l'angle rare, insolite, de la

¹⁶⁸⁵ V. Sobchack, « The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage* », in D. Château (éd.), *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 69-83.

¹⁶⁸⁶ M. MP, *La nature*, op. cit., p. 346.

caméra subjective, qui interrompt la suite des cadrages habituels, écrit Christian Metz, « oblige mon regard à mettre fin pour un instant à son errance libre dans l'écran, à traverser celui-ci selon des lignes de force plus précises qui me sont imposées. Ainsi, *c'est l'emplacement de ma propre présence-absence dans le film qui pour un moment me devient directement sensible*, du seul fait qu'il a changé »¹⁶⁸⁷.

En revanche, le regard de Marlowe dans *La dame du lac* non seulement se déplace lourdement avec des mouvements de caméra non naturels, mais, comme le remarque Sobchack, est celui d'un personnage statique, solidement ancré en son rôle, qui ne se retrouve jamais à douter, ni à se remettre en question, mais qui, au contraire, coupe de temps en temps la fiction pour s'adresser directement au public, en évoquant ou en expliquant les faits de l'enquête. Ainsi, le spectateur n'est pas appelé à prendre part au processus de subjectivation ou d'individuation du personnage, à son devenir, comme il advient dans *Dark Passage*, où le personnage lui-même fait face à la difficulté de pouvoir incarner ses propres gestes et est représenté dans la tentative de se situer dans le monde et par rapport aux autres et à sa propre identité.

En fait, ces exemples nous montrent que, dans le développement du plan subjectif, l'accomplissement de la transparence à laquelle aboutit l'élimination du cache, de la serrure, de la loupe à travers lesquels regarder, nous livre un regard dépouillé de sa matérialité médiale et par conséquent échouant dans la tentative de nous restituer un corps vécu, à moins qu'on ne puisse regagner sa présence charnelle soit par le biais d'un plan objectif, soit à travers d'autres éléments de la mise en scène, soit par un investissement intentionnel dans l'action.

Il en va de même pour des exemples plus récents comme *Dans la peau de John Malkovich* (*Being John Malkovich*) ou *Le scaphandre et le papillon*, où la caméra subjective a précisément le but d'accompagner le spectateur dans l'étrangeté du passage à la perception d'autrui, d'un côté, ou, de l'autre, de le renfermer dans le corps immobilisé de Jean-Dominique Bauby. Un autre exemple perçant est le *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian de 1931, qui commence avec une longue séquence

¹⁶⁸⁷ C. Metz, « Le signifiant imaginaire », in *Communications*, n° 23, 1975, « Psychanalyse et cinéma », p. 3-55 ; p. 39 (nous soulignons) ; désormais C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*

en caméra subjective, dans laquelle la physionomie du dr. Jekyll n'est dévoilée, que lorsque celui-ci se regarde dans un miroir : encore un film qui met au centre la question de l'identité comme étant changeante et en devenir. Mais on pourrait citer également la célèbre séquence de *Avatar*, dans laquelle Jake Sully « entre » pour la première fois dans son nouveau corps Na'vi, sans doute la plus belle scène du film, particulièrement réussie grâce à l'usage du steadicam, d'un montage rapide, et surtout au moyen d'un plan rapproché que le corps de l'avatar donne l'impression de devoir toujours excéder avec ses mouvements. Mais, le brio de cette séquence est précisément de nous faire hésiter ou basculer entre une vision de l'intérieur et une vision de l'extérieur, pour enfin passer définitivement à la caméra objective – un choix qu'aurait apprécié Merleau-Ponty –, quand le personnage parvient enfin à *habiter* son corps et à le diriger dans l'espace et dans l'action. Enfin, on ne pourrait pas omettre le tour de force technique mis en œuvre par *L'Arche russe* d'Alexandre Sokourov, constitué d'un seul plan séquence subjectif de quatre-vingt-seize minutes, entièrement tourné dans le musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg en 2001. De manière assez proche de l'effet atteint par Daves, dans ce voyage spatio-temporel à travers l'histoire de la Russie – sorte de science-fiction dans le passé –, le plan subjectif est réussi à mesure que le personnage protagoniste signale son propre égarement et cherche lui-même à se situer dans un chronotope changeant, rendant ainsi son dépaysement tout à fait solidaire de celui du spectateur¹⁶⁸⁸.

Alors, le creux que le regard constitue sur l'écran dans le plan subjectif peut être investi des pulsions scopiques du spectateur et reconnu en tant que *autre* : il s'anime d'une vie et d'une conduite libidinale, comme par l'effet d'un *miroir lacanien*¹⁶⁸⁹, là où le plan objectif qui alterne avec la caméra subjective a précisément la fonction de surface réfléchissante, mais qui peut donner lieu aussi à un *stade du miroir sans miroir*, comme dans le cas de *Dark Passage*, où ce sont la voix – celle

¹⁶⁸⁸ Nous remercions Stanislas de Courville de nous avoir signalé le procédé utilisé par Sokourov dans ce film formidable.

¹⁶⁸⁹ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 449-455 désormais in *Écrits*, Tome 1, *op. cit.* Sur le stade du miroir lacanien dans la théorie du dispositif cinématographique cf. R. Eugeni, « First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks », *op. cit.*, p. 25 *sq.*

incomparable de Humphrey Bogart – et les gestes qui se chargent du sens épars et d’une fonction proprement spéculaire.

Mais, on peut également assister au procédé inverse, à savoir à la condensation des pulsions vers un plan subjectif absent ou suspendu, dans le *regard hors-champ* propre au genre de l’horreur ou du thriller – autre prérogative hitchcockienne évoquée par Merleau-Ponty dans un passage que nous avons déjà eu l’occasion de citer¹⁶⁹⁰ –, où l’effet du suspense est obtenu précisément par l’omission du point de vue subjectif, que le plan objectif du personnage prépare en concentrant le regard vers cette partie du visible destinée à demeurer hors-champ.

Merleau-Ponty met en relief le caractère virtuel de l’espace au-delà du cadre, cet espace que le regard crée tout en pointant à sa soustraction : c’est précisément l’absence du passage à la caméra subjective qui suscite et réunit la tension scopique, révélant que le point de vue est créé sur l’écran par un investissement libidinal du regard vers ce point aveugle occupé par l’œil, *regard qui fait écran*. Du reste, aucune vision totale ou complète ne nous est donnée par notre propre corps, mais toujours une vision par empiétement (*überschreiten*), par l’enjambement d’un des *bords* du visible ou de ses esquisses (*Abschattungen*).

Alors, ce que Merleau-Ponty affirme, privilégiant, dans ses descriptions, la caméra objective sur la représentation subjective, le film célébrant l’homme à travers sa conduite visible plutôt que par le biais de la reproduction du vécu intérieur, est que, en fin de compte, le point de vue subjectif n’est pas nécessaire, puisque, même lorsque le contre-champ n’apparaît pas, dans le regard qu’on voit sur l’écran en plan objectif est déjà présent en filigrane un autre regard, l’*autre côté du visible* : un invisible est déjà enveloppé dans le visible comme dimension de latence, en chiasme avec celui-ci.

¹⁶⁹⁰ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l’expression*, *op. cit.*, p. 169 [135](XIV11).

Au sujet du hors-champ et du processus du champ-contrechamp de plan subjectif et objectif, voir également l’analyse que Merleau-Ponty fait de l’effet Koulechov dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 69 *sq.*

d) Passage ambigu. L'image subjective réversible

Pour reprendre la conception merleau-pontienne, nous pouvons donc penser la matière du film comme celle d'une Visibilité¹⁶⁹¹ qui se fissure de différents regards, se creuse et s'invagine dans ce que nous avons jusque-là appelé subjectif et objectif, mais que nous pouvons essayer de penser comme une réversibilité ou visibilité ambiguë, que le cinéma met en scène quand le plan subjectif, affranchi de ses filtres optiques et de sa recherche d'adhérence à un corps humain particulier, celui du personnage que l'on voit ou que l'on ne voit pas sur la scène, s'ouvre à une expressivité généralisée. En ce sens, alors, *le plan subjectif s'accomplit quand il cesse de correspondre avec une localité, quand il abandonne le mouvement d'adéquation aux actes intentionnels d'un – seul – point de vue*, pour montrer plutôt *un* regard qui naît dans le visible ; ainsi la perception ne procède plus d'un sujet qui porterait l'être au paraître, mais devient, *passage* au sein d'une perceptibilité, c'est-à-dire en *forçant les limites entre le subjectif et l'objectif*.

Il y a un « moment étrange et inaugural »¹⁶⁹² dans la scène d'ouverture de *Dark Passage*, qui témoigne de ce *passage ambigu*. Le protagoniste est en train de s'échapper de prison, il se tient caché dans un baril étant transporté par un camion, nous ne voyons pas son visage, ni son corps, à l'exception de ses mains serrant le bord du bidon métallique, jusqu'à ce qu'il tombe du véhicule. Pendant qu'il débaroule de la colline, on passe à la caméra subjective, suivant les circonvolutions de l'intérieur du baril. Soudain il s'arrête au fond de la descente, l'écran devient noir avant que nous ne voyons le dos du personnage sortir de sa cachette et quitter ainsi la place qu'occupait jusque là son regard.

La caméra demeure à sa place, un plan en surcadrage marqué par la figure du cercle – cercle renvoyant tant aux caches circulaires des premiers plans subjectifs

¹⁶⁹¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 179, 181, 277.

¹⁶⁹² Nous reprenons ici la très belle analyse qu'en fait Vivian Sobchack dans son article « The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage* », in D. Château (éd.), *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*, op. cit.

qu'à l'œil de la caméra –, accompagne la naissance d'un regard issu de nulle part, du regard subjectif d'un objet – le baril – avec lequel nous coïncidons peu à peu. Ce plan est étonnant parce que le personnage de Vincent Parry devient tout à la fois le voyant et le vu, au sein du même cadrage et sans couture. On passe ensuite à la caméra subjective, selon l'usage que nous avons décrit plus haut, le spectateur pouvant maintenant accepter ce regard justement en vertu de ce bref plan subjectif-objectif, dans lequel un corps est émergé du point aveugle de son regard¹⁶⁹³.

Cette séquence met en scène l'ambiguïté intrinsèque à la « vision voyante »¹⁶⁹⁴ du film, à savoir la réversibilité entre voyant et visible : tel est alors le *passage*, le premier *passage sombre* du film, passage au côté opaque, à cet autre côté du visible qui se donne seulement *temporellement* dans des esquisses ou profils successifs.

Un plan de ce genre franchit les limites entre ce qui peut être subsumé sous les catégories de subjectif et objectif, non seulement dans le sens que Pier Paolo Pasolini donnait à « la subjective libre indirecte »¹⁶⁹⁵ pour désigner un « cinéma de poésie » ouvrant à une indistinction programmée entre le personnage et l'auteur, ou encore comme le regard libéré de la caméra, aux mouvements inconditionnés, que l'on retrouve par exemple chez Orson Welles ou chez Martin Scorsese. En fait, ce qui se réalise dans un tel *usage réversible du plan subjectif*, ou dans cette *perception réversible*, est une ambiguïté vécue par le spectateur à un niveau charnel, lorsqu'il fait expérience de la présence d'un regard qu'il ne saurait pas attribuer à un personnage, à un objet, à un survenant humain ou inhumain, ou bien à la caméra, au corps du film lui-même.

Un tel procédé est un trait marquant du cinéma de Michelangelo Antonioni avec ses surcadrages centrifuges faisant *sentir la caméra*, ou ses « cadrages obsédants »¹⁶⁹⁶ portant une attention insistante à des détails non contextualisés

¹⁶⁹³ *Ibid.*

¹⁶⁹⁴ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*

¹⁶⁹⁵ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972 ; trad. fr. *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976. Pasolini parle de « soggettiva indiretta libera », se référant à un plan subjectif se structurant selon le paradigme du « discours indirect libre » formulé par Bakhtine. Le genre féminin, gardé dans la traduction française et repris également par Deleuze, procède du fait que le terme « soggettiva » est la forme raccourcie de « inquadratura soggettiva » (féminin), c'est-à-dire « plan subjectif ». Une traduction moins littérale pourrait donc être : « plan subjectif indirect libre ».

¹⁶⁹⁶ P.P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 148.

comme point de vue d'un personnage et non fonctionnels à un niveau diégétique, où le cadre semble préexister « à ce qui vient s'y inscrire »¹⁶⁹⁷. On trouve un exemple particulièrement percutant de ce que nous avons appelé une *perception réversible* ou un *plan subjectif réversible* dans *Blow up*, dans la séquence où le protagoniste, Thomas, réalise des agrandissements des photos afin de reconstruire les événements qui se passaient pendant qu'il était en train de regarder dans l'objectif de son appareil photographique. Il regarde les photos, la caméra les parcourt, puis un des agrandissements est encadré, de manière à reproduire le point de vue de Thomas, mais, au lieu de couper pour raccorder avec un plan objectif, voici que le personnage entre, de manière inattendue, dans le plan, révélant que *l'observateur était depuis toujours dans la scène*¹⁶⁹⁸, déjà inclus dans ce qu'on supposait être son champ visuel : l'image subjective se transforme en image semi-subjective¹⁶⁹⁹ et la lisière qui séparait le voyant du visible se renverse, laissant converger dans le plan deux éléments qui ne pourraient pas coexister dans la même image. Cette réversibilité entre voyant et visible, à entendre aussi comme glissement et rectification continue de la visée perceptive, est, par ailleurs, le fond théorique du film, poursuivant une interrogation incessante de la foi perceptive.

Dans le film, il n'y a pas un point de vue ici et un autre là-bas, que la caméra rejoint et avec lesquels elle coïncide au fur et à mesure, il y a plutôt ce regard, cette visibilité, que quelqu'un ou quelque chose pourrait venir incarner. Fonction centrifuge du regard.

Une séquence du film *Les étreintes brisées* (*Los abrazos rotos*, 2009) de Pedro Almodóvar nous plonge dans une telle ambiguïté perceptive, qui nous paraît comme un hommage explicite à *Blow up*. Une nouvelle fois, la perception est mise au centre du film : le protagoniste Harry, réalisateur et scénariste devenu aveugle suite à un accident ayant eu lieu plusieurs années auparavant, évoque les événements d'un passé dont il s'était imposé une amnésie volontaire, celui d'un amour passionné, opposé et tragiquement interrompu. Les deux amants sont en fuite à Lanzarote, nous les voyons au sommet d'une falaise surplombant la plage, Harry est en train de

¹⁶⁹⁷ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁹⁸ Nous reprenons ici l'analyse de F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, op. cit., p. 249.

¹⁶⁹⁹ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit.

prendre des photos, les deux s'embrassent, ensuite nous voyons la plage d'en bas et le couple enlacé de loin, panoramique sur la plage, mais, dans le plan suivant, nous découvrons que les deux personnages ne se trouvaient pas dans l'image : ce ne sont pas les deux protagonistes que nous voyons, mais ce qu'ils voient, et l'on s'aperçoit vite qu'il ne s'agit pas d'un cadrage en caméra objective, mais d'un plan subjectif et plus précisément d'une des photos prises depuis la falaise. Le *plan subjectif réversible* suit ici le mouvement inverse, du cadrage impersonnel au regard introceptif¹⁷⁰⁰. Le personnage commente, alors, que lui-même, en regardant dans l'objectif, n'avait pas remarqué la présence de ce couple. Il veut en faire une histoire, un film qui parle de ces deux personnages soudainement apparus : *El secreto de la Playa del Golfo*, c'est à ce point que Léna ajoute, réalisant ainsi la réversibilité et la construction en abyme du texte filmique : « Ce couple, c'est nous ».

Encore une fois ce que nous voyons ce n'est pas le regard que nous croirions incarner : soudain nous sommes projetés dans un point de vue étant surgi du visible, en vertu de ce que Merleau-Ponty a décrit comme un *narcissisme fondamental* de la vision :

Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible, tout le tangible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve entouré, ou quand, entre lui et eux, et par leur commerce, se forme une Visibilité, un Tangible en soi, qui n'appartiennent en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait – comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles. De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit.¹⁷⁰¹

¹⁷⁰⁰ Dans le même sens, on pourrait citer également la séquence d'ouverture de *The Conversation* (*Conversation secrète*, 1974) de Francis Ford Coppola, où le zoom très long et très lent, servant de plan d'ensemble, se révèle être un plan subjectif.

¹⁷⁰¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 180-181.

e) Le corps à la surface

Ce que l'*image subjective réversible* ne fait que rendre plus explicite est que, face à la caméra subjective, demeure toujours une ambiguïté : quel est ce regard auquel je suis confronté ? Que je suis sur le point d'incarner ? Est-ce celui d'un personnage ? Est-ce le regard du film ? Il y a toujours *une marge de liberté dans ce que je suis en train de voir, toujours un mouvement à accomplir comme réponse ou réversion du visible, indiquant que le processus de subjectivation du regard n'est jamais achevé.*

D'un point de vue historique, la caméra subjective s'est métamorphosée au contact avec d'autres médias visuels et notamment lorsqu'elle a rencontré les possibilités expressives dégagées par la technologie du steadicam, à la fois à même de restituer une continuité du regard, joignant ce que nous avons appelé avec Sobchack le mouvement de l'attention et le mouvement du corps, et rendant plus acceptable, par sa stabilité, l'usage prolongé de la caméra subjective – mis en œuvre de *Shining* (1980) à *Elephant* (2003), mais de quelque façon déjà anticipé par les artifices de la mise en scène de Daves. Toujours est-il que ce regard flottant voltige dans l'espace d'une manière qui nous éloigne parfois des mouvements d'un regard incarné humain¹⁷⁰². Pour faire un exemple qui synthétise cette tendance, il suffit de rappeler l'usage généralisé qu'en a fait récemment Alejandro González Iñárritu dans *Birdman* (2014), ayant réalisé un film *en un seul plan-séquence* – ou presque. Cette prouesse technique, qui rejoint la mise en œuvre de Sokourov dans *L'Arche russe*, produit un va et vient d'*images subjectives réversibles* et donne lieu à une oscillation continue : la caméra passe du dos du personnage à son point de vue se réfléchissant dans un miroir, puis regardant l'écran de son ordinateur, elle le retrouve ensuite de profil, le suit ou le précède dans les couloirs ou derrière les coulisses du théâtre, mais, ce processus est tellement réitéré et intégré à la mise en scène qu'il finit par

¹⁷⁰² Sur ce point, ainsi que sur les remédiations (J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*) de la caméra subjective influencées par les dispositifs de surveillance ou des films de found footage cf. R. Eugeni, « First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks », *op. cit.*, et, du même auteur, « Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico », in *Reti Saperi Linguaggi*, 4, 2, 2013, p. 19-23.

disparaître et n'est presque plus remarqué au niveau perceptif, de sorte que, si les mêmes scènes étaient réalisées selon un découpage classique, l'expérience du spectateur n'en serait pas vraiment modifiée – tout autrement, dans la mise en scène de Sokourov, l'oscillation entre subjectif et objectif se réalise sans jamais quitter le point aveugle du regard du personnage.

À l'opposé de *Birdman*, dans un cinéma qui se veut encore d'essai ou, comme on dit aujourd'hui, indépendant, nous trouvons *Léviathan* (2012) de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, documentaire issu d'une « ethnographie sensorielle » sur les pêcheurs de New Bedford, tourné avec dizaines de *go pro* et de caméras numériques miniatures. La prolifération de regards que le film exhibe – regard de vagues et de bateaux, regard de pêcheurs et de poissons – produit un champ-contrechamp des subjectivités involontaires, dont la parité ontologique paraît fascinante autant que programmée¹⁷⁰³. Dans tous ces plans, trop situés pour être simplement des plans d'ensemble, impersonnels et neutres, trop dépersonnalisants pour être perçus en tant que subjectifs, le « sujet » en question n'est plus un des personnages, mais le *corps du film* lui-même¹⁷⁰⁴.

Or, une telle visibilité anonyme et réversible semble marquer le style visuel des dernières années et se traduit dans une multiplication des points de vue et des médiations, toujours plus exhibées. Ces procédés aptes à *faire sentir la caméra*, à faire sentir le regard, sa présence, sont aujourd'hui généralisés et embrassent tout l'univers médiatique. Comme le théoricien des médias Erkki Huhtamo le souligne, le spectateur est désormais devenu conscient de la *présence* du médium et cela n'est pas perçu comme contradictoire avec le sentiment de l'authenticité de l'expérience¹⁷⁰⁵. Pour le dire autrement, ce qui relève de l'objectivité ou bien de la subjectivité n'est plus opposé selon la dichotomie entre ce qui ne nécessiterait pas de médiation envers ce qui est perçu à travers le filtre d'un regard situé, ou, pour reprendre

¹⁷⁰³ Si nous nous tournons vers les productions hollywoodiennes, nous trouvons encore un reflet de cette médiation exhibée, de cette mise en abîme des regards dans l'adaptation de *Hunger Games* (2012-2015), mettant en scène un jeu télévisé où des adolescents sont appelés à se battre à mort dans une arène selon les lois d'une nouvelle Amérique post-apocalyptique.

¹⁷⁰⁴ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*

¹⁷⁰⁵ E. Huhtamo, « Encapsulated Bodies in Motion : Simulators and the Quest for Total Immersion », in S. Penny (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York, 1995, p. 159-186 ; 171.

l'exemple des premiers plans subjectifs, entre ce qui est offert au regard du spectateur et ce qui lui est donné à voir à travers une lentille.

Si Merleau-Ponty parlait d'une « méthode tout “objective” », d'une analyse du dedans par le dehors, en tant que trait distinctif de l'expression artistique et scientifique de la première partie du XX^e siècle, s'opposant à la présomption de pouvoir saisir, de manière immédiate et immédiate, l'intériorité par l'intériorité, alors la médialité contemporaine vient réaliser d'autres possibilités intrinsèques au médium cinématographique et plus en général au dispositif de l'écran : elle se caractérise par la présence d'un *regard médié et réversible*, celui qui marque, par exemple, la mise en scène de deux des séries télévisées les plus commentées de 2014, *The Knick* par Steven Soderbergh et *True Detective* créée par Nic Pizzolatto – dont le résultat expressif est rejoint avec moins de tournures et de tergiversation par rapport aux deux productions cinématographiques que l'on vient d'évoquer. Le spectateur est souvent mis face à tous les stigmates de la caméra subjective – tout spécialement avec les micromouvements de la caméra à la main de Soderbergh –, mais, le public a désormais appris que ce comportement visuel ne renvoie pas à un sujet sur la scène, et pourtant sa perception est éveillée et comme appelée à incarner un regard, son corps est *porté à la surface de ce renversement toujours imminent* entre dedans et dehors, entre visible et invisible ou entre les différents côtés du visible.

Cette émergence d'un regard a-subjectif alors ne renvoie pas à une indétermination ou indifférenciation de la perception, vers une transparence médiatique où tout regard serait éliminé : la surface médiatique que le film exhibe est à entendre comme cette *limite commune*¹⁷⁰⁶ prête à se fissurer, prête à ce retournement imminent d'intérieur et extérieur : « Il y a cette ligne, cette *surface frontière* à quelque distance devant moi, où se fait le virement moi-autrui autrui-moi »¹⁷⁰⁷.

¹⁷⁰⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 123-124 [92](IX9 ou X2) (nous soulignons).

¹⁷⁰⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 311 (nous soulignons).

§ 5. L'ECRAN ET LE CORPS. PENSER LE CADRE SANS BORDS

a) *Frame(d)*

Framed, comme « encadré », mais aussi comme « piégé », « enfermé », « traqué » par la police, est le nom d'un des plus célèbres jeux vidéo indépendants de 2014¹⁷⁰⁸. Conçu pour une jouabilité tactile, ce *puzzle game*, à l'ambiance noire et au design sophistiqué, nous propose des planches illustrant l'histoire d'un mystérieux personnage en fuite ; chaque table est divisée en plusieurs cases, dont l'interface *remédie* tantôt les pages d'une bande dessinée, tantôt les cartons d'un story-board cinématographique¹⁷⁰⁹. À chaque apparition d'une nouvelle page, les scènes s'animent en montrant le déroulement de l'intrigue : le protagoniste échappe à ses poursuivants, traverse des bureaux, des appartements privés, marche sur les corniches étroites des bâtiments, sur les escaliers de secours, les toits, parcourt des chemins labyrinthiques, toujours en risquant d'être tué ; pour que l'histoire puisse suivre son cours, le joueur doit alors intervenir en déplaçant les cases, afin d'en réarranger l'ordre et d'assurer, une page après l'autre, la sécurité du héros. L'action du joueur alors ne se situe pas au niveau des réponses à un parcours préétabli – du type « sauter », « courir », « tirer » – il est plutôt appelé à modifier directement la succession des scènes¹⁷¹⁰, voire des plans ; comme dans de nombreux jeux contemporains, des phases narratives et des phases interactives s'alternent, où l'utilisateur est pris dans un va-et-vient entre une attitude de spectateur et de joueur. Le suspense de l'intrigue est ainsi doublé par une mise en suspens de l'interface qui,

¹⁷⁰⁸ Depuis sa sortie, le jeu a été récompensé par de nombreux prix pour son originalité et la qualité de sa réalisation. Pour des informations plus détaillées : <http://www.framed-game.com>.

¹⁷⁰⁹ Sur le concept de *remédiation*, selon lequel chaque média ne fait, en réalité, que re-médier un médium qui le précède voir J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation, op. cit.*

¹⁷¹⁰ « Rather than play with a set of actions like you normally would in a game (run, jump, shoot), we asked: what would happen if you played with the *context* an action happened in instead ? », Framed presskit (www.framed-game.com/presskit).

en interrompant le flux de l'action, fait remonter l'attention du joueur vers les conditions de possibilité du dispositif, vers la structure mobile de l'écran, qui fait surface.

Mais, si au début le joueur est appelé à déplacer les cases les unes par rapport aux autres, au fur et à mesure que le jeu se déroule, d'autres mécanismes apparaissent, comme les rotations ou encore la réutilisation de certaines cases ; il s'agit alors de faire intervenir des processus logiques et des réponses qui soient à chaque fois adaptées, non seulement aux actions différenciées de l'interface, mais à la fonction spécifique du cadre qui se présente. Dans le développement du jeu de *Framed*, la signification sémiotique du cadre est fondamentalement instable : les cases, de formes et mesures variables, peuvent être juxtaposées ou superposées, alors, de simple contour de l'action représentée, le cadre devient, par exemple, un panneau derrière lequel le personnage se cache, avant de réapparaître dans la case qui se trouve au-dessous. Les cadres assument une fonction proprement cinématographique, ou, plus en général, de montage, s'enchaînent selon la succession propre au découpage d'une séquence filmique ou encore d'une bande dessinée, avec variation des angles de vue et alternance de plan d'ensemble, plan moyen, plan américain, gros plan, etc., pour passer ensuite à un agencement qui nous ramène aux clichés d'un parcours de jeu classique, non différent d'un parcours d'obstacles à la *Super Mario Bros*, qui se présente segmenté ; ici les coupes entre un cadre et l'autre ressemblent plutôt à celles d'un puzzle et ne pourraient pas être assimilées à un montage cinématographique classique – à moins de produire de nombreux *jump cuts*.

Le joueur, initié à tous ces langages, passe d'un niveau sémiotique à l'autre, en laissant son regard glisser d'un point de vue dynamique ou en profondeur, à un autre plutôt graphique et de surface. Le plaisir qu'on prend à jouer procède de ce balancement entre enchaînement des actions et ossature graphique : le joueur est spectateur de l'action, mais également spectateur de son rapport tactile à la trame de l'interface. L'expérience de jeu, alors, se nourrit non seulement du passage continu entre registre ludique et registre narratif, entre passivité relative et interaction, mais aussi de cette oscillation entre transparence et opacité de l'interface, entre une

immersivité fondamentale et une sorte d'*éminence* des structures : c'est le *cadre*, dont le jeu prend son nom, qui ressort toujours dans ses multiples fonctions sémiotiques et esthétiques.

En même temps, au-delà du cadre de jeu, l'interface fait signe, hors-champ, vers différents clichés et codes cultes du genre ; ce que le jeu promet, parmi ses caractéristiques saillantes, est une « mécanique élégante », des « personnages silhouettes » dessinés à la main, une bande sonore jazz, « une animation incroyablement fluide et réaliste », et, enfin, « cigarettes et défenestrations ». Mais ces *défenestrations*¹⁷¹¹, engageant l'avatar du jeu, se reflètent dans la structure de l'interface elle-même et dans sa mise en question ironique du cadre, le joueur étant lui aussi, de son côté, mobilisé en deçà et au-delà des limites du cadre.

Ainsi, plongés dans une telle mise en abîme du cadre – les cases étant à leur tour encadrées par la tablette qui nous permet de jouer –, nous sommes confrontés à des différentes instances du cadrage, entre structure et *parergon*, entre coupe et suture, entre ouverture et relief. Le concept de *Framed* naît au carrefour de toutes ces différentes tensions par lesquelles l'écran, et plus spécifiquement son cadre, est et a été depuis toujours traversé. Ce jeu, aux traits essentiels, nous met face à cette pratique d'encadrer le champ visuel, face à ce mode de figuration de l'espace par lequel notre regard sur les choses lui-même semble avoir été *informé*.

Dans le sillon de la tradition visuelle occidentale, le cadre est ce *contour à travers lequel regarder*, il a été pensé à partir de la métaphore albertienne de la fenêtre comme un espace transparent que le regard transperce, dispositif *ouvrant sur* un spectacle, donnant sur un monde autre, par rapport à celui qui entoure son champ. Toutefois, en instituant la discontinuité entre ce qui est représenté au sein de ses bords et ce qui se trouve au-delà de ceux-ci, le cadre inaugure une oscillation entre l'immersion dans une surface *hétérotopique*, d'un côté, et l'émergence des éléments opaques du dispositif, de l'autre. La ligne de partage entre espace réel et espace virtuel assume ainsi une double valeur en produisant un rapport dialectique : soit le regard s'abandonne à l'immersion et « entre dans le tableau », soit le regard s'arrête à

¹⁷¹¹ Cf. M. Richir, « La Défenestration », in *L'Arc*, n° 46, 1971, p. 31-42.

la surface et sur l'opacité du cadre qui en ressort ; l'effet de transparence trouve ainsi son contrepoint dans la *relevance du cadrage*, la profondeur dans *l'opacité de la surface*.

C'est cette même tension que l'on voit à l'œuvre dans l'expérience de jeu de *Framed* ; cet exemple très simple montre que l'espace inauguré par le cadre, compris à partir de la notion d'écran, se révèle une surface opaque, une ouverture non transparente, et pour cela paradoxale : fenêtre aveugle et inverse, espace qui ressort du cadre. Comme nous l'avons vu, l'écran se trouve en tension entre ces deux instances : d'un côté, il est « question de surface¹⁷¹² », interface qui remonte à la surface, se reliant à son sens étymologique de barrière protectrice¹⁷¹³, mais également dans le sens freudien ou lacanien d'un *faire écran*¹⁷¹⁴, et, de l'autre côté, il est coupe, ligne, limite, marquant une discontinuité et ouvrant sur un espace autre

Dans *Framed*, l'enchaînement fluide de l'histoire est suspendu, renvoyé, interrompu, en même temps que le cadre de l'écran est touché, divisé, multiplié, déplacé, ainsi qu'évoqué par les multiples seuils que le personnage traverse dans ses fuites et ses défenestrations ; mais, malgré cette présence continue de l'interface de jeu, ce qui en résulte est un effet immersif : il s'agit pourtant d'un *type d'immersion qui procède de l'émergence de l'interface* et de ses structures, et non pas du degré de simulation visuelle ou de ressemblance mimétique, alors que, vers cette dernière tendance, que l'on pourrait définir réaliste ou transparente, se meut encore une grande partie des jeux vidéo, et plus en général des produits audiovisuels contemporains¹⁷¹⁵.

Au contraire, dans l'exemple que nous avons examiné, l'environnement numérique produit des effets immersifs précisément en vertu de l'opacité du dispositif, en vertu de la présence toujours renouvelée du cadre. L'interface de *Framed*, comme celle de nombreux jeux-vidéo indépendants, procède à contre-courant par rapport à cette logique de la transparence et est implicitement à la recherche d'une nouvelle élaboration perceptive du cadre, à l'instar de l'ouverture

¹⁷¹² H. Damisch, « Morceaux choisis », in *Projections, les transports de l'image*, *op. cit.*, p. 15-23.

¹⁷¹³ Sur l'étymologie du terme écran nous avons déjà rappelé les contributions de : E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », *op. cit.* ; L. Vancheri, « L'image-écran », *op. cit.* ; M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*

¹⁷¹⁴ S. Freud, « Sur les souvenirs écrans », *op. cit.*, et « Souvenirs d'enfance et souvenirs écrans », *op. cit.* ; J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, *op. cit.*

¹⁷¹⁵ Nous avons abordé cette question dans notre Troisième Chapitre.

qu'est la *fenêtre* numérique : fenêtre mobile, contour variable, opérant par empiètement des surfaces – à comprendre comme une fenêtre que le regard ne transperce pas, ou, selon la définition de Anne Friedberg, « *a window that we don't see through* »¹⁷¹⁶, c'est-à-dire *une fenêtre qui fait écran*.

Or, malgré les transformations perceptives et épistémiques que notre régime scopique a rencontrées, dans l'écran – cinématographique ou post-cinématographique – demeure encore « une séparation – une “coupe ontologique” – entre la surface matérielle du mur et la vue qui est contenue au sein de cette ouverture »¹⁷¹⁷. Mais cette résistance ou survivance du cadre se heurte aujourd'hui à un changement fondamental, à une « mutation dans la fonction du *framing*¹⁷¹⁸ », suscitée par le numérique, l'image n'étant plus définie, au moins à un niveau génétique, par l'ouverture dessinée par son support. Qu'en est-il alors du cadre, suspendu entre prolifération et dissolution, entre contour et contrôle ? Quel type de rapport se dessine entre le corps percevant et les bords de l'écran ainsi que des cadres qui se multiplient en son sein ?

b) Défaire l'appareil du cadre

Comme nous l'avons vu, l'institution du cadre semble impliquer, en tant que caractère intrinsèque, la possibilité de son dépassement, la dissolution de ses bords, l'empiètement de ses limites tout comme de sa surface. Mais, si l'on remonte de l'appareil à ses implications théoriques et politiques, la dissolution du cadre entraîne un ébranlement du dispositif de la représentation, comportant une mise en question du statut du sujet cartésien et de la place de spectateur qui lui avait été assignée par la modernité.

¹⁷¹⁶ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷¹⁸ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, p. 75.

Les études d'esthétique et de culture visuelle ont largement montré les implications métaphysiques et cartésiennes du *système représentatif* mis en œuvre par le cadre à partir de la perspective du Quattrocento, entendu comme instrument de maîtrise et signe de domination du visible par la raison. La *perspectiva artificialis* transforme le plan de l'image en une surface transparente, coïncidant avec une section de la pyramide visuelle et le spectateur dans un point de vue, unique et immobile, vers lequel toute la représentation semble tendre, ce *point que la perspective nous assigne*, selon l'expression d'Hubert Damisch¹⁷¹⁹. C'est à partir de ce point de vue qu'on procède, par le biais d'une abstraction des éléments du champ visuel, à une *mathématisation de l'espace perceptif vécu*, dans l'espace infini, continu et homogène de la géométrie¹⁷²⁰.

Certes, les artistes de la Renaissance connaissent la nature paradoxale de cette surface toilée sur laquelle apparaissait le spectacle du monde : comme le remarque Luc Vancheri, le dispositif du tableau « est tout à la fois le voile et la fenêtre d'une section de la pyramide visuelle, en somme l'écran réel qui interrompt les rayons visuels et l'écran imaginaire qui, au contraire, prolonge la projection »¹⁷²¹. Mais – en tant que théorie et système représentatif – la perspective ignore le mot « écran », lui préférant celui de « fenêtre » en tant que dispositif sous-tendant une « annulation imaginaire de la surface de la représentation au seul profit de la représentation »¹⁷²². Dans la perspective en tant que *vision à travers*, le rapport entre transparence et opacité dont l'écran est porteur, s'articule de manière fondamentalement asymétrique, assignant au représentant un rôle purement auxiliaire : « la surface peinte en tant que telle s'annule pour ne plus être qu'un seul plan invisible, telle une vitre derrière laquelle semble se dérouler la scène représentée »¹⁷²³.

¹⁷¹⁹ H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*

¹⁷²⁰ Pour Panofsky la perspective « représente en quelque sorte le premier exemple d'un système de coordonnées qui, dans une sphère du concret artistique, rend l'«espace systématique» moderne matériellement visible, avant même que la pensée de l'abstrait mathématique l'ait postulé; et, de fait, la géométrie projective du XVIIe devait ainsi bien procéder des recherches perspectives; elle est, elle aussi, en dernière analyse, un produit de l'atelier d'artiste, comme tant d'autres branches de la «science» moderne. », E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 125-126; cf. également *ibid.*, p. 174-175.

¹⁷²¹ L. Vancheri, « L'image-écran », *op. cit.*, p. 1.

¹⁷²² *Ibid.*, p. 3.

¹⁷²³ D. Arasse, *L'homme en perspective, les primitifs italiens*, Paris, Hazan, 2008 [1978], p. 202.

Dans la construction perspective, les objets picturaux s'inscrivent dans une dimension spatiale qui leur préexiste¹⁷²⁴, un espace en soi, étant un *præ* par rapport aux formes qui y apparaissent¹⁷²⁵, espace « clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires »¹⁷²⁶. De ce fait, Panofsky reconnaît, dans le système de représentation de la perspective, l'idée moderne de l'espace, formulée ensuite par Descartes en tant que substance étendue, dont le caractère éminemment infini est symbolisé par la convergence des lignes en un point de fuite géométrique – étant idéal, même lorsqu'il est réellement situé dans le tableau¹⁷²⁷. À l'instar de la tradition perspective, dans les contours du cadre découpant l'image bidimensionnelle du monde et ainsi procédant à une mathématisation et objectivation de l'espace psycho-physiologique, on a vu se dessiner – ou, encore, se réfléchir¹⁷²⁸ comme dans un miroir – le domaine mathématique et scientifique de l'homme sur la nature et sur l'histoire, s'exprimant dans la vision pure et désincarnée synthétisée par la théorie optique cartésienne¹⁷²⁹.

Comme Lev Manovich le souligne de manière perçante, le film de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract*¹⁷³⁰ constitue une mise en scène

¹⁷²⁴ Cf. M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 81.

¹⁷²⁵ cf. G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky », in *La prospettiva come « forma simbolica », e altri scritti*, sous la direction de G.D. Neri avec une note de M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 310.

¹⁷²⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷²⁷ « In questo spazio geometrico Panofsky ravvisa l'idea moderna dello spazio, lo spazio che viene teorizzato da Cartesio come la sostanza estesa, omogenea infinita, e che già in precedenza era stato lentamente e progressivamente conquistato dall'arte del Trecento e soprattutto del Rinascimento: spazio *infinito*, simboleggiato, in questo suo nuovo carattere, dalla convergenza in un punto (ideale benché realmente identificato sulla tavola) delle linee di fuga dell'immagine », G.D. Neri, « Il problema dello spazio figurativo », *op. cit.*, p. 312.

¹⁷²⁸ Le modèle de la perspective démontré par l'expérience de Brunelleschi se fondait précisément sur la réflexion du spectacle à l'aide d'un miroir, parvenant à comparer la perception de l'espace réel et celle de l'espace représenté, ainsi ramenés à une même échelle.

¹⁷²⁹ Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.* ; H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.* ; D. Arasse, « L'invention de la perspective », in *Histoires de peinture*, *op. cit.* ; P. Francastel, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, [Paris, Lyon, Audin 1951] Denoël-Gonthier, 1984 ; J. Darriulat, *Métaphores du regard: essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993 ; H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, *op. cit.*

¹⁷³⁰ Commenté par Manovich, *The Language of New Media*, *op. cit.*, p. 106 sq. « What is the price the subject pays for the mastery of the world, focused and unified by the screen? *The Draughtsman's Contract*, a 1981 film by Peter Greenway, concerns an architectural draftsman hired to produce a set of drawings of a country house. The draughtsman employs a simple drawing tool consisting of a square grid. Throughout the film, we repeatedly see the draughtsman's face through the grid which looks like the prison bars. It is as if the subject who attempts to catch the world, to immobilize it,

particulièrement efficace d'un tel dispositif de vision et de pensée. En Angleterre, à la fin du XVII^e siècle, un paysagiste réputé est engagé par une aristocrate pour réaliser douze dessins représentant le domaine de son mari. En contrepartie, comme la somme proposée n'est pas assez élevée, l'artiste exige par contrat qu'il pourra profiter des faveurs de la maîtresse des lieux, de plus, il impose des règles très strictes quant à la réalisation des dessins, exigeant des domestiques et des habitants de ne troubler en aucune façon le paysage qu'il va fixer avec sa machine perspective – modelée sur le célèbre perspectographe ou portillon de Dürer. L'artiste cherche à éliminer du paysage tout mouvement, toute trace vitale ou humaine qui pourrait venir troubler la composition, néanmoins, sans qu'il s'en aperçoive, des éléments étranges s'intègrent peu à peu aux dessins, représentant autant d'indices d'un meurtre qui est en train d'être commis sous ses yeux. Les règles qu'il avait imposées finissent ainsi par l'emprisonner dans son même contrat, dans sa même machine perspective. Le point de vue du sujet de la vision et la domination du monde que la représentation lui assure révèle sa nature fondamentalement illusoire. Au moyen du système perspectif, le sujet possède le spectacle en son ensemble, le saisit, en fait son objet, en lui imposant des limites, mais, de ce fait, il renferme le monde au sein de sa représentation et il s'en découpe lui-même – c'est bien le sens figuré qu'évoque encore, en anglais, le mot *framed*, renvoyant à l'action d'enfermer, piéger, emprisonner, ou bien d'être victime d'un coup monté. De manière similaire, le sujet cartésien dresse un appareil épistémique qui, tout en fixant le spectacle du monde en son sein, finit également par enfermer le regardeur dans ses contours figés¹⁷³¹. En somme, on pourrait dire que le cadre devient emblème de la représentation dans la mesure où toute opération de cadrage constitue le regardeur en sujet d'une vision du monde, à savoir produit toujours *un objet pour un sujet et un sujet pour un objet*¹⁷³².

to fix it within the representational apparatus (here, perspectival drawing), is trapped by this apparatus himself. The subject is imprisoned ».

¹⁷³¹ J. Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*

¹⁷³² N. Bryson, « The Gaze in the Expanded Field », in H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, *op. cit.*, p. 100. Cf. M. MP, *L'institution. La passivité*, *op. cit.*, p. 82 : « La perspective a même fonction que philosophie critique : lien de subjectivité et objectivité, point de vue et réalité ».

La philosophie du XX^e siècle s'est engagée dans une révision du *perspectivisme cartésien*¹⁷³³, en achevant ce que Marc Richir a appelé la *défenestration*, à savoir un renversement de la conscience métaphysique et une critique radicale de ses fondements. Le philosophe ne peut désormais regarder le monde par sa fenêtre¹⁷³⁴, le faire et le défaire depuis le point unique de la conscience, il se découvre exposé à un être qui l'anticipe, l'excède, par rapport auquel il *ek-siste*¹⁷³⁵. L'unité du moi, désormais comprise comme fait historique, comme fait compromis toujours par un dehors – surgissant dans le même monde qu'il aurait prétendu fonder – implique la conception d'une latence, d'un horizon d'aperception constitutif de toute perception, ou, pour le dire en termes merleau-pontiens, cela comporte un rapport entre visible et invisible, où l'invisible « n'est pas seulement non-visible [...], mais où son absence compte au monde (il est "derrière" le visible, visibilité imminente ou éminente [...])¹⁷³⁶ ».

Un tel renversement de l'ontologie du visible a été accompli avec la complicité – historique et perceptive – de l'écran du cinéma, à même de remettre en question l'appareil du cadre tel qu'il avait été conçu auparavant et d'accompagner une transformation de notre régime scopique. En mettant en lumière le passage du dispositif de la fenêtre à celui de l'écran, Mauro Carbone affirme que l'écran « incarne aujourd'hui, de manière plus ou moins consciente, notre image du voir. C'est pourquoi je pense que comprendre notre expérience présente des écrans », telle qu'elle a été dégagée par le cinéma, peut « nous aider à comprendre la manière dont on conçoit notre expérience présente du voir »¹⁷³⁷.

Ce que nous avons cherché à montrer est que, si le cadre est une puissance de limitation, la surface de l'écran ainsi que l'horizon qui l'excède exercent une pression ou *insistent sur le contour*. Une tension – celle que Wölfflin avait déjà indiquée dans l'histoire de la peinture¹⁷³⁸ – se produit toujours entre l'espace encadré et celui

¹⁷³³ Cf. M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *op. cit.*, où Jay forge l'expression « perspectivisme cartésien » afin de désigner les présupposés théoriques de la perspective.

¹⁷³⁴ M. Richir, « La Défenestration », *op. cit.*, p. 31.

¹⁷³⁵ M. Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁷³⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷³⁷ M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 29.

¹⁷³⁸ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*

qui se trouve au-delà de ses bords, ce dernier étant toujours dans l'imminence de devenir visible, tout en étant déjà visible aux regards des figures qui se trouvent au sein de l'espace représenté. Mais, c'est avec le cinéma que cette structure se réalise ou bien *se mobilise* plus proprement lorsqu'un invisible, un *bors-champ* – soit-il un visible actualisable ou un tout invisible qui demeure pure puissance¹⁷³⁹ – peut toujours *empiéter et occuper virtuellement la surface de l'écran*.

L'écran cinématographique semble donc contraster et même renverser la fonction d'exclusion dominante dans le cadrage ; nous assistons, déjà avec des effets spéciaux tels que le *split screen* ou écran divisé¹⁷⁴⁰, à une simultanéité des actions représentées et à une multiplication de la sequentialité au sein même du cadre. Il en va de même pour des choix de composition comme le *surcadrage* – le *frame in the frame* – ou le *décadrage*¹⁷⁴¹. Ce qui réunit ces pratiques est une progressive émergence du cadrage comme *contour virtuel et mobile*¹⁷⁴² ; celui-ci peut se déplier et assumer des formes changeantes, et notamment se multiplier au sein de l'écran, en instituant des espaces et en opérant d'une manière plus proche du polyptyque ou de la *Wunderkammer* que du modèle transparent de la pyramide perspective albertienne.

Par ailleurs, une telle *relevance du cadrage*, obtenue tant par le dépassement des limites du cadre que par le fait de susciter le mouvement du regard vers le contour – vers la *machinerie* à laquelle il renvoie, vers la présence opaque de ce médium –, est un des traits caractérisant le passage du cinéma classique au cinéma moderne tel qu'il a été interprété par Deleuze¹⁷⁴³. L'image du cinéma moderne ne se contente plus de jouer sur la *possibilité imaginaire* de franchir sa surface et ses bords, mais *fait de la mise*

¹⁷³⁹ Deleuze propose une distinction entre ces deux aspects du hors-champ cf. G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁴⁰ Procédé largement repris par l'art vidéo et l'*expanded cinema*, cf. A. Friedberg, *The Virtual Window*, op. cit., p. 199-200.

¹⁷⁴¹ P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.

Sur le surcadrage et la mise en abyme dans le miroir en tant qu'analogue de la caméra cf. aussi C. Metz, « L'écran second ou le rectangle au carré », in S. Diimchen et M. Nerlich (éd.), *Texte, image / Bild-Text*, Berlin, 1990, p. 325- 332.

¹⁷⁴² À l'époque de la naissance du cinéma, un tel processus de mobilisation du point de vue intéresse déjà l'art moderne, comme Jacques Aumont l'a montré. Cf. J. Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, « L'œil variable ou la mobilisation du regard », p. 37-72 ; M. Senaldi, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Milano, Pgreco Edizioni, 2007. De manière convergente, Anne Friedberg parle d'un regard mobile et virtuel caractérisant la culture visuelle du XIX^e siècle, cf. A. Friedberg, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, op. cit.

¹⁷⁴³ G. Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

en tension du cadre une de ces instances, une présence à laquelle il fait sans cesse signe tout en la débordant. Des pratiques comme l'allusion au hors-champ ou le regard hors-champ, la rupture de la fiction scénique, le décadage, cessent ainsi d'être soumises à l'intrigue et assument une fonction centrifuge au sein du plan lui-même : déstructurant l'espace, déplaçant le spectateur, détournant le regard de l'action vers le cadrage¹⁷⁴⁴.

Le cinéma produit un *débordement systématique du cadre*, il semble avoir silencieusement travaillé à la dissolution de ses limites, de ses bords orthogonaux, pour laisser émerger une surface virtuelle, flexible, interchangeable, multiple, simultanée. Pour le dire avec Deleuze, « il n'y a donc plus d'hors-champ¹⁷⁴⁵ », plus de véritable extériorité, car celle-ci excède déjà le cadre, elle est déjà présence virtuelle empiétant le cadre. Dès lors, le cadre cesse d'être ligne de partage, lisière, pour devenir *charnière* entre les espaces : ses contours n'agissent pas en tant que séparation mais comme le *point de retournement de la vision*. Ce que Merleau-Ponty dit, dans *L'œil et l'esprit*, de la ligne du dessin pictural dans l'art moderne est vrai aussi pour cette ligne qui trace le contour du cadre : « il n'y a pas de lignes visibles en soi¹⁷⁴⁶ », la « ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond », elle est présence diacritique et, « comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable¹⁷⁴⁷ ».

Ce que le cinéma nous a appris est une conception de l'écran comme « une surface dont l'opacité, au lieu de cacher, nous permet de voir », jetant ainsi les jalons pour résoudre l'opposition entre cacher et montrer, qui était inscrite dans la double signification de l'écran¹⁷⁴⁸. Alors, en défaisant les contours du cadre, l'écran cinématographique vient aussi ébranler une conception métaphysique de la surface figurale, qui est

¹⁷⁴⁴ Comme le précise Deleuze, l'image « se définit moins maintenant par le choix d'un côté préexistant de l'objet [ou du corps] Visible que par *l'invention d'un point de vue qui déconnecte les côtés, ou instaure un vide entre eux, de manière à extraire un espace pur, un espace quelconque, de l'espace donné dans les objets* », *ibid.*, p. 328. « Antonioni semble aller jusqu'au bout de cette conception géométrique du cadre qui préexiste à ce qui vient s'y inscrire (*L'éclipse*) » et il ajoute dans la note en bas de page : « C'est ce que Pasolini analysait comme le "cadrage obsédant" chez Antonioni », *ibid.*, p. 24.

¹⁷⁴⁵ G. Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 329.

¹⁷⁴⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 74 (nous soulignons).

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁷⁴⁸ M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 29.

désormais à penser comme « un espace qui n'institue aucun au-delà » transcendant au visible¹⁷⁴⁹. Cette transcendance, cet invisible, cette profondeur, est plutôt immanente à la surface et à la coupe que l'écran institue dans l'espace visuel.

Le cinéma a inauguré un nouveau dispositif technique et, avec celui-ci, une nouvelle manière de percevoir ainsi que de penser notre rapport au visible et à l'invisible. Cela implique que quand on se réfère à l'écran cinématographique, la structure propre à ce dispositif ne peut pas être limitée à l'expérience de regarder un film dans l'obscurité d'une salle¹⁷⁵⁰, dans une vision collective et dans l'absence de maîtrise sur le déroulement du cinéma, mais plutôt, une telle expérience ou *pensée charnelle*¹⁷⁵¹ de l'écran doit être *élargie*, selon la perspective d'un *expanded cinema*¹⁷⁵², bien au-delà de ces frontières nettes, à une constellation de pratiques en évolution, tendant toutes vers cette forme esthétique-sensible complexe et polymorphe.

c) Une fenêtre qui fait écran

Dans le sillon de la voie tracée par l'ontologie de Merleau-Ponty et par la phénoménologie de l'expérience filmique élaborée par Vivian Sobchack, nous avons vu que le spectacle du monde qui est révélé au sein du contour de l'écran nous

¹⁷⁴⁹ M. Carbone, « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », *op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁵⁰ Cela reviendrait à interpréter le dispositif cinématographique comme un système fermé et figé, ainsi qu'à établir une séparation nette entre ce qui est du cinéma et ce qui ne l'est pas. Cf. R. Bellour, *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, POL, 2012 ; J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

¹⁷⁵¹ V. Sobchack, *Carnal Thoughts*, *op. cit.*

¹⁷⁵² G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970. Sur une telle perspective élargie du dispositif cinématographique cf. également : F. Casetti, « L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema », in *Fata Morgana*, n° 4, « Esperienza », p. 23-40 ; Ph. Dubois, L. Ramos Monteiro, et A. Bordina (éd.), *Où, c'est du cinéma: formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009 ; E. Biserna, Ph. Dubois, F. Monvoisin (éd.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010 ; L. Vancheri, *Cinemas contemporains : Du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009 ; A. Gaudreault et P. Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

rejoint comme la perception d'un autre, comme un regard en mouvement, ou mieux comme l'empiétement réciproque de deux instances scopiques. Cela implique qu'on ne peut plus penser l'image, ainsi que son support écranique, comme l'objet de notre perception, mais, à l'instar de la réversibilité charnelle, comme un acte expressif et donc en tant que geste à son tour incarné.

Par le biais de ce *retournement des limites du cadre*, qui nous fait voir *selon* l'écran et non pas à travers ou au-delà de celui-ci, la surface visible se révèle un tout autre espace : non pas un espace représentatif, espace d'une projection du monde par une instance subjective, mais, au contraire, *l'espace d'un mouvement réciproque de deux visibles*. Plutôt qu'espace transparent à travers lequel saisir le spectacle, l'écran se donne comme une surface de contact, membrure commune d'une perception à double sens. Un écran concave et convexe ressemblant de plus en plus à un corps en expansion : celui du cinéma mais aussi d'autres formes expressives qu'à partir du cinéma se doivent de façonner notre expérience des écrans, et qui vont d'installations comme *Corpocinema* (1967) ou *Movie movie* (1967) de Jeffrey Shaw, jusqu'à *Poetic Cosmos of the Breath* (2007) de Tomas Saraceno. Au lieu d'un espace plat et limité, l'écran s'avère une surface qu'on peut toucher et qui touche, qui est déformation de l'espace, *surface qui se fait pli* devenant une forme métastable. Ce mouvement réciproque, parvenant à *dissoudre les contours de l'écran*, implique ainsi une reconfiguration du rapport entre le corps et le cadre et nous force à *penser différemment l'opération du framing*.

La dissolution du cadre assume un sens encore nouveau si on le met en relation avec le statut de l'écran numérique et les pratiques du cadrage qu'il a engendrées. Comme nous avons vu dans *Framed*, l'écran numérique réalise une *convergence*¹⁷⁵³ des différentes fonctions et figures du cadrage, sans pour autant correspondre ou être épuisé par aucune des instances (filmiques, picturales, narratives, etc.) qu'il vient incarner.

¹⁷⁵³ Sur le phénomène de la convergence numérique voir F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999 et H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, 2006. Pour une discussion des propos de Kittler voir M.B.N. Hansen, « Cinema beyond Cybernetics, or How to Frame the Digital-Image », in *Configurations*, vol. 10, n° 1, Winter 2002, p. 51-90 et, du même auteur, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 93-125.

Le *débordement systématique du cadre* inauguré par le dispositif cinématographique se prolonge, comme le souligne Lev Manovich, dans le phénomène télévisuel du *zapping*¹⁷⁵⁴, où l'écran vient héberger une multiplicité d'images qui coexistent simultanément, en un enjambement continu. Dans l'époque plus récente, la déstructuration du cadre et de sa grille perceptive investit également l'interface informatique et ses *fenêtres*, qui se démultiplient et se superposent dans une structure figure-fond devenue virtuelle¹⁷⁵⁵. Le spectateur ou usager fait désormais l'expérience, de manière encore plus explicite, de l'écran comme une structure d'empiètement, une surface qui se trouve continuellement dans l'imminence d'excéder ses mêmes limites.

Mais, de manière plus radicale, l'écran numérique nous confronte à une discontinuité qui intéresse la *genèse* des contenus que les écrans manifestent et donnent à voir et qui convergent dans le format numérique¹⁷⁵⁶. En effet, le cadre de l'écran n'a plus aucun rôle dans la naissance de l'information visuelle, celle-ci ne s'appuie pas sur un processus analogique, mais dérive d'une élaboration mathématique et électronique. En somme, l'image n'est plus en aucune manière contrainte au dispositif du cadre au niveau de sa création – ce qui était encore le cas pour les médias qui l'ont précédée (châssis, photographie, caméra).

C'est peut-être dans le sens d'un tel débordement virtuel que Deleuze affirme que « le cadre assure une déterritorialisation de l'image¹⁷⁵⁷ », dans la mesure où son territoire se trouve investi d'une multiplicité de lignes de discontinuité qui sont aussi des lignes de fuite – il faudrait alors tenter une agronomie kafkaïenne des zones et des dimensions de ce nouvel agencement de l'image, pour comprendre la limite que le cadre institue, sur le modèle de la construction de la muraille de Chine¹⁷⁵⁸.

¹⁷⁵⁴ Manovich décèle dans cette pratique « the possibility of simultaneously observing a few images which coexist within one screen », L. Manovich, *The Language of New Media*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷⁵⁵ Cf. notamment A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*

¹⁷⁵⁶ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.* ; D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007.

¹⁷⁵⁷ G. Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁵⁸ F. Kafka, *La Muraille de Chine, et autres récits*, Paris, Gallimard, 1985 ; commenté par G. Deleuze et F. Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

Est-ce qu'on peut encore parler de cadre ou de *frame* en référence à une telle structure d'empiètement ? Qu'en est-il de la « coupe ontologique »¹⁷⁵⁹ du cadre dans la dissolution mise en acte par l'écran ? Quel est la mutation épistémique et ontologique qui se trouve incarnée dans ces nouvelles instances du cadrage ? Pour Lev Manovich, l'écran contemporain serait encore totalement assimilé à cette fonction de cadrage délimitant l'espace réel de l'espace de la représentation et présupposant l'immobilité du spectateur, autrement dit, la fonction du cadre représente encore, pour le médiologue américain, l'*interface dominante des nouveaux médias*. Manovich interprète le dispositif de l'écran comme étant tout à fait convergent avec le système représentatif du cadre ou *frame*, dont il développe l'évolution historique. Dans l'ouvrage consacré au *Langage des nouveaux médias*, il esquisse une généalogie de l'écran visant à interpréter, de manière rétrospective, les formes représentatives, passées et présentes, comme autant de déclinaisons de l'écran. À l'*écran classique* de la peinture, tableau statique et caractérisé par une vision frontale, s'opposerait l'*écran dynamique* du cinéma, découvrant l'image en mouvement ; une étape successive est représentée par l'*écran en temps réel*, à savoir l'écran qui, tout en gardant les caractères des précédents types, se développe en relation aux pratiques de la surveillance ; l'écran de l'ordinateur serait enfin, pour Manovich, un écran proprement *interactif*, qui se multiplie et tend vers la transparence ou la disparition de l'interface sur le modèle de la réalité virtuelle¹⁷⁶⁰.

Donc, selon Manovich, malgré le changement de paradigme provoqué par le numérique au niveau ontologique et sémiotique, *aucun changement significatif ne serait opéré au niveau de l'interface* : « la culture visuelle de l'ère informatique est cinématographique dans son mode d'apparition, numérique au niveau de sa matérialité, et computationnelle (c'est-à-dire déterminée par un logiciel) dans sa logique »¹⁷⁶¹. Ainsi, Manovich affirme que le modèle fourni par le cadre ne sera pas dépassé, puisqu'il continue d'offrir l'interface la plus efficace au niveau perceptif et

¹⁷⁵⁹ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁶⁰ Cette analyse de la dissolution des bords de l'écran aurait demandé une prise en compte de la réalité virtuelle. Ne pouvant pas développer davantage notre réflexion à ce sujet, nous renvoyons aux études de M. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, et de J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, en particulier p. 160 *sq.*

¹⁷⁶¹ L. Manovich, *The Language of New Media*, *op. cit.*, p. 165.

cognitif : qu'il soit « dynamique, en temps réel ou interactif, un écran est encore un écran. [...] Aujourd'hui *comme il y a des siècles*, nous sommes encore en train de regarder une surface plate et rectangulaire, qui existe dans l'espace de nos corps et fonctionne comme une fenêtre ouvrant sur un autre espace »¹⁷⁶².

Si d'un côté, le propos de Manovich semble incontestable à cause de la persistance du cadre dans la majorité des dispositifs contemporains, de l'autre, toute disjonction théorique entre l'interface ou apparence du dispositif et sa logique intime pose des problèmes et risque de rater une mutation fondamentale¹⁷⁶³. Il est vrai que, comme le remarque Anne Friedberg, malgré les transformations perceptives et épistémiques que notre régime scopique a rencontrées, de la perspective de la Renaissance jusqu'à présent, dans l'écran – cinématographique ou post-cinématographique – demeure encore « une séparation – une “coupe ontologique” – entre la surface matérielle du mur et la vue qui est contenue au sein de cette ouverture »¹⁷⁶⁴. Bien que confrontés à un écran fragmenté, où de multiples *fenêtres* coexistent et se superposent, temporellement et spatialement, et dans lequel le sens du toucher empiète de plus en plus sur la vue, encore aujourd'hui, dans cet espace post-cartésien et post-médium¹⁷⁶⁵, demeurent des bords délimitant ce que nous voyons sur l'écran¹⁷⁶⁶. Encore, comme le soulignent à la fois David Bolter et Richard Grusin¹⁷⁶⁷ ainsi que Friedberg, dans les années 1970 du XX^e siècle, les créateurs du logiciel « Windows » ont repris, du moins implicitement, la métaphore ou le trope de la fenêtre pour nommer le rectangle à dimension variable qui allait constituer leur interface usagère. Mais la *fenêtre* numérique est essentiellement un contour mobile, variable, opérant par empiètement des surfaces : *elle est une fenêtre*

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁶³ Pour une critique de la généalogie de l'écran chez Manovich dans une perspective archéologique (*media archeology*) voir E. Huhtamo, « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », *op. cit.*

¹⁷⁶⁴ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁶⁵ Au double sens de *post-medium* et *post-media*. Cf. respectivement R. Krauss, « *A Voyage on the North Sea* »: *Art in the Age of the Post-medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999 et L. Manovich, *Post Media Aesthetics*, 2001 (www.manovich.net) ; D. Quaranta, *Media, new media, postmedia*, postmediabooks, 2010 ; F. Casetti, « I media nella condizione post-mediale », in R. Diodato, A. Somaini (éd.), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2011.

¹⁷⁶⁶ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁶⁷ « When in the 1960s and 1970s Douglas Englehart, Alan Kay, user interface and called their resizable, scrollable rectangles “windows”, they were implicitly relying on Alberti's metaphor », J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation*, *op. cit.*, p. 31.

pensée et perçue à travers le dispositif de l'écran. Là où la fenêtre albertienne impliquait la transparence de la vision qui s'effectuait à travers son *ouverture*, le champ visuel de l'écran numérique est opaque, souvent médié par des interfaces faites de plusieurs couches et niveaux, plus iconique que photographique¹⁷⁶⁸, en bref, une *fenêtre qui fait écran*, selon la formule que nous avons déjà évoquée.

La métaphorique de l'écran s'enrichit de nouvelles figures, comme l'a souligné Francesco Casetti¹⁷⁶⁹ : à côté des métaphores classiques que nous avons rappelées (fenêtre, seuil, porte, voile, etc.), l'écran est aujourd'hui pensé comme un *moniteur*, dans la mesure où il est utilisé pour surveiller ou contrôler notre environnement ; l'écran est également conçu à l'instar d'un *tableau d'affichage* à travers lequel noter des informations, des instructions, ou encore des aides-mémoire ; enfin, l'écran assume aussi les fonctions d'un *album de découpures* [*scrap book*], à même de recueillir un assemblage de photos, textes, commentaires, citations hétérogènes, destinés à reconstruire l'histoire ou l'identité d'un personnage.

Mais, de manière plus significative, le théoricien italien nous fait remarquer que, bien que l'écran numérique soit encore assimilé à la surface sur laquelle apparaissent les images en mouvement, et donc encore modelé sur le dispositif du cinéma, ce nouvel écran est en train de perdre l'ambiguïté sémantique qui le caractérisait. L'écran renvoie désormais à la seule opération de montrer ou plus précisément d'afficher de l'information, ce qui est exprimé par le mot « display », en ce que cet appareil ne fait plus allusion à « une dialectique entre visible et invisible », mais il rend les images « simplement présentes »¹⁷⁷⁰.

L'écran tactile, rajoute un élément ultérieur à cette transformation – que nous analyserons par la suite – en cela que, d'une certaine manière, il vient accomplir la nature opaque de la surface de vision : ce *miroir* n'est pas à traverser mais à toucher, tout au plus à faire défiler, glisser, pincer ; on ne s'enfonce pas dans le tableau et on

¹⁷⁶⁸ A. Friedberg, *The Virtual Window*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁶⁹ F. Casetti, « Che cosa è uno schermo, oggi? », *op. cit.*, p. 109 *sq.*

Autour de nouvelles métaphores de l'écran *cf.* aussi l'article de L. Jullier, « The Pentagon of Screens. A Taxonomy Inspired by the Actor-Network Theory », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n° 55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 123-138.

¹⁷⁷⁰ F. Casetti, « Che cosa è uno schermo, oggi? », *op. cit.*, p. 113.

ne peut y « regarder à travers » sinon en cachant complètement ce qu'il y a derrière, pour laisser apparaître une réalité informatique ou augmentée.

Cependant, en dépit d'une telle métaphorique du *framing*, demeurant encore bien présente dans l'élaboration de l'image numérique¹⁷⁷¹, c'est à un niveau computationnel que se joue maintenant l'in-formation de l'imagerie virtuelle. *Alors, est-ce qu'on peut encore se référer à ces figures de cadrage quand on se réfère à l'écran numérique, alors que la matérialité du dispositif disparaît dans la convergence de toute forme expressive dans le format digital ? Peut-on maintenir sur des niveaux complètement distincts une technologie médiatique et son interface, son mode d'apparition propre ?*

d) Surfaces sans bords

L'image de l'écran numérique n'a pas de bords, elle est définie moins par l'ouverture du cadre, dessiné par son support, que par un flux d'information ; de ce fait, elle est désormais vouée à de nouvelles formes de projections, ou plus en général d'apparition, s'émancipant du format quadrangulaire. D'un point de vue génétique, il n'y a « plus rien qui relie matériellement le contenu de l'image avec son cadre »¹⁷⁷², celle-ci étant générée à un niveau computationnel et composée de fragments discrets et discontinus ; en définitive, nous n'avons presque plus à faire à une image homologue à l'instance filmique, c'est-à-dire à une image qui serait la performance d'un corps voyant avec lequel compter : « le médium cinématographique [*the*

¹⁷⁷¹ Nous en trouvons un exemple perçant dans un film d'animation numérique comme *Le monde de Ralph*, étant, dans sa structure narrative tout comme dans son esthétique, entièrement nourri de ces métaphores, bien que détournées et, en quelque sorte brisées, par l'univers des jeux vidéo. Avec un geste méta-numérique – plutôt que méta-cinématographique –, ce film nous permet littéralement de franchir le seuil de l'écran pour entrer dans un monde fait d'impulsions électriques, où les personnages des jeux vidéo peuvent – tant que la salle de jeux est fermée – se déplacer en traversant les seuils qui séparent un microcosme de l'autre, pourvu qu'ils ne subvertissent pas l'ordre imposé par les logiciels de chaque jeu.

¹⁷⁷² M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, op. cit., p. 9.

cinematic] », écrit Vivian Sobchack, « existe comme une *performance* objective et visible de la structure perceptive et expressive d'une expérience subjective et incarnée. On ne peut pas dire la même chose du médium électronique [*the electronic*], dont la matérialité et les différentes formes impliquent le spectateur ou usager dans la structure phénoménologique d'une expérience sensible et psychologique qui, comparée au cinéma, apparaît être diffuse et comme n'appartenant à personne [*no-body*] »¹⁷⁷³, c'est-à-dire à aucun corps vécu.

« L'image numérique », écrit Mark Hansen, « ne peut plus être comprise comme un point de vue fixe et objectif sur la “réalité” – bien qu'elle soit théorisée en tant que cadre, fenêtre ou miroir – car elle est maintenant déterminée précisément par une flexibilité et adressabilité¹⁷⁷⁴ presque totales, par une base numérique et par une constitutive “virtualité”¹⁷⁷⁵ ». Là où la fenêtre albertienne impliquait la transparence de la vision qui s'effectuait à travers son *ouverture*, le champ visuel de l'écran numérique est un tissu opaque, un *miroir noir*¹⁷⁷⁶ qui nous renvoie notre propre image. Est-ce qu'on peut encore parler de cadre quand on se réfère à un tel espace ?

¹⁷⁷³ « The cinematic exists as an objective and visible performance of the perceptive and expressive structure of subjective lived-body experience. Not so the electronic, whose materiality and various forms engage its spectators and “users” in a phenomenological structure of sensual and psychological experience that, in comparison with the cinematic, seems so diffused as to belong to no-body », V. Sobchack, *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 152. Sobchack indique aussi certaines des conséquences de ce nouvel état de la médiation : « Digital and schematic, abstracted from materially reproducing the empirical objectivity of nature that informs the photographic and from presenting a representation of embodied subjectivity and the unconscious that informs the cinematic, the electronic constructs a metaworld where aesthetic value and ethical investment tend to be located in representation-in-itself. That is, the electronic semiotically – and significantly – constitutes a system of simulation, a system that constitutes copies that seem lacking an original ground. And, when there is a thinned or absent connection phenomenologically perceived between signification and its original or “real” referent, when, as Guy Debord tells us, “everything that was lived directly has moved away into a representation”, referentiality becomes not only intertextual but also metaphysical. Living in such a formally schematized and intertextual metaworld unprecedented in its degree of remove from the materiality of the real world has a significant tendency to liberate the engaged spectator/user from the pull of what might be termed moral and physical gravity – and, at least in the euphoria of the moment, the weight of its real-world consequences », *ibid.*, p. 154.

¹⁷⁷⁴ Nous traduisons par ce terme le mot anglais « addressability » indiquant la capacité d'un dispositif numérique à répondre ou à diffuser un message ou un contenu à d'autres dispositifs similaires par le biais de différents protocoles de communication, de manière à diversifier les moyens de transmission des données, notamment dans le cas d'une panne de l'un d'eux.

¹⁷⁷⁵ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁷⁶ C'est autour de cette signification que joue le titre de la série de Charlie Brooker *Black Mirror* (2011).

Comme l'affirme Mark B. N. Hansen, l'in-formation de l'imagerie virtuelle *fait éclater l'idée même du cadre*¹⁷⁷⁷, en impliquant une « mutation dans la fonction du *framing*¹⁷⁷⁸ ». Si, comme nous l'avons vu, « le cadre [*frame*] est *invisible* au voyant qui est le film¹⁷⁷⁹ », le cadre de l'écran numérique est un *bord opaque*, un espace topologique : *contour qui se transforme en surface révélant l'absence de toute limite visible*.

Alors, la médiation propre à cette surface pointe *notre attention vers une autre médiation, vers une autre fonction d'interface fondamentale : celle qui est mise en place par notre propre corps*¹⁷⁸⁰. L'image doit être « élargie jusqu'à inclure la totalité du processus qui rend l'information percevable dans une expérience incarnée¹⁷⁸¹ », cela signifie que nous avons à compter avec une image qui est de moins en moins *objet vu* et de plus en plus un *processus perceptif, configuration interactive et réciproque qui implique la participation d'un corps sentant et sensible*. On ne peut plus dire que l'image se trouve *devant nous* : elle « marque maintenant le processus par lequel le corps, en conjonction avec les différents appareils qui font l'information perceptible, façonne ou in-forme l'information¹⁷⁸² ». Autrement dit, l'image numérique dirige notre attention vers ce qui originellement constitue la vision, vers le corps comme centre d'indétermination. À la lumière de ces réflexions, Hansen propose de penser l'opération du cadrage, comme désormais délivrée de toute référence à son interface rectangulaire et de comprendre ainsi le *framing*¹⁷⁸³ – terme renvoyant, dans la langue anglaise, tant au cadre qu'à la structure ou ossature interne de l'image – comme le *geste incarné de l'in-formation réciproque du corps et de l'image*.

Dans la lecture de Hansen, le corps et l'écran se tissent d'analogies réciproques, se rapprochent comme deux surfaces *ouvrant sur* et étant continuellement *en excès sur elles-mêmes*¹⁷⁸⁴. Ce que sa réflexion n'ose peut-être pas formuler, mais, à notre avis, sous-tend, est la possibilité de *penser le corps comme écran et l'écran comme corps*, dans la mesure où le corps est la première *ouverture opaque*, ou

¹⁷⁷⁷ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁷⁹ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁸⁰ M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*

¹⁷⁸² *Ibid.*

¹⁷⁸³ *Ibid.* p. 10-11.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.* p. 90 *sq.*

encore le premier *médium* en tant que tel *non transparent* : « La perception » écrit Merleau-Ponty « m'ouvre le monde comme le chirurgien ouvre un corps, apercevant, par la *fenêtre* qu'il a pratiquée, des organes en plein fonctionnement, pris dans leur activité, *vus de côté*. C'est ainsi que le sensible m'initie au monde, comme le langage à autrui: par *empiètement*, *Überschreiten*¹⁷⁸⁵ ». On peut alors penser l'écran, mais aussi le corps, comme une telle surface opaque de vision¹⁷⁸⁶, étant le lieu du processus de formation de l'image.

Ce rapprochement entre corps et écran semble faire écho au célèbre mot de Deleuze : *le cerveau c'est l'écran*¹⁷⁸⁷. S'opposant à la tradition métaphysique, ayant conçu la conscience comme lumière (*lux intellectus*), Deleuze affirme que la conscience est un *écran noir*, elle n'est pas ce qui illumine le monde, mais au contraire « l'opacité qui en tant que telle va révéler la lumière¹⁷⁸⁸ » : en ce sens, c'est plutôt la matière qui est lumière, qui apparaît dans la rencontre avec notre corps, ou encore avec notre cerveau, qui lui fait écran. Dans ce renversement des rapports de la pensée et du corps, Deleuze risque cependant de revenir à un dualisme et de maintenir intactes ces deux polarités distinctes.

Cette opposition se rejoue, dans les deux tome de *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, dans le passage du cinéma classique au cinéma moderne, précisément dans la mesure où l'image-temps implique une sorte de suspension du corps, en tant que rupture du schème *sensori-moteur* sur lequel reposait le fonctionnement de l'image-mouvement. Au lieu de subordonner le temps au mouvement, l'image du cinéma moderne opère une présentation directe du temps et ouvre une dimension qui dépasse le corps en tant que tel : « faisant correspondre le cinéma avec le flux universel des images, Deleuze impose effectivement une compréhension purement formelle du cadrage

¹⁷⁸⁵ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 267 (nous soulignons).

¹⁷⁸⁶ « Cela ne peut que suggérer aussi une *réhabilitation ontologique de la surface sur laquelle l'apparaître se montre* ; une surface qu'il ne faut, dès lors, plus penser comme le *voile* qui cacherait le vrai et qui devrait donc être levé ou même percé, mais comme l'*écran* qui s'avère être la condition décisive pour *faire voir* les images où la vérité se manifeste, à l'instar de ce qui a lieu dans le rapport entre le fond et la figure », M. Carbone, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁸⁷ G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », in *Cahiers du Cinéma*, n. 380, Février 1986, p. 25-32 ; désormais in *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.

¹⁷⁸⁸ G. Deleuze, « Cinéma. Une classification des signes et du temps », (1983), texte du cours du 08.03.83 (www.webdeleuze.com).

cinématographique et suspend ainsi la fonction cruciale accordée au corps vécu¹⁷⁸⁹ ». Deleuze finit par dépouiller le spectateur de son corps perceptif pour lui donner un corps intellectuel, un corps-cerveau apte à déchiffrer les signes de l'image du cinéma moderne. Autrement dit, il sépare la perception *du corps*, oppose encore la conscience perceptive et son *embodiment*. Certes, Deleuze parle d'un corps qui « force à penser¹⁷⁹⁰ » et il cherche à formuler un cerveau « acentré » ou encore un « cerveau vécu¹⁷⁹¹ », cependant, il préserve la distinction et en fait même un des pivots de son analyse, quand il examine les deux figures du cinéma moderne : « Donnez moi un corps » – depuis le mot kierkegaardien¹⁷⁹² – et « Donnez moi un cerveau ». Du reste, de manière plus radicale, le corps dont le philosophe parle, en opposition au cerveau, est encore le corps que l'on voit sur l'écran et non pas le corps vécu du spectateur ou bien de l'utilisateur de l'écran numérique.

Or, l'enjeu de cette dissolution du cadre, en train de se réaliser tant à un niveau esthétique qu'épistémique – enjeu éminemment politique, car il interroge et connecte l'ensemble social à la question de la limite –, est précisément une pensée du corps en son rapport avec l'interface ou, si l'on veut, avec la technique.

L'écran, comme appareil optique autant que comme dispositif ou forme symbolique, nous offre aujourd'hui une structure incarnée *pour penser notre propre corps*, au-delà du rêve de l'immersion totale dans une réalité virtuelle, à l'intérieur duquel le corps aurait définitivement disparu pour garantir le dévoilement du réel. Ce corps-écran n'a pas son *télos* dans la transparence : sa médiation est une *résistance*, son ouverture un *bord opaque*, car il n'y a pas d'ouverture qui soit transparente, tout comme, dirait Deleuze, il n'y a pas de surface blanche de la toile¹⁷⁹³.

¹⁷⁸⁹ « By rendering cinema homologous with the universal flux of images as such, Deleuze effectively imposes a purely formal understanding of cinematic framing and thus suspends the crucial function accorded the living body », M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁹⁰ G. Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷⁹² « “Donnez moi donc un corps” : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger pour atteindre à l'impensé, c'est à dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais obstiné, têtue, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée c'est à dire la vie », *Ibid.*, p. 246 ; S. Kierkegaard, *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁷⁹³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 57.

C'est à l'instar de cette médiation opaque qu'on peut alors repenser l'opération du cadrage, les bords externes et les limites internes de l'écran, comme le processus de l'ouverture chirurgicale, décrite par Merleau-Ponty, et selon laquelle opère la perception. Loin de consacrer la dématérialisation de la surface médiale, loin d'établir l'inconsistance de la médiation, le numérique peut alors être l'occasion pour *revenir à l'expérience du corps et à sa capacité imagière, en tant que médium fondamental*¹⁷⁹⁴. Penser l'ouverture de l'écran comme ouverture du corps, l'éminence du corps comme éminence de l'écran.

¹⁷⁹⁴ Cf. M.B.N. Hansen, *Bodies In Code*, New York-London, Routledge, 2006, p. 8-9 et p. 19.

EMPIETEMENT II

DES IMAGES SANS SOLEIL

LA MEMOIRE NUMERIQUE DE CHRIS MARKER

*Comme les archéologues sur les fouilles,
il s'intéresse à tout, parce que tout est trace,
tout est mémoire, et la mémoire est image,
ou plutôt, les images sont la mémoire.*

Guy Gauthier

a) Dévoiler la machinerie de l'image-mémoire

Parmi les premiers, Chris Marker a fait entrer dans son cinéma des images électroniques, des images synthétisées, puis des images numériques. Son cinéma a été une interrogation de la mémoire qui ne fait qu'un avec une interrogation des images et de leur nature médiale. Nous voudrions dessiner un parcours pour nous approcher des images et de la mémoire de celui qui a été défini comme le plus

célèbre des cinéastes inconnus¹⁷⁹⁵ – une mémoire donc dont il a souvent cherché à brouiller les traces. Souvent classé comme celui qui fuit toute classification¹⁷⁹⁶, « écrivain multimédia »¹⁷⁹⁷, artiste intermedial, prophète et enthousiaste expérimentateur des nouvelles technologies, dans son œuvre s’articule une réflexion artistique mais aussi philosophique sur le statut des images, sur leur valeur de vérité aussi bien qu’ontologique, sur leur crédibilité et leur réputation, sur leur portée économique, éthique et politique. Dans l’univers Marker, on peut déceler des outils et des stratégies créatives aptes à interroger la nature de l’image numérique, voire la nature de ces images qu’on appellera, comme certains le font d’après le célèbre film de 1983, les images *sans soleil*, à savoir nées de la lumière virtuelle des impulsions électriques.

Faisant son entrée dans l’histoire du cinéma avec un chef-d’œuvre réalisé avec Alain Resnais, *Les statues meurent aussi* (1950-53)¹⁷⁹⁸, film-essai sur l’art africain et les effets du colonialisme sur notre façon de le percevoir, l’aventure cinématographique de Marker débute implicitement avec une question : « Qu’est-ce que c’est que voir une image ? » – image du passé ou image de l’avenir, car chez Marker les images voyagent toujours dans le temps.

Il y a un désir, à la fois enfantin et postmoderne, qui parcourt le cinéma de Chris Marker : désir de dévoiler le mécanisme secret de l’image, sa *machinerie*. C’est le cas de la célèbre séquence de *Lettre de Sibérie* (1958) – qu’on pourrait définir comme l’effet Koulechov de Marker – où un montage de trois plans se répète trois fois avec un commentaire à chaque fois différent qui en modifie profondément le sens. Il s’agit d’une séquence devenue emblématique d’une « notion absolument neuve de

¹⁷⁹⁵ Ph. Dubois (éd.), *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 5. Autour de l’œuvre de Chris Marker nous renvoyons également à la bibliographie recueillie dans le volume cité.

¹⁷⁹⁶ B. Pourvali, « Chris Marker, cinéaste inclassable », *ibid.*, p. 111-118.

¹⁷⁹⁷ G. Gauthier, *Chris marker écrivain multimédia ou voyage a travers les médias*, Paris, L’Harmattan, 2003. À propos de l’usage des médias numériques dans l’œuvre de Chris Marker cf. aussi : R. Bellour et L. Roth, *Qu’est-ce qu’une madeleine ? À propos du CD-ROM « Immemory » de Chris Marker*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 ; V. Paci, *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell’avenir*, Bologne, Hybris, 2005 ; C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005 ; V. Paci et A. Habib (éd.), *Chris Marker et l’imprimerie du regard*, Paris, L’Harmattan, 2008.

¹⁷⁹⁸ Une très belle lecture de cette œuvre en tant qu’opération inverse par rapport à la logique du *Musée imaginaire* de Malraux est développée par Georges Didi-Huberman dans *L’album de l’art à l’époque du musée imaginaire*, Paris, Hazan, 2013.

montage », qu'André Bazin définit « horizontal », latéral ¹⁷⁹⁹ ; le montage cinématographique révèle ici sa production de sens, réfléchit en quelque sorte sur sa structure et s'auto-présente en tant que puissance de déformation. L'opération n'est pas conduite à l'instar du désenchantement mais plutôt dans la trace d'une habitude enfantine, celle de démonter le jouet pour voir comment il marche, ou encore d'un décryptage archéologique « qui s'apparente au déchiffrement des écritures anciennes » ¹⁸⁰⁰.

Nous retrouvons une même tension dans *La Jetée* (1962). Ce film minimal, film culte, film mythique, à la fois œuvre de science fiction post-apocalyptique et lumineux essai sur l'essence du cinéma ¹⁸⁰¹, participe de cette interrogation de l'image. Dans *La Jetée*, l'image se manifeste en tant qu'image-mémoire : l'agencement des images entre elles agit comme le processus de formation de la mémoire, non pas en tant qu'évocation consciente des souvenirs mais en tant que mémoire involontaire ¹⁸⁰² dans le sens proustien du terme.

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance », annonce le générique. C'est un trait typique de tous les personnages markeriens que d'être *marqués*, travaillés, obsédés par des images, des images de la mémoire tout autant que des images en chair et en os. Chris Marker lui-même sera obsédé toute sa vie par des images : de la gravure du livre d'enfance illustrant l'allée qui conduit aux tombeaux

¹⁷⁹⁹ « Par opposition au montage traditionnel qui se joue dans le sens de la longueur de la pellicule par la relation de plan à plan », A. Bazin, « Chris Marker », *France Observateur*, n° 443, 30 octobre 1958, repris dans A. Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 257-260.

¹⁸⁰⁰ G. Gauthier, *Chris Marker écrivain multimédia*, op. cit., p. 37. Cf. *Ibid.* : « Comme les archéologues sur les fouilles, il s'intéresse à tout, parce que tout est trace, tout est mémoire, et la mémoire est image, ou plutôt, les images sont la mémoire ».

¹⁸⁰¹ Marker affirme qu'une telle essentialité expressive procédait moins d'un choix stylistique que d'une condition imposée par la contingence de la production : « La pauvreté des moyens qui est (au moins dans mon cas) plus souvent question de circonstance que de choix, ne m'a jamais paru devoir fonder une esthétique, et les histoires de Dogme me sortent par les yeux. » (livret du DVD, 2003 Argos-Films, Arte France). On aime croire à ses récits. Ce qui est certain, est que le caractère essentiel de *La Jetée* a acquis une valeur symbolique incontournable pour l'histoire du cinéma ; comme l'écrit Philippe Dubois, ce film nous rejoint en même temps « comme un *acte théorique* tout autant que comme *œuvre* », cf. Ph. Dubois, « La Jetée ou le cinématogramme de la conscience », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, op. cit., p. 10.

¹⁸⁰² Cf. G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 ; Carbone M., *Una deformazione senza precedenti: Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004 ; M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.

des empereurs Ming, jusqu'aux images de *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, sa vie se trouvant rythmée par les multiples visions de ce film.

Parmi les images fixes de *La Jetée*, il y en a une qui condense, à nos yeux, l'essence de l'image-mémoire décrite par le film. Il s'agit d'une image de la séquence au *Muséum* national d'Histoire naturelle, où le protagoniste est en train de regarder la femme aimée pendant que celle-ci s'arrange les cheveux, il ne voit donc que sa nuque. Douée d'une connotation érotique, qui s'exprime dans le geste de la femme, cette image met en scène notre regard sur le passé, toujours rétrospectif, toujours après coup, car on ne peut voir que le dos du passé, comme Moïse n'a pu voir que le « dos » de Dieu¹⁸⁰³. On peut lire cette image comme figure de l'*après-coup*¹⁸⁰⁴, du retard constitutif du regard de la mémoire. Dans cette image prend forme le même jeu de regards qui se produit dans le film : le protagoniste regarde la femme – cette image qui voyagera dans le temps – et, sur la jetée se voit lui-même adulte. Mais dans cet instantané, c'est le spectateur qui prend la place du protagoniste enfant et vient incarner son point de vue à l'intérieur du triangle des regards.

Par son voyage temporel, le court-métrage en noir et blanc parvient à mettre sous nos yeux la nature de l'image qu'on appelle *en mouvement*¹⁸⁰⁵, le film étant constitué – à quelques exceptions près¹⁸⁰⁶ – par des photogrammes statiques ou par des photographies ; les images de *La Jetée* se dérobaient à un tel classement, Philippe

¹⁸⁰³ Cf. *Livre de l'Exode*, Chapitre 33, 18-34, 9.

¹⁸⁰⁴ *Nachträglich* – « en retard », « posthume », « a posteriori » – indique chez Freud le caractère des souvenirs d'enfance, dans la mesure où ils ne prennent une signification pour le sujet qu'après coup, suite à un processus de réorganisation ou de réinscription mnésique. Cf. S. Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » (1918), S. Freud, *Cinq Psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

¹⁸⁰⁵ Dans un texte publié par *Film Quarterly*, Marker indique les origines – mythiques – de la méthode de réalisation de *La Jetée* dans un jouet de son enfance : le Pathéorama. C. Marker, « Filmic memories – Chris Marker », *Film Quarterly*, LII/1 (Automne 1998), p. 66 ; texte repris dans le livret du DVD 2003.

¹⁸⁰⁶ En effet, il y a une brève image en mouvement qui vient interrompre le flux des instantanés. Dans la séquence du réveil d'Helène Chatelain, les images s'intensifient progressivement jusqu'à ce qu'un unique plan en mouvement glisse entre les images statiques. La femme ouvre les yeux avec un battement de cils, à mi-chemin entre rêve et réalité. « Battre les paupières est comme une forme corporelle de montage » commente Janet Harbord ; ainsi la fugace animation de l'image « reproduit en nous les conditions de l'expérience cinématographique : nous voyons des images, mais entre elles il y a une couche d'obscurité qui s'interpose » (J. Harbord, *Chris Marker. La Jetée*, Londres, Afterall Publishing, 2009, p. 3), l'écart de la vision dont le montage est fait. Dans une telle structure faite de « voir et de ne pas voir demeure le noyau de l'idée de mémoire, de ce que nous nous rappelons et de ce que nous oublions, qui démontre comment l'acte de se souvenir et d'oublier ne soient pas en opposition mais plutôt les deux côtés de la même médaille » (*ibid.*, p. 3-4).

Dubois propose de parler de *cinématogramme*¹⁸⁰⁷. Par son essentialité cette œuvre montre que, comme nous avons vu l'affirmer par Merleau-Ponty¹⁸⁰⁸, ce n'est pas le fait de reproduire le mouvement qui distingue l'expression cinématographique, mais la structure diacritique du montage – *forme temporelle* du film¹⁸⁰⁹ –, celle-ci mettant en place une dialectique entre le mouvement et l'immobilité qui est le mouvement du regard. Le cinétisme des photogrammes statiques est ce qui nous donne le mouvement du point de vue, la variation continue de notre perspective, variation d'autant plus temporelle qu'elle est mise en tension par le voyage dans le temps.

Or, si ces œuvres examinent les possibilités du montage en dévoilant la machinerie propre à l'image-mémoire cinématographique, bientôt d'autres images envahissent le cinéma de Marker. On peut tracer un fil qui relie trois œuvres emblématiques de la réflexion markerienne autour de l'image et de la mémoire électroniques, un fil qui tisse ensemble *Sans soleil* (1983) et *Level Five* (1997) avec *Immemory* (1998).

b) La zone des images sans soleil

Avec le film de 1983, l'interrogation sur la structure propre de l'image-mémoire devient plus explicite. Dans *Sans soleil* se sédimente une idée qu'on trouve déjà esquissée dans *Les statues meurent aussi* : l'expérience qu'on fait du monde aujourd'hui ne peut pas être séparée de notre rapport à l'image photographique et à toutes les formes d'enregistrement et d'élaboration – électronique et ensuite numérique – dont

¹⁸⁰⁷ Ph. Dubois, « La Jetée ou le cinématogramme de la conscience », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁰⁸ « Le cinéma, inventé comme moyen de photographier les objets en mouvement ou comme *représentation du mouvement*, a découvert avec lui beaucoup plus que le changement de lieu : une manière nouvelle de symboliser les pensées, un *mouvement de la représentation*. », M. MP, *Résumés de cours*, op. cit., p. 20 ; cf aussi M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 158 sq.

¹⁸⁰⁹ M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 69.

la technologie nous a dotés. Dans *Sans soleil*, le cameraman s'interroge sur la manière dont notre rapport aux images et aux médias modifie et structure notre appréhension du réel :

Perdu au bout du monde sur mon île de Sal, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir...¹⁸¹⁰

L'image n'est pas successive par rapport à notre rencontre avec le réel : « pour Marker, *il n'y a pas de réel sans image, et il n'y a pas d'image sans l'histoire* »¹⁸¹¹, *double trajet*¹⁸¹² : « il y a très souvent chez Chris Marker, homme du réel et du monde, homme du documentaire, un jeu inaugural, une sorte de posture de démarrage, qui consiste à d'abord *poser le réel comme image*. Et c'est de ce réel fait image que va, littéralement, naître le récit »¹⁸¹³. De ce fait, la réflexion sur la médiation de l'image et son histoire, qui concerne non seulement la photographie et le cinéma, mais aussi les codes visuels ouverts par la publicité, la télévision ou les bandes dessinées, semble saisir la question d'une fondamentale *historicité de la perception*¹⁸¹⁴, sollicitée de manière plus poignante par l'avancée au début des années 1980 des nouvelles technologies informatisées.

Sans soleil, tourné en 16 mm, accueille en son sein de longues séquences d'images télévisuelles, d'images synthétisées et solarisées¹⁸¹⁵, mettant en pratique une méthode intermediale dont Chris Marker est – avec Godard – l'un des plus fins

¹⁸¹⁰ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸¹¹ Ph. Dubois, « La Jetée ou le cinématogramme de la conscience », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker, op. cit.*, p. 14.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 16.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 14. Ainsi par exemple l'image de la femme déclenche le récit de *La Jetée*, ou l'image des trois enfants filmés en Islande marque, suivie par le noir, le début de *Sans soleil*.

¹⁸¹⁴ Benjamin W., « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 67-113.

¹⁸¹⁵ Dans *Sans soleil*, fut utilisé le synthétiseur d'images Spectre (Livret du DVD 2003).

prophètes. Le célèbre voyage du cameraman « aux deux pôles extrêmes de la survie – l’Afrique et le Japon – » aboutit enfin dans la *zone* d’Hayao Yamaneko, ainsi nommée en hommage à Tarkovski¹⁸¹⁶. Ici s’inaugure une réflexion artistique et philosophique sur le statut ontologique de ces images *sans soleil*, sur leur mémoire et sur leurs désirs, sur leur crédibilité et réputation éthique et politique.

Le travail du synthétiseur, cette « matière électronique » qui prélude à l’élaboration informatisée et numérique, est pour Hayao « la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l’imagination¹⁸¹⁷ ». Le langage électronique, affirme le commentaire, « s’adresse à cette part de nous qui s’obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n’est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste [comme le faisait Sei Shônagon] des choses qui font battre le cœur¹⁸¹⁸ ». Hayao « joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu’il pourrait contempler d’un point situé à l’extérieur du Temps – la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende¹⁸¹⁹ ».

L’élaboration informatisée et la naissance du *Personal Computer* semblent annoncer – et ici la réflexion de Chris Marker se fait vraiment prévoyante – une germination d’innombrables mémoires intimes, de légendes (urbaines) et *petit récits*¹⁸²⁰, exposés à une circulation tribale ou mythique grâce au réseau. La prophétie de Marker semble se réaliser – dans la profusion des blogs vidéo, de Facebook, de YouTube etc. et plus largement dans la démocratisation des instruments de production inaugurée par la technologie digitale – et cependant la nature de ces images reste encore à interroger : la valeur de vérité des images numériques ainsi que leur statut ontologique demeurent problématiques.

¹⁸¹⁶ *Stalker*, URSS et Allemagne de l’est, 1979.

¹⁸¹⁷ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸¹⁸ *Ibid.* La référence à Sei Shônagon se retrouve dans *Sans soleil* mais aussi dans d’autres films de Marker. Cf. S. Shônagon, *Notes de chevet*, Paris, Gallimard, 1985.

¹⁸¹⁹ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸²⁰ En opposition aux « grands récits » dont Jean-François Lyotard décrétait la fin dans *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Après avoir beaucoup discuté la mort du cinéma ¹⁸²¹ – imminente, permanente, déjà passée – le débat contemporain aborde la nature de l'image en mouvement à l'époque du numérique. La question qu'on se pose touche alors les rapports de continuité et de discontinuité entre le cinéma analogique et le film digital ou numérique (notion problématique qui est, dès son nom, chargée de multiples contradictions¹⁸²²). On se demande comment les processus informatisés ont changé la nature de l'image et son rapport avec le monde qu'elle nous présente.

Depuis le mythe platonicien de la caverne, l'image a été pensée *en dette*, une dette de réalité et d'être : substitut¹⁸²³, double, reflet, copie, simulacre, leurre, ou

¹⁸²¹ À ce sujet cf. P. Cerchi Usai, *Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*, British Film Inst, 2001 ; L. Mulvey, *Death 24 X A Second. Stillness and the Moving Image*, University of Chicago Press, 2006 ; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007 ; A. Gaudreault et P. Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Voir également le riche débat autour de la notion du dispositif cinématographique, opposant une définition restreinte du dispositif et celle d'un dispositif qui s'*élargi* vers des nouveaux domaines : Ph. Dubois, L. Ramos Monteiro, et A. Bordina (éd.), *Où, c'est du cinéma: formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009 ; L. Vancheri, *Cinémas contemporains: Du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009 ; E. Biserna, Ph. Dubois, F. Monvoisin (éd.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010 ; R. Bellour, *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, POL, 2012 ; J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

¹⁸²² Ce débat a produit un vaste spectre de positions qui d'un côté voient dans l'avènement de la technologie digitale un changement radicale dans la nature de l'image (Régis Debray affirme par exemple : « Dans l'histoire de l'image, le passage de l'analogique au numérique instaure une rupture équivalente dans son principe à l'arme atomique dans l'histoire des armements ou à la manipulation génétique dans la biologie. », R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1995, p. 386. Cf. aussi J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981 ; W.J.T. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992 ; P. Virilio, *La bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998 ; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007) et, de l'autre côté, tendent plutôt à lire un tel changement dans le cadre d'un plus ample mouvement dialectique qui investit l'histoire des médias (cf. J. D. Bolter et R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000 ; L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001 ; T. Gunning, « Moving Away from the Index : Cinema and the Impression of Reality », in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, n° 1 (2007-I), p. 29-52 ; et du même auteur, « What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs », in *Nordicom Review – Special Issue: The 16th Nordic Conference on Media and Communication Research*, 1-2 (2004), p. 39-49 ; Petho A., *Film in the Post-Media Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012).

Cf. en outre : M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA, MIT Press, 2004 ; C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Bruno Mondadori, 2006 ; G. Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009 ; C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Roma, Bulzoni, 2009 ; Ph. Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Exhibitions International, 2012, Chapitre Premier « L'ombre, le miroir, l'index », p. 17-52.

¹⁸²³ L'histoire de la naissance de l'image, que l'on fait remonter au célèbre récit de Pline autour de la fille de Corinthe (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151, Paris, Edition Budé, p. 42), lie traditionnellement la représentation à la projection d'une ombre et à la présentification d'un absent. Pour une critique d'un tel statut de l'image cf. M. Carbone, « La chair et la pensée du visuel

encore illusion et projection du regard humain. « Le mot d'image » écrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* « est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un *décalque*, une *copie*, une *seconde chose* »¹⁸²⁴. Or, dans le contexte contemporain, l'avènement de la technologie vidéo et ensuite numérique, vite devenue le principal vecteur de transmission et de diffusion massive des documents visuels, sembleraient compromettre encore plus la – déjà fragile – *crédibilité* de l'image: « pour beaucoup, l'image elle-même s'est trouvée, par les manipulations sans fin dont elle était l'objet – mais dont elle avait toujours été l'objet [...] – “définitivement frappée de discrédit” et, pire, congédiée de toute attention critique¹⁸²⁵ ».

En fait, l'alternative entre image analogique et image numérique finit par être très souvent posée dans les termes d'une opposition axiologique entre un paradigme considéré comme authentique et un univers où quelque chose de l'image – peut-être son aura ? – semble irrémédiablement perdu. L'image électronique, puis numérique, n'est plus générée comme *auto-graphisme de la lumière*, elle semble plutôt avoir une origine impure et *hypermédiée*¹⁸²⁶, car il faut que l'impulsion lumineuse passe par d'autres impulsions et d'autres langages : électronique, binaire, mathématique. En abandonnant le paradigme – rassurant – de l'index, du *moulage* de la lumière sur la pellicule, l'image informatisée apparaît comme potentiellement falsifiée et falsifiable, potentiellement menteuse¹⁸²⁷. En coupant avec une origine analogique, les images *sans soleil* produisent de la ressemblance, mais non pas dans les termes d'un isomorphisme ; la lumière ne s'imprime plus sur la surface mais doit passer par

aujourd'hui », M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 7-16.

¹⁸²⁴ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23 (nous soulignons).

¹⁸²⁵ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaud, 2006, p. 11-54 ; p. 42. Didi-Huberman cite D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 177 et en général p. 175-200. Quoique sous un différent signe, Debray semble suggérer une position semblable : « Nous savons à présent, et c'est un soulagement, que toutes les images sont des mensonges (et le seront de plus en plus avec la numérisation) », R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 368. Sur le destin des images dans un contexte numérique et intermédiaire cf. aussi P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perillustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.

¹⁸²⁶ J. D. Bolter et R. Grusin, *Remediation, op. cit.*

¹⁸²⁷ Cf. le commentaire de Bolter et Grusin autour de l'image photographique analogique et numérique et la possibilité de leur falsification, dans *op. cit.* p. 104-112.

beaucoup de langages et de codes mathématiques et quantitatifs, qui éloignent l'image de son lien direct avec son référent.

Même quand elle recouvre l'impression de réalité propre à la photographie et au cinéma, l'image numérique apparaît dépourvue de son indicialité¹⁸²⁸, et par là de sa valeur documentaire, éloignée du référent dont elle était « émanation¹⁸²⁹ ». Dans la traduction quantitative de l'image en information, la connexion indicielle avec le monde physique est affaiblie, non seulement parce que la lumière doit se transformer dans une structure abstraite et discontinue par rapport à l'espace-temps¹⁸³⁰, mais parce que maintenant, comme l'écrit Francesco Casetti, « sur l'écran nous voyons des choses qui ne sont pas nécessairement passées devant la caméra, mais qui sont nées d'un algorithme mathématique : nous parcourons donc des *inventions*, non plus des *traces*. [...] L'image cinématographique donc ne témoigne plus rien : elle cesse d'être un *indice* et devient un *simulacre*¹⁸³¹ », à savoir une image qui n'a pas de référent dans la réalité. On se demande alors comment *croire* à ces images ? Et plus radicalement aux images ?

L'œuvre de Chris Marker se meut sur une telle arête – « art de funambules¹⁸³² » – où l'image est suspendue entre le document et l'oubli, entre la mystification et le témoignage, entre la vérité et la possibilité de sa falsification. *Marker n'hésite pas à aborder la nature a-référentielle de ces images : sa vision nous provoque et nous oblige à mettre en question l'opposition qu'on fait entre analogique et numérique, et, parallèlement, à nous interroger sur la genèse commune de l'image et de la mémoire, à l'instar de la notion de trace.*

¹⁸²⁸ Pour un encadrement théorique et historique du rapport entre ressemblance et indicialité de l'image cf. Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1983.

¹⁸²⁹ H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996. Selon Gadamer le discrédit porté sur l'image depuis Platon change de signe par le biais de la conception néoplatonicienne de l'émanation, assumée par l'Occident avec la diffusion du Christianisme. Le contenu de l'image se définit ontologiquement en tant qu'émanation de son original, qui n'est en rien diminué par la multiplication des figurations, de l'autre côté, les images maintiennent intact leur lien avec l'origine qui les fait être.

¹⁸³⁰ D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*

¹⁸³¹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milan, Bompiani, 2005, p. 295. Cf. Dans le régime « visuel », écrit Debray, « l'image devient son propre référent », R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 297 ; cf. aussi : « what we “see” is information translated into a (conventionalized) language of vision, not something that is in any sense really “out there” », T. Elsaesser et M. Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge, 2009, p. 178.

¹⁸³² G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 259.

À l'encontre de la conception dominante, dans le film de 1983, les images *sans soleil* sont présentées comme des images *plus véridiques*, images qui ne mentent pas comme le font les autres images : « Mon copain Hayao Yamaneko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images *moins mentueuses*, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision ¹⁸³³ ». Une fois entrées dans la zone du synthétiseur, les images abandonnent leur statut mimétique, ou mieux elles oublient le rôle représentatif qui leur avait été assigné, pour se donner « pour ce qu'elles sont, des images, et non pas la *forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible* ¹⁸³⁴ ». Elles sont ainsi « libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale ¹⁸³⁵ », *libérées* de ce qu'André Bazin avait appelé l'« obsession de la ressemblance ¹⁸³⁶ ».

Un autre film tourné dans les mêmes années que *Sans soleil*, *Blade runner* (1982) de Ridley Scott ¹⁸³⁷, touche profondément le lien entre image et mémoire, voire exprime l'exigence de le reconfigurer. Là où la photographie est présentée en tant que preuve de la véridicité de la mémoire, quand l'existence même de cette mémoire, celle de Rachel, est mise en question, ce rapport demande à être renversé : s'il y a des images il y a bien une mémoire, non pas parce qu'elles en sont la *preuve*, mais parce qu'en elles habite une mémoire, peut-être la mémoire d'un autre, qui est pourtant susceptible de se créer et de se reconfigurer à nouveau. *L'image est suspendue à la mémoire autant que la mémoire est suspendue à l'image*. Il n'y a pas une réalité qui préexiste toute faite à laquelle l'image ou la mémoire seraient censées correspondre,

¹⁸³³ Commentaire de *Sans soleil* (nous soulignons).

¹⁸³⁴ *Ibid.* (nous soulignons).

¹⁸³⁵ *Ibid.*

¹⁸³⁶ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in G. Diehl (éd.), *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences, 1945; désormais in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf-Corlet, 2007, p. 9-17.

¹⁸³⁷ Par ailleurs, il s'agit d'une période marquée par une attitude herméneutiquement critique envers le réalisme photographique et le réalisme en général, souligne Vivian Sobchack dans son analyse de *Blade Runner*. Cf. V. Sobchack, «The Scene of the Screen. Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence"», V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, p. 135-162 ; p. 143-144.

c'est l'image qui crée le passé. Comme le dirait Marker : « On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire¹⁸³⁸ ».

Les images de *Sans soleil* ne prétendent pas être des *copies fidèles* de la réalité, elles ne visent pas à la ressemblance par l'imitation d'un modèle existant dans la réalité, plutôt, elles s'auto-dénoncent en tant que *copies sans original*. Les images numériques deviennent ce qu'elles sont seulement dans l'après-coup, elles fonctionnent comme des *madeleines*, comme Marker l'explicitera enfin dans *Immemory*.

Mais alors à quoi ressemble l'image ? Comment penser les effets de ressemblance de l'image à l'époque du numérique ? On peut dire de l'image ce que Marker écrit de Koumiko : « Elle ne ressemble guère aux autres femmes, ou plus exactement, elle ne ressemble qu'à celles qui ne ressemblent guère aux autres femmes¹⁸³⁹ ». Par ce montage latéral du sens, Marker semble faire signe à une forme de *ressemblance indirecte*¹⁸⁴⁰ : on peut dire alors que l'image numérique produit de la ressemblance, mais que cette ressemblance est produite « par des moyens non ressemblants¹⁸⁴¹ », processus qui, selon Deleuze, caractérise la recherche picturale du XX^e siècle – nous reviendrons ensuite sur cette question.

Par la mise en relief d'une telle structure, l'image numérique semble dégager quelque chose qui vaut pour toute image : l'image n'est *pas* son référent, elle ne le re-présente pas¹⁸⁴². L'image ne ressemble pas en elle-même, c'est l'agencement des images entre elles, leur rapport diacritique – et donc le montage au sens large – qui *crée* de la ressemblance. Le montage – l'interaction des images entre elles mais aussi de l'image avec le son et la parole, et encore plus l'entrelacement des différents supports médiatiques – est la forme qui par excellence incarne et rend visible une telle capacité de création de l'image-mémoire.

¹⁸³⁸ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸³⁹ Commentaire de *Le Mystère Koumiko*.

¹⁸⁴⁰ Merleau-Ponty parle en ce sens d'une « méthode indirecte » de l'ontologie, en suggérant que l'invisible ne se donne pas au delà ou malgré le visible mais à travers celui-ci. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 231 et, du même auteur, *La nature*, texte établi et annoté par D. Séglard, Paris, Seuil, 1995, p. 370.

¹⁸⁴¹ G. Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.109.

¹⁸⁴² « Ceci n'est pas une pipe », on pourrait dire selon la suggestion de Magritte (*La Trahison des images*, 1929 ; *Les deux mystères*, 1966) autour de l'écart entre les images, les mots et les choses, et que Marker reprend au début de *L'Ambassade* (1973) : « Ceci n'est pas un film ».

c) La mémoire de la matière (électronique)

Il y a un lien direct entre *Sans soleil* et *Level Five* : dans le film de 1997 les images sans soleil deviennent les véritables instruments opérationnels d'élaboration de la mémoire. Marker aborde la connexion entre information et mémoire – personnelle et collective¹⁸⁴³ – et la production d'images qui se fait par le biais de l'ordinateur¹⁸⁴⁴. La matière électronique des images informatisées apparaît « la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination¹⁸⁴⁵ », car elle se laisse manipuler et aussi élaborer comme on élabore le deuil. L'écran de l'ordinateur se laisse toucher – mécanisme d'identification *digitale* –, et par le biais de l'OWL (pseudonyme du World Wide Web) il peut mettre en contact les fragments de nos corps et de nos imaginaires.

La protagoniste Laura recueille des témoignages et des fragments d'Okinawa, en cherchant à faire revivre la mémoire d'un événement caché sous la cendre de l'oubli. Parmi les nombreux documents de la guerre sur le front japonais, il y a une image qui saute aux yeux : un instantané de la victoire américaine à Iwo Jima. Il s'agit de la photo de Louis R. Lowery, la première et « vraie » image prise sur le mont Suribachi le 23 février 1945, dont la légendaire photo de Joe Rosenthal – les *marines* hissant le drapeau – fut en réalité une reconstitution¹⁸⁴⁶, plus correspondante à l'esthétique de la victoire ainsi que plus apte à interpréter l'esprit *gung-ho* du Marine Corps. Une telle mystification innocente, faite pour « la bonne cause », est cependant suffisante à miner la crédibilité de l'image en tant qu'instrument

¹⁸⁴³ En vertu de telle connexion entre mémoire collective et mémoire personnelle, entre oubli et retour du passé, *Level Five* entretient un lien très fort – soutenu par de nombreuses références souterraines – avec *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais.

¹⁸⁴⁴ La protagoniste Laura se consacre à la reconstruction de l'histoire de la bataille d'Okinawa, qui se mêle avec la mémoire intime de son copain disparu. Le projet markerien d'un scénario qui prenne en compte l'histoire de la bataille d'Okinawa (bataille finale de la Seconde Guerre Mondiale sur le front japonais, lancée en avril 1945) à partir de l'ordinateur, date de 1989, mais il ne sera repris qu'en 1996. Cf. C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁴⁵ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸⁴⁶ Sur la photographie de Rosenthal, voir R. Hariman et J.L. Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago & London, the University of Chicago Press, 2007, p. 93-136.

documentaire et de témoignage¹⁸⁴⁷. Il y a une guerre des images qui côtoie la guerre et qui finira bientôt par se confondre avec la guerre elle-même, affirme le commentateur.

Les images luttent pour gagner notre confiance, pour survivre et se multiplier, pour diffuser une version « moralisante et non pas démoralisante » de la guerre. Et pourtant, c'est seulement à travers ces images discréditées et approximatives que Laura peut accomplir sa construction de la mémoire refoulée d'Okinawa. Là où les télé-journaux revendiquent des images qui se veulent vraies, objectives, impartiales, ils ne font que reposer des images fausses et trompeuses. Et pourtant on n'a que ça, des images. Il faut alors – et c'est le rôle de l'artiste en tant qu'artisan des images – opérer des déplacements du sens, des *décadrages*¹⁸⁴⁸ sur l'image, des *stratégies d'opacité* qui permettent à l'image de ré-émerger en tant qu'image, comme regard et comme appel : il faut récupérer vis-à-vis de l'image *l'égalité du regard* recherchée par Sandor Krasna dans le marché de Praia de *Sans soleil*. C'est ce que Chris Marker a toujours fait avec les outils du montage et de la parole. La zone d'Hayao, ainsi que le jeu de Laura, sont des *appareils* semblables, mis au point pour restituer à l'image son opacité, sa chair propre, sa vie intime, ce qu'elle désire. Nous avons déjà eu l'occasion de rappeler l'adage de W.J. Thomas Mitchell posant la question : « Que veulent réellement les images¹⁸⁴⁹ ? ». C'est une telle question qui se trouve au fond de la suggestion tarkovskienne : on peut dire que dans cette « zone » les images libérées par Hayao – nouveau *stalker* – du mensonge de la représentation, peuvent enfin voir – du moins par reflet – leurs désirs « les plus intimes et les plus secrets ».

Les images électroniques sont des images qui ont cessé d'être des copies fidèles et se manifestent en tant que création d'une vérité *après coup* et, à la fois, en tant que potentielle falsification ; elles dévoilent ainsi leur *machinerie*, leur mécanisme pour assumer enfin leur fonctionnement de *madeleines* proustiennes. Ici se greffe l'aventure cybernétique de *Immemory*, CD-ROM, réalisé en collaboration avec le

¹⁸⁴⁷ D'ailleurs, le marin américain Ira Hayes ne pourra jamais se pardonner d'avoir pris part, en posant pour la photo, à une telle mise en scène qui le consacra en tant que héros.

¹⁸⁴⁸ P. Bonitzer, « *Décadrages* », « Cahiers du cinéma », n° 284, janvier 1978.

¹⁸⁴⁹ W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les Presses du réel, 2010, p. 211-247.

Centre Pompidou et Les Films de l'Astrophore¹⁸⁵⁰ ; cette œuvre, ce « cabinet de curiosités numérique »¹⁸⁵¹, « convie le spectateur entre le “je” de l’auteur, à compulser les textes et les images d’une vie »¹⁸⁵². Pour s’approcher d’*Immemory* il faut déposer une idée de l’image en tant que présentification d’un référent absent, en tant que restitution « véridique » – et autant que possible sans interférences – de la réalité, pour s’abandonner à une cartographie de signes qui fonctionnent comme des *hyperlinks*, des raccourcis dans le labyrinthe du sens et de la mémoire.

Marker suggère de lire les fragments de la mémoire non pas dans les termes d’histoires personnelles – comme on fait d’habitude – mais « en termes de géographie¹⁸⁵³ », une géographie qui poursuivra ses confins dans l’île d’*Ouvroir* dans les latitudes virtuelles de *Second Life*, où Marker a établi son musée interactif¹⁸⁵⁴. Marker déplace ainsi le désir de cartographier le savoir humain qui caractérisait les attentes vis-à-vis d’un support qui – à l’époque futuriste et prometteur – était censé contenir un savoir universel¹⁸⁵⁵ ; il réinterprète l’aspiration de notre mémoire numérique et immémoriale, d’un temps, dont l’avenir était annoncé par *Sans soleil*, « qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu’il a existé¹⁸⁵⁶ ».

Immemory accueille le visiteur dans un portail, où l’attendent sept « zones » distinctes¹⁸⁵⁷, sept sections qui, dans leurs développements autonomes, se superposent et s’entrecroisent par des liens souterrains et cachés, des parcours qui désorientent le visiteur en lui faisant manquer les points de repère. Les matériaux que Marker introduit dans *Immemory* nous permettent de parcourir sa carrière de cinéaste et d’écrivain, ainsi que de recueillir des fragments de révélations autobiographiques, résolument présentés comme authentiques, mais dont le

¹⁸⁵⁰ Le CD-ROM fut réalisé dans une première version, *Immemory One*, en 1997 (N. éd. 2002, 2008).

¹⁸⁵¹ L. Allard, « Le spectacle de la mémoire vive », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, op. cit., p. 136.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 133.

¹⁸⁵³ « Dans toute vie nous trouverions des continents, des îles, des déserts, des marais, des territoires surpeuplés et des *terrae incognitae*. [...] Mon idée était de me plonger dans ce tourbillon d’images pour établir sa Géographie », C. Marker, Texte introductif de *Immemory*, 2008.

¹⁸⁵⁴ Musée virtuel conçu par Max Moswitzer et Chris Marker en 2008. Les coordonnées de *Ouvroir* sur *Second Life* sont 187, 61, 39.

¹⁸⁵⁵ Il suffit de penser aux grands projets encyclopédiques de l’époque tels que Encarta.

¹⁸⁵⁶ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸⁵⁷ *Cinéma, Voyage, Musée, Mémoire, Poésie, Guerre et Photographie*, plus une section dédiée aux *X-Plugs*.

voyageur expérimenté de la *planète* Marker reconnaîtra certainement des camouflages et des fabulations, dans l'esprit des meilleures légendes de famille.

Pour Marker la numérisation, capable d'accueillir une archive très ample, visuelle et textuelle à la fois, est la plus apte à la construction d'une mémoire. Mais cette convergence ne s'arrête pas à la fonctionnalité d'un outil : on peut dire avec Viva Paci que pour Marker *la mémoire fonctionne comme un hypertexte*, à savoir comme une archive non linéaire et « infiniment ré-organisable »¹⁸⁵⁸, qui produit des arborescences et des intersections, des listes (de choses qui font battre le cœur), des nœuds et des connexions de sens, entre les images et entre les mots et les images.

Immemory conjugue les caractères d'une *mémoire morte*, permettant la seule lecture – Read-Only Memory (ROM) –, avec la logique d'une *mémoire à accès non séquentiel*, ou en anglais à « accès occasionnel » – Random-Access Memory (RAM) –, suivant donc un parcours et une sédimentation non chronologiques, non hiérarchiques ou préalablement donnés, une mémoire qui fait entrer le hasard dans son mécanisme – « La dernière ambition de notre époque » est d'« inventer le hasard », écrivait Marker dans *Giraudoux par lui-même*¹⁸⁵⁹.

L'idée d'un fonctionnement hypertextuel de la mémoire habitait déjà les stratégies du montage markerien dit « horizontal »¹⁸⁶⁰, s'apparentant plus à la manipulation propre au collage ou à l'assemblage des avant-gardes qu'au montage classique. Marker lui-même avoue son regret pour le retard de l'apparition de Avid, le premier logiciel de montage *non linéaire* : « J'avais immédiatement pensé à l'ordinateur : enfin ils ont fait ce que je cherchais d'obtenir avec les instruments rudimentaires dont je disposais, quand j'essayais de faire les choses à ma manière. (Ils auraient pu aussi se dépêcher un peu – disons dix ans avant)¹⁸⁶¹ ». L'œuvre de Marker présentait déjà beaucoup de traits qui ont ensuite caractérisé la logique du

¹⁸⁵⁸ V. Paci, *Il cinema di Chris Marker, op. cit.*, « Ipertesti o della memoria infinitamente riorganizzabile » p. XVII-XXI et « Interattività e multimedia », p. 143-173. La possibilité de réorganiser le matériau filmique offerte par le VCR et ensuite par le DVD est aujourd'hui l'un des éléments qui modifie le plus profondément la réception cinématographique. Les technologies domestiques ont incorporé la contingence par la capacité de réorganiser la séquence, et même la position de la caméra, la vitesse et la durée de la vision filmique. Cf. J. Harbord, *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 126.

¹⁸⁵⁹ C. Marker, *Giraudoux par lui-même*, Paris, Seuil, 1952.

¹⁸⁶⁰ A. Bazin, « Chris Marker », *op. cit.*

¹⁸⁶¹ C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future, op. cit.*, p. 178.

numérique¹⁸⁶² : l'idée du musée s'articulant non pas dans les termes d'un stockage des données – qui préoccupe aujourd'hui les informaticiens et les gouvernances – mais en tant qu'archive mobile ; l'univers interactif du jeu et notamment des jeux vidéo¹⁸⁶³ qui, découverts par Marker au Japon constellent les séquences de *Sans soleil* et occupent une place centrale dans *Level Five* ; et en particulier la conception de la mémoire comme *réécriture* continue, dans laquelle se rejoignent le fonctionnement des circuits intégrés et la structure stratifiée de l'inconscient freudien¹⁸⁶⁴ où les traces sont effacées et pourtant gardées.

Dans *Immemory*, la machinerie de la mémoire est exposée aux regards par l'usage de la *surimpression*, en tant que dispositif euristique qui met en scène l'action de la mémoire, opérant par effacements et permanences souterraines – un procédé semblable à celui utilisé par Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. La mémoire est une puissance de montage, latérale et transversale dans le temps et dans l'espace¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁶² V. Paci, *Il cinema di Chris Marker, op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁶³ Dans les jeux vidéo s'exprime pour Marker une véritable philosophie de l'Occident : « Les jeux vidéo sont la première phase du plan d'assistance des machines à l'espèce humaine, le seul plan qui offre un avenir à l'intelligence. Pour le moment, l'indépassable philosophie de notre temps est contenue dans le Pac-Man. Je ne savais pas en lui sacrifiant toutes mes pièces de 100 yens qu'il allait conquérir le monde. Peut-être parce qu'il est la plus parfaite métaphore graphique de la condition humaine. Il représente à leur juste dose les rapports de force entre l'individu et l'environnement, et il nous annonce sobrement que s'il y a quelque honneur à livrer le plus grand nombre d'assauts victorieux, au bout du compte ça finit toujours mal », Commentaire de *Sans soleil* ; « Jusqu'au fond des souks de composants électroniques dont les extravagantes se font des bijoux, il y a dans la partition de Tokyo une portée particulière dont la rareté en Europe me condamne à un véritable exil sonore : c'est la musique des jeux vidéo. Ils sont incrustés dans les tables, on peut boire, on peut déjeuner en continuant de jouer. Ils ouvrent sur la rue : en les écoutant, *on peut jouer de mémoire.* » *ibid.* (nous soulignons).

Dans *Level Five*, on ne comprend pas jusqu'à quel point le jeu d'Okinawa puisse être défini un jeu, c'est le jeu de Laura avec sa mémoire, très proche du jeu de Hayao dans la zone. Il y a une opacité dans le rapport de Laura à l'ordinateur, qui est à la fois une invitation à se méfier des machines – thème récurrent des films de science-fiction de ces années – et un appel à en comprendre la logique. L'ordinateur dit à Laura à la fin d'une manche du jeu de Marienbad : « J'ai déjà gagné, mais si tu veux tu peux continuer à jouer ».

¹⁸⁶⁴ « Tu sais que je travaille sur l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnésiques subissent de temps en temps, en fonction de nouvelles conditions, une réorganisation..., une réinscription », S. Freud, « Lettres à Wilhelm Fliess 1887-1904 », Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

¹⁸⁶⁵ Ainsi par exemple, les illustrations de la Grande Muraille de Chine connues enfant dans les livres de Jules Verne empiètent sur les images que Marker ramènera de ses voyages en Orient, ou encore la route aux tombeaux des empereurs Ming dans les gravures de Riou se mêle, par des superpositions successives, à une photo de l'oncle Anton et « beaucoup après » aux images de son voyage. De la même manière affirmait le commentaire de *Sans soleil* : « En attendant l'an 4001 et sa *mémoire totale*, voilà ce que pourraient nous promettre les oracles qu'on retire au Nouvel An de leurs longues boîtes hexagonales : *un peu plus de pouvoir sur cette mémoire qui va de relais en relais*, comme

Comme les associations mnésiques, « la navigation du spectateur-cliqueur est hasardeuse, reproduisant le caractère erratique, imprévisible de toutes les destinées »¹⁸⁶⁶. Le but de Marker est de donner vie à un échange entre les matériaux du CD-ROM, la mémoire intime de l'utilisateur, et le parcours que celui-ci pourra choisir ; ce sera l'interaction occasionnelle entre ces trois instances à assurer l'opération du montage. Il envisage à la fois un glissement et un empiétement réciproques entre la mémoire de l'utilisateur et le musée de la mémoire intime qu'il a fabriqué, de façon à ce que l'utilisateur aille superposer, et peu à peu substituer, les images du CD-ROM avec ses propres images. Ainsi, comme dans l'image de la nuque dans *La Jetée*, l'observateur est pro-jeté(e) dans l'espace du regard et à prendre place parmi les images.

d) La marque de l'image

Quand on s'aventure dans la zone nommée *Mémoire*, nous trouvons Proust et Hitchcock qui nous accueillent comme des modernes Charon, prêts à nous faire passer le fleuve de la mémoire. Sous leurs visages la phrase : « Qu'est-ce qu'une madeleine ? ». Dans l'image suivante c'est le visage de Kim Novak qui apparaît, enveloppé par une spirale – vortex, autre renvoi à *Vertigo* – : « Ceci est une madeleine ». Proust et Hitchcock, avec leur *madeleine* – celle qui, trempée dans le thé, faisait resurgir l'essence de Combray, et l'héroïne de *Vertigo* – sont les gardiens-prophètes de la mémoire ou, pourrait-on dire, de l'*après-coup*, du mécanisme de la mémoire qui coïncide avec celui de l'image. Si on doit encore donner crédit à l'image ce n'est pas parce qu'elle est moyen et intermédiaire d'une réalité absente, mais parce

Jeanne d'Arc, qu'une annonce sur ondes courtes de la radio de Hong-Kong reçue dans une île du Cap-Vert projette à Tokyo, et que le souvenir d'une couleur précise dans la rue fait rebondir sur un autre pays, sur une autre distance, sur une autre musique, à n'en plus finir. » (nous soulignons).

¹⁸⁶⁶ L. Allard, « Le spectacle de la mémoire vive », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, op. cit., p. 139.

qu'elle la *crée*. C'est en ceci que consistent sa valeur politique ainsi que sa fragile réputation.

Pour Marker, l'image elle-même fonctionne comme une *madeleine* – « Je demande pour l'image l'humilité et le pouvoir d'une *madeleine*¹⁸⁶⁷ » –, à entendre comme un concept élargi et donc à étendre à « tous les objets [...] qui peuvent servir à engendrer cet étrange mécanisme de la mémoire¹⁸⁶⁸ ». Dans l'*idée sensible* proustienne¹⁸⁶⁹, il y a un échange entre la matière et l'imagination, entre la matière et la mémoire, qui se sédimente dans les choses et est continuellement recréée. Marker construit ainsi une archive visuelle où ses souvenirs, ses *madeleines*, se mêlent à des mémoires fictives, à des informations délibérément fausses, récits de fantaisie, photomontages, visions et lectures d'enfance, mais il serait « banal de dire que la mémoire ment, il est plus intéressant de voir dans ce mensonge une forme de protection qu'on peut gouverner et modeler. Quelque fois on appelle cela art¹⁸⁷⁰ ».

Le passé n'est pas à réactualiser, mais à créer. C'est dans cette création de la mémoire, élaboration personnelle et intime, que se trouve selon Chris Marker la chance d'un nouveau cinéma rendu possible par le numérique : « Non, le film n'aura pas un second siècle », déclarait-il en 2002, et pourtant, un autre cinéma devient « possible » : c'est l'univers interactif qu'on a essayé de décrire, projeté vers la dimension du temps, de la mémoire et du jeu. Certes, poursuit Marker, « on ne tournera jamais ainsi *Lawrence d'Arabie*, ni *Andrei Roublev*, ni *Vertigo*, mais maintenant on peut faire un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré en soi-même, comme le peintre ou l'écrivain¹⁸⁷¹ », un cinéma qui revient à la manipulation et aux

¹⁸⁶⁷ C. Marker, Texte introductif de *Immemory*, 2008.

¹⁸⁶⁸ *Immemory*, 2008.

¹⁸⁶⁹ Autour de la caractérisation des idées sensibles proustiennes à partir de la réflexion de Maurice Merleau-Ponty et de Gilles Deleuze, cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*

¹⁸⁷⁰ *Immemory*, 2008.

¹⁸⁷¹ Chris Marker semble nous dire qu'aujourd'hui on n'a plus d'excuses pour ne pas faire du cinéma : qu'aujourd'hui, avec tous les moyens dont on dispose, « un cinéaste débutant n'a aucune raison de suspendre son destin à l'imprévisibilité des producteurs ou l'arthritisme des télévisions, et qu'en suivant ses idées, ses passions, il verra peut-être un jour ses bricolages élevés au rang de DVD par des gens sérieux », Livret du DVD 2003.

« bricolages » propres des arts pré-cinématographiques, comme le remarque aussi Lev Manovich¹⁸⁷².

Le langage électronique, affirmait le commentaire de *Sans soleil*, « s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur¹⁸⁷³ ». Ce cinéma diffusé et élargi sera-t-il « l'éternelle bande magnétique d'un Temps [temps de l'Immémoire, temps oublieux et immémoré,] qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé¹⁸⁷⁴ » ?

L'image est ainsi une trace, une cicatrice, un pli dans le temps, une mèche pour engendrer telle mémoire : « Que le sujet de cette mémoire soit un photographe ou un cinéaste ne signifie pas que cette mémoire soit essentiellement plus intéressante de celle de l'homme ou de la femme quelconque, mais seulement qu'il *a laissé des traces* avec lesquelles on peut travailler, des contours pour dessiner sa cartographie¹⁸⁷⁵ ». Un paradigme de l'empreinte, de la trace, ainsi compris, vient interroger autant l'image analogique que l'image numérique, se dérochant à l'opposition certain/arbitraire, authentique/trompeur. Sur les traces de Chris Marker, nous apprenons alors à *donner crédit à l'image en tant que telle, en tant qu'élément critique*, et non pas en tant que représentation ou présentification d'une essence préalablement donnée.

Un des X-Plugs – galerie de collages et photomontages numériques, kitsch et de goût warburgien – nous présente une image qu'on pourrait prendre comme emblème de toute la philosophie markerienne de l'image. À gauche l'empreinte blanche d'une main sur fond noir, à droite la phrase: « Qu'est-ce que signifiait cette main ? ». Suivent les réponses possibles: « Halte ! », « Salut ! », ou tout simplement : « Un jour, j'étais ici ». Cette image, composée comme toute image markerienne de texte et figure, contient, telle une monade, tout le sens de l'œuvre de Chris Marker.

¹⁸⁷² L. Manovich, *The Language of New Media*, op. cit., p. 293-294 ; C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, op. cit., p. 211.

¹⁸⁷³ Commentaire de *Sans soleil*.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*

¹⁸⁷⁵ C. Marker, Texte introductif de *Immemory*, op. cit.

L'œuvre protéiforme de cet artiste se trouvait peut-être déjà *inscrite* dans son nom d'art « Marker », selon des sources (diffusées par le réalisateur lui-même) presque un anagramme de Krasna, Krasnapolski, sa famille d'origine hongroise, mais renvoyant plus probablement – en français tout comme en anglais – au travail de l'écrivain qui prend des notes, au glaneur de signes, au classeur d'indices. Celui qui note et celui qui marque, qui laisse donc pour nous des marques à déchiffrer.

CINQUIEME CHAPITRE

UN CREUX DANS L'ETRE

AUTOUR DU CHIASME ENTRE VISION ET TOUCHER

*Quand je croise ton regard, je vois et ton regard et tes yeux,
et tes yeux ne sont pas seulement voyants mais visibles.
Or parce qu'ils sont visibles, je pourrais les toucher,
justement, du doigt, des lèvres et même des yeux...*

Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy

§ 1. TACTILE C'EST-A-DIRE VISUEL

a) Vision haptique et synesthésie

Pour Merleau-Ponty la vision est une « palpation des choses »¹⁸⁷⁶, une « palpation par le regard »¹⁸⁷⁷ et voir c'est donc « palper des yeux » : le regard « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles »¹⁸⁷⁸. Ces formules séduisantes nous projettent dans une manière de penser la vision venant briser l'opposition classique – propre à l'histoire de la métaphysique¹⁸⁷⁹ – entre vision et toucher, entre optique et tactile. On peut affirmer, souligne Pierre Rodrigo, que « d'un bout à l'autre de l'évolution de la pensée de Merleau-Ponty, le privilège qu'il semble avoir accordé au visible et à la vision par rapport aux autres dimensions de l'expérience sensible, parmi lesquelles le toucher, a donc été comme *doublé* d'une conception finalement plus *haptique* qu'*optique* de la vision »¹⁸⁸⁰.

¹⁸⁷⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1964], p. 115.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁷⁹ Comme le souligne Jacques Derrida, la philosophie occidentale – de Aristote à Husserl – est dominée par un paradigme « haptico-intuitionniste ». Cf. J. Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 1998 ; P. Rodrigo, « Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 27-41 ; p. 35 sq.

¹⁸⁸⁰ P. Rodrigo, « Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.*, p. 27-41 ; p. 27-28.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, *haptique*, du verbe grec *haptomai*, « toucher », indique un type de vision rapprochée et tactile, comme une « possibilité du regard » opposée à la vision plus proprement optique, formulée par Aloïs Riegl. L'historien de l'art emploie d'abord le terme « taktil » (A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014), et il introduit « haptisch » seulement à partir de 1902 dans l'article *Spätromisch oder orientalisches?* (in *Allgemeine Zeitung*, Beilage 92-93, Vienna 1902, p. 155, n. 1), cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin, op. cit.*, p. 161, n. 56.

Sur le rapport entre vision et toucher chez Merleau-Ponty voir aussi : E. Escoubas, « Tactilité et visualité. Fonction réalisante et fonction imageante dans l'esthétique de Merleau-Ponty », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 105-114 ; A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », in *Chiasmi International*, n°3, Vrin-Mimesis-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2001, p. 63-79 ; R. Boccali, *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*, Milano, Mimesis, 2011,

Cependant, dans cette conception *haptique* du voir¹⁸⁸¹, Merleau-Ponty n'indique pas un type particulier de vision ou une intensification de la tangibilité dans notre rapport aux surfaces visibles ; loin de décrire une modalité tactile du voir, ou une polarité entre vision éloignée et vision rapprochée¹⁸⁸², telle qu'elle avait été formulée par les auteurs de la *Kunstwissenschaft*¹⁸⁸³, ce que le philosophe vise c'est avant tout la nature fondamentalement synesthésique de la perception, une conception qui commence déjà à s'articuler dans la critique de toute distinction traditionnelle de l'*aisthésis* selon les cinq sens, entamée par la *Phénoménologie*¹⁸⁸⁴.

La vue ne me donne pas des pures données visuelles, car avec les sensations optiques c'est toute l'étoffe du perçu qui m'est donnée, qui entre en résonance avec mon corps. Les sens ne sont pas absolument séparés, au contraire ils communiquent. L'exemple majeur de cette dimension intersensorielle du sentir est, chez Merleau-Ponty, la perception de la couleur¹⁸⁸⁵ : celle-ci engendre des valeurs ou significations motrices¹⁸⁸⁶, mesurables par l'influence des excitations sensorielles sur le tonus musculaire¹⁸⁸⁷ ; chaque couleur amène avec soi un certain « halo

« Sul tatto », p. 293-327 ; J. Slatman, « The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty. Touching and Being Touched », in *Chiasmi International*, n° 7, Paris-Milan-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2005, p. 305-325 ; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001, en particulier le chapitre « Valori tattili ».

¹⁸⁸¹ La polarisation de la vision entre tactile/optique se retrouve aussi dans l'œuvre d'autres auteurs de la *Kunstwissenschaft*, comme par exemple chez Heinrich Wölfflin, dans l'antithèse linéaire-tactile et pictural-optique. Cf. H. Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.

¹⁸⁸² Dans *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (Paris, L'Harmattan, 2003), Adolf von Hildebrand caractérise « les deux extrêmes de l'activité visuelle » (*ibid.*, p. 36), *Nahsicht* et *Fernsicht*, en opposant à une modalité optique et statique de la vision – dans laquelle l'œil contemple une image lointaine et par une vision d'ensemble –, une perception motrice, par laquelle l'œil tend à explorer de près et où l'observation se transforme en « une palpation et en un acte de mouvement » (*ibid.*).

¹⁸⁸³ À la rigueur, dans ces termes, Merleau-Ponty aurait plutôt tendance à valoriser le mouvement propre au style pictural – donc plus optique qu'haptique – en tant que celui-ci réalise un mouvement proprement pictural, indépendant du mouvement du mobile, comme en témoignent les notes de lecture des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin contenue dans les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France*, sous la direction de E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011. Nous avons déjà développé une analyse de ce point dans le Quatrième Chapitre.

¹⁸⁸⁴ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945], Chapitre « Le sentir ».

¹⁸⁸⁵ Sur la signification de la couleur chez Merleau-Ponty cf. J. Garelli, « Voir ceci et voir selon », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993].

¹⁸⁸⁶ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 242 sq.

¹⁸⁸⁷ Sur ce point Merleau-Ponty se réfère à Kandinsky, à Goethe, et à l'étude de Goldstein et Rosenthal, *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*, p. 3-9.

moteur »¹⁸⁸⁸, c'est-à-dire que, avant d'être vue, elle s'annonce « par l'expérience d'une certaine attitude du corps qui ne convient qu'à elle et la détermine avec précision »¹⁸⁸⁹. Ainsi par exemple le vert est considéré comme une couleur reposante, le jaune est « piquant », le bleu, dit Goethe, semble « céder à notre regard », alors que le rouge « s'enfonce dans l'œil »¹⁸⁹⁰. De plus, « une couleur n'est jamais simplement couleur, mais couleur d'un certain objet, et le bleu d'un tapis ne serait pas le même bleu s'il n'était un bleu laineux »¹⁸⁹¹. La perception de la couleur se prépare donc dans le corps par une disposition motrice, et, « avant d'être un spectacle objectif la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence et c'est pourquoi dès que mon corps adopte l'attitude du bleu j'obtiens une quasi-présence du bleu »¹⁸⁹². Cela montre que la perception est moins de l'ordre d'une synthèse effectuée par la conscience qu'une certaine communion¹⁸⁹³ ou synchronisation¹⁸⁹⁴ – activité autant que passivité – avec un milieu perceptif et comme la « mise en forme finale d'une certaine tension d'abord éprouvée dans tout le corps »¹⁸⁹⁵.

De manière similaire, la musique révèle à mon corps la volumétrie et la qualité « de l'espace où elle déferle »¹⁸⁹⁶ ou encore, elle vient à modifier ou influencer sur les données optiques, comme dans les cas où les sons « modifient les images consécutives des couleurs : un son plus intense les intensifie, l'interruption du son les fait vaciller, un son bas rend le bleu plus foncé ou plus profond »¹⁸⁹⁷, ou comme quand, dans un film, le « rythme auditif fait fusionner des images

¹⁸⁸⁸ M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 243.

¹⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸⁹⁰ Cf. *ibid.* ; Merleau-Ponty se réfère à Goethe, *Le Traité des couleurs* (1810), Paris, Éditions Triades, 2000.

¹⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁸⁹² *Ibid.*, p. 245.

¹⁸⁹³ « Une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion », *ibid.*, p. 245-246.

¹⁸⁹⁴ « Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. Les rapports du sentant et du sensible sont comparables à ceux du dormeur et de son sommeil : le sommeil vient quand une certaine attitude volontaire reçoit soudain du dehors la confirmation qu'elle attendait », *ibid.*, p. 245.

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 263.

cinématographiques et donne lieu à une perception de mouvement alors que, sans appui auditif, la même succession d'images serait trop lente pour provoquer le mouvement stroboscopique »¹⁸⁹⁸.

De plus, les phénomènes de synesthésie ou les troubles perceptifs font émerger de manière plus marquante une structure qui est propre à la perception normale. Nous avons déjà eu l'occasion de commenter dans le Premier Chapitre l'expérience des aveugles-nés opérés de la cataracte, décrite par l'étude de von Senden¹⁸⁹⁹ et montrant que, avant de développer une appréhension correcte, la perception visuelle se prépare chez l'aveugle opéré par une sorte de « toucher avec les yeux »¹⁹⁰⁰, dans lequel le patient dirige et promène son regard « comme une main »¹⁹⁰¹. Un tout autre type de synesthésie est déclenchée par l'intoxication par la mescaline¹⁹⁰² : « sous mescaline, un son de flûte donne une couleur bleu vert, le bruit d'un métronome se traduit dans l'obscurité par des taches grises, les intervalles spatiaux de la vision correspondant aux intervalles temporels des sons, la grandeur de la tache grise à l'intensité du son, sa hauteur dans l'espace à la hauteur du son »¹⁹⁰³. « Tout se passe », commente Merleau-Ponty, « comme si l'on voyait “tomber quelquefois les barrières établies entre les sens dans le cours de l'évolution” »¹⁹⁰⁴.

Or, si une telle structuration de l'espace à l'intersection de différentes modalités perceptives est possible, c'est que les sens communiquent et que, comme l'écrit Merleau-Ponty, la « perception synesthésique est la règle »¹⁹⁰⁵. Selon la formule herderienne : « L'homme est un sensorium commune perpétuel, qui est touché tantôt d'un côté et tantôt de l'autre »¹⁹⁰⁶ ; alors, si je peux arriver à distinguer les sens les uns des autres, c'est que j'adopte une attitude particulière, visant à

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁸⁹⁹ M. von Senden, « Die Raumauffassung bei Blindgeborenen vor und nach ihrer Operation », Meyer, 1931.

¹⁹⁰⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 258.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*

¹⁹⁰² Merleau-Ponty cite à propos le travail de Mayer-Gross et Stein, *Ueber einige Abänderungen der Sinnestätigkeit im Meskalinrausch*.

¹⁹⁰³ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 281.

thématiser séparément mes perceptions¹⁹⁰⁷ ; alors, c'est une telle attitude analytique ou « scientifique » qui, rétrospectivement, fausse notre manière de penser notre organisation corporelle¹⁹⁰⁸. Autrement, nous nous apercevons que le perçu émerge dans un monde intersensoriel et que « les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée »¹⁹⁰⁹. La vision donc ne nous cantonne pas à un accès purement *optique* au monde, car, par le biais de mes yeux, je touche tout le visible :

Le brillant de l'or nous présente sensiblement sa composition homogène, la couleur terne du bois sa composition hétérogène. 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 visible. 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.¹⁹¹⁰

La peinture aussi participe de cette transposition continue des sens, car, par la surface de la toile, elle me donne accès aux qualités tactiles, palpables, et même olfactives¹⁹¹¹, du monde. Plus précisément, la peinture ne doit pas *évoquer* le tactile

¹⁹⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 261 *sq.*

¹⁹⁰⁸ « 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 », *ibid.*, p. 264.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 265. Cf. également l'analyse de deux passages de *L'Être et le Néant* de Sartre, parlant de la tactilité du miel et du jaune du citron, dans le cours « Méthode en psychologie de l'enfant », M. MP, *Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 522.

¹⁹¹¹ « Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage. Il voulait dire que l'arrangement de la couleur sur la chose (et dans l'œuvre d'art si elle ressaisit totalement la chose) signifie par lui-même toutes les réponses qu'elle donnerait à l'interrogation des autres sens, qu'une chose n'aurait pas cette couleur si elle n'avait aussi cette forme, ces propriétés tactiles, cette

ou d'autres dimensions sensorielles, ou, pour utiliser les termes que Merleau-Ponty emploie dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, elle ne nous donne pas les signes¹⁹¹² du monde tangible ou « un substitut du monde réel », dira le philosophe dans *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*¹⁹¹³ : la peinture ne suggère pas « la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets », elle nous les donne à voir¹⁹¹⁴.

Quand je regarde le vert brillant d'un vase de Cézanne, *il ne me fait pas penser à la céramique, il me la présente*, elle est là, avec sa croûte mince et lisse et son intérieur poreux, dans la manière particulière dont le vert se module. Dans l'horizon intérieur et extérieur de la chose ou du paysage, il y a une co-présence ou une co-existence des profils qui se noue à travers l'espace et le temps.¹⁹¹⁵

Plus radicalement, chaque sens est une partie totale du monde, il est un des accès possibles à un style ou à un thème perceptif, qui peut se donner selon différentes modulations et variations :

Même les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants. Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière

sonorité, cette odeur, et que la chose est la plénitude absolue que projette devant elle-même mon existence indivise », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 374.

¹⁹¹² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 165 [130](XIV6).

¹⁹¹³ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 50. C'est dans cette perspective qu'on peut situer, la critique merleau-pontienne de la théorie des valeurs tactiles de Bernard Berenson, que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder dans le Premier Chapitre. Cf. A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », *op. cit.*

¹⁹¹⁴ M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948], p. 26.

¹⁹¹⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 380 (nous soulignons).

indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens.¹⁹¹⁶

La palpation par le regard est donc à comprendre au sein d'une synesthésie généralisée, à savoir, elle est « convoquée ici pour mieux cerner *notre ouverture corporelle d'ensemble au monde*, pour autant que cette ouverture se manifeste par des attitudes et des mouvements synesthésiques et non par une réflexion synthétique opérée par la conscience »¹⁹¹⁷.

b) La réversibilité des sens ouvre à la réversibilité du sentir

Dans *Le visible et l'invisible*, et plus précisément dans le chapitre intitulé *L'entrelacs – Le chiasme*, Merleau-Ponty abordera l'entrecroisement de vision et toucher sur un plan directement ontologique ; « il ne s'intéresse plus seulement, comme il l'avait fait dans la *Phénoménologie de la perception*, à la fonction haptique de l'œil qui est repérable dans le cadre du fonctionnement synesthésique de nos sens »¹⁹¹⁸, le philosophe vise maintenant le chiasme et l'entrecroisement de ces différentes modulations de la réversibilité du sentir. Dans ces pages décisives, Merleau-Ponty s'apprête à cerner ce nouveau type d'être au contact duquel ses recherches semblent l'amener et dont la formulation comporte un travail théorique laborieux. La nouvelle ontologie à exprimer passe avant tout par le refus de l'ontologie de la conscience et de l'objet :

Ce qu'il y a [...] ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par

¹⁹¹⁶ M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 63.

¹⁹¹⁷ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel, op. cit.*, p. 29.

¹⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

après, s'ouvriraient à elles, mais *quelque chose* dont nous ne saurions être plus près qu'en le *palpant du regard*, des choses que nous ne saurions rêver de voir « toutes nues », parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair.¹⁹¹⁹

Parler de « palpation » par le regard « ce n'est pas suggérer qu'une quelconque "qualité tactile" s'ajouterait mystérieusement aux qualités optiques des choses »¹⁹²⁰ ; comme nous l'avons vu, Merleau-Ponty exclut la possibilité d'une *évocation* du tactile par l'optique¹⁹²¹ : la réalisation *partielle* du monde que la vision accomplit est, en réalité, *complète* : telle est la *folie de la vision*¹⁹²², ce qui lui permet d'accéder par son monde partiel – visible – au monde total.

Dans *L'entrelacs – Le chiasme*, l'analyse merleau-pontienne renoue avec les descriptions synesthésiques de la *Phénoménologie*¹⁹²³, à la recherche de *quelque chose* « dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard »¹⁹²⁴, d'un sensible dont l'opacité enveloppe le sentant autant que le senti. Ici la vision est comprise comme une palpation car, en vertu de cet élément ou espace enveloppant, la distance à laquelle mon regard maintient les choses vues « est en même temps et nécessairement une proximité »¹⁹²⁵. En un certain sens, dans le développement de l'argumentation merleau-pontienne, le chiasme visuel/tactile anticipe et ouvre sur la réversibilité du sentant et du senti¹⁹²⁶, étant comme le reflet de celui-ci. Inversement,

¹⁹¹⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 171 (nous soulignons).

¹⁹²⁰ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹²¹ Cf. A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », *op. cit.*, p. 69 sq.

¹⁹²² « Folie de la vision : monde partiel qui veut être total », M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 170 ; « Il y a une sorte de folie de la vision qui fait que, à la fois, je vais par elle au monde même, et que, cependant, de toute évidence, les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹²³ S'opposant encore une fois à la perception de la couleur comme qualité de chose, Merleau-Ponty revient sur cet exemple, dans le célèbre passage décrivant la perception du rouge, comme le nœud de toutes les sensations qui le portent et comme « concrétion d'une visibilité » dans le champ de tous les autres rouges. Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 172 sq.

¹⁹²⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹²⁵ E. Escoubas, « Tactilité et visualité », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹²⁶ Comme le souligne Emmanuel de Saint Aubert, la « toute première apparition du thème du *sentant-senti* dans le corpus, inédit compris (même si l'expression précise de "sentant-senti" ne sera pas employée avant *L'œil et l'esprit*) », on la voit naître à partir du voyant-vu, dans les pages de *La*

l'écart entre vision et toucher, préfigure en nous l'inachèvement de la réversibilité, son imminence jamais accomplie.

Comme nous l'avons vu, pour Merleau-Ponty, les différents sens n'agissent pas en tant qu'unités discrètes et closes, ils jouent plutôt en tant que modalités équivalentes à être ouvert à un monde, comme autant de manières de moduler le sensible, communiquant entre eux¹⁹²⁷, se faisant « écho »¹⁹²⁸ dans mon corps. Du reste, à celui qu'on définit le « sens du toucher », on associe des expériences aussi différentes que le toucher du lisse et du rugueux, le toucher des choses, ou encore la réflexivité tactile, dont on fait l'expérience quand ma main droite touche ma main gauche en train de palper les choses. Ces trois expériences distinctes ne diffèrent pas moins que les délimitations qu'on peut établir au sein de la vision¹⁹²⁹, mais aussi entre les différents sens : comme Merleau-Ponty écrit, dans la note de travail intitulée *Toucher-se toucher*, « L'écart vision-toucher (non *superposables*, un des univers en porte à faux sur l'autre) [est] à comprendre comme cas plus frappant du porte à faux qui existe à l'intérieur de chaque sens et qui fait de lui "eine Art der

prose du monde, *op. cit.*, p. 186-187, cf. E. de Saint Aubert, *Être et chair. Du corps au désir: l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013, p. 178 sq.

La figure capitale du voyant-vu s'articule déjà dans l'étude du miroir chez Wallon et Lacan, pour se prolonger dans la critique du regard sartrien. Comme le souligne Emmanuel de Saint Aubert, « c'est à partir de cette même figure que les tout derniers écrits aborderont la thématique du sentant-senti, enveloppant ainsi la compréhension d'un touchant-touché qui n'entretenait chez Husserl aucun rapport avec la problématique psychologique du narcissisme » (*ibid.*, p. 178-179), Husserl lui-même refusant la possibilité d'une réversibilité de la perception visuelle. De ce fait, « contrairement à ce que l'on sous-entend souvent, le voyant-vu n'est pas chez Merleau-Ponty le simple fruit d'une généralisation du touchant-touché husserlien, lequel est au contraire relu – et quelque peu réévalué – à partir du voyant-vu et de son soubassement proprement merleau-pontien, initialement plus psychologique et psychanalytique que phénoménologique ».

Une des sources de la conception merleau-pontienne d'une réversibilité propre à la vision est certainement le contact avec l'œuvre de Schilder ; le philosophe note par exemple dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, en référence à l'expérience de l'illusion japonaise (que nous analyserons plus tard) : « car je pressens dans mon initiative mon insertion dans les choses, et donc la possibilité de *praxeis* « réfléchies » : un toucher, un voir », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 150 [117](XIII1).

¹⁹²⁷ « Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée. Ces remarques permettent de donner tout son sens au mot de Herder: "L'homme est un sensorium commune perpétuel, qui est touché tantôt d'un côté et tantôt de l'autre" », M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁹²⁸ Cf. *ibid.*

¹⁹²⁹ « Entre le sentiment massif que j'ai du sac où je suis enclos, et le contrôle du dehors que ma main exerce sur ma main, il y a autant de différence que des mouvements de mes yeux aux changements qu'ils produisent dans le visible », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 174.

Reflexion” »¹⁹³⁰. L'écart entre les différentes expériences de chaque sens ainsi qu'entre les différentes modalités du sentir, recouvrent l'écart entre le sentant et le senti, dans la mesure où, en elles, s'articule le va et vient entre le pouvoir explorateur du corps percevant et la passivité propre à ce même corps recevant les choses et se trouvant inscrit en elles¹⁹³¹.

Le chiasme entre vision et toucher donne lieu à un *espace topologique* : la vision enveloppe le toucher, et, en même temps, elle s'y trouve incrustée ou greffée en lui. Si le regard est fonction de distanciation – « puisque *voir est avoir à distance* »¹⁹³², exige une telle distance –, « la mise à distance qu'il opère est en même temps un rapprochement »¹⁹³³ et cela en vertu du fait que le mouvement – transcendant – de l'œil *a lieu* dans un sensible ou visible *épais*¹⁹³⁴. Toute vision se fait dans une chair où, pour reprendre la formule de Vivian Sobchack, naît et se situe *l'adresse de l'œil* (*the address of the eye*)¹⁹³⁵. De ce fait,

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde.¹⁹³⁶

¹⁹³⁰ *Ibid.*, p. 304.

¹⁹³¹ Cf. R. Boccali, *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*, Milano, Mimesis, 2011, p. 313 : « Esemplarità del tatto come senso ontologico in grado di rivelare sia le qualità delle cose toccate, il loro essere lisce e ruvide – quindi il potere esplorativo del soggetto-corpo percipiente –, sia la passività di questo stesso corpo che “riceve” le cose che tocca e fa esperienza di una certa spazialità in cui si trova preso insieme alle cose ». Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹³² M. MP, *L'œil et l'esprit*, in *Art de France*, n°1, janvier 1961, p. 187-208, puis in *Les Temps Modernes*, n°184-185, octobre 1961, p. 197-227, désormais Paris, Gallimard, 2002 [1964], p. 27.

¹⁹³³ E. Escoubas, « Tactilité et visualité », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 112. Comme le souligne Escoubas, la notion heideggerienne de « *Entfernung* » (é-loignement) est très proche de cette idée merleau-pontienne d'enveloppement de distance et proximité.

¹⁹³⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹³⁵ V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

¹⁹³⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 174-175.

La vision se fait *du milieu des choses*, elle n'est pas une opération purement optique, avant tout parce qu'elle ne serait pas *sans le mouvement de mon corps*, le mouvement du regard¹⁹³⁷, de mes yeux faits de chair. En même temps, le visible m'entoure, m'enveloppe et me touche de toutes parts. La vision est *incluse* dans une tactilité et est une « variante remarquable »¹⁹³⁸ de la palpation tactile, mais cela ne revient pas à établir une primauté du toucher sur la vision, au contraire, Merleau-Ponty affirme par là l'existence dynamique et processuelle de la perception comme *torsion* ou *retournement* dans lequel co-naissent le percevant et le perçu. Alors, « parler de palpation par le regard c'est sans doute moins conférer une valeur paradigmatique à l'un de nos cinq sens (le toucher), qu'indiquer une sorte de connivence »¹⁹³⁹ ou de *con-sentement*¹⁹⁴⁰ entre le sujet et le monde : « Ce n'est pas l'œil qui voit. Mais ce n'est pas l'âme. C'est le corps comme totalité ouverte »¹⁹⁴¹, comme « ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde »¹⁹⁴².

c) Le visuel

Mon corps est ce qui enveloppe le perçu et en est enveloppé : « mon corps ne perçoit pas, mais il est comme *bâti autour de la perception* qui se fait jour à travers lui »¹⁹⁴³. Dans sa genèse charnelle, la vision – cette *palpation par le regard* – revient sur elle-même, elle se replie et se trouve elle-même exposée et tangible. La vision est

¹⁹³⁷ « Toute expérience du visible m'a toujours été donnée dans le contexte des mouvements du regard », *ibid.*, p. 174. Cf. aussi M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁹³⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁹³⁹ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁹⁴¹ M. MP, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Séglaard, Paris, Seuil, 1995, p. 280.

¹⁹⁴² M. MP, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, « Préface », p. 23.

¹⁹⁴³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 24 (nous soulignons).

elle-même un mouvement d'extro-flexion¹⁹⁴⁴, elle recouvre le mouvement avec lequel mon corps se trouve dans une constante exposition¹⁹⁴⁵, enveloppé par et dans le visible. Merleau-Ponty vient ainsi élaborer une toute autre conception de la surface en tant qu'imbrication d'intérieur et d'extérieur, visible et invisible, *Ineinander*.

« Tel est le sens ontologique de l'empiètement et de l'enjambement : une sorte de *creux dans l'être* qui n'est pas un néant d'être mais qui ménage plutôt la possibilité de principe d'un entrecroisement des dimensions de ce qui est »¹⁹⁴⁶. L'espace, entendu comme *res extensa*, est ainsi remplacé par une profondeur topologique, renvoyant à la profondeur de l'Être : « Le chiasme exprimé par le corps sentant-senti », écrit Lorenzo Vinciguerra, « recouvre le chiasme que le monde entretient avec cette partie de lui qui est le corps, en le faisant être au monde et du monde, selon une logique qui est avant tout du monde lui-même »¹⁹⁴⁷

Comme le souligne Éliane Escoubas, par ces analyses et notamment par la prise en compte de la peinture, Merleau-Ponty dégage « un nouveau concept d'espace »¹⁹⁴⁸ : à la théorie husserlienne des esquisses du perçu (*Abschattungen*), « proche encore d'une vision perspectiviste, qui procède par fragmentation et par construction projective », Merleau-Ponty oppose « un espace d'enveloppement », « de croisement et d'inclusion, un espace de l'inhérence et de la latence »¹⁹⁴⁹.

¹⁹⁴⁴ Mon mouvement devient mouvement des yeux, mouvement du regard : « On a alors: ouverture au cube même par une vue du cube qui est distanciation, transcendance – dire que j'en ai une vue, c'est dire que, le percevant, je vais de moi à lui, je sors de moi en lui. Moi, ma vue, nous sommes, avec lui, pris dans le même monde charnel ; i.e. : ma vue et mon corps, émergent eux-mêmes du même être qui est, entre autres choses, cube », *ibid.*, p. 252.

¹⁹⁴⁵ « Avoir un corps c'est être exposé au monde », M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 148 [115](XII8). Un concept qui sera développé par J.-L. Nancy en tant que « expeausition » : « Corps exposé : ce n'est pas la mise en vue de ce qui, tout d'abord, eût été caché, renfermé. Ici, l'exposition est l'être même, et cela se dit : l'exister. Expeausition: signature à même la peau, comme la peau de l'être. L'existence en son propre tatouage », J.-L. Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 2001, p. 98. Cf. aussi J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992 ; D. Calabrò, « Ex-peau-sition. *Dal corpo alla dismisura dell'essere-con* », in « Pensare con Jean-Luc Nancy », *B@belonline/print. Rivista semestrale di Filosofia*, Milano, Mimesis, 2011, p. 41-48.

¹⁹⁴⁶ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁴⁷ « Il chiasmo espresso dal corpo senziente-sentito ripercuote il chiasmo che il mondo intrattiene con quella sua parte che è il corpo, facendolo essere al mondo e del mondo secondo una logica che è prima di tutto quella del mondo stesso », L. Vinciguerra, « Merleau-Ponty, o l'archeologia della pittura », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 119.

¹⁹⁴⁸ E. Escoubas, « Tactilité et visualité », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

Parallèlement, « le statut de la réversibilité (voyant/vu) se substitue chez Merleau-Ponty au statut de la corrélation sujet/objet telle que Husserl l'avait formulée »¹⁹⁵⁰, et se révèle un espace processuel, « masse instable en état permanent de métamorphose », « forme toujours en formation »¹⁹⁵¹, toujours en état d'inachèvement.

L'entrelacs que Merleau-Ponty décrit n'aboutit pas cependant à un rapport de coïncidence pleine, car la réversibilité du touchant et du touché n'est jamais accomplie dans les faits ; il y a un reste qui demeure au fond de mon expérience, « cette dérobade incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre »¹⁹⁵². *Inachèvement, écart, porte à faux, béance* : les termes de cette relation se trouvent dans une réversibilité imminente, jamais ils ne se réciproquent de manière complète, ce qui fait que dans le visible il y a toujours plus et moins que ce que je perçois. Et pourtant, cette expérience que je fais d'une différence, d'un intervalle, « n'est pas un échec »¹⁹⁵³ : ce qui « interrompt le circuit de l'auto-affection » constitue aussi « l'ouverture du corps au monde »¹⁹⁵⁴. Cet écart est alors la manière dont la dimensionnalité et le rythme proprement temporel de l'Être qui se manifestent, à même cette distance, dans mon corps.

Ce *quelque chose* sur lequel s'ouvrent les réflexions de *L'entrelacs – Le chiasme*, se définit alors mieux, dans un passage de la note de travail citée plus haut sur *Toucher-se toucher*, comme un *intouchable* : « Il faut *quelque chose* d'autre que le corps pour que la jonction se fasse : elle se fait dans l'intouchable »¹⁹⁵⁵, c'est-à-dire dans le *mouvement* de cette réciprocité qui demeure non-coïncidence¹⁹⁵⁶, et que nous avons aussi appelé

¹⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹⁵² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁵³ *Ibid.*

¹⁹⁵⁴ « L'écart ou le bougé interrompt le circuit de l'auto-affection, il constitue l'ouverture du corps au monde. Étant donné que la réversibilité ne se réalise jamais complètement, elle produit la dualité du corps propre, qui est à la fois chose et "véhicule de mon rapport aux choses" » M. MP, *La nature*, *op. cit.*, p. 285.

¹⁹⁵⁵ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 304. Pour un commentaire de la notion de mouvement dans cette note décisive cf. L. Vanzago, « The Many Faces of Movement ». in *Chiasmi International*, n° 12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 111-127.

¹⁹⁵⁶ « Or cet invisible de droit signifie en réalité que *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* sont synonymes: c'est pour cette raison que le *Wahrnehmen* ne rejoint jamais le *Sich bewegen* qu'il veut saisir : il en est un autre. Mais, cet échec, cet invisible, atteste précisément que *Wahrnehmen* est *Sich bewegen*, il y a là un succès dans l'échec. *Wahrnehmen* échoue à saisir *Sich bewegen* (et je suis pour moi zéro de

*précession*¹⁹⁵⁷, selon la signification particulière que cette notion assume chez Merleau-Ponty, comme Mauro Carbone l'a mis en lumière, en tant que *relation temporelle* caractérisée par le *mouvement d'antécédence* réciproque des termes impliqués, où donc « le primat de l'un des deux termes sur l'autre devient *indécidable* »¹⁹⁵⁸.

Le même négatif – le même intouchable – habite le regard en tant qu'il est ce mouvement qui, en se percevant, demeure invisible à soi-même. Merleau-Ponty cherche à penser la négativité à partir de ce *punctum caecum* de la perception qui se révèle en tant que point de repliement, « creux » où « *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* émergent l'un de l'autre »¹⁹⁵⁹. La vision réalise une palpation en épaisseur des choses grâce au mouvement d'une torsion¹⁹⁶⁰, d'un « retour sur soi du visible »¹⁹⁶¹. Les figures de ce repliement se multiplient – *creux, pli, cavité, invagination, capitonnage, doublure* – pour laisser apparaître le mouvement d'un écart dans le sentir. Cette négativité qui habite le toucher, « c'est elle qui fait que le corps n'est pas fait empirique, qu'il a signification ontologique »¹⁹⁶². L'invisible demeure en filigrane dans cet écart, en tant qu'excès et non-coïncidence du corps avec soi-même : « *projection* visuelle du monde en moi »¹⁹⁶³.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner les implications de la *projection* – et de son pendant de relief – dans la conception merleau-pontienne du rapport entre le

mouvement même dans le mouvement, je ne m'éloigne pas de moi justement parce qu'ils sont homogènes et cet échec est l'épreuve de cette homogénéité: *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* émergent l'un de l'autre. Sorte de réflexion par Ek-stase, ils sont la même touffe », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 303.

¹⁹⁵⁷ Cf. M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 120 sq.

¹⁹⁵⁸ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹⁵⁹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 303.

¹⁹⁶⁰ « Siamo parte del mondo, comunichiamo con la sua carne per mezzo della carne del nostro corpo e tuttavia il mondo si dà rimanendo a distanza, vale a dire, la sua visibilità comporta inesorabilmente un alone di invisibilità necessario alla visibilità stessa. Ogni cosa appare a distanza ed è proprio questa distanza che ne garantisce la possibilità di apparizione. La distanza che ci separa dalle cose e dal mondo non è allora di intralcio alla conoscenza, ma anzi ne è la garanzia. Merleau-Ponty parla di "spessore di carne" (VI, p. 169), quello che ci separa dal "nucleo duro" dell'Essere. È uno spessore che noi portiamo sempre con noi, una "fodera di non-essere" che diffondiamo intorno a noi, la quale ci permette, però, di vedere le cose, di cogliere la presenza della carne del mondo alla nostra carne. Questa veduta non realizza allora una "coincidenza" tra la visione e la cosa vista ma, grazie a una torsione, realizza piuttosto una "palpazione in spessore" delle cose », R. Boccali, *L'eco-logia del visibile*, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁹⁶¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹⁶² *Ibid.*, p. 303.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 309.

corps et le visible : tant dans la genèse de la profondeur et de l'image¹⁹⁶⁴, que dans le domaine psychanalytique. Nous avons vu comme, dans les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*, la profondeur du visible émerge pour Merleau-Ponty comme *cinérelief*¹⁹⁶⁵, produit de la disparité, de l'écart entre les images binoculaires, mais aussi entre la figure et le fond, et donc essentiellement comme mouvement, comme *kinesis* perceptive. En psychanalyse la notion de projection a son revers dans la centralité de la notion d'orifice, notamment en référence à la pensée de Mélanie Klein¹⁹⁶⁶, reprise par Merleau-Ponty ; comme le souligne Jenny Slatman : « Par les “cavités” et les “reliefs” de mon corps et ceux d'autres corps, il y a “indivision” ou “promiscuité” de mon corps et du monde, de mon corps et des autres corps et des autres corps entre eux. Cette interprétation nous permet de lier directement les phases psychanalytiques – la phase orale et la phase anale – au schéma corporel. Le pouvoir des orifices – retenir et donner – correspond à la possibilité d'introjeter et de projeter. Projection et introjection désignent l'*Ineinander* ou la réversibilité dans la chair »¹⁹⁶⁷.

Le schéma corporel en tant qu'image du corps et projection visuelle de la surface proprioceptive du corps est le nœud entre cette projection/incorporation et la projection propre à la pulsion scopique (*Schaulust*), qui pour Freud, ensuite pour Lacan, joue un rôle particulièrement significatif, même par rapport aux autres dimensions pulsionnelles, déjà à partir des *Pulsions et leur destin*¹⁹⁶⁸. Merleau-Ponty le

¹⁹⁶⁴ H. Damisch, « Morceaux choisis », in *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan, 1997, p. 15-23.

¹⁹⁶⁵ Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 79 sq. Pour une analyse détaillée de ce point voir le Deuxième Chapitre.

¹⁹⁶⁶ Au sujet de Merleau-Ponty et Melanie Klein voir E. de Saint Aubert, *Être et chair*, op. cit., Chapitre VII et VIII.

¹⁹⁶⁷ J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-ponty*, Peeters, 2003, p. 126.

¹⁹⁶⁸ S. Freud, « *Les pulsions et leur destin* », in *Métapsychologie* (1915), trad. fr. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968. Dans *Le séminaire. Livre XI*, Paris, Seuil, 1973, Lacan renvoie au texte de Freud cité, cependant la pulsion scopique est déjà mise en évidence par Freud dans de *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905) et dans Cf. S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1989 et, du même auteur, S. Freud, « De la genèse du fétichisme », in *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, 1989, n°2, p. 423-439.

Comme Lacan le souligne : « La schize entre regard et vision nous permettra, vous le verrez, d'ajouter la pulsion scopique à la liste des pulsions. Si on sait le lire, on s'aperçoit que Freud la met déjà au premier plan dans *Les pulsions et leurs avatars*, et montre qu'elle n'est pas homologue aux autres. En effet, elle est celle qui élude le plus complètement le terme de la castration », *ibid.*, p. 74. C'est justement à partir du texte cité que, pour Lacan, la dimension pulsionnelle inhérente au regard

sait bien, lui qui, en abordant ces thèmes dans son cours sur *Les relations avec autrui chez l'enfant*, affirme : « Le visuel, pour les psychanalystes, ce n'est pas simplement un type de sensorialité à côté des autres »¹⁹⁶⁹, lui, qui fera de l'expérience scopique le pivot d'une conversion radicale de la rationalité et de sa genèse sensible.

Dans la notion de « visuel »¹⁹⁷⁰ – portée par des sources multiples, dont nous avons cherché à en esquisser certaines dans ce travail – se nouent ou se concentrent toutes les implications de notre contact avec le sensible que Merleau-Ponty vise à mobiliser : premièrement, « dans le recours au terme de “visuel” doit s'entendre le refus merleau-pontien de la partition, qui est habituelle en philosophie, de la perception en sensations visibles, tactiles, auditives, etc., atomisées les unes par rapport aux autres et référées à des objets eux aussi bien distincts et donnés *partes extra partes* »¹⁹⁷¹ ; le visuel « nomme plutôt notre accès corporel au visible »¹⁹⁷², *corporel* et non pas simplement optique, car entre visible et tangible il y a un enjambement mutuel et « aucun d'eux ne subsiste plus par soi et en soi, aucun n'est plus une qualité de chose »¹⁹⁷³.

En deuxième lieu, le visuel est une manière de concevoir le visible comme constamment enveloppé ou fissuré par l'invisible, un visible entouré d'un horizon de latence, hanté par son revers invisible – virtuel, imaginaire –, selon une

devient fondamentale : « Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. Son privilège – et aussi bien ce pour quoi le sujet pendant si longtemps a pu se méconnaître comme étant dans cette dépendance – tient à sa structure même. Schématisons tout de suite ce que nous voulons dire. Dès que ce regard, le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme, ce point d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance. Aussi, de tous les objets dans lesquels le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le regard se spécifie comme insaisissable. C'est pour cela qu'il est, plus que tout autre objet, méconnu, et c'est peut-être pour cette raison aussi que le sujet trouve si heureusement à symboliser son propre trait évanouissant et punctiforme dans l'illusion de la conscience de *se voir se voir*, où s'aide le regard », *ibid.*, p. 78-79.

¹⁹⁶⁹ Commente à ce sujet Mauro Carbone : « Pour [Merleau-Ponty] aussi, le visuel a bien un statut particulier. On pourrait même dire que c'est précisément à partir de l'exploration d'un tel statut, de ses implications et de ses conséquences, qu'il amorcera son ontologie finale », M. Carbone, « Préface » à *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁷⁰ « Il est tout à fait significatif de relever que, dans *Le visible et l'invisible* aussi bien que dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty n'emploie en fait l'adjectif “visuel” que lorsqu'il déchiffre l'expérience perceptive à la lumière de sa nouvelle ontologie des *Wesen* sauvages, c'est-à-dire lorsqu'il la conçoit comme ouverture à un monde sur le fond duquel seulement “quelque chose”, *etwas*, apparaît comme forme » P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁷² M. Carbone, « Préface » à *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁷³ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 38.

imbrication réciproque de ces deux dimensions, tant en termes spatiaux que temporels. « Ainsi compris, le visuel constitue bien le “creux” du visible, le jeu en lui des dimensions invisibles qui le constituent comme le visible qu’il est, dans toute sa profondeur de sens »¹⁹⁷⁴. Une conception de la visibilité que nous avons trouvée exprimée aussi dans la phénoménologie de l’expérience filmique de Vivian Sobchack¹⁹⁷⁵, et que, souligne Pierre Rodrigo, on peut rapprocher de la pensée du visuel de Georges Didi-Huberman, comme ce qui atteste de ce qu’« il y a un travail du négatif dans l’image, une efficacité “sombre” qui, pour ainsi dire, creuse le visible »¹⁹⁷⁶.

Enfin, nous voulons mettre en relief un troisième aspect décisif : dans l’ontologie du dernier Merleau-Ponty, le visuel se situe en deçà de la distinction entre sujet et objet, il ne désigne pas la perception *ou* le mouvement du corps, dans la mesure où il n’y a pas de séparation entre se rapporter au monde et se rapporter à notre corps de chair : « le visuel », écrit Mauro Carbone, ne caractérise plus « le côté subjectif de la vision, dont le visible serait le côté objectif »¹⁹⁷⁷, notre accès charnel étant inséparable du sensible dans lequel il se trouve inscrit comme *projection visuelle du monde en moi*¹⁹⁷⁸.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹⁷⁵ V. Sobchack, « Le visible et le visuel », in M. Carbone (éd.), *L’empreinte du visuel, op. cit.*, p. 99.

¹⁹⁷⁶ P. Rodrigo, « Voir et toucher », in M. Carbone (éd.), *L’empreinte du visuel, op. cit.*, p. 40 ; G. Didi-Huberman, *Devant l’image : questions posées aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990, p. 174.

¹⁹⁷⁷ M. Carbone, « Préface » à *L’empreinte du visuel, op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁷⁸ M. MP, *Le visible et l’invisible, op. cit.*, p. 309.

§ 2. TOUCHER L'ÉCRAN

LE CHIASME ENTRE VISION ET TOUCHER DANS L'EXPERIENCE FILMIQUE

a) De la perception synesthésique dans l'expérience filmique

La perspective d'une compréhension synesthésique de la perception, ouverte par les écrits merleau-pontiens, trouve un prolongement fécond dans les recherches qui, au sein de la théorie du cinéma, se proposent d'élucider les structures perceptives de l'expérience cinématographique et de ses évolutions médiatiques.

La compréhension de l'expérience filmique développée, à partir de la phénoménologie merleau-pontienne, par Vivian Sobchack et par d'autres chercheurs¹⁹⁷⁹ à la suite de ses recherches inaugurales, opère, comme nous l'avons vu, un renversement significatif de relation incarnée et intentionnelle entre le film et son spectateur : le film peut être entendu non seulement en tant que corrélat de la perception humaine, mais à son tour en tant que *sujet percevant*, et donc comme une structure incarnée, à la fois perceptive et expressive¹⁹⁸⁰. Au sein du panorama des *film studies*, ces recherches ont su conjuguer la portée théorique de la sémiotique et

* Certaines parties de ce paragraphe proviennent du remaniement de notre article « Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique », publié dans le volume des actes du colloque *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, sous la direction de M. Carbone, A.C. Dalmaso, E. Franzini, Milano, Mimesis, 2013, p. 67-91.

¹⁹⁷⁹ Cf. E. del Rìo, « The Body as Foundation of the Screen : Allegories of Technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts* », in *Camera Obscura*, 37-38 (1996), p. 94-115 ; et, du même auteur, « The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's *Peeping Tom* », in *Camera Obscura*, 15, n. 3 (2000), p. 115-49 ; L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press Books, 2000 ; et, du même auteur, *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002 ; J.M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University Presses of California, 2009. Cf. en outre l'étude de L. Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », in *Film Quarterly*, Volume 44, Issue 4, University of California Press, 1991, p. 2-13.

¹⁹⁸⁰ Une structure que nous avons analysée de près dans le Quatrième Chapitre.

de l'esthétique avec une prise en compte de l'expérience incarnée du spectateur, en mettant par conséquent l'accent sur le fait que, pour avoir accès à la portée symbolique et figurale d'un film, nous devons littéralement en *faire du sens*¹⁹⁸¹.

Ces recherches semblent recueillir l'intuition et poursuivre l'effort théorique, propre à la philosophie de Merleau-Ponty, visant à repenser notre perception visuelle, et, par là, notre rapport à l'image et au corps. La *vision* cinématographique peut être comprise comme une expérience qui n'entraîne pas seulement une réception optique, mais en revanche le mouvement du corps entier, dans la mesure où la rencontre avec ce que, avec Sobchack, nous avons appelé le *corps du film*, produit une intensification du schéma corporel et des potentialités proprioceptives du corps du voyant. Ces analyses entendent non seulement éclairer les structures perceptives et sémiotiques propres à l'expérience du spectateur, mais visent aussi à cerner cet autre corps qui dans la vision cinématographique est « rarement très visible et explicitement annoncé »¹⁹⁸², et tout en étant cependant présent *en chair et en os*, à savoir le *corps du film*¹⁹⁸³. Nous allons donc esquisser un bref parcours qui nous conduira dans le sillage de ces recherches à travers deux volets : d'un côté redécouvrir la place du toucher au sein de l'expérience cinématographique et, de l'autre, explorer la nature incarnée et les structures tactiles du film lui-même.

b) Doigts qui voient, yeux qui touchent

Quoique la vision au sens strict soit sans doute le sens privilégié dans l'expérience filmique, son activité n'est pas isolée des autres sens. Quand je vais au

¹⁹⁸¹ V. Sobchack, « What my fingers knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh », in *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, p. 53-84, p. 59.

¹⁹⁸² « Another body », « which exists in every cinematic experience but is rarely so visible and explicitly announced », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁸³ Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 164-259 et « Film's Body », in J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 4-13.

cinéma, écrit Vivian Sobchack, « je ne laisse pas ma capacité de toucher, sentir et goûter hors de la salle de projection, ni, une fois entré, ne la consacre uniquement à mes popcorn »¹⁹⁸⁴. Cela reviendrait à encadrer la rencontre sensible, se produisant dans l'expérience cinématographique, dans une structure dichotomique opposant le film en tant qu'objet visible, d'un côté, et, de l'autre, l'activité cognitive du spectateur ; autrement dit, à une structure où l'élément proprement *sensible* de l'expérience filmique se trouverait du côté de l'écran, dans le film et ses composantes, tandis que la signification du film se situerait au contraire du côté du spectateur : en revanche, la compréhension du film – son sens – ne se joue pas simplement à un niveau sémiotique, imaginaire ou psychologique, mais dans l'agencement perceptif que le film produit chez le spectateur, dans ses attitudes corporelles.

De plus, comme nous l'avons vu par le biais des analyses merleau-pontiennes, les sens ne sont pas des accès au monde séparés les uns des autres : notre corps n'a pas *des sens*, mais il *est* sensible, il est un « centre d'action virtuelle »¹⁹⁸⁵, écrit Merleau-Ponty, au sein duquel les sens n'agissent pas comme des unités discrètes, mais plutôt, en tant que différentes manières de moduler le monde¹⁹⁸⁶, modalités perceptives en communication entre elles. C'est donc à la lumière de cette synesthésie généralisée que Vivian Sobchack comprend l'expérience filmique, à l'opposé de l'élimination du corps que la théorie du cinéma risque de produire, lorsqu'elle aborde le film en tant qu'objet vu¹⁹⁸⁷.

Dans la perception cinématographique on peut voir à l'œuvre une *vision haptique*, un regard qui, au lieu de se plonger dans l'impression de la profondeur, tend plutôt à parcourir la surface et la texture de l'image et des objets. Un regard qui a tendance à bouger plus qu'à fixer, à arracher plutôt qu'à contempler¹⁹⁸⁸. Mais, plus

¹⁹⁸⁴ « Vision may be the sense most privileged in the cinema, with hearing a close second; nonetheless, I do not leave my capacity to touch or to smell or to taste at the door, nor, once in the theater, do I devote these senses only to my popcorn », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 64-65.

¹⁹⁸⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 276.

¹⁹⁸⁷ Nous avons analysé ce point dans le Quatrième Chapitre.

¹⁹⁸⁸ « Tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze », L. U. Marks, *The Skin of the film*, *op. cit.*, p. 163.

radicalement, toute perception filmique provoque chez le spectateur une réponse corporelle et matérielle, qui se traduit non seulement dans une intense participation visuelle mais aussi, comme l'écrit Benjamin, dans une *réception tactile*¹⁹⁸⁹ de l'existence charnelle du film.

Notre langage cinématographique révèle des traces de ce rapport synesthésique à l'image. Nous disons, par exemple, que nous avons été *touchés* par un film, ou qu'un film nous a laissé *à bout de souffle*, et il n'est pas étrange qu'un critique évoque la *texture* ou la *plasticité* des images en mouvement ; et pourtant, ces références à la sensibilité – au toucher, ou à d'autres sens que celui de la vue – ont toujours été comprises et encadrées en un sens rhétorique et métaphorique¹⁹⁹⁰. Mais il faudrait plutôt les prendre à la lettre, *prendre au sérieux*¹⁹⁹¹ ce mélange de l'esprit et du corps, comme le dirait Merleau-Ponty.

Comme le philosophe l'écrit dans *L'œil et l'esprit*, dans un passage que nous avons commenté plus haut,

la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de "sens musculaire" pour avoir la voluminosité du monde. Cette vision dévorante, par-delà les "données visuelles", ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison.¹⁹⁹²

¹⁹⁸⁹ « Tactile appropriation », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 55. Sobchack se réfère à la traduction anglaise plus répandue, l'original allemand étant : « taktile Rezeption » (voir W. Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 71 ; trad. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in W. Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, (traduction modifiée).

¹⁹⁹⁰ Cf. « Sensual reference in description of cinema has been generally regarded as rhetorical or poetic excess – sensuality located, then, always less on the side of the body than on the side of language », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁹¹ Cf. « Prendre au sérieux le mélange de l'esprit avec le corps », M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 72 et 182, et « L'union de l'âme et du corps pris au sérieux », M. MP, *La nature, op. cit.*, p. 287.

¹⁹⁹² M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 27. Merleau-Ponty se réfère à la théorie de Bernard Berenson des « valeurs tactiles ». Sur le rapport entre Merleau-Ponty et Berenson cf. A. Pinotti, « Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », *op. cit.*

Selon la même structure, le film ne me donne pas des signes à partir desquels je pourrais *reconstruire* ou *déduire* le volume tactile de ce que je vois. Il n'y a pas de traduction : on *touche du regard* la profondeur, la *texture* ou la *voluminosité du monde*. D'autre part, la vision nous ouvre à une tout autre épaisseur, à un invisible qui est doublure de l'être.

Alors, contre une tradition d'études, qui a toujours accordé un privilège à la vision dans la prise en compte de l'expérience filmique¹⁹⁹³, le travail théorique de Vivian Sobchack vise à retrouver la nature *synesthésique* de la perception filmique, en mettant en lumière la coparticipation mutuelle de nos sens dans la perception cinématographique.

À ce sujet, la théoricienne américaine n'hésite pas à partager son expérience personnelle de spectatrice, pour en souligner les profondes implications théoriques. Dans un article intitulé *What my fingers knew*, Sobchack décrit, par exemple, ses réponses perceptives au film *La Leçon de piano* (1993) : « le film ne m'avait pas seulement comblée et étouffée par des émotions [...] mais il avait aussi sensibilisé la surface de ma peau – tout comme la sienne – à *toucher* »¹⁹⁹⁴. Dans ce bref passage, sont déjà compris les enjeux théoriques et ontologiques que nous allons développer et qu'on pourrait schématiser ainsi : 1. La nature synesthésique de la perception cinématographique et de la perception tout court ; 2. L'intensification du schéma corporel produite par la perception cinématographique ; 3. L'expérience filmique en tant qu'expérience d'une réversibilité charnelle.

Si on analyse les deux plans initiaux du film de Jane Campion, on observe que le tout premier plan montre une image floue et non identifiable, cet image indéterminée oppose une résistance aux yeux qui cherchent à la déchiffrer, et

¹⁹⁹³ Pour une contextualisation des enjeux théoriques du travail de Vivian Sobchack par rapport à la théorie du cinéma, voir le Quatrième Chapitre.

¹⁹⁹⁴ « The film not only filled me up and often suffocated me with feelings [...] but also sensitized the very surface of my skin – as well as its own – to *touch* », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts, op. cit.*, p. 61. Pour citer un exemple plus récent et actuel, il vaut la peine de mentionner *De rouille et d'os* de Jacques Audiard, un film qui, à partir des thèmes qu'il traite jusqu'au moindre détail de la photographie, suscite et intensifie, parfois avec violence, la perception tactile du spectateur.

pourtant, là où l'œil est impuissant, le toucher peut en revanche sentir et *comprendre* : « en dépit de mon “quasi-aveuglement” », commente Sobchack « *mes doigts savaient ce que j'étais en train de regarder* »¹⁹⁹⁵. Il s'agit, en fait, d'un plan subjectif d'un visage qui se cache derrière des mains, en brouillant la vue, tout en laissant filtrer une lumière rouge.

Du premier coup – même si je n'en étais pas consciente jusqu'au deuxième plan [qui montre la même scène en plan objectif] – mes doigts *comprenaient* cette image, ils la *saisissaient* avec une vibration quasi imperceptible d'attention et d'anticipation et, hors-champ, ils « se sentaient eux-mêmes » en tant que potentiels sujets de la situation charnelle montrée sur l'écran. Et cela *avant* que je ne reconfigure ma compréhension charnelle dans la pensée consciente : « Ah, ce sont bien des doigts que je regarde »¹⁹⁹⁶.

Cette description phénoménologique, dans laquelle nous retrouvons un style merleau-pontien d'analyse et de pensée, nous renvoie à une expérience analogue : celle de l'illusion japonaise, décrite par Paul Schilder et reprise par Merleau-Ponty dans les notes de cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*¹⁹⁹⁷. Dans le

¹⁹⁹⁵ « Despite my “almost blindness”, the “unrecognizable blur” and resistance of the image to my eyes, *my fingers knew what I was looking at* – and this *before* the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place (that is, to put them where they could be seen objectively rather than subjectively “looked through”) », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁹⁶ « From the first (although I didn't consciously know it until the second shot), my fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, offscreen, ‘felt themselves’ as a potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen. And this *before* I refigured my carnal comprehension into the conscious thought, ‘Ah, those are fingers I am looking at’. », *ibid.*, p. 63.

¹⁹⁹⁷ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 127 [96] *sq.* Cf. P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1935, p. 23, 34, 52, 56, 62, 83 ; trad. fr. *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968. Schilder se sert de l'exemple de l'illusion japonaise pour montrer, contre les positions de la *Gestalttheorie* classique, la plasticité ainsi que la labilité de l'image du corps, celle-ci « n'est pas une réalité positive achevée et parfaitement déterminée. Nous avons de notre corps une multitude d'images flottantes qui ne se recouvrent que partiellement et temporairement. Les sensations kinesthésiques ne suffisent pas à imposer l'image du corps, elles sont complétées *mais aussi contestées* par une multitude d'autres esquisses. Schilder décrit ainsi de nombreuses expériences dans lesquelles apparaît un écart entre diverses images du corps », A. Dufourcq, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht-London- New York, Springer, 2011, p. 94.

phénomène de l'illusion japonaise, le sujet a les mains croisées et les doigts enchevêtrés : dans cet état, puisque l'impression optique devient plus complexe, la gnosie optique ne suffit plus à démêler la situation perceptive. L'enchevêtrement de membres et doigts suffit à brouiller partiellement les repères visuels et à produire une dissociation entre image optique et image tactile.

Ainsi, lorsqu'un doigt est touché par un objet il est senti, mais apparaît comme dissocié du corps, et si on demande au sujet de mouvoir un doigt en l'indiquant, il est souvent incapable d'exécuter l'action : dans la majorité des cas, il finit par mouvoir le doigt correspondant de l'autre main, ou un autre doigt de la main indiquée, mais, dans les cas où le « doigt à mouvoir est ou touché ou désigné verbalement par l'expérimentateur »¹⁹⁹⁸, il n'y a pas d'erreurs.

L'illusion japonaise nous montre l'interconnexion sensorielle entre la vision et le toucher et révèle qu'un désordre partiel du schéma corporel peut avoir des conséquences à niveau gnosique¹⁹⁹⁹. Une partielle désorganisation du schéma corporel nous montre, par contraste, l'enracinement du visuel dans la perception tactile, proprioceptive et kinesthésique, et témoigne donc d'un rapport chiasmatique entre mouvement et schéma corporel. « L'image du corps est mouvement »²⁰⁰⁰, note Merleau-Ponty, en fait, afin que le sujet soit capable d'accomplir les indications données et de mouvoir le doigt désigné, il ne suffit pas qu'il « *sache* » visuellement quel point de son corps est intéressé par la demande de l'expérimentateur, car il doit d'abord retrouver une « présence pratique » de son corps à lui-même²⁰⁰¹. L'illusion japonaise révèle donc la plasticité et labilité de l'image du corps, en tant que « praxis humaine [qui] se sédimente en vision »²⁰⁰² et que le sujet doit sans cesse reconfigurer. De ce fait, loin d'être une image purement visuelle, le schéma corporel, cette cartographie imaginaire du corps, est, pourrait-on dire, *taillée dans le tangible*, façonnée par la constellation et la résonance réciproque des données sensibles.

¹⁹⁹⁸ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 147 [114](XII7).

¹⁹⁹⁹ « L'illusion japonaise étudiée par Schilder montre comment désorganisation partielle du schéma corporel et de l'espace corporel peut se répercuter sur la gnosie », *ibid.*, p. 147 [114](XII7).

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 127 [96].

²⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 141 [109](XII2).

²⁰⁰² *Ibid.*, p. 148 [115](XII8).

Le sujet examiné dans la position de l'illusion japonaise doit reconstruire son schéma corporel et *trouver* son propre corps²⁰⁰³, tout comme, pour revenir à l'analyse de la séquence que nous avons ébauchée, le spectateur doit trouver ses propres doigts pour comprendre les doigts qu'il (ou elle) voit – sans pourtant les discerner – sur l'écran, bien avant qu'il ait élaboré une formulation conceptuelle et consciente de ce qui est projeté sur l'écran. Dans les deux cas, se produit un processus complémentaire : si dans l'illusion japonaise le sujet ne sait pas au niveau pratique ce qu'il comprend au niveau de l'image du corps²⁰⁰⁴, dans les tout premiers plans de *La leçon de piano*, le spectateur peut comprendre au niveau tactile ce que sa vision ignore encore. Alors, si nous examinons notre expérience esthético-sensible au cinéma, nous découvrons que « la perception synesthésique est la règle »²⁰⁰⁵. Bien que nous ne touchions pas l'écran du cinéma, ni non plus les surfaces des objets qui apparaissent sur l'écran et découlent de lui, il y a une *coparticipation synesthésique*, un enjambement de vision et toucher, ou comme l'écrit Merleau-Ponty dans *L'entrelacs – Le chiasme*, un « relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible »²⁰⁰⁶. Vivian Sobchack parle à ce propos du spectateur comme d'un sujet *cinésthétique*, néologisme qui lui permet de réunir ensemble la dimension cinématographique avec celle de la synesthésie d'un côté et de la kinésthésie de l'autre²⁰⁰⁷.

L'analyse de *La leçon de piano* n'est qu'un *gros plan* sur notre commune expérience du cinéma, où nous sommes capables de toucher et d'être touchés par la surface des images²⁰⁰⁸, d'être enveloppés par une atmosphère visuelle, de sentir et goûter le monde qui nous apparaît sur l'écran, d'expérimenter l'étouffement et le besoin d'air, de vivre une exaltation cinétique et un sentiment de liberté, tout en demeurant assis à notre place²⁰⁰⁹. Dans l'expérience cinématographique, ma capacité motrice et sensible effective est diminuée et pourtant le corps est *sollicité en tant que*

²⁰⁰³ *Ibid.*, p. 150 [117](XIII1).

²⁰⁰⁴ « Ne sait pas praxiquement ce qu'il sait visuellement. L'ajustement espace externe espace propre », *ibid.*, p. 151-152 [119](XIII1).

²⁰⁰⁵ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁰⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 175.

²⁰⁰⁷ V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

puissance de perception et d'action. En fait, le schéma corporel se manifeste comme le lieu où je fais expérience d'une réversibilité toujours imminente entre mon corps en tant que sentant, en tant qu'ouverture et projet vers un monde, et, en même temps corps sensible qui devient le lieu où *se produit une perception*, où « on perçoit en moi »²⁰¹⁰.

Une telle expérience s'amplifie quand je vois sur l'écran un corps touché par un autre. Dans le choc tactile que je perçois, je ne sais pas quelle peau je perçois, je perçois plutôt une ambiguïté et ambivalence, une propension à être *en même temps ici et là-bas*, à *en même temps sentir et être senti*, « à être *en même temps* le sujet et l'objet de ce désir tactile »²⁰¹¹. Mon corps devient, avec le corps du film, la surface où se produit une perception. Cette perception qui advient en moi est un *sentir du sentir*, à savoir sentir la perception *du* film – génitif subjectif –, dans la mesure où le film est « bien plus qu'un corrélat de ma vision »²⁰¹², il est la réalisation et l'expression d'une perception en acte, une structure intentionnelle et perceptive que le spectateur reconnaît comme l'analogue de sa perception corporelle. La surface délimitée de l'écran fonctionne pour le film en tant que champ visuel et, comme le corps humain pour nous, en tant qu'organe de perception, comme « ce par quoi » le film a accès à son monde et ce monde existe pour lui (et peut exister aussi pour nous)²⁰¹³.

La vision qui s'effectue par l'écran cinématographique est alors une perception « à double sens », où le film est un corps en même temps voyant et visible, un corps visible qui, tel que le corps de l'autre²⁰¹⁴, ouvre sur une profondeur : comme l'écrit Elena del Río, dans l'expérience filmique, « le corps et l'image ne fonctionnent plus en tant qu'unités discrètes, mais comme des *surfaces en*

²⁰¹⁰ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 249.

²⁰¹¹ « Looking at this “objective” image, like the reviewer cited earlier, I also felt an “immediate tactile shock when flesh first touches flesh in close-up”. Yet precisely *whose* flesh I felt is ambiguous – and that ambiguity or vagueness emerges from a phenomenological experience structured on ambivalence and diffusion, on an interest and investment in being *both* “here” and “there”, in being able *both* to sense *and* to be sensible, *both* the subject *and* the object of tactile desire », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 66.

²⁰¹² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 171.

²⁰¹³ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 131-134.

²⁰¹⁴ Cf. M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 186.

contact, impliquées dans une activité constante de ré-alignement et inflexion »²⁰¹⁵. En ce sens, la vision cinématographique n'est pas purement visuelle ni monodimensionnelle – et cela bien avant le cinéma 3D – car, elle est toujours la vision de deux sujets qui partagent, ou *négoient* – pour utiliser l'expression propre à Vivian Sobchack – un corps et un monde²⁰¹⁶. Cependant, la perception du film et ma perception n'arrivent pas à se fondre, elles adhèrent l'une à l'autre dans une réversibilité imminente²⁰¹⁷. Le visible me touche de toutes parts et mon regard est « palpation » du visible.

Dans le sillon de l'ontologie merleau-pontienne, la vision cinématographique devient pensable comme une vision charnelle qui se replie dans un intérieur qui est aussi son extérieur, dans un espace d'enveloppement, espace de profondeur, *pli*. Le corps du spectateur est perçu comme l'« un des côtés », non-hiérarchiques et réciproques, comme l'endroit/envers d'une telle structure réversible, « qui a son autre côté dans les objets figuraux de provocation corporelle qui apparaissent sur l'écran »²⁰¹⁸, les images en mouvement. Voyons maintenant quelles sont les structures tactiles et sensorielles de cet autre corps que nous voyons, voire touchons – et qui nous touche – sur l'écran.

²⁰¹⁵ « As the image becomes translated into a bodily response, body and image no longer function as discrete units, but as surfaces in contact, engaged in a constant activity of reciprocal re-alignment and inflection », E. del Río, « The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts* », *op. cit.*, p. 101 (nous soulignons).

²⁰¹⁶ « Cinematic vision, then, is never monocular, is always doubled, is always the vision of *two viewing subjects* materially and consciously inhabiting, signifying, and sharing a world in a manner at once universal and particular, a world that is mutually visible but hermeneutically negotiable », V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 24. C'est Francesco Casetti qui a ensuite interprété le cinéma en tant que dispositif de *négociation* symbolique cf. *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005.

²⁰¹⁷ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 191.

²⁰¹⁸ « The cinesthetic subject feels his or her literal body as only one side of *an irreducible and dynamic relational structure of reversibility and reciprocity* that has as its other side the figural objects of bodily provocation on the screen », V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 65.

c) Au-delà de la métaphore du corps du film

Si, à partir des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, plusieurs travaux ont cherché à cerner la sensibilité propre à la vision cinématographique, en en dégagant la nature *baptique*²⁰¹⁹ et en évoquant le thème de la tactilité, l'étude de Jennifer M. Barker *The Tactile Eye*²⁰²⁰ se propose explicitement de décrire les structures tactiles du film lui-même, celles qui rendent possible pour nous « non seulement de voir mais aussi de sentir le film »²⁰²¹, sentir selon ce type particulier de sentir qu'est la chair²⁰²². En fait, c'est à la lumière du chiasme merleau-pontien du touchant et du touché, inscrit dans le corps vivant, que l'auteur se propose de penser le corps du film et d'interroger le seuil entre corps et image, entre vision et toucher. Son étude explore le corps cinématographique, en transperçant la peau du film (et la nôtre), afin de décrire l'entrelacement de tactile et visuel dans l'expérience filmique et de montrer comment « la vision est mariée au toucher »²⁰²³.

Selon Barker, le corps du film, ce corps que nous percevons comme une « présence palpable, bien que fuyante, avec qui nous nous trouvons à compter »²⁰²⁴, a une peau, des muscles et des viscères. Mais, qu'est-ce que la peau du film ? Qu'est-ce que sa musculature ou bien ses viscères ? Il ne s'agit pas de trouver des correspondances entre les organes humains et les éléments techniques ou les composantes du montage qui constituent le film, car le corps du film est ce qui

²⁰¹⁹ Pour Laura Marks la perception tactile est un style d'être partagé par le spectateur et le film, elle est la forme de la connaissance incarnée : « Tactile epistemology involves thinking with your skin, or giving as much significance to the physical presence of an other as to the mental operations of symbolization. This is not a call to willful regression but to recognizing the intelligence of the perceiving body », L.U. Marks, *The Skin of the film*, p. 190. Cf. « A Tactile Epistemology: Mimesis », *ibid.*, p. 138-145.

²⁰²⁰ J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*

²⁰²¹ « Not only to see but also to feel the film », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 145 (nous soulignons).

²⁰²² « To apply Merleau-Ponty's concept of flesh to film theory is to contest the notion of either an ideal spectator, who accepts a meaning that is already intended by the film, or an empirical spectator, for whom the meaning of the film is determined solely by personal, cultural, and historical circumstances. Flesh insists on a spectator who is both at once, who joins the film in the act of making meaning », *ibid.*, p. 27.

²⁰²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁰²⁴ « Palpable, if elusive, presence, to be reckoned with », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 7.

surgit *dans le contact* entre la perception du film et celle du spectateur, à savoir dans le fait de *sentir le sentir* du film. Alors la peau du film n'est pas seulement ce qui se trouve à la limite entre le corps du film et celui du spectateur : elle est à la fois la première texture de leur communication, surface virtuelle et partagée. La *peau* du film est cet « espace transformatif de l'entre »²⁰²⁵, espace de contact, espace qui existe où « nos surfaces se mêlent et s'enchevêtrent »²⁰²⁶.

Comme nous l'avons vu, dans la perception cinématographique nous assistons à une intensification du schéma corporel, nous venons à la surface de nous-mêmes et non seulement sentons le film et son monde, mais, « tout comme dans l'échange de regards avec les autres, nous nous voyons voyants, dans le contact entre notre peau et celle de l'autre, nous nous sentons sentants »²⁰²⁷, autrement dit, nous nous percevons en tant que points visibles et tangibles du monde. Il faudrait alors comprendre telle vision *haptique* non simplement comme vision rapprochée-tactile, mais dans les termes d'un « retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant »²⁰²⁸.

Une telle structure charnelle façonne la *musculature* du film, qui est « l'espace physique et habitable que nous et le film négocions avec nos comportements et mouvements musculaires »²⁰²⁹. Dans la vision cinématographique, nous assistons à une forme d'empathie qui permet au spectateur d'avoir des réactions d'attraction ou répulsion et de répondre au comportement visible du film lui-même par une conduite semblable ou syn-pathétique – bien différente d'une identification avec un personnage ou une situation²⁰³⁰. L'empathie dont parle Barker ne s'exerce pas vis-à-vis des corps que je vois en action, à savoir non pas vers ce que je vois projeté sur

²⁰²⁵ « Transformative space of betweenness », J. Deger, *Shimmering Screens : Making Media in an Aboriginal Community*, University of Minnesota, 2006, p. 89.

²⁰²⁶ « Where our surfaces mingle and our musculatures entangle », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰²⁷ « Just as, in the exchange of glances with an other, we can see ourselves seeing, in the contact of our skin with another's, we can feel ourselves feeling », *ibid.*, p. 35.

²⁰²⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185.

²⁰²⁹ « The physical, inhabitable space that we and the film negotiate with muscular movements and behaviors », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 71.

²⁰³⁰ Barker souligne l'importance de ne pas réduire l'analyse filmique, d'un côté, à un modèle optique et, de l'autre, à un niveau purement sémiotique. Dans cette perspective, elle développe de nombreuses analyses « texturales » – qui vont du film expérimental féministe au cinéma des origines, au film d'horreur, ou d'animation –, à même de dégager la dimension proprement tactile de la vision cinématographique.

l'écran, mais par rapport au corps *mouvant* du film. Dans la vision cinématographique, nous sentons ce que le film sent, et parfois d'une façon tellement intense que « nous quittons la salle cinématographique étant revigorés ou épuisés, sans pourtant avoir bougé un muscle »²⁰³¹. Sans quitter notre propre corps, nous habitons le corps du film : nous sommes et nous nous percevons « doublement situés »²⁰³².

Avec le terme *viscères*, Barker indique la couche la plus anonyme de notre corps ainsi que du corps du film. C'est le complexe système d'organes qui se rend percevable seulement par ses effets, qui se laisse voir ou entrevoir par des traces, et qui tend plutôt à disparaître derrière les fonctions qu'il rend possibles. La projection de la lumière et le mouvement du celluloïd sur la roue dentée de la caméra ou du projecteur, selon un certain rythme²⁰³³, accomplissent une fonction semblable aux organes internes au corps humain, comme la respiration ou le battement cardiaque. Ces activités « ne sont pas continues mais segmentées et rythmiques. Et pourtant, nous ne nous considérons jamais dans un état de “mouvement intermittent”. De la même façon, nous n'expérimentons pas notre regard comme interrompu, par intermittence, par le battement de nos paupières »²⁰³⁴. Le corps humain articule une « structure temporelle d'intermittence »²⁰³⁵, dont nous ne sommes pas plus conscients que nous ne le sommes de celle du film. Cependant, dans l'expérience filmique, notre attention est indirectement attirée vers de telles viscères, car le *rythme temporel* du film évoque et empiète sur le rythme du corps du spectateur. Dans le sillon de Sobchack, qui voit dans la perception cinématographique une intensification de notre « schéma corporel »²⁰³⁶, Barker suggère que, par ce

²⁰³¹ « We leave the theater feeling invigorated or exhausted, though we ourselves have hardly moved a muscle », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰³² « Without leaving our own body, we actually inhabit the film's body: we are and feel “doubly situated” », *ibid.*, p. 84.

²⁰³³ *Ibid.*, p. 127.

²⁰³⁴ « Both respiration and heartbeat are not continuous, but segmented, rhythmic activities. Yet, we do not consider ourselves in “intermittent motion”. Similarly, we do not visually experience our attentive gaze as intermittently disrupted by the blinking of our eyelids », V. Sobchack, « The Active Eye : A phenomenology of cinematic vision », in *Quarterly Review of Film and Video*, 12 / 3, 1990, p. 21-36, p. 23.

²⁰³⁵ Cf. J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 123 sq.

²⁰³⁶ Une réflexion qu'on pourrait rapprocher de l'affirmation de Walter Benjamin selon laquelle « le cinéma a eu pour conséquence un approfondissement de l'aperception ». Voir à ce propos P. Rodrigo, « L'expérience du monde au cinéma (Eisenstein, Merleau-Ponty, Benjamin) », in M.

mécanisme d'intermittence, en faisant expérience du corps du film, nous expérimentons non seulement notre propre corps en tant que sentant – par la peau et les muscles – mais aussi en tant que « corps dans le temps » : le cinéma nous donne le sentiment de notre propre rythme profond et, ce faisant, il nous ouvre à l'étoffe de laquelle nous aussi sommes faits²⁰³⁷. Quand je touche du regard la surface de l'écran mon regard ne s'arrête pas comme il s'arrête aux choses²⁰³⁸, il s'ouvre sur une profondeur qui est aussi celle de ma chair. En ce sens, on peut dire que toucher l'écran c'est alors toucher mon corps par l'écran, *selon l'écran*²⁰³⁹.

Ce qui est en jeu est donc *une autre conception de la surface*. La surface de notre corps ainsi que celle des autres corps vivants, des choses et notamment celle des images, ne peut pas être comprise comme une apparence, une couche qui signifierait la limite du sentir : « cette fonction contradictoire de la peau commence à faire du sens si nous désapprenons l'assomption que la peau est tout simplement déjà là, et commençons à concevoir la peau comme une surface qui est sentie seulement dans l'événement par lequel on y “insiste” »²⁰⁴⁰.

La réflexion de Barker est fascinante car elle nous oblige à penser *le corps du film* au-delà de la simple métaphore ou figure rhétorique, cependant, d'un point de vue philosophique la notion de corps qui est impliquée ne prend pas vraiment en compte la structure de la chair merleau-pontienne. L'effort de faire correspondre tous les éléments du dispositif cinématographique avec des membres ou des organes finit par donner au film un corps entendu plus comme un *Körper* que comme un *Leib* – selon la caractérisation husserlienne –, c'est-à-dire un corps physique plutôt qu'un corps vécu, impliquant donc de retomber dans une conception cartésienne du corps comme *partes extra partes*.

Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 49-66.

²⁰³⁷ « Cinema gives us a feel for our own deep rhythms, reminding us what we're made of », J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 129.

²⁰³⁸ Cf. M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰³⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁴⁰ « This contradictory function of skin begins to make sense if we unlearn the assumption that the skin is simply already there, and begin to think of the skin as a surface that is felt only in the event of being “impressed upon” in the encounters we have with others », S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, New York, 2004, p. 25 ; cit. in J. M. Barker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 129.

L'enjeu de la rencontre entre phénoménologie merleau-pontienne et théorie filmique nous paraît, au contraire, reposer dans la possibilité de penser le corps du film comme une structure charnelle, c'est-à-dire comme une *visibilité* qui est tissu de différenciations²⁰⁴¹ : structure liminaire d'imminence, selon l'acception que Merleau-Ponty a toujours accordée aux concepts renvoyant à la figure de la limite – *enjambement, empiètement, écart* –, indiquant le clivage de cette limite – *serpentelement, pli, creux* – qui se fait réciprocité, réversibilité – *enveloppement, chiasme, débiscence* – commerce entre dedans et dehors, entre intérieur et extérieur, *Ineinander*, comme dans le célèbre passage, décrivant l'acte de retourner le gant :

Réversibilité : le doigt de gant qui se retourne – *Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit des 2 côtés*. Il suffit que, d'un côté, je voie l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un par l'autre (double « représentation » d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela : la réversibilité²⁰⁴².

Le « spectateur », évoqué dans le passage merleau-pontien, est engagé dans une structure proprement tactile. En s'abandonnant à la foi perceptive, il perçoit la surface tangible du gant en y découvrant une visibilité seconde, un redoublement de la perception. Le corps du film devient pensable et palpable en cette lisière ouverte, surface poreuse d'ambiguïté.

Le cinéma – cette rencontre avec le corps du film que nous avons cherché à esquisser – nous apprend que, si je peux appréhender un sens dans le monde, celui-ci est mouvement, montage, écart, non-coïncidence. Comme dans la première séquence de *La leçon de piano*, la connaissance se fait dans l'opacité, dans un « quasi-aveuglement »²⁰⁴³, – savoir-non savoir, perception-imperception, ignorance de soi –, elle n'est jamais vide et jamais coïncidence pleine, adéquation accomplie, mais plutôt

²⁰⁴¹ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁴² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 311 (nous soulignons).

²⁰⁴³ V. Sobchack, « What my fingers knew », in *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 63.

accueil de cet écart, de cet autre corps, de ce creux qu'est *la surface de l'image, la surface de l'écran*.

« Il n'y a pas de vision sans écran »²⁰⁴⁴, écrit Merleau-Ponty ; il n'y a pas de sens sans les sens, réaffirme Sobchack. Ainsi l'expérience filmique semble ouvrir la vision elle-même sur une profondeur, qui n'est pas au-delà mais se donne *dans* l'opacité de l'Être, dans ses plis, envers du visible. Si les images interrogent notre manière de voir le monde, si elles nous posent des questions ou des idées sensibles, c'est peut-être parce qu'elles nous rejoignent comme des « trous dans un tissu de choses ou d'indicatifs dont nous sommes sûrs qu'il est continu »²⁰⁴⁵. Pour ces raisons elles ont toujours été très proches de la philosophie, et, quoiqu'en se tenant à ses limites, toujours prêtes à l'empiéter pour laisser apparaître son envers.

²⁰⁴⁴ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

§ 3. DISTANCE ET PROXIMITÉ COMME PROBLÈME PHILOSOPHIQUE

a) Chiasme historique ?

L'*hapticité* de l'image se lie à la question de la distance. Pour plusieurs des auteurs de la *Kunstwissenschaft*, la polarisation tactile-optique recouvre la dichotomie proche-lointain, notamment à partir de l'influence du texte de Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*²⁰⁴⁶. Hildebrand caractérise « les deux extrêmes de l'activité visuelle »²⁰⁴⁷, en opposant à une modalité optique et statique de la vision, regardant une image lointaine (*Fernbild*), une perception motrice, dans laquelle l'œil explore une image proche (*Nahbild*), l'observation se transformant en « une palpation » et donc « en un acte de mouvement »²⁰⁴⁸. La vision de loin contemple, alors que la vision de près est comme impliquée dans le mouvement d'un rapprochement. Ainsi une vision rapprochée est comprise comme une vision tactile, vision qui cherche le détail, qui palpe et suit les contours des choses²⁰⁴⁹, alors que la vision de loin prend appui sur les caractères plus proprement optiques ou picturaux²⁰⁵⁰ de l'image : la couleur, la tache, le mouvement des volumes.

²⁰⁴⁶ A. von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (1893), Paris, L'Harmattan, 2003. Cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, op. cit., p. « Occhio e mano », p. 147 sq.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁴⁸ *Ibid.*

²⁰⁴⁹ Aloïs Riegl reprend la dichotomie établie par Hildebrand et il la décline sur le plan historique. Chez Riegl, les trois styles perceptifs s'enchaînent dans une progression historique qui va du tactile vers une graduelle optocisation : la vision rapprochée (*Nahsicht*) étant propre à l'art égyptien, la vision normale (*Normalsicht*) de l'époque grecque et la vision de loin (*Fernsicht*) de l'art romain tardif. Cf. A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1901), op. cit.

²⁰⁵⁰ Pour Wölfflin les catégories de linéaire et pictural sont associées à l'opposition entre objectif et subjectif, ou entre « être » (le monde comme il se présente sous nos sens) et « apparaître » (au sens de apparences visuelles), le second terme étant compris comme lié à une étape supérieure du développement artistique. Cf. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, op. cit., p. 149. Cependant, en évoquant le contact de la main comme propre à l'opération *linéaire*, il reconduit les deux termes à la question de la distance, jouée comme

La transformation de ces modalités d'approche aux images dans la progression historique de l'art²⁰⁵¹ réfléchit et relance une histoire de la sensibilité, histoire de notre rapport corporel au monde. Pour Benjamin, élève – quoique déçu – des cours de Heinrich Wölfflin et lecteur attentif de Aloïs Riegl, le couple conceptuel proche-lointain se trouve au cœur de la définition même de l'*aura* de l'œuvre, en tant que « singulière trame d'espace et de *temps* : l'*unique* apparition d'un lointain si proche soit-il »²⁰⁵². La reproductibilité technique des œuvres et la naissance de formes d'art reproductibles en viennent alors à modifier sensiblement cette configuration perceptive et symbolique pour donner à l'*aura* de nouvelles déclinaisons²⁰⁵³. L'effet de la reproduction technique est un rapprochement du spectateur par rapport à l'œuvre et une réduction de la distance qui le séparait de l'œuvre, au niveau de l'échelle et de sa localisation géographique : « La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre »²⁰⁵⁴. C'est précisément dans le « venir à la rencontre » des choses (*Entgegenkommen*) vis-à-vis du spectateur, que Benjamin indique le destin de notre perception future, façonnée dans le contact avec la technique moderne : « *Rendre les choses "plus proches" de soi*, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à

alternative entre surface et profondeur. Cf. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*

²⁰⁵¹ Une telle opposition entre styles visuels semble privilégier, malgré les divergences théoriques et méthodologiques des différents auteurs, le pôle proprement optique du voir, conçu comme une étape plus évoluée de l'expression artistique.

²⁰⁵² W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 67-113, p. 75.

²⁰⁵³ Le déclin de l'*aura* dont Benjamin parle n'est pas à entendre simplement comme une destruction ou disparition, mais comme un déplacement ou une nouvelle inflexion de celle-ci (pour une telle lecture cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000 ainsi que A. Pinotti, « Syndrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine », in *Rivista di Estetica*, n°53, anno LII, p. 161-180 ; et « The Painter through the Fourth Wall of China : Benjamin and the Threshold of the Image », in *Benjamin-Studien 3*, sous la direction de S. Weigel et D. Weidner, München, Wilhelm Fink, 2014, p. 133-149). Comme l'affirme Georges Didi-Huberman l'*aura* fait « système avec son propre déclin », comme elle « l'a sans doute fait pour toutes les époques de son histoire : il suffit de lire Pline l'Ancien, qui se plaignait déjà du déclin de l'*aura* à l'époque de la reproductibilité des bustes antiques », G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 236.

²⁰⁵⁴ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (version française 1936), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 180 ; cf. A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Milano, Raffaello Cortina, 1999, p. 37 sq.

déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité »²⁰⁵⁵. Une vision rapprochée se trouve donc associée à la croissante diffusion de la matière médiale, telle qu'elle avait été annoncée par Paul Valéry, dans le célèbre texte sur *La conquête de l'ubiquité*, que Benjamin cite en exergue de son essai²⁰⁵⁶, ubiquité des œuvres d'art et, plus en général, de toute image sensible²⁰⁵⁷. En même temps, ce rapprochement des images a son pendant dans une parallèle libération de la main, désormais affranchie des tâches qui maintenant sont attribuées à l'œil et à ses prothèses : œil qui regarde dans l'objectif. Si on voulait poursuivre les descriptions benjaminienes aujourd'hui, on retrouverait cette main *délivrée* de devoirs productifs, réinvestie dans une exploration incessante de la surface de l'image, entièrement vouée à la réception, mais aussi à la réorganisation perpétuelle et au montage des matériaux visuels, depuis que les appareils qui nous entourent ont commencé à lancer un appel insistent à notre perception: « Pour commencer, touchez l'écran »²⁰⁵⁸.

Une telle *prière de toucher*²⁰⁵⁹ s'est répandue jusqu'à devenir un pléonasma : en fait, une telle condition d'approche semble devenir, de plus en plus, la manière privilégiée de nous rapporter à ces dispositifs qui ont envahi notre quotidien. Le

²⁰⁵⁵ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in W. Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, p. 75 (nous soulignons).

²⁰⁵⁶ Il s'agit de la dernière version de 1936, W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version, encore datée 1939 dans l'édition citée, même si on sait maintenant qu'elle date de trois ans plus tôt), in W. Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, p. 269-316.

²⁰⁵⁷ « Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile », P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1960, p. 1283-1287.

²⁰⁵⁸ En anglais, « Touch the screen to start », en italien « Toccare lo schermo per cominciare », « Bitte, berühren Sie den Bildschirm », en allemand, et ainsi de suite.

²⁰⁵⁹ Cette invitation à toucher est le revers de la – plus classique ou plus métaphysique – interdiction de toucher, prohibition ou inhibition du contact avec l'autre et plus proprement avec l'objet esthétique. Cet appel nous renvoie, à celui formulé par Marcel Duchamp dans le catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, dont la couverture était illustrée d'un sein féminin en relief et accompagnée par l'exhortation: « Prière de toucher ».

toucher d'abord, ou mieux simultanément à la vue, car, en absence de tout repère tactile, le doigt a beau errer sur la surface de l'écran. La main est alors soumise à l'œil et l'œil voué à une tactilité, de sorte que le contact des mains précède et accompagne l'œil, l'un ne va pas sans l'autre.

Non seulement les écrans tactiles, mais aussi les images en haute définition ou le cinéma 3D²⁰⁶⁰ font partie de ce réagencement de la distance-proximité de l'image, convoquant une dimensionnalité ou une tactilité des surfaces optiques, sollicitant dans notre corps des configurations inédites de la perception et du plaisir visuel²⁰⁶¹. Les expériences issues du contact avec ces formes expressives suggèrent l'expérience d'une visualité *haptique*, qui ne cesse de susciter l'intérêt des études contemporaines²⁰⁶² concernant la perception des médias ainsi que les pratiques artistiques et l'horizon interactif et intermédial qui les caractérise.

Or, comme nous l'avons vu, la réflexion merleau-pontienne, tout en prenant appui sur une situation et sur des phénomènes historiques déterminés, tend à concevoir l'entrelacement de vision et toucher non pas comme l'apparition de modalités perceptives historiquement définies, mais comme structure intrinsèque de notre contact sensible avec le monde. Ce faisant, le philosophe risque cependant de manquer la question du rapport entre une telle structure et ses manifestations

²⁰⁶⁰ Pour un encadrement historique et esthétique du cinéma 3D voir M. Barnier et K. Kitsopanidou, *Le cinéma 3-D. Histoire, économie, technique, esthétique*, Paris, Armand Colin, 2015.

²⁰⁶¹ Dans le domaine esthétique, Régis Debray interprète le retour à la tactilité comme un besoin d'indicialité de la part de l'art contemporain, à partir de Duchamp : « L'«art» gréco-romain fait passer de l'indice à l'icône. L'art moderne, de l'icône au symbole. À l'ère du «visuel», la boucle de l'art contemporain s'inverse et revient du tout symbolique à une quête désespérée de l'indice. [...] Dans un univers d'action à distance et de modèles abstraits, la jouissance physique de l'indice assure un rééquilibrage quasiment médical de nos corps à prothèses par un retour en amont au pur sensible, tactile, presque olfactif », R. Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1995, p. 300.

²⁰⁶² À ce propos cf. E. Huhtamo, « Twin-Touch-Test-Redux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity and Tactility », in O. Grau (éd.), *Media Art Histories*, MIT Press, 2005 ; P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010. Voir également : S. Ahmed et J. Stacey (éd.), *Thinking Through the Skin*, London, Routledge, 2001 ; E. Lupton (éd.), *Skin: Surface, Substance and Design*, New York, Princeton Architectural Press, 2002 ; D. Howes, *Sensual Relations : Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, The University of Michigan Press, 2003 ; T. Elsaesser et M. Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge, New York, 2010.

Pour une histoire du toucher : M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford-New York, 2007 ; C. Classen, *The book of Touch*, Berg, 2009 ; C. Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, University of Illinois Press, 2012.

historiques, dans la mesure où les possibles déclinaisons contingentes du chiasme entre vision et toucher ne sont pas thématiques.

Lorsque Merleau-Ponty décrit la vision comme une *palpation* des choses²⁰⁶³, ce qui est en jeu dans cette proximité et dimensionnalité du visible n'est pas l'émergence d'une polarité alternative : pour lui, il s'agit moins de cerner un type de vision, que de comprendre comment vision et toucher, distance et proximité, se trouvent constitutivement entrelacés dans notre structure perceptive, dans une relation chiasmatisque et réversible que nous avons cherché à décrire par le biais de l'expérience filmique.

Dès lors, chez Merleau-Ponty, l'articulation d'une approche perceptive qu'on peut définir *haptique*, tout en passant par la description de certains emblèmes historiques et contingents – comme la peinture de Cézanne et sa capacité à nous présenter²⁰⁶⁴ l'épaisseur, la consistance, la dimensionnalité des choses, et « jusqu'à l'odeur du paysage »²⁰⁶⁵ –, vise cependant une épaisseur toute ontologique de la vision. Alors, par cette allure théorique, qui nous permet pourtant de penser en chiasme de vision et toucher, le philosophe risque de basculer vers une position qui ne tient pas suffisamment compte de la dimension historique et culturelle de la perception, celle qui est au centre des réflexions développées par les auteurs cités plus haut²⁰⁶⁶ et qui, à la même époque, se trouve exprimée par Merleau-Ponty dans l'idée d'une « mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être »²⁰⁶⁷, formulée dans *L'œil et l'esprit*, mutation ontologique autant que perceptive et historique.

²⁰⁶³ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁶⁴ M. MP, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 380 (nous soulignons).

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 374.

²⁰⁶⁶ Pour un approfondissement des rapports entre Merleau-Ponty et les auteurs de la *Kunstwissenschaft*, voir notre Premier Chapitre.

²⁰⁶⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 63. Cf. des réflexions parallèles se trouvent aussi dans M. MP, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Ségler, Paris, Seuil, 1995, p. 265, ainsi que dans les notes de cours sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, parallèles à la rédaction du *Visible et l'invisible*, M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 167 sq.

b) Distance et proximité de la pensée

Chez Merleau-Ponty, la question d'un chiasme entre distance et proximité peut être élargie jusqu'à inclure la pratique même de la réflexion : le rapport distance/proximité est également un problème éminemment philosophique pour Merleau-Ponty, celui de l'approche de la philosophie vis-à-vis de son objet, de la conscience par rapport au monde, et d'une raison dialectique ne pouvant pas prétendre à « contenir en soi et posséder son contradictoire »²⁰⁶⁸. Une telle connexion souterraine ou glissement continu entre vision et interrogation philosophique hante notamment les pages des derniers écrits, dans le moment où chez Merleau-Ponty la formulation d'une nouvelle image de la rationalité²⁰⁶⁹ implique et s'entrelace avec la question même du regard, et avec la possibilité de concevoir un sujet qui, au lieu d'être le point fondateur ou constituant d'une *vision du monde*, sujet *kosmothéoros* ou de survol, se reconnaisse comme lui-même pris dans le mouvement de l'être qu'il cherche à décrire et avec lequel il co-naît²⁰⁷⁰.

Le problème est alors pour Merleau-Ponty de comment « re-concevoir la proximité et la distance philosophiques »²⁰⁷¹, qui dans l'histoire de la pensée occidentale a basculé entre regard de survol et tentative de fusion²⁰⁷², entre une « distance infinie » et une « proximité absolue », entre « négation » et « identification »²⁰⁷³. Dans les deux cas, nous avons à faire à deux positivismes, qui, d'une manière différente, annulent l'épaisseur qui nous relie au monde, et ignorent donc, de la même façon, « notre rapport à l'Être »²⁰⁷⁴. La philosophie transcendantale ou l'empirisme, la dialectique ou l'isomorphisme de la

²⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 341.

²⁰⁶⁹ Cf. M. MP, *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty*, in *Parcours deux, 1951-1961*, édition établie par J. Prunair, Lagrasse, Verdier, 1997.

²⁰⁷⁰ Sur le thème de la *co-naissance* chez Merleau-Ponty cf. « La co-naissance de Paul Claudel », E. de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être: Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, Paris, 2004, pp. 234-255.

²⁰⁷¹ M. MP, *Notes de cours. 1959-1961*, *op. cit.*, p. 341.

²⁰⁷² M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 166.

²⁰⁷³ *Ibid.*, p. 167.

²⁰⁷⁴ *Ibid.*

Gestaltpsychologie, sont donc soumis à une critique sévère par le philosophe de la chair, en tant que tentatives d'élider ou d'annuler cette distance, ou bien de la recomprendre et la réduire dans le mouvement de la conscience. En ce sens, l'épaisseur de la chair, loin d'enjamber la négativité vers une coïncidence²⁰⁷⁵ – de ma chair et de celle du monde –, est au contraire ce qui intercepte cette tentative de coïncidence avec l'être et y restaure la générativité d'un écart.

Alors, la question du toucher, d'une vision qui est palpation, peut aussi être lue comme une autre manière pour Merleau-Ponty d'*approcher* l'être de cette distance, ou mieux, de la prendre à contrepied par l'idée d'une *proximité par distance* :

l'idée de la fusion ou de la coïncidence se substitue le plus souvent à ces indications qui appelaient une théorie de la vue ou vision philosophique comme maximum de proximité vraie par rapport à un Être en déhiscence... Il faudrait revenir à cette idée de la *proximité par distance*, de l'intuition comme auscultation ou palpation en épaisseur, d'une vue qui est une vue de soi, torsion de soi sur soi, et qui met en question la « coïncidence »²⁰⁷⁶.

Cette distance n'est pas à surmonter ou réduire, elle est ce qui me donne accès à ce monde, à ces choses, à cette *profondeur*, que je ne pourrais voir ou posséder de manière plus immédiate, que par le biais d'une épaisseur sensible. Le corps – ce corps de chair où réside « l'étincelle du sentant-sensible »²⁰⁷⁷ – se trouve donc en porte-à-faux sur une distance sensible qui est le revers d'une proximité absolue²⁰⁷⁸ :

On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du

²⁰⁷⁵ Tel est, par exemple, l'horizon de la critique que Derrida adresse à Merleau-Ponty dans *Le toucher*. Cf. J. Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy, op. cit.*

²⁰⁷⁶ M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 168.

²⁰⁷⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 21.

²⁰⁷⁸ M. MP, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 23.

corps : c'est que *cette distance n'est pas le contraire de cette proximité*, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme²⁰⁷⁹.

Le couple distance *et* proximité est alors un attribut de la chair, en ce qu'elle hante, par sa structure, tout le visuel, et, de ce fait, habille et tapisse intérieurement non seulement mon corps, mais aussi les autres regards. Eux aussi, je les découvre dans cette distance – absence de mon corps en leur corps – qui est pourtant « une étrange proximité, dès qu'on retrouve l'être du sensible, puisque le sensible est précisément ce qui, sans bouger de sa place, peut hanter plus d'un corps »²⁰⁸⁰.

La chair est à la fois au plus proche et au plus lointain. C'est encore dans l'horizon de ce rapport ontologique – à repenser – entre distance et proximité, qu'on peut situer le refus merleau-pontien de la théorie cartésienne de la vision condensée dans la *Dioptrique*²⁰⁸¹, un texte sur lequel Merleau-Ponty ne cessait de revenir et que, comme on le sait, il était en train de relire au moment de sa mort soudaine.

D'une manière qui pourrait paraître à première vue convergente avec l'opération merleau-pontienne, le modèle de la vision est pour Descartes le toucher²⁰⁸². L'auteur des *Méditations métaphysiques* décrit le phénomène de la vision comme une « action par contact »²⁰⁸³, c'est-à-dire comme l'effet des rayons lumineux qui atteignent l'œil de la même manière dont un aveugle, pour s'orienter, touche les corps avec un bâton :

la lumière n'est autre chose, dans les corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air et des autres corps transparents, en même

²⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁰⁸⁰ M. MP, *Signes*, *op. cit.*, p. 22-23.

²⁰⁸¹ R. Descartes, *Dioptrique* (1637).

²⁰⁸² M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁸³ *Ibid.*

façon que le mouvement ou la résistance des corps, que rencontre [un] aveugle, passe vers sa main, par l'entremise de son bâton.²⁰⁸⁴

Alors, dans la connexion entre vision et toucher que Descartes établit, toute distance sensible est éliminée : la théorie cartésienne « nous débarrasse aussitôt de l'action à distance et de cette ubiquité qui fait toute la difficulté de la vision (et aussi toute sa vertu) »²⁰⁸⁵. La vision est pour Descartes « une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps »²⁰⁸⁶ ; ce n'est que grâce à une synthèse opérée par l'intellect que la vision peut se produire et que je peux, en effet, reconnaître le monde que je vois, les profils et les formes des choses. Ainsi, par exemple, l'image que je vois réfléchi dans le miroir n'est pas en soi reconnaissable ou ressemblante, sinon par l'intervention de la pensée. Au juste, « un cartésien », écrit Merleau-Ponty, « ne se voit pas dans le miroir : il voit un mannequin, un “dehors” dont il a toutes raisons de penser que les autres le voient pareillement, mais qui, pas plus pour lui-même que pour eux, n'est une chair »²⁰⁸⁷. Il en va de même pour la perception du tableau : c'est la pensée qui tisse le lien, qui produit la ressemblance entre la figure et la chose représentée, car la figure bidimensionnelle sur la surface de la toile ne « ressemble » pas au monde, tout comme les signes et les paroles ne ressemblent pas aux choses qu'ils signifient.

En fait, souligne Merleau-Ponty, la peinture coïncide pour Descartes, lorsqu'il en parle, avec le dessin : « toute la puissance de la peinture repose sur celle du dessin »²⁰⁸⁸, c'est-à-dire sur la ligne. Mais, la ligne du dessin à laquelle Descartes fait référence, n'a rien à voir avec le style *linéaire* dont parle Heinrich Wölfflin, par rapport à l'art de la Renaissance²⁰⁸⁹, ou avec le *contour* décrit par Aloïs Riegl ou par Robert Vischer, esquissant les traits d'une vision que nous avons appelée

²⁰⁸⁴ R. Descartes, *Dioptrique* (1637), « Premier Discours: La lumière ».

²⁰⁸⁵ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁸⁹ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*

*haptique*²⁰⁹⁰ : au contraire, si Descartes exalte le dessin, c'est en tant que contour géométrique et degré d'abstraction de la figure, tandis que les qualités secondaires, comme la couleur, sont par lui considérées comme un simple ornement et coloriage. Alors, chez Descartes, le fait de modeler la vision sur l'action de toucher ne revient pas à penser une vision *haptique* : la vision cartésienne n'accède à aucune dimensionnalité des choses, car l'appréhension du monde passe par une pensée de la réalité étendue, comme, dans le tableau à deux dimensions, la troisième dimension est toujours pensée et déduite de certaines données visibles. La vision n'est donc pour Descartes tactile qu'au sens où sa théorie du voir *élimine toute distance*, toute épaisseur dans mon contact avec l'être.

En revanche, pour Merleau-Ponty, il s'agit de penser la non contradiction de distance et proximité, leur *coexistence* dans un « être de *promiscuité* »²⁰⁹¹, notion qui, chez Merleau-Ponty, prolonge la figure de l'empiétement, en poussant « à son paroxysme le paradoxe topologique – et, plus encore, relationnel – du *voisinage*, où le distant se fait (trop) proche, et où cette proximité engendre une prise de distance, dans le va-et-vient épuisant de la chair »²⁰⁹². À l'encontre de la théorie cartésienne, on ne pourrait comprendre la vision qu'en approchant le mélange de l'esprit avec le corps, qui prend forme dans un espace topologique d'inclusion réciproque et dans un mouvement de précession mutuelle. L'image, avec la promiscuité de réel et imaginaire, visible et tactile, distance et proximité, surface et profondeur, qu'elle porte, est alors un noyau décisif pour penser une telle logique d'enveloppement et d'*Ineinander*.

²⁰⁹⁰ La différence déjà citée entre vision optique et vision tactile chez Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1901), *op. cit.* ; et chez Vischer la distinction entre *Sehen*, voir, et *Schauen*, regarder ; cf. R. Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme* (1873).

²⁰⁹¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 282 (nous soulignons).

²⁰⁹² E. de Saint Aubert, *Être et chair*, *op. cit.*, p. 205. « La promiscuité merleau-pontienne n'est pas la présence pure et brutale de ce qui est donné, mais signifie que la chair est à la fois au plus proche et au plus lointain. Cette situation dialectique se décline selon plusieurs modalités – spatiale, temporelle, épistémologique –, qui configurent ensemble le schéma corporel, c'est-à-dire la spatialité du corps vécu, sa mémoire, et sa familiarité ignorante », E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, p. 203.

EN GUISE DE CONCLUSION

Cet enveloppement, ce rapport non contradictoire, promiscue, entre distance et proximité était déjà inscrit dans la première image, « première » non pas en un sens chronologique ni mythique, mais peut-être dans le sens psychanalytique d'une scène primitive, du souvenir-écran d'une image, celui d'un homme qui quitte la surface de la terre pour s'enfoncer dans une grotte, dans une cavité. Dans ce lieu en-deçà de l'histoire se superposent et s'annoncent la caverne du mythe de Platon et la salle du cinéma, la légende de la fille de Corinthe et la lanterne magique, jusqu'à une tout autre *CAVE*, celle conçue pour la réalité virtuelle, en tant que acronyme pour *cave automatic virtual environment*. Cet homme choisit un lieu sombre, loin du soleil et suffisamment obscur pour que seule sa torche puisse y apporter de la lumière. Dans cette descente dans l'obscurité, se joue le scénario d'un « retour à la terre », il prend « le risque d'un engouffrement dans des ténèbres inconnues »²⁰⁹³. Marie José Mondzain décrit ainsi ce moment étiologique :

Face à la roche, il se tient là, debout dans l'opacité d'un face à face, confronté à la muraille qui est son horizon, massive, muette et sans regard comme peut l'être dehors l'incommensurabilité des obstacles et des terreurs sans nom. Ce mur, c'est le monde qui résiste à la maîtrise et à la pénétration. Là sera pourtant son point d'appui, le site irréductible dont il va faire son point de départ. C'est de là qu'il va partir après s'être volontairement « enterré ». Le voici qui tend le bras, qui s'appuie à la paroi et s'en sépare dans un même mouvement : la mesure d'un bras, telle est, en effet, la première mise à distance de soi avec le plan sur lequel va se composer un lien par la voie d'un contact. [...] C'est l'immanence d'un corps-à-corps. Le bras tendu, la main appliquée sur la paroi, il ne s'agit ni de fuir ni d'approcher davantage, mais de

²⁰⁹³ J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 26.

tenir à distance, proprement main tenue, main-tenant. Cette distance est à la mesure du corps. L'œil est soumis à l'ordre des mains. C'est la paroi qui est le plan et qui est l'horizon du regard. Tout autour, plus loin, il n'y a que ténèbres. Ce geste d'écart et de lien constitue la première opération. Cette première phase détermine les deux sites entre lesquels va se jouer le sens des gestes qui vont venir.²⁰⁹⁴

Le corps et la paroi du monde, mais aussi l'œil et la main, sont inaugurés comme des *surfaces en contact*, et le geste de toucher recouvre le mouvement d'un recul ou d'une mise à distance, pour retrouver dans l'opacité du monde non pas un obstacle, mais un appui. « Pour la première fois », écrit Galen Johnson, « l'artiste touche la paroi comme "lieu", comme un espacement et une distance que la main crée et qui ouvre sur un événement et un monde secrets »²⁰⁹⁵.

Par le geste qu'il s'apprête à accomplir, l'homme « va transformer un rapport de forces où le réel l'écrase en un rapport *imaginaire* », à savoir il va « entretenir avec ce monde un commerce de signes »²⁰⁹⁶. L'image naît ou témoigne d'une telle familiarité avec le virtuel, d'une « capacité de s'orienter par rapport au possible, au médiat »²⁰⁹⁷, laquelle, du côté de la technique, produit une délocalisation prothétique de la sensibilité. « On notera », souligne Philippe Dubois, « que, dans son procès, cette technique implique tout à la fois la présence d'un *écran* qui serve de *support* d'inscription (la paroi) ainsi que la *projection* (qui opère ici sur le mode du souffle), *originée* [...] d'une matière qui devra à la fois *colorer, dessiner, fixer* le tout »²⁰⁹⁸.

Ensuite, l'homme soufflera sur ce mur le pigment au moyen de sa bouche, orifice nourricier et vitale, maintenant prêtée à la technique d'un échange entre dedans et dehors, respiration et expiration : pendant qu'il « s'appuie sur le monde »,

²⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁰⁹⁵ G.A. Johnson, « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel*, *op. cit.*, p. 61.

²⁰⁹⁶ J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁹⁷ M. MP, *La structure du comportement*, *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁹⁸ Ph. Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Exhibitions International, 2012, p. 19. « Dans sa phase primitive », remarque, en outre, l'auteur, « la peinture elle-même, *comme dispositif théorique*, était tout entière travaillée par la question de l'index, c'est-à-dire par la question de la présence et de la contiguïté du référent, tout autant, sinon plus que par la question de la ressemblance », *ibid.*, p. 18.

« l'homme souffle sur sa main qui ne tient rien, mais qui le tient en relation avec la roche »²⁰⁹⁹. Mais, pour que l'image puisse surgir de la paroi, un troisième mouvement est nécessaire et précisément le geste – décisif – d'un retrait : il faut que la main se retire, que le corps s'éloigne de son appui, pour donner vie à ce que les archéologues définissent comme une *main négative*²¹⁰⁰, cette *figure humaine* qui peuple les parois de Lascaux, de Gargas, de Santa Cruz, de Chauvet. Ce pouvoir proprement imageant et imaginaire implique un retrait, une distance, ou un laisser être : « Tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre. Davantage : comme si l'accès au monde n'était que l'autre face d'un retrait, et ce retrait en marge du monde une servitude, et une autre expression de mon pouvoir naturel d'y entrer »²¹⁰¹.

L'image naît d'un *mouvement de différenciation* entre figure et fond, comme le venir à la surface d'une profondeur, d'un *cinérelief*¹⁰², qui est lui-même le reflet et l'autre côté d'une cavité, de ce même espace concave et en retrait dans lequel l'homme se rend pour créer un monde imaginaire. « Les animaux peints sur la paroi de Lascaux », écrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, « n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre ». « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde »²¹⁰³ poursuit Merleau-Ponty : encore un problème de distance, de où situer l'être – ou l'entre – de la figuration.

« L'homme », commente Mondzain, « avait déjà vu sa main, mais il n'avait jamais vu cette main semblante » – *ressemblante* ? – « cette image de soi qui se tient

²⁰⁹⁹ J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, *op. cit.*, p. 28.

Il est intéressant de remarquer comment le *street art* a repris en quelque sorte cette technique consistant à « souffler » la peinture sur des profils appuyés sur les murs, par l'usage de *stencils*.

²¹⁰⁰ « Les *mains positives* », commente Georges Didi-Huberman, « sont en fait les plus rares à l'époque néolithique. Ce qui prédomine dès le début, on le sait, ce sont les *mains négatives* [...] à propos desquelles les débats entre spécialistes semblent loin d'être clos. Tamponnage du pigment (selon Regnault), poudre sèche (selon Cartailhac), ou couleur projetée liquide (selon Barrière) ? Technique de tube (selon Breuil) ou bien projection buccale directe [celle décrite par le texte de Mondzain] ? Il faut scruter, toujours de plus près, les documents, et prolonger l'observation par une méthode expérimentale qui reproduit les gestes en confrontant les résultats (Groenen, Lorblanchet)... », G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 45.

²¹⁰¹ M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁰² Cf. M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 79 sq.

²¹⁰³ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 22-23.

hors de soi sur la paroi inanimée du monde. Cette main née de l'ombre [qui] n'est pas une ombre »²¹⁰⁴. Main visible mais non-touchante. Forme visible qui porte la marque de sa *promiscuité* avec le sensible, visible *taillé dans le tangible*, forme tactile *promise à une visibilité*.

Cette scène primitive de l'image convoque en même temps la double question de l'origine et de la ressemblance, que l'histoire de l'esthétique a élaborée à partir des notions de *mimesis* et d'indicialité²¹⁰⁵, mais qu'on pourrait aussi décliner à partir des figures de l'*empreinte* et de l'*analogie*, ou, en termes merleau-pontiens de *pli* ou *creux*, afin de retrouver dans ce rapport la trame complexe du chiasme entre vision et toucher, que nous avons cherché à esquisser.

En pensant le rapport à l'image comme l'inflexion d'un *voir selon* ou *avec* le visible²¹⁰⁶, une rencontre visuelle avec un – autre – visible-voyant – plutôt qu'une vision d'objet et une représentation –, Merleau-Ponty vient remettre en question la notion de ressemblance : l'être de l'image n'est plus modelé sur le rapport de la copie à l'original ; l'image ne tire pas son origine dans l'*imitation* du monde. D'ailleurs, sur quelle base pourrait-on démontrer que la main en image *correspond* à la main ? Descartes a raison lorsqu'il ne reconnaît aux figures peintes aucune *ressemblance* avec les objets : c'est parce que la ressemblance dont il parle est fondée sur un principe de vraisemblance passant par une abstraction des formes et par une médiation géométrico-mathématique. En revanche, Merleau-Ponty indique plutôt la voie d'une *ressemblance non mimétique*, cette ressemblance qui, comme le disait Giacometti, est « ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur »²¹⁰⁷. Cette « formule charnelle » de la présence de la chose²¹⁰⁸ ne procède pas de l'adhérence ou de la con-formité de la copie au modèle, mais est créée et *exprimée par* le corps, autant qu'elle est *inscrite dans* le corps : l'image « n'est un analogue que selon le corps »²¹⁰⁹.

²¹⁰⁴ J.-M. Mondzain, « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, *op. cit.*, p. 30.

²¹⁰⁵ Pour un encadrement théorique et historique de ces problématiques, nous avons déjà renvoyé à *cf.* P. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1983.

²¹⁰⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24 ; G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

²¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

Ainsi par exemple, Merleau-Ponty souligne comment le procédé du ralenti dans le cinéma, bien qu'il nous restitue une image tout à fait « fidèle » – en termes platoniciens – et avec un maximum de détail, car elle enregistre le mouvement dans tout son développement, néanmoins, l'animation qui en découle ne ressemble pourtant pas au mouvement réel, mais plutôt à un « corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *meut* pas »²¹¹⁰. Pour que nous voyions le mouvement au cinéma, il faut respecter une certaine durée, il faut que les images soient projetées selon un certain rythme, qui doit se greffer sur le rythme du corps. Cela signifie que le cinéma ne re-produit ou ne re-présente pas le mouvement en augmentant le degré de vraisemblance de sa saisie du réel, il ne l'obtient pas, comme le dit Merleau-Ponty, « en copiant de plus près le changement de lieu »²¹¹¹, mais il l'*exprime par autre chose que lui*²¹¹², et, comme nous avons vu, par des écarts et des vides perceptifs.

Il en va de même pour la peinture, où le mouvement apparaît, dans l'immobilité de la toile, grâce à un montage de positions impossibles. Le cheval qui saute, les quatre pattes levées dans l'air, est un cheval faux, un cheval impossible, et pourtant son mouvement nous apparaît comme plus *vrai* que celui des instantanés photographiques, qui pétrifient et figent à jamais ce que nous percevons comme une attitude instable²¹¹³. Si les chevaux de Géricault m'apparaissent dans leur mouvement, c'est qu'ils « me donnent à voir la prise du corps sur le sol », « selon une logique du corps et du monde que je connais bien »²¹¹⁴.

Ce phénomène montre que la ressemblance ne coïncide pas avec la recherche d'une adéquation au réel, « la peinture s'est donnée un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement », elle ne représente pas les choses, mais, en peignant les choses, fait apparaître *les relations* entre les choses, une certaine profondeur, un invisible que Merleau-Ponty appelle *l'énigme de la vision*²¹¹⁵. Ainsi

²¹¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

²¹¹¹ *Ibid.*

²¹¹² M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 67 [39].

²¹¹³ « Les vues instantanées, les attitudes instables pétrifient le mouvement - comme le montrent tant de photographies ou l'athlète est à jamais figé. On ne le dégèlerait pas en multipliant les vues. Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la *Mariée* de Duchamp ne bougent pas : elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne *va* pas d'ici à là », M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 78.

²¹¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

²¹¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

Cézanne dit que, s'il veut peindre « cette nappe de neige fraîche » décrite par Balzac, « sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds », en réalité, « il ne faut *vouloir* peindre que : s'élevaient symétriquement les couverts, et : de petits pains blonds. Si je peins “couronnés” », ajoute-t-il, « je suis foutu, comprenez-vous ? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûrs que les couronnes, la neige et tout le tremblement y seront »²¹¹⁶.

« Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne »²¹¹⁷, d'une manière similaire à l'agencement perceptif qui, selon Gilbert Simondon, produit l'apparition du sourire dans la *Joconde* de Léonard de Vinci. Ce chef-d'œuvre devenu célèbre pour son ambiguïté perceptive, ne présente pas un sourire manifeste et épanoui, au contraire, il réunit sur la toile « un début de sourire et une fin de sourire »²¹¹⁸ ; le spectateur fait alors l'expérience du sourire de manière inchoative, comme ce mouvement invisible émergeant du caractère processuel du tableau, et produisant, en ce sens, une impression éminemment technique ou mieux techno-esthétique.

En ce sens, l'image *ne ressemble pas*, elle est ce qui *éveille un écho dans mon corps*²¹¹⁹, selon une « logique du corps »²¹²⁰ ; elle réalise la « duplicité du sentir »²¹²¹ en tant qu'elle est vision, c'est-à-dire *repliement* du visible sur lui même, recouvrement entre le fragment et l'ensemble, visible qui *découvre son extérieur*²¹²², tout comme Renoir, au bord de la plage à Cassis, se servait du bleu de la mer pour donner à voir en peinture l'eau du ruisseau des *Lavandières*²¹²³. Alors, la main peinte sur la paroi de la grotte – et d'autant plus cette main *négative* – n'est pas une *copie conforme* ou un

²¹¹⁶ M. MP, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 21. Cf. aussi M. MP, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 230 ; H. de Balzac, *La Peau de Chagrin*, 1831.

²¹¹⁷ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 79.

²¹¹⁸ G. Simondon, « Sur la techno-esthétique », in *Sur la technique, op. cit.*, p. 386.

²¹¹⁹ M. MP, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 22.

²¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

²¹²¹ *Ibid.*, p. 23.

²¹²² Cf. *ibid.*, p. 24.

²¹²³ « Malraux a bien raison de rapporter l'anecdote de l'hôtelier de Cassis qui voit Renoir au travail devant la mer et s'approche : « C'étaient des femmes nues qui se baignaient dans un autre endroit. Il regardait je ne sais quoi, et il changeait seulement un petit coin. » Malraux commente : “Le bleu de la mer était devenu celui du ruisseau des *Lavandières*... Sa vision, c'était moins une façon de regarder la mer que la secrète élaboration d'un monde auquel appartenait cette profondeur de bleu qu'il reprenait à l'immensité” », M. MP, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op. cit.*, p. 69-70.

substitut, un *Ersatz* de la main : ce n'est pas « un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose* »²¹²⁴, elle est la « formule charnelle » de sa présence ou « quasi-présence »²¹²⁵, visuel haptique ou pli du visible.

Ce que Merleau-Ponty suggère en affirmant que le mouvement, dans le cinéma tout comme dans la peinture, est *exprimé par autre chose que lui*²¹²⁶, ou que le bleu du ruisseau est exprimé par le bleu de la mer, est que, dans ce cas, la ressemblance n'est pas issue de l'imitation du réel mais, dirait Gilles Deleuze, moyennant des éléments « non ressemblants »²¹²⁷. Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, le philosophe distingue une *ressemblance productrice*²¹²⁸ ou « par similitude »²¹²⁹, où la ressemblance est le principe de la *mimesis* en tant que fondatrice de la relation, de ce qu'il nomme une *ressemblance produite*²¹³⁰, c'est-à-dire résultante de moyens qui ne ressemblent pas au modèle mais qui plutôt *produisent* de la ressemblance²¹³¹.

Deleuze relie ces différentes conceptions de la ressemblance ou, comme il dit, de *l'analogie*, à la série conceptuelle : *moule*, *module* et *modulation*, qu'il esquisse à partir de l'analyse simondonienne de la notion de *prise en forme*²¹³². L'« analogie par similitude » – analogie commune ou photographique – se définit par l'opération du *moulage* (et du démoulage), désignant une « similitude imposée du dehors »²¹³³ et effectuant un « transport » des qualités. Celle-ci se distingue de l'« analogie comme

²¹²⁴ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 22.

²¹²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²¹²⁶ M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 67 [39].

²¹²⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 92.

²¹²⁸ « La ressemblance est productrice, lorsque les rapports entre éléments d'une chose passent directement entre éléments d'une autre chose, qui sera dès lors l'image de la première : ainsi pour une photo, qui capte des rapports de lumière. Que ces rapports jouissent d'une marge suffisante pour que l'image puisse présenter de grandes différences avec l'objet de départ, n'empêche pas ceci : que l'on n'atteint à ces différences que par ressemblance relâchée, soit décomposée dans son opération, soit transformée dans son résultat. L'analogie y est donc figurative, et la ressemblance reste première en principe. La photo ne peut guère échapper à cette limite, malgré toutes ses ambitions », G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 108.

²¹²⁹ G. Deleuze, « La peinture et la question des concepts » (1981), texte du cours du 12.05.81 (www.webdeleuze.com).

²¹³⁰ « On dit que la ressemblance est produite, lorsqu'elle apparaît brusquement comme le résultat de tout autres rapports que ceux qu'elle est chargée de reproduire; la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants », G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 108-109.

²¹³¹ G. Deleuze, « La peinture et la question des concepts » (1981), *op. cit.* (nous soulignons).

²¹³² G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005, p. 39 *sq.*

²¹³³ G. Deleuze, « La peinture et la question des concepts » (1981), *op. cit.*

relation interne » ou « organique », que Deleuze dérive de la notion de *moule intérieur* de Buffon²¹³⁴ et correspondant donc à un *module*, c'est-à-dire non plus un moule figé, mais une matrice changeante dans le temps selon des rapports intérieurs²¹³⁵.

Enfin, ce que Deleuze appelle « analogie par modulation » est cette forme d'analogie – celle qu'il retrouve dans la peinture de Bacon mais aussi de Cézanne²¹³⁶ – étant *produite par des moyens non ressemblants*, analogie proprement « esthétique ». Mais « quelle différence il y a entre mouler et moduler ? » : « Le moule et le modulateur sont des cas extrêmes », écrit Simondon, « mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon. Elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Mouler c'est moduler de manière définitive ; moduler, c'est mouler de manière continue et perpétuellement variable »²¹³⁷. Dans le moulage, comme dans l'argile par exemple, « l'opération de prise de forme est finie dans le temps »²¹³⁸ : dans le moulage, « on impose une forme à une matière », « la prise d'équilibre prend un certain temps dans le moulage, jusqu'à ce que la matière arrive à un état d'équilibre imposé par le moule, et, une fois cet état d'équilibre atteint, on démoule. Donc, on a modulé une fois pour toutes »²¹³⁹. Au contraire, le modulateur est un « moule temporel continu »²¹⁴⁰, comme dans le cas d'un tube électrique, même si l'état d'équilibre est obtenu en un temps extrêmement court par rapport au précédent, le moule est variable, son actualisation varie dans le temps : « On ne s'arrête pas lorsque l'équilibre est atteint, on continue en modifiant le moule ». L'analogie comme *modulation* serait donc une manière de *penser la ressemblance comme une formation métastable et comme un processus temporel*, non pas résultat stable d'un calque, mais l'*expression*, dirait Merleau-Ponty, d'un certain rapport entre le voyant et le visible.

Au risque de briser la symétrie deleuzienne de la série moule-module-modulation, on peut cependant relever que le moulage n'est pas simplement un

²¹³⁴ *Ibid.* ; Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 126.

²¹³⁵ « Buffon précise : "Ce serait à la fois une mesure, mais une mesure qui subsumerait, qui contiendrait une diversité de rapports entre les parties. Une mesure qui comprendrait en tant que telle plusieurs temps, ou une variation des rapports, des rapports intérieurs" », G. Deleuze, « La peinture et la question des concepts » (1981), *op. cit.*

²¹³⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, Chapitre « Analogie ».

²¹³⁷ G. Simondon, *L'individuation, op. cit.*, p. 47.

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 46.

²¹³⁹ G. Deleuze, « La peinture et la question des concepts » (1981), *op. cit.*

²¹⁴⁰ G. Simondon, *L'individuation, op. cit.*, p. 47.

calque fini : l'analogie issue de la structure de l'empreinte est figée et définitive seulement si elle est pensée non pas selon le corps, mais à partir d'une logique mathématique et abstraite, c'est-à-dire d'après la médiation intellectuelle qui amenait Descartes à refuser la ressemblance des figures picturales. Comme Georges Didi-Huberman l'a montré dans son étude consacrée à la ressemblance par contact, la figure de l'empreinte est le symptôme dialectique d'un déséquilibre, en ce qu'elle est avant tout « l'expérience d'une relation »²¹⁴¹ : en porte-à-faux entre visuel et tactile, entre positif et négatif, passé et avenir, visible et invisible. L'empreinte est ce qui implique aussi la possibilité d'une *impureté*, comme marge d'indétermination²¹⁴² ou comme dimension d'un inconscient technique. L'art institué se rapporte au calque de manière ambivalente et l'écarte du système des arts : l'empreinte est d'autant plus exclue qu'elle est véridique, qu'elle l'est trop, qu'elle porte la trace de sa promiscuité avec le monde prosaïque dont elle est trace, et dont l'art est supposé se détacher pour atteindre l'idéal. L'ontologie du calque traverse donc l'histoire de l'art et en est en quelque sorte le refoulé, le *revers tactile de l'image*. Telle est l'« hypothèse dialectique » de l'ouvrage de Didi-Huberman : « L'empreinte est la contrepartie nécessaire de l'imitation, comme le contact – le *haptisch* dont parlait Aloïs Riegl – est la contrepartie nécessaire de toute dimension optique »²¹⁴³.

L'empreinte est alors l'image en tant qu'elle est taillée dans le tangible, en tant que le regard est *du visible, en est* : l'image en tant que « puissance de réversibilité »²¹⁴⁴ – entre tactile et visuel, entre distance et proximité –, et, de ce fait, elle garde intact le caractère *processuel* de l'image, c'est-à-dire le mouvement qui permet l'apparition de ce que nous avons appelé *cinérelief*.

L'image comme empreinte n'est donc pas la présentification d'un absent, mais ce qui porte en soi un reste, une différence comme action inchoative, processus non conclu, précisément au sens où – dit encore Didi-Huberman – *l'image brûle*, brûle de son contact et de sa distance « du *réel* dont elle s'est, à un moment,

²¹⁴¹ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 33.

²¹⁴² G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958] ; G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 34.

²¹⁴³ *Ibid.*, p. 61.

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

approchée »²¹⁴⁵. C'est pourquoi cette main négative sur la paroi de la grotte est plus et moins que la main absente, elle est prégnance d'un invisible dans le visible, « beaucoup plus loin et beaucoup plus près de l'actuel »²¹⁴⁶.

En ce sens, l'empreinte n'est pas aplatie sur la structure du calque, comme simple signe du contact advenu avec un modèle étant *à l'origine*, au contraire, l'ontologie propre à la *trace* donne vie à une tout autre origine, non pas une origine génétique, mais l'origine (*Ursprung*)²¹⁴⁷, dont parle Benjamin dans *l'Origine du drame baroque allemand*, comme « tourbillon dans le fleuve du devenir », point d'un surgissement, d'une naissance continue, c'est-à-dire le « point virtuel autour duquel tourne le flux du devenir »²¹⁴⁸. L'origine n'est pas ce qui est à la source du temps et imprime le premier mouvement au devenir, elle est à penser comme une cavité du temps, une origine-*pli* vers laquelle ou selon laquelle le devenir se produit et jaillit [*entspringen*] ; l'origine est ce qui suspend le flux du devenir et qui rythmiquement fait surface. Ce modèle temporel revient à penser l'analogie comme quelque chose qui n'est pas un principe préalable, mais une modulation temporellement ouverte : une production de ressemblances effectuée à partir d'éléments non ressemblants ou à partir de *différences*.

Dans son étude sur l'empreinte, Didi-Huberman souligne que, dans la grotte de Lascaux, comme dans d'autres sites de la même époque ou de l'époque précédente (entre 40 000 ans et 15 000 ans avant notre ère), ont été retrouvées des collections ou des *montages* d'objets, certains s'avèrent particulièrement intéressants en tant qu'ils sont composés tant d'objets naturels recueillis que d'objets produits

²¹⁴⁵ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 51.

²¹⁴⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 24

²¹⁴⁷ « L'origine [*Ursprung*], bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse [*Entstehung*] des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon [*Strudel*] dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [...] l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire », W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. fr. par S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 29.

²¹⁴⁸ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 104. Cf. en particulier « Appendice al Capitolo Terzo », « Singolo, idea, concetto. Appendice sulla "Premessa gnoseologica" di Benjamin », p. 101-108.

par l'homme : une des collections retrouvées à Lascaux comprend, par exemple, une série de coquillages réels, des coquillages fossiles et une pierre sculptée en forme de coquillage²¹⁴⁹. Une telle association de *forme empruntée*, *forme empreintée* et *forme sculptée*, comme faisant « partie d'un même système fonctionnel »²¹⁵⁰, relève d'une collision – Didi-Huberman parle d'une *image dialectique* au sens benjaminien ou d'un *anachronisme* – entre des *différentes manières de ressembler*²¹⁵¹, des ressemblances cependant affranchies du modèle de l'imitation et visant plutôt à *créer de la ressemblance*, à partir du montage et du contact – ce rapprochement qui ne va pas, nous l'avons vu, sans un retrait et une distance constitutive.

Dans l'empreinte, l'analogie se pense comme une différenciation continue, comme *l'éclatement temporel d'une relation*²¹⁵² : entre figure et fond, intérieur et extérieur, vision et toucher, sentant et senti. L'entrelacs inversif du concave et du convexe, l'écart qui hante le chiasme de distance et proximité, est perçu de manière processuelle, c'est-à-dire temporelle. Tel est l'enjeu du *tournant iconique* accompli par Merleau-Ponty, penser l'image comme le pivot de l'enveloppement mutuel, le point de croisement du chiasme entre le visible et le voyant qui *en est*. « La chair », écrit Merleau-Ponty, « est *gangue* de ma perception »²¹⁵³, tantôt le lieu où celle-ci se greffe, tantôt le point d'où elle surgit, médium de cette différenciation ou *modulation* ouverte dont toute image est empreinte, inflexion, pli.

Alors, le fait que les images les plus anciennes que nous connaissons ont vu le jour sur la paroi courbe et flexueuse d'une cavité nous paraît tout à fait convergent avec cette structure de l'image comme creux et comme *cinérelief*²¹⁵⁴. C'est

²¹⁴⁹ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 40 *sq.* ; Y. Taborin, « Les coquillages de Lascaux », in A. Leroi-Gourhan et J. Allain, *Lascaux inconnu*, Paris CNRS, 1979, p. 143-145.

²¹⁵⁰ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁵² « L'originnaire éclate, et la philosophie doit accompagner cet éclatement, cette non-coïncidence, cette différenciation », M. MP, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 165.

²¹⁵³ *Ibid.*, p. 24 (nous soulignons).

²¹⁵⁴ « La struttura chiasmica del corpo doveva essere già contenuta nel mondo, già iscritta nell'interna geologia delle sue pieghe, perché, scoperta, potesse un giorno vedere la luce e darsi a vedere. Non è forse vero che i primi colori provengono dalla terra, che i pigmenti sono “terre”? Che Lascaux sia una grotta, che i primi uomini abbiano dipinto nell'oscurità delle viscere della terra non è cosa di poco conto. Il suolo implica infatti un sottosuolo, la terra una geologia. Solo un pregiudizio scopocentrico totalmente sradicato dalle sue condizioni di possibilità corporee poté fare che si dimenticasse l'importanza di questa matrice interna al corpo della terra. V'è infatti nella relazione che unisce e allo stesso tempo separa la mano dall'occhio, la stessa coappartenenza e distanza che v'è tra sensibile e visibile, che è poi alla radice della loro profonda unità motoria », L.

en raison de ce sol concave dans lequel l'image s'est inscrite, que Werner Herzog, dans la réalisation du film tourné dans la grotte de Chauvet, *The Cave of Forgotten Dreams* (2010), a voulu une caméra 3-D, afin de pouvoir rendre la dimensionnalité de ces images qui n'ont pas oublié leur *origine* tactile, leur modulation de *cinérelief*, ainsi que la pro-jection temporelle qui se produit quand ces images rencontrent l'écran cinématographique, dispositif que nous avons essayé de caractériser en tant que nouvelle configuration perceptive de la limite de l'image, ainsi que de la limite entre réel et imaginaire.

Sur les protubérances et les creux de cette paroi inaugurale, les peintures semblent se mouvoir, les profils des figures s'alternent par séquences, comme « une forme de proto-cinéma », commente le réalisateur, plus près du dynamisme des tableaux futuristes ou cubistes, qui leur font écho dans une histoire d'images ininterrompue.

Les discours des chercheurs et de tous ceux qui ont visité la cavité semblent revenir, avec une certaine insistance, à un même questionnement : qu'est-ce qu'une image et qu'est-ce que c'est que *voir*. Les visiteurs se sentent regardés par ces images, par ces concrétions de matière et regard qui les rejoignent par delà un abîme de temps. Qui descend avec Herzog dans la Grotte, fait l'expérience d'un renversement entre réel et imaginaire : le monde dehors apparaît terne et fade par rapport à la consistance et à l'épaisseur de ces images-relief – mais, celle-ci n'est-elle pas l'expérience de tout spectateur d'images en mouvement ?

Selon le mythe raconté par Platon dans le Livre VII de la *République*, les hommes seraient comme des prisonniers dans une caverne, forcés d'en fixer le fond obscur sur lequel ils voient se projeter des images. Ces figures ne sont rien d'autre que les ombres des statues et des objets transportés par les hommes passant devant l'entrée de la grotte, et, si les hommes enchaînés ne pouvaient jamais sortir de leur prison, ils vivraient en pensant que ces ombres sont la seule réalité existante. On sait que le philosophe se sert de ce mythe afin d'illustrer sa théorie de la connaissance et montrer comment la réalité physique n'est qu'un pâle reflet du monde des idées intelligibles. Comme le dit Socrate, un homme qui parvenait à se libérer, pourrait

Vinciguerra, « Merleau-Ponty, o l'archeologia della pittura », in M. Carbone, A.C. Dalmaso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, op. cit., p. 125.

découvrir, une fois habitués ses yeux, que les images qu'il croyait réelles n'étaient que les ombres illusoires du monde vrai. Mais, *The Cave of Forgotten Dreams* vient renverser un tel rapport entre dedans et dehors²¹⁵⁵, entre lumière et ombre, entre être et apparaître : les spectateurs des images de Chauvet se trouvent à faire le parcours inverse ou mieux un mouvement en chiasme, car c'est dans la grotte qu'on a l'impression de voir vraiment, ce sont ces images qui nous apprennent ce que c'est que voir le monde dehors, qui nous font « découvrir un peu le monde extérieur »²¹⁵⁶, non pas comme les spectateurs détachés du spectacle dans le noir d'une *camera obscura*²¹⁵⁷, mais comme des corps qui surgissent autour de cette perception, de ce creux dans l'être. Alors, toute la cavité devient une image, pendant que – de manière perceptive autant que théorique – elle vient se superposer avec cet écran, que nous avons décrit comme cavité et relief, surface concave et convexe, ouverture épaisse et opaque, fissuration du visible qui laisse apparaître un regard dans ses plis.

Porté par le rapport sensible avec ces images et par la contingence propre à la création, Herzog s'arrête sur le mystère de la ressemblance, dans l'épilogue de son film, un « Postscriptum » lui permettant ainsi d'explicitier – ou mieux de *faire voir*²¹⁵⁸ – la nature de cette surface topologique. Nous découvrons alors, avec Herzog, que, à quelques kilomètres de la grotte de Chauvet, se trouvait l'une des centrales nucléaires les plus importantes en France. Les eaux utilisées pour le refroidissement des réacteurs ont été employées pour la création d'un écosystème tropical reproduit à l'intérieur d'une serre conditionnée. Il se trouve que des crocodiles ont été introduits pour peupler ce microclimat exotique et que – par un détour tout à fait post-moderne, qui transforme pour un instant le documentaire en un récit

²¹⁵⁵ On pourrait dire qu'il opère ce que Deleuze appelle un *renversement du platonisme*, dans la mesure où statut ontologique de l'image n'est plus subordonné à celui de l'*eidōs* : G. Deleuze, « Renverser le platonisme », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4, 1967 ; réédité ensuite sous le titre « Simulacre et philosophie antique », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-324.

²¹⁵⁶ M. MP, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 24 ; G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁵⁷ Au sujet du dispositif de la *camera obscura* cf. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, 1990, trad. fr. *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^{ème} siècle*, J. Chambon, 1994.

²¹⁵⁸ Cf. « Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'*expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre », M. MP, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 74.

dystopique – sont albinos. Flottant dans les eaux, ces créatures mutagènes opalines se réfléchissent sur les vitrages des piscines d'où les spectateurs peuvent les observer. Les reflets des crocodiles apparaissent et disparaissent : la surface supérieure de l'eau vient se confondre avec la paroi transparente de la piscine devenue réfléchissante par l'effet de l'eau ; les deux surfaces se font miroir, puis redeviennent opaques, disparaissent l'une dans l'autre. Voici enfin un reflet très net, deux créatures doubles apparaissent suspendues dans l'eau, dans un équilibre parfaitement symétrique. C'est alors que Herzog produit les conditions pour une hésitation perceptive ultérieure : s'agit-il d'un effet de la réflexion ou de deux crocodiles albinos identiques qui semblent se faire miroir ? Est-ce un reflet que nous sommes en train de regarder ou un tel dédoublement est inhérent au visuel lui-même ?

BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS DE MAURICE MERLEAU-PONTY

Nous présentons ici, par ordre de parution, la liste des ouvrages de Merleau-Ponty dans les éditions que nous avons utilisées pour ce travail de thèse. Pour une chronologie détaillée du *corpus* merleau-pontien, comprenant les articles, ouvrages et interventions du philosophe, incluant l'œuvre publiée de son vivant, les éditions posthumes, les inédits et les diverses interventions du philosophe, nous renvoyons à la bibliographie rédigée par Emmanuel de Saint Aubert dans *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 321-347.

La structure du comportement, Paris, PUF, 2002 [1942].

Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1945].

« Cinéma et psychologie », in *L'écran français*, n°17, 24 octobre 1945, p. 3-4, récemment republié in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 21-24.

Sens et non-sens, Paris, Gallimard, 1996 [Paris, Nagel, 1948].

Éloge de la philosophie. Et autres essais, Paris, Gallimard, 1989 [1953].

Les aventures de la dialectique, Paris, Gallimard, 1955.

Signes, Paris, Gallimard, 1960.

L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964 [1961].

Le visible et l'invisible, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001 [1964].

L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson, Paris, Vrin, 2000 [1968].

Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960, Paris, Gallimard, 1968.

La prose du monde, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969].

Psychologie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952, Lagrasse, Verdier, 2001 [Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952, Grenoble, Cynara, 1988].

Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques : précédé de Projet de travail sur la nature de la Perception (1933) et La nature de la perception (1934), Lagrasse, Verdier, 1996 [Paris, Cynara, 1989].

La Nature. Notes. Cours du Collège de France, texte établi et annoté par D. Séglard, Paris, Seuil, 1994.

Parcours, 1935-1951, édition établie par J. Prunair, Lagrasse, Verdier, 1997.

Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl" suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998.

Notes de cours. 1959-1961, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard, 1996.

Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl" suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998.

Parcours deux, 1951-1961, édition établie par J. Prunair, Lagrasse, Verdier, 2000.

Causeries 1948, Paris, Seuil, 2002.

L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Paris, Belin, 2003.

Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et S. Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011.

Recherches sur l'usage littéraire du langage, texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et B. Zaccarello, Genève, MetisPresses, 2013.

TEXTES SUR MERLEAU-PONTY

Ne pouvant pas rendre compte, de manière exhaustive, de la très riche littérature consacrée à la pensée de Merleau-Ponty, nous indiquons ici les textes que nous avons cités et qui ont nourri notre étude.

Revue

Alter. Revue de phénoménologie, « Merleau-Ponty », n°16, Paris, Édition Alter, 2008.

Archives de Philosophie, « Merleau-Ponty : Philosophie et non-philosophie », Tome 69, 2006/1.

Aut aut, « Merleau-Ponty. Figure della nuova ontologia », n°232-233, Milano, ilSaggiatore, 1989.

Chiasmi International. Publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, n°1-16, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, [Milan-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis]

n°1, 1999, « Merleau-Ponty. L'héritage contemporain » ; n°2, 2000, « Merleau-Ponty. De la nature à l'ontologie » ; n°3, 2001, « Merleau-Ponty. Non-Philosophie et Philosophie avec deux inédits sur la musique » ; n°4, 2002, « Merleau-Ponty. Figure et Fond de la Chair avec une section spéciale sur la phénoménologie de Jan Patočka » ; n°5, 2003, « Merleau-Ponty. Le Réel et l'imaginaire » ; n°6, 2004, « Merleau-Ponty. Entre Esthétique et Psychanalyse » ; n°7, 2005, « Merleau-Ponty. Vie et Individuation avec des inédits de Merleau-Ponty et Simondon » ; n°8, 2006, « Merleau-Ponty. Science et philosophie » ; n°9, 2007, « Merleau-Ponty. Architecture et autres institutions de la vie » ; n°10, 2008, « Merleau-Ponty. Double Anniversaire : Le centenaire de Merleau-Ponty, les dix ans de Chiasmi. Avec un appendice de Judith Butler » ; n°11, 2009, « Merleau-Ponty. Penser sans dualismes aujourd'hui » ; n°12, 2010, « Merleau-Ponty. Philosophie et mouvement des images » ; n°13, 2012, « Merleau-Ponty cinquante ans après sa mort » ; n°14, 2013, « Merleau-Ponty Sciences, images, événements » ; n°15, 2013, « Merleau-Ponty Existence, diacritiques, animalité » ; n°16, 2014, « Merleau-Ponty. Entre hier et demain ».

Les études philosophiques, « Merleau-Ponty. Le philosophe et les sciences humaines », Paris, PUF, Avril-Juin 2001.

Recherches sur la philosophie et le langage, « Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage », sous la direction de F. Heidsieck, n°15, Grenoble, URA 1230 du CNRS, 1993.

Revue internationale de philosophie, « Relire Merleau-Ponty à la lumière des inédits » n°244, 2008/2.

Rue Descartes, « Les usages de Merleau-Ponty », n°70, 2010/4.

Segni e comprensione, « Merleau-Ponty », a. I, n°1, 1987.

Ouvrages collectifs

Alloa E. et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012.

Bonan R. (éd.), *Merleau-Ponty de la perception à l'action*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Carbone M. (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013.

Carbone M. et C. Fontana (éd.), *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Cernusco L., Hestia, 1993.

Carbone M., A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui – Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Milano, Mimesis, *Les cahiers de Chiasmi International*, 2013.

Cariou M., R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, *Les cahiers de Chiasmi International*, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2003.

Richir M. et Tassin. E, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Millon, 1992.

Saint Aubert E. de (éd.), *Maurice Merleau-Ponty, avec un texte inédit de Maurice Merleau-Ponty : La nature ou le monde du silence*, Paris, Hermann, 2008.

Vinciguerra L. et F. Bourlez (éd.), *L'œil et l'esprit : Maurice Merleau-Ponty entre art et philosophie*, Presses Universitaires de Reims, 2011.

Ouvrages

- Alloa E., *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Kimé, 2008.
- Altieri L., *Eidos et Pathos: Corporéité et Signification entre phénoménologie et linguistique cognitive*, Zeta Books, 2009.
- Barbaras R., *De l'être du phénomène : sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991.
- Barbaras R., *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.
- Bimbenet É., *Après Merleau-Ponty: études sur la fécondité d'une pensée*, Paris, Vrin, 2011.
- Bimbenet É., *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2004.
- Boccali R., *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*, Milano, Mimesis, 2011.
- Carbone M., *Ai confini dell'esprimibile: Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini, 1990.
- Carbone M., *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.
- Carbone M., *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms, 2001.
- Carbone M., *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.
- Carbone M., *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008.
- Carbone M., *Una deformazione senza precedenti: Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Carron G., *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MetisPresses, 2014.
- Charcosset J.-P., *Merleau-Ponty. Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris, 1981.
- Dastur F., *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Paris, Encre Marine, 2002.
- Delco A., *Merleau-Ponty et l'expérience de la création : Du paradigme au schème*, Paris, PUF, 2005.
- Di Martino C., *Segno, gesto, parola. Da Heidegger a Mead e Merleau-Ponty*, Pisa, ETS, 2006.
- Dillon M.C., *Merleau-Ponty's Ontology*, Evanston, Northwestern University Press, 1998.

- Dorfman E., *Réapprendre à voir le monde: Merleau-Ponty face au miroir lacanien*, Dordrecht-London-New York, Springer, 2007.
- Dufourcq A., *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht-London-New York, Springer, 2011.
- Dupond P., *Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses Market, 2001.
- Duportail G.-F., *Les institutions du monde de la vie: Merleau-Ponty et Lacan*, Paris, Millon, 2008.
- Gambazzi P., *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Garelli J., *De l'entité à l'évènement, la phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains*, Paris, Milan, Mimesis, 2004.
- Gely R., *Genèse du sentir: essai sur Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 2000.
- Geraets T. F., *Vers une nouvelle philosophie transcendantale*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1971.
- Johnson G.A., *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2010.
- Kristensen S., *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de l'expression*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 2010.
- Lefort C., *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, 1978.
- Madison G.B., *La phénoménologie de Merleau-Ponty*, Lille, Klincksieck, 1973.
- Ménasé S., *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Paris, PUF, 2003.
- Noble S.A., *Silence et langage: Genèse de la phénoménologie de Merleau-Ponty au seuil de l'ontologie*, Brill, 2014.
- Revault d'Allonnes M., *Merleau-Ponty. La chair du politique*, Paris, Michalon, 2001.
- Rodrigo P., *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin, 2009.
- Saint Aubert E. de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004.
- Saint Aubert E. de, *Être et chair. Du corps au désir: l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013.
- Saint Aubert E. de, *Le scénario cartésien : Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2005.
- Saint Aubert E. de, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006.

Şan E., *La transcendance comme problème phénoménologique. Lecture de Merleau-Ponty et Patočka*, Paris, Mimesis, 2012.

Slatman J., *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aisthésis et l'esthétique chez Merleau-ponty*, Peeters, 2003.

Thierry Y., *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 1987.

Tillette X., *Merleau-Ponty : ou la mesure de l'homme*, Paris, Seghers, 1970.

Toadvine T., *Merleau-Ponty's Philosophy of Nature*, Northwestern University Press, 2009.

Vanzago L., *Merleau-Ponty*, Roma, Carocci, 2012.

Vanzago L., *Modi del tempo. Simultaneità, processualità e relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty*, Milano, Mimesis, 2001.

Vitali Rosati M., *Corps et virtuel itinéraires à partir de Merleau-Ponty*, Harmattan, Paris, 2009.

Waelhens A. de, *Une philosophie de l'ambiguïté, l'existentialisme de Merleau-Ponty*, Louvain, 1951.

Waelhens A. de, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Louvain/Paris, Universitaires de Louvain/Béatrice-Nauwelaerts, 1967.

Articles

Al-Saji A., « La vision dans le miroir. L'intercorporéité comme commencement d'une éthique dans *L'œil et l'esprit* », in *Chiasmi International*, n°6, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2005, p. 253-271.

Albera F., « Le cinéma et la nouvelle psychologie par Maurice Merleau-Ponty », in *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n°70, été 2013.

Alloa E., « La phénoménologie en négatif », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 65-81.

Alquié F., « Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Merleau-Ponty » Dans *Fontaine*, no 59, 1947, p. 47-70.

Barbaras R., « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », in *Les Études philosophiques* 2/2001 (n°57), p. 151-163.

Barbaras R., « Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993].

Belot D., « L'illusion historique. Autour des *Aventures de la dialectique* », in *Chiasmi International*, n°4, « Figures et fonds de la chair », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2002, p. 281-310.

Bernet R., « Le phénomène du regard chez Merleau-Ponty et Lacan », in *Chiasmi International*, n°1, « Merleau-Ponty, l'héritage contemporain », 1999, p. 105-120.

Bimbenet É., « L'homme ne peut jamais être un animal », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, VI 2, 2010 (Actes 2), p. 164-179.

Calabrò D., « Maurice Merleau-Ponty e il "labirinto dell'ontologia" », in *Chiasmi International*, n°1, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 1999, p. 153-165.

Capalbo C., « L'historicité chez Merleau-Ponty », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, Tome 73, N°19, 1975, p. 511-535.

Carbone M., « Giusto una sequenza, ma la sequenza giusta. Merleau-Ponty e la rivolta nel dormitorio di *Zero in condotta* », in *Materiali di Estetica*, nuova serie, 2010, n. 1, p. 380-384.

Carbone M., « Il filosofo e il cineasta. Una convergenza storica e una discussione sull'immagine cinematografica », in *Paradigmi*, settembre-dicembre 2009, p. 45-51.

Carbone M., « La parole de l'augure. Merleau-Ponty et la "Philosophie du freudisme" », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003.

Carbone M., « Le philosophe et le cinéaste », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 47-70.

Carbone M., « Le sensible et l'excédent. Merleau-Ponty et Kant », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998, p. 163-192.

Carbone M., « Merleau-Ponty e il pensiero del cinema », in *Dov'è la donna? Pensare l'arte e la scienza oggi*, sous la direction de S. Moriggi, Milano, Mimesis, 2003, p. 77-85.

Colonna F., « Merleau-Ponty penseur de l'imaginaire », in *Chiasmi International*, n°5, « Le réel et l'imaginaire », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2005, p. 111-149.

Courville D., « La naissance de l'espace moderne. Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », in *Revue Ithaque*, n°7, Automne 2010.

Cueille J.-N., « La profondeur du négatif: Merleau-Ponty face à la dialectique de Hegel », in *Chiasmi International*, n°2, Mimesis-Vrin-University of Memphis, Milano-Paris-Memphis, p. 301-334.

Dastur F., « Merleau-Ponty et Hegel. Ontologie et dialectique », in *Chiasmi International*, n°11, 2009, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, p. 33-46.

Dufourcq A., « La philosophie politique de Merleau-Ponty au-delà du concept de crise. L'engagement entre vertige chronique et action symbolique », in *Chiasmi International*, n°15, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2013, p. 285-312.

Escoubas E., « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993], p. 123-138.

Escoubas E., « Tactilité et visualité. Fonction réalisante et fonction imageante dans l'esthétique de Merleau-Ponty », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 105-114.

Fahle O., « La différence entre l'image et le visible », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013.

Fahle O., « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005.

Firenze A., « La filosofia dell'animalità in Heidegger e Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris- State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 311-332.

Formis B., « Chevaux au galop. La controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre, . Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 185-207.

Frangi S., « Fenomenologia dello spazio e teoria della *Gestalt*. L'influenza di Merleau-Ponty nell'estetica di Robert Morris e Robert Barry », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 143-162.

Frangi S., « Percezione, corpo e movimento. L'estetica antropologica dell'espressione nell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression* di Maurice Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris- State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2011, p. 145-162.

Gambazzi P., « L'œil et son inconscient. Monde, sujet et pensée chez le dernier Merleau-Ponty », in *Chiasmi International*, n°2, Mimesis-Vrin-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2000, p. 471-481

Garelli J., « Voir ceci et voir selon », in M. Richir et E. Tassin (éd.), *Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences*, Paris, Millon, 2008 [1993].

Guchet X., « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », in *Les Études philosophiques*, 2/2001 (n°57), p. 219-237.

Hirose K., « L'institution de l'œuvre chez Merleau-Ponty » in *Recherches sur la philosophie et le langage*, éd. F. Heidsieck, Grenoble, CNRS, n°15, 1993, « Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage », p. 153-168.

- Jdey A., « Perception, création et institution. Merleau-Ponty et les enjeux d'une stylistique de l'individuation », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 115-140.
- Johnson G.A., « Alterity as reversibility », in *Ontology and Alterity in Merleau-Ponty*, Evaston, Northwestern University Press, 1990, p. XVII-XXXIV.
- Johnson G.A., « Le sublime et ce "monde baroque" chez Merleau-Ponty », in Carbone M., A.C. Dalmasso, Franzini E. (éd.), *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui – Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Milan, Mimesis, 2013.
- Johnson G.A., « Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 43-63.
- Kristensen S., « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris- State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 129-144.
- Kristensen S., « Le mouvement de la création. Merleau-Ponty et le corps de l'artiste », in *Alter. Revue de phénoménologie*, Paris, 2008, p. 243-260.
- Kristensen S., « Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement », in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, p. 123-146.
- Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty », in *Les Temps Modernes*, n°184-185, 1961, p. 245-254.
- Lawlor L., « The Chiasm and the Fold. An Introduction to the Philosophical Concept of Archaeology », in *Chiasmi International*, n°4, « Figures et fonds de la chair », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2002, p. 105-119.
- Lefort C., « Avertissement » à M. MP, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992 [1969].
- Lefort C., « Préface », in M. MP, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003.
- Leoni F. « Carne come Ritmo. Teologia e fenomenologia della carne », in *Chiasmi International*, n°5, Milan-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2003, p. 43-62
- Liscani-Petrini E., « Attivita/Passivita : L'invisible di Merleau-Ponty », in *Chiasmi international*, n°1, "Merleau-Ponty. L'héritage contemporain", Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 1999, p. 169-185.
- Muniz R.A., « Le point de départ dans la philosophie de Merleau-Ponty », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, Tome 73, N°19, 1975. p. 451-480.
- Neri G.D., « Storia e possibilità », in *Aut Aut*, n°232-233, 1989.

Noble S.A., « Maurice Merleau-Ponty, ou le parcours d'un philosophe. Éléments pour une biographie intellectuelle », in *Chiasmi International*, n°13, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, p. 20-61.

Paci E., « Introduzione », in trad. it. de M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens (Senso e non senso)*, Milano, Il Saggiatore, 1962).

Perri T., « Image and Ontology in Merleau-Ponty », in *Continental Philosophy Review*, 46, 1, 2013, p. 75-97.

Pinotti A., « Il toccabile e l'intoccatibile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », in *Chiasmi International*, n°3, Milan-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2001, p. 63-79.

Pinotti A., « Il toccabile e l'intoccatibile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson », in *Chiasmi International*, n°3, Vrin-Mimesis-University of Memphis, Milan-Paris-Memphis, 2001, p. 63-79.

Pintos M.-L., « Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Analyse d'une étroite relation », in *Chiasmi International*, n°6, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2005, p. 147-170.

Renault A., « Merleau-Ponty et Lacan : un dialogue possible ? », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003.

Renault A., « Phénoménologie de l'imaginaire et imaginaire de la phénoménologie : Merleau-Ponty lecteur de Sartre et Freud », in *Chiasmi International*, n°5, « Le réel et l'imaginaire », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2003, p. 149-179.

Richir M., « Communauté, société et Histoire chez le dernier Merleau-Ponty », in Richir M. et Tassin. E, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Millon, 1992, p. 7-25.

Richir M., « La défenestration », in *L'arc*, n°46, 1971, p. 31-42.

Robert F., « Présentation », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998.

Rodrigo P., « À la frontière du désir : la dimension de la libido chez Merleau-Ponty », in M. Cariou, R. Barbaras et E. Bimbenet (éd.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003.

Rodrigo P., « L'écart du sens », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 71-82.

Rodrigo P., « L'expérience du monde au cinéma (Eisenstein, Merleau-Ponty, Benjamin) », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 49-66.

Rodrigo P., « Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 27-41.

Saint Aubert E. de, « Conscience et expression chez Merleau-Ponty. L'apport du cours inédit sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* », in *Chiasmi International*, n°10, Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, 2008, p. 85-107, repris dans M. MP, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France*, Genève, MetisPresses, 2011, p. 7-38.

Saint Aubert E. de, « De la négation de l'éthique à une éthique de la négativité. Quelques horizons éthiques de la philosophie de Merleau-Ponty », in *Alter*, n°13, 2005, p. 211-236.

Saint Aubert E. de, « Espace et schéma corporel dans la philosophie de la chair de Merleau-Ponty », in A. Berthoz et B. Andrieu (éd.), *Le corps en acte*, Presses Universitaires de Nancy, 2011.

Saint Aubert E. de, « Merleau-Ponty face à Husserl et Heidegger : illusions et rééquilibrages », in *Revue germanique internationale*, n°13, 2011.

Saint Aubert E. de, « Relire Merleau-Ponty à la lumière des inédits », in *Revue internationale de philosophie*, 2-2008, volume 62, n°244.

Scarso D., « Intersoggettività e inconscio nei corsi di Merleau-Ponty alla Sorbona », in *Chiasmi International*, n°3, Milan-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2001, p. 213-222.

Scarso D., « La presenza di Merleau-Ponty nell'architettura contemporanea: Steven Holl e Juhani Pallasmaa », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 93-112.

Scarso D., « Postfazione » in M. Merleau-Ponty, *Le avventure della dialettica*, Milano, Mimesis, 2008, p. 231-251.

Séglard D., « Avant-propos », in M. MP, *La Nature, Notes. Cours du Collège de France*, texte établi et annoté par D. Séglard, Paris, Seuil, 1995.

Silvestri R., « La dicotomia soggetto/oggetto nel pensiero di Lacan e di Merleau-Ponty », in *Aut aut*, n°333, 2007, p. 168-187.

Slatman J., « The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty. Touching and Being Touched », in *Chiasmi International*, n°7, Paris-Milan-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2005, p. 305-325.

Slock K., « Maurice Merleau-Ponty et Jean Epstein. La science secrète du cinéma » (2014) Thèse de doctorat.

Thierry Y., « L'institution et l'évènement selon Merleau-Ponty », in *Merleau-Ponty, De la perception à l'action*, Université de Provence, 2005, p. 139-150.

Tilliette X., « L'esthétique de Merleau-Ponty », in *Rivista di Estetica*, n. 1, 1969.

Vallier R., « Être sauvage and the barbaric principle : Merleau-Ponty's reading of Schelling », in *Chiasmi international*, n°2, « De la nature à l'ontologie », Milan-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin-University of Memphis, n°2, 2000, p. 83- 106.

Vanzago L., « The Many Faces of Movement », in *Chiasmi International*, n°12, Milan-Paris-State College, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, p. 111-127.

Vinciguerra L., « Merleau-Ponty, o l'archeologia della pittura », in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (éd.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Milano, Mimesis, 2013, p. 113-127.

Waldenfels B., « Le paradoxe de l'expression chez Merleau-Ponty », in M. MP, *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie de Husserl"*, suivi de, *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, Paris, PUF, 1998, p. 347-348.

Waldenfels B., « Responsivität des Leibes. Spuren des Anderen in Merleau-Pontys Leib-Denken », in R. Giuliani (éd.), *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, München, Fink, 2000, p. 305-320.

Waldenfels B., « Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture », in E. Alloa et A. Jdey (éd.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p. 43-70.

Weiss G., « Body Image Intercourse: A Corporeal Dialogue between Merleau-Ponty and Schilder », in D. Olkowski et J. Morley, *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World: Interiority and Exteriority, Psychic Life, and the World*, SUNY Press, 1999.

1895. *Revue d'Histoire du Cinéma*, n°70, été 2013.

Albera F., « Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n°2-3, 2009, p. 287-316.

Allard L., « Le spectacle de la mémoire vive », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-140.

Alloa E. (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010.

Alloa E., « Changer de sens. De quelques effets du tournant iconique », in *Critique*, n°759-760, 2010, p. 647-658.

Altman C.F., « Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse », in *Quarterly Review of Film Studies*, n°2, August 1977, p. 260-264.

Andrew D., « The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory », in *Wide Angle* 2, n°2, 1978, p. 44-49.

Andrew D., *What Cinema is !*, Wiley-Blackwell, 2010.

Aumont J., *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

Aumont J., *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.

Aumont J., *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

Bal M., « On Looking and Reading : Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts », in *Semiotica* 76, n°3/4, 1989, p. 283–320.

Bal M., « Visual Readers and Textual Viewers », in *Versus*, n°52/53, 1989, p. 133-150.

Balázs B., *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Circé, 2010.

Balsom E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, 2014.

Barker J.M., *The Tactile Eye : Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, 2009.

Bazin A., « Chris Marker », in *France Observateur*, n° 443, 30 octobre 1958, repris dans A. Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 257-260.

- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1975.
- Bellour R. et L. Roth, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? À propos du CD-ROM « Immemory » de Chris Marker*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997
- Bellour R., *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, POL, 2012.
- Bertetto P. (éd.), *Metodologie di analisi del film*, Milano, Laterza, 2006.
- Biserna E., Ph. Dubois, F. Monvoisin (éd.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.
- Boehm G., « Ce qui se montre. De la différence iconique », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010.
- Boehm G., « Die Wiederkehr der Bilder », in G. Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Boehm G., « Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell », in *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007, p. 114-140.
- Boehm G., « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », in *Trivium* [En ligne], 1 | 2008.
- Boehm G., « Zu einer Hermeneutik des Bildes », in H.G. Gadamer et G. Boehm, *Seminar, Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978.
- Boehm G.(éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Boehm G.(éd.), *Wie Bilder Sinn erzeugen, Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.
- Bolter J.D. et R.A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 1999.
- Bonitzer P., *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Seuil, 1985.
- Bonitzer P., *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.
- Branigan E., « Formal Permutations of the Point-of-View Shot », in *Screen*, n°16, 1975.
- Branigan E., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York, Mouton, 1984.
- Bryson N., « The Gaze in the Expanded Field », in H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, The New Press, 1988.
- Bryson N., *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, New Haven-London, Yale University Press, 1983.
- Caronia A., « Technologie : dalla protesi al mondo », in *Tutto da capo*, n°1, novembre 2003.

- Casetti F., « Che cosa è uno schermo, oggi? », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n°55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 103-121.
- Casetti F., « I media nella condizione post-mediale », in R. Diodato et A. Somaini (éd.), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 313-328.
- Casetti F., « L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema », in *FataMorgana*, n°4, « Esperienza », p. 23-40.
- Casetti F., « The relocation of cinema », in *NECSUS*, Autumn 2012, « Tangibility ».
- Casetti F., *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Cerchi Usai P., *Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*, British Film Inst, 2001.
- Charbonnier L., *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Crary J., *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, 1990, trad. fr. *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIXème siècle*, J. Chambon, 1994.
- Dagrada E., *Between the Eye and the World. The emergence of the point-of-view shot*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.
- Dagrada E., *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.
- Danto A. C., « Moving pictures », in *Quarterly Review of film Studies*, n°4, Winter 1979, p. 1-21.
- del Rio E., « Film » in H. R. Sepp e L. Embree (éd.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht Heidelberg London-New York, Springer, 2010, p. 111-118.
- del Rio E., « The Body as Foundation of the Screen : Allegories of Technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts* », in *Camera Obscura* 37–38 (summer 1996), p. 94-115.
- del Rio E., « The Body as Foundation of the Screen : Allegories of Technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts* », in *Camera Obscura*, 37–38 (1996), p. 94-115.
- del Rio E., « The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's *Peeping Tom* », in *Camera Obscura*, 15, n. 3 (2000), p. 115-49.
- Di Monte M. et T. Griffero (éd.), *Sensibilia*, n°1 – 2007, « Potere delle immagini? », Milano, Mimesis, 2008.
- Didi-Huberman G. et B. Stiegler (éd.), « “Iconic Turn” et réflexion sociétale », *Trivium - Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 2008, n°1.
- Dikovitskaya M., *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA), MIT Press, 2005.

Dubois Ph. (éd.), *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Dubois Ph., « La Jetée ou le cinématogramme de la conscience », in Ph. Dubois, *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9-45.

Dubois Ph., L. Ramos Monteiro, et A. Bordina (éd.), *Oui, c'est du cinéma: formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009.

Dubois Ph., *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1983.

Dubois Ph., *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Exhibitions International, 2012.

Elkins J., « Art History and Images that are Not Art », in *Art Bulletin*, vol. 77, décembre 1995, p. 533-571.

Elkins J., *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1996.

Elsaesser T. et M. Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, New York, Routledge, 2010.

Epstein J., *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946.

Eugeni R., « First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks », in *Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura. Audiovisual 2.0*, C. Lacalle et J. Sánchez-Navarro (éd.), 2012, p. 19-31.

Eugeni R., « Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico », in *Reti Saperi Linguaggi* (4, 2), p. 19-23.

Eugeni R., *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2010.

Fabris A., A. Lossi, et U. Perone, *Bild als Prozess: Neue Perspektiven einer Phänomenologie des Sehens*, Königshausen & Neumann, 2011.

Fossati G., *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

Foster H. (éd.), *Vision and Visuality*, The New Press, 1988.

Friedberg A., *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA), MIT Press, 2009.

Friedberg A., *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, 1994.

Gaudreault A. et P. Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

- Gauthier G., *Chris marker écrivain multimédia ou voyage a travers les medias*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Grau O., *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA), MIT Press, 2003
- Grusin R.A., *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Gunning T., « Moving Away from the Index : Cinema and the Impression of Reality », in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, n° 1 (2007-I), p. 29-52.
- Gunning T., « What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs », in *Nordicom Review – Special Issue: The 16th Nordic Conference on Media and Communication Research*, 1-2 (2004), p. 39-49.
- Hansen M.B.N., « Cinema beyond Cybernetics, or How to Frame the Digital-Image », in *Configurations*, vol. 10, n°1, Winter 2002, p. 51-90.
- Hansen M.B.N., *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*, New York-London, Routledge, 2006.
- Hansen M.B.N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.
- Harbord J., *Chris Marker. La Jetée*, Londres, Afterall Publishing, 2009.
- Harbord J., *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- Huhtamo E. et J. Parikka (éd.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, 2011.
- Huhtamo E., « Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen », in *ICONICS : International Studies of Modern Image*, vol. VII, Tokyo, Japan Society of Image Arts and Sciences, 2004, p. 31-82.
- Huhtamo E., « Encapsulated Bodies in Motion : Simulators and the Quest for Total Immersion », in S. Penny (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York, 1995, p. 159-186.
- Huhtamo E., « Twin-Touch-Test-Redux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity and Tactility », in O. Grau (éd.), *Media Art Histories*, MIT Press, 2005.
- Huhtamo E., *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, 2013.
- Jay M., « Les régimes scopiques de la modernité », in *Réseaux*, volume 11 n°61, 1993, p. 99-112.
- Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994.
- Jenkins H., *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, NYU Press, 2006.

- Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.
- Lupton C., *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005
- Maar C. et H. Burda (éd.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Cologne, Dumont, 2004.
- Malraux A., « Esquisse d'une psychologie du cinéma » (1940), in *Écrits sur l'art*, Tome I, Paris, Gallimard, 2004.
- Manovich L., *Post Media Aesthetics*, 2001 www.manovich.net
- Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, 2002, trad. fr. par R. Crevier, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- Marks L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, 2000.
- Marks L.U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002.
- McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, 1964.
- Metz C., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Metz C., *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977.
- Mirzoeff N. (éd.), *An Introduction to Visual Culture*, London-New York, Routledge, 2009.
- Mirzoeff N. (éd.), *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 2012.
- Mitchell W.J.T., « Que veulent réellement les images ? », in E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010.
- Mitchell W.J.T., « The Pictorial Turn », in *Artforum*, mars 1992.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal & Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Mitchell W.J.T., *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- Mitchell W.J.T., *The Reconfigured Eye*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
- Mitchell W.J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Paris, Éditions Universitaires, 1965.
- Moxey K., « Les études visuelles et le tournant iconique », in *Intermédialités*, n°11, 2008, p. 149-168.

- Mulvey L., *Death 24 X A Second. Stillness and the Moving Image*, University of Chicago Press, 2006.
- Nacache J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Paci V. et A. Habib (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Paci V., *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Bologne, Hybris, 2005
- Petho A., *Film in the Post-Media Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Pinotti A. et A. Somaini (éd.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Quaranta D., *Media, new media, postmedia*, Postmediabooks, 2010.
- Rodowick D.N., *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007.
- Senaldi M., *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Milano, Pgreco Edizioni, 2007.
- Sobchack V., « Le visible et le visuel. Vers une phénoménologie de l'expérience filmique », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 83-106.
- Sobchack V., « The Active Eye : A phenomenology of cinematic vision », in *Quarterly Review of Film and Video*, 12 / 3, 1990, p. 21-36.
- Sobchack V., « The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' Dark Passage », in D. Château (éd.), *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 69-83.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004.
- Sobchack V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Somaini A., *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- Somaini A., *La proliferazione delle immagini. Studi sulla cultura visuale*, Milano, Mimesis, 2010.
- Somaini A., « Sul concetto di cultura visuale », in Griffero T. et Di Monte M. (éd.), *Potere delle immagini ?*, Mimesis, Milano, 2008.
- Stiegler Bernd, « "Iconic Turn" et réflexion sociétale. Introduction », in *Trivium*, n°1, 2008.

Teyssot G., « Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité », in revue *Appareil* [En ligne], 2010.

Tsikounas M., *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*, Paris, Cerf, 1992.

Uva C., *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Roma, Bulzoni, 2009

Vancheri L., « L'image-écran », in *Ecrans*, n°1, 2013, p. 10-22.

Vancheri L., *Cinemas contemporains : Du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009.

Williams L., « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », in *Film Quarterly*, Volume 44, Issue 4, University of California Press, 1991, p. 2-13.

Youngblood G., *Expanded Cinema*, NewYork, Dutton, 1970.

AUTRES TEXTES CONSULTÉS ET CITÉS

Alberti L.B., *De pictura*, 1435.

Alloa E., « Tactiques de l'optique », postface à A. Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014.

Alpers S., *L'art de dépeindre : La peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

Anderson C., « The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete », in *WTRED*, 23 juin 2008.

Arasse D., *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006.

Arasse D., *L'homme en perspective, les primitifs italiens*, Paris, Hazan, 2008 [1978].

Arasse D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

Arasse D., *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003.

Arnheim R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.

Aut aut, « L'acinéma di Lyotard », n°338, Milano, ilSaggiatore, 2008.

Baltrusaitis J., *Anamorphoses : Ou Perspectives curieuses, par Jurgis Baltrusaitis*, Paris, O. Perrin, 1955.

Barry J. Jr., « The Technical Body. Incorporating Technology and Flesh », in *Philosophy Today*, winter 1991.

Barthélémy J.-H., *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Barthes R., « Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français) », in *Communications*, 1, 1961. p. 220-222.

Barthes R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Baudrillard J., *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Baxandall M., *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985

Belting H., « Image, Medium, Body : A New Approach to Iconology », in *Critical Inquiry*, vol. 31, 2005, p. 302-319.

Belting H., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, sous la direction de A. Pinotti et A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Benjamin W., *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio, 2003.

Benjamin W., *Œuvres*, vol. I, II et III, trad. fr. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Benjamin W., *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. fr. par S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.

Berenson B., *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. fr. par J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953.

Berenson B., *Les peintres italiens de la renaissance*, Paris, Gallimard, 1953.

Bergson H., *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, [1907] 2013.

Bergson H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, [1896] 1939.

Bernard É., *La Méthode de Paul Cézanne. Exposé critique*, Mercure de France CXXXVIII, 1^{er} mars 1920, p. 289-318.

Binda E., *Introduzione à la traduction italienne de Simondon. Sulla tecno-estetica*, Milano, Mimesis, 2014.

Blondel M., *L'Être et les êtres: essai d'ontologie concrète et intégrale* (1935), Paris, PUF, 1963.

Blumenberg H., *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006.

Bodini J., « L'insaisissable présence du présent. La précession du présentsur soi-même comme temporalité de notre époque », in *Chiasmi International*, n°16, 2014, p. 55- 80.

Bodini J., « Tra immagine-tempo e immagine-desiderio: l'immagine-intensità », in *Materiali di Estetica. Terza Serie*, n°1 (2014), p. 137-162.

Bousseyroux M., « Réalité, fantasme et réel », in *L'en-je lacanien*, n°9, 2007, p. 139-158.

Bredenkamp H., *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Paris, Les presses du réel, 2008.

Bredenkamp H., *Theorie des Bildakts*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010.

Bruschi F., *Le transindividuel dans la genèse des groupes sociaux*, in *Dissensus*, n°5, 2013.

Buci-Glucksmann C., *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

Calabrò D., « Ex-peau-sition. Dal corpo alla dismisura dell'essere-con », in *B@belonline/print. Rivista semestrale di Filosofia*, « Pensare con Jean-Luc Nancy », Milano, Mimesis, 2011, p. 41-48.

Carbone M. et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », *Rivista di Estetica*, n°55, (1/2014), anno LIV, 2014.

Carbone M., « Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali) », in M. Carbone et A.C. Dalmasso (éd.), « Schermi/Screens », in *Rivista di Estetica*, n°55, (1/2014), anno LIV, 2014, p. 21-34.

Carbone M., « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », in M. Carbone (éd.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, MetisPresses, 2013.

Carbone M., *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, Genève, MetisPresses, 2013.

Carboni M., *L'ornamentale: tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001.

Carboni M., *La mosca di Dreyer: l'opera della contingenza nelle arti*, Milano, Jaca Book, 2007.

Careri G., « L'écart du cadre », in *Cahiers du M.N.A.M.*, n°17-18, 1986, p. 159-167.

Carroll N., « Modernity and the Plasticity of Perception », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 janvier 2001, vol. 59, n° 1, p. 11- 17.

Carrozzini G., *Gilbert Simondon filosofo della « mentalité technique »*, Milano, Mimesis, 2011.

Cassirer E., *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972.

Cassou J., *Le Greco*, Rieder, Paris, 1931.

Charbonnier G., *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959.

Chastel A., *Le baroque et la mort*, Venise, Actes du Congrès d'Etudes humanistes, 1954.

Claudel P., *Art poétique: Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Église*, Paris, Gallimard, 1984.

Cohn D., « Une logique des images », in *Critique*, 1/2009 (n°740-741) , p. 39-48.

Damisch H., « Morceaux choisis », in *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan, 1997, p. 15-23.

Damisch H., *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

Danto A.C., « Seeing and Showing », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 janvier 2001, vol. 59, n° 1, p. 1- 9.

Danto A.C., « The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 janvier 2001, vol. 59, n° 1, p. 39- 44.

Danto A.C., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, Armando Editore, 2007.

- Darriulat J., *Métaphores du regard: essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993.
- De Cecco E. (éd.), *Tacita Dean*, Milano, Postmedia Books, 2004.
- Dean T., « Artist Questionnaire: 21 Responses », in *October*, n°100, Spring 2002.
- Dean T., *Tacita Dean : Coffret 7 volumes : Écrits choisis ; W.G. Sebald ; The Russian Ending ; Boots ; Œuvres et filmographie 1991-2003 ; Textes*, Paris, Association Paris-Musées, 2004.
- Dean T., *Tacita Dean: Film Works*, Edizioni Charta, 2007.
- Debray R., *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Delaunay R., *Du cubisme à l'art abstrait*, cahiers publiés par P. Francastel, Paris, 1957.
- Deleuze G. et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.
- Deleuze G., « Le cerveau, c'est l'écran », in *Cahiers du Cinéma*, n. 380, Février 1986, p. 25-32 ; désormais in *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.
- Deleuze G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Minuit, Paris, 2003.
- Deleuze G., « Simulacre et philosophie antique », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-324.
- Deleuze G., *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze G., *Cinéma II : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- Deleuze G., *La voix de Gilles Deleuze* (www.webdeleuze.com), textes des cours : « Philosophie et théologie » (1980) ; « La peinture et la question des concepts » (1981) ; « Cinéma. Une classification des signes et du temps » (1982).
- Deleuze G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- Déotte J.-L., « L'acinéma de J. F. Lyotard », in *Revue Appareil* [En ligne], n° 6, 2010.
- Déotte J.-L., *L'époque des appareils*, Paris, Lignes/Léo Scheer, 2004.
- Derrida J., « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Derrida J., *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 1998.
- Descartes R., *Dioptrique* (1637).

- Descartes R., *Méditations métaphysiques* (1641).
- Desideri F., « *Aura, tecnica e storicità della percezione* », in *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 245- 252.
- Desideri F., *Benjamin*, Milano, Carocci, 2010.
- Diderot D., *Lettre sur les aveugles: à l'usage de ceux qui voient* (1749).
- Didi-Huberman G., « *L'image brûle* », L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 11-54.
- Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999.
- Didi-Huberman G., *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- Didi-Huberman G., *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Paris, Hazan, 2013.
- Didi-Huberman G., *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008
- Diodato R., *Esthétique du virtuel*, Paris, Vrin, 2011.
- Diodato R. et A. Somaini, *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Dolto F., *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.
- Dorival B., *Paul Cézanne. Par ses lettres et ses témoins*, Paris, Tisné, 1948.
- Dufrenne M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1992 [1953].
- Durafour J.-M., *Jean-François Lyotard questions au cinéma*, PUF, Paris, 2009.
- Embree L. (éd.), *Encyclopedia of Phenomenology*, Springer, 2013.
- Flusser V., « *Two approaches to the Phenomenon, Television* », in D. Davis et A. Simmons (éd.), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge (MA), MIT Press, 1977.
- Foster S.L., *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Reprint., University of California Press, 1988.
- Francastel P., « *À propos de la peinture égyptienne. Vision, symbole et figuration* », in *Les Temps Modernes*, n°117, Paris, Gallimard, septembre 1955, désormais in *La réalité figurative*, Paris, Gontier, 1965.

- Francastel P., « Espace et illusion », in *Revue internationale de filmologie*, 5-6, Venise, 1949, p. 65-74 (désormais in P. Francastel, *L'image, la vision et l'imagination, L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983).
- Francastel P., « Espace génétique et espace plastique », in *La Revue d'esthétique*, tome I, n°4, 1948, p. 349-380. désormais in *La réalité figurative*, Paris, Gontier, 1965.
- Francastel P., *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Denoël, Paris, 1977 [Lyon, Audin, 1951].
- Freedberg D., *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1996.
- Freud S., « *Les pulsions et leur destin* », in *Métopsychoanalyse* (1915), trad. fr. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.
- Freud S., « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » (1901), in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 2004, p. 51-59.
- Freud S., « Sur les souvenirs écrans » (1899), dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, p. 113-132.
- Gadamer H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- Gasquet J., *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921.
- Gell A., « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in J. Coote et A. Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-63.
- Gell A., *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, 1998
- Godard J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition présentée par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
- Goddard J.-C., *La nature: approches philosophiques*, Paris, Vrin, 2002.
- Goethe J.V. von, *Le Traité des couleurs* (1810), Paris, Éditions Triades, 2000.
- Goldstein K., *La structure de l'organisme. Introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine*, Paris, Gallimard, 1951.
- Gombrich E.H., *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Greenberg C., *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, 1995.
- Grohmann W., *Paul Klee*, Paris, 1954.
- Guchet X., *Pour un humanisme technologique. Culture, technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF., 2010.

- Guerry L., *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Flammarion, 1950.
- Hazan O., *Le mythe du progrès artistique: étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, PUM, 1999.
- Head H. et G. Holmes, « Sensory disturbances from cerebral lesion », in *Brain*, 34, 1911-1912, p. 102-254 ; repris dans H. Head, *Studies in neurology*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1920.
- Heidegger M., *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- Hildebrand A. von, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. par É. Escoubas, Paris, PUF, 1982.
- Husserl E., *Méditations cartésiennes*, trad. fr. de E. Lévinas e G. Peiffer, Paris, Vrin, 1947.
- Husserl E., *Phantasia, conscience d'image, souvenir: de la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925)*, Paris, Millon, 2002.
- Hyppolite J., « L'évolution de la pensée de Merleau-Ponty », in *Figures de la pensée philosophiques. Écrits de Jean Hyppolite 1931-1968*, Paris, PUF, 1971.
- Hyppolite J., *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier-Montaigne, 1946
- Illich I., *Passato scopico ed etica dello sguardo, Difesa a spada tratta dello studio storico della percezione oculare*, in *La perdita dei sensi*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, p. 269-306.
- Jones A., *Body Art : Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.
- Kallir A., *Sign and Design*, Richmond, Surrey, Venum, 1978.
- Kandinsky V., « Form und Farbe in der Malerei » (Forme et couleur dans la peinture).
- Kant I., *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1993.
- Katz D., *Ma El Greco era davvero astigmatico? Con un ricordo di Rudolf Arnheim*, Roma, Armando, 2009.
- Kemp W., « Aloïs Riegl (1858-1905) Le culte moderne de Riegl », in *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 16 décembre 2010
- Klee P., *Journal*, trad. fr P. Klossowski, Paris, 1959.
- Krauss R., « *A Voyage on the North Sea* ». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999.
- Krauss R., « Grilles », in *Communications*, n°34, 1981, p. 167-176.

- Kristensen S., *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 2014.
- Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949, p. 449-455 désormais in *Écrits*, Tome 1, Paris, Seuil, 1966.
- Lacan J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Lacharité N., *Lisons Kant: analyses, commentaires, paraphrases, résumés et tableaux pour aider à lire la Critique de la raison pure et la Critique de la faculté de juger*, Université du Québec, 1997.
- Latour B. et P. Weibel, *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe (Germany)-Cambridge (MA), MIT Press, 2002.
- Latour B., *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclasm*, Paris, La Découverte, 2009.
- Lecoq A.M. , « Cadre et bord », in *Revue de l'art*, n°26, 1974.
- Lenain T., *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997.
- Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, 1960.
- Lhermitte J., *L'image de notre corps*, Paris, L'Harmattan, 1998 [Nouvelle Revue Critique, 1929].
- Lyotard J.-F., « L'acinéma », in *Revue d'esthétique*, n°2-4, 1973, p. 357-369, désormais in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 53-69.
- Lyotard J.-F., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
- Lyotard J.-F., *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- Lyotard J.-F., *La phénoménologie*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2004.
- Malraux A., *La tentation de l'Occident* (1945), Paris, Le Livre de Poche, 1976.
- Malraux A., *Psychologie de l'art I. Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
- Malraux A., *Psychologie de l'art II. La Création artistique*, Genève, Skira, 1948.
- Malraux A., *Psychologie de l'art III. La Monnaie de l'absolu*, Genève, Skira, 1950.
- Marin L., « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », in *Rivista di estetica*, n°xxii, 1982, p. 16-35.
- Marin L., « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°24, *Art de voir, art de décrire II*, 1988, p. 62-81
- Marin L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993.

- Marker C., « Filmic memories – Chris Marker », *Film Quarterly*, LII/1 (Automne 1998).
- Marker C., *Commentaires I*, Paris, Seuil, 1961.
- Marker C., *Commentaires II*, Paris, Seuil, 1967.
- Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Bruno Mondadori, 2006.
- Medvedev P.N., B. Vauthier, R. Comtet, *La méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique*, Toulouse, PUM, 2008.
- Michaud Y., « The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience », in A. De Boever, A. Murray, J. Roffe, A. Woodward (éd.), *Gilbert Simondon: Being and Technology*, Edinburgh University Press, 2012.
- Michotte A., *La perception de la causalité*, Université de Louvain, 1946.
- Molyneux W., « Lettre à John Locke du 2 mars 1693 », in *The correspondence of John Locke*, E. S. De Beer éd., Clarendon Press, Oxford, 1976, vol. 4.
- Mondzain J.-M., « Quelle est ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- Mondzain J.-M., *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- Montani P., « Ma Google Glass è uno schermo ? », in *Rivista di Estetica*, n°55, sous la direction de M. Carbone et A.C. Dalmasso, (1/2014), LIV, Torino, 2014, p. 169-182.
- Montani P., *Bioesthétique*, Paris, Vrin, 2014.
- Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.
- Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 2000.
- Montani P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.
- Nancy J.-L., *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.
- Neri G.D., « Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky », in *La prospettiva come « forma simbolica », e altri scritti*, sous la direction de G.D. Neri avec une note de M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Nijhuis M., « Specchio, specchio delle mie brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini », in *Chiasmi International*, n°13, 2012, p. 285- 314.

Nijhuis M., « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », in M. Carbone, J. Bodini, A.C. Dalmaso (éd.), *Vivre parmi les écrans*, Paris, Les presses du réel, (à paraître).

Novotny F., *Cézanne und das ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien, Schroll, 1938.

Padeken R., *Collecting Chance: Snapshots of Memory in Tacita Dean's FLOH*, (<http://viscrit.cca.edu/rory-padeken/>).

Pageard C., *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art* (Thèse discutée en 2011, Université européenne de Bretagne).

Palombi F., *Jacques Lacan*, Milano, Carocci, 2009.

Panofsky E., *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, Paris, 1975.

Pascal B., *Pensées* (1669), texte établi par L. Lafuma, Paris, Seuil, 1962.

Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972 ; trad. fr. *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

Paterson M., *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford-New York, 2007.

Peirce C.S., « What Is a Sign ? (1894) », in *Collected Papers*, vol. II, C. Hartshorne et P. Weiss (éd.), Cambridge (MA), Belknap Press, 1965-1967, p. 297-302.

Piaget J. et B. Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1948.

Piaget J., *La construction du réel chez l'enfant*, Paris, Neuchâtel, 1937.

Pinotti A., « Introduzione. Il dubbio di El Greco », dans D. Katz, *Ma El Greco era davvero astigmatico? Con un ricordo di Rudolf Arnheim*, Roma, Armando, 2009, p. 7-85.

Pinotti A., « Syndrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine », in *Rivista di Estetica*, n°53, anno LII, p. 161-180.

Pinotti A., « The Painter through the Fourth Wall of China : Benjamin and the Threshold of the Image », in *Benjamin-Studien 3*, sous la direction de S. Weigel et D. Weidner, München, Wilhelm Fink, 2014, p. 133-149.

Pinotti A., *Estetica della pittura*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Pinotti A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, 2001.

Pinotti A., *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

- Pinotti A., *Storia delle immagini e storia della percezione* (à paraître).
- Platon, *République*, Livre X.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*.
- Portmann A., *Animal Forms and Patterns. A Study of the Appearance of Animals*, Londres, Faber and Faber, 1952.
- Riegl A., *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014.
- Rilke R.M., *Auguste Rodin*, Paris, Emile-Paul, 1928.
- Rodin A., *L'Art*, Paris, Grasset, 2005 [1911], p. 45-53.
- Rollins M., « The Invisible Content of Visual Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 janvier 2001, vol. 59, n° 1, p. 19- 27.
- Rorty R., *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
- Rosa Da Silva E., « La Rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux lecteur de Benjamin ? », in *La Revue des lettres modernes*, série André Malraux, n°10 : « Réflexions sur les arts plastique », 1999, p. 55-78.
- Rozzoni C., « Schermo o finestra? Spazi del possibile. Note per una considerazione husserliana dell'immagine filmica », in *Materiali di Estetica. Terza Serie*, n°1 (2014), p. 7-22.
- Sartre J.-P., *L'être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976.
- Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, collection « Folio », 1985.
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, préf. et éd. de C. Bally et A. Sechehaye, avec la collaboration d'A. Riedlinger ; éd. critique préparée par T. De Mauro ; postface de L.-J. Calvet, Paris, Payot, 1995 [1916].
- Schilder P., *Das Körperschema*, Berlin, Springer, 1923.
- Schilder P., *The image and Appearance of the Human Body*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1935. trad. fr. *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- Schmidt G., *Les aquarelles de Cézanne*, Basel, 1952.
- Schnell A. (éd.), *L'image*, Paris, Vrin, 2007.
- Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2014.
- Senden M. von, « Die Raumauffassung bei Blindgeborenen vor und nach ihrer Operation », Meyer, 1931.

- Shônagon S., *Notes de chevet*, Paris, Gallimard, 1985.
- Simmel G., *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003.
- Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958].
- Simondon G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005.
- Simondon G., *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.
- Slatman J., « L'imagerie du corps interne », in *Penser le corps*, « Methodos », n°4, 2004.
- Smith C., « The Last Ray of the Dying Sun: Tacita Dean's commitment to analogue media as demonstrated through FLOH and FILM », in *NECSUS*, Autumn 2012, « Tangibility ».
- Stiegler B., « L'écran d'écriture », in M. Carbone, J. Bodini, A.C. Dalmasso (éd.), *Vivre parmi les écrans*, Paris, Les presses du réel, (à paraître).
- Stiegler B., *La Technique et le Temps 1 – La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- Trodd T., « Film at the End of the Twentieth Century: Obsolescence and the Medium in the Work of Tacita Dean », in *Object*, n°6, 2003-2004, p. 47-67.
- Valéry P., « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), in *Œuvres I*, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1954, p. 1256-1257.
- Valéry P., « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1960, p. 1283-1287.
- Valéry P., *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1965 [1938].
- Valéry P., *Mauvaises pensées et autres*, Paris, NRF Gallimard, 1942.
- Valéry P., *Tel Quel : Analecta*, vol. II, in *Œuvres*, Paris, La Pléiade, 1966.
- Virilio P., *La bombe informatique. Essai sur les conséquences du développement de l'informatique*, Paris, Galilée, 1998.
- Vischer R., *Sur le sentiment optique de la forme*, (1873).
- Wajcman G., *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.
- Wajcman G., *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.
- Wallon H., « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre », in *Journal de Psychologie*, nov-déc. 1931, p. 705-748.
- Wallon H., *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris [Boivin et Cie, 1934] PUF 1949.
- Wertheimer M., « Experimentelle Studien ueber das Sehen der Bewegung », in « Zeitschrift fuer Psychologie », Bd. 61, 1912.

Wölfflin H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.

Wunenburger J.-J., *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

Wunenburger J.-J., *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997.

Young I. M., « Pregnant Embodiment : Subjectivity and Alienation », in *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

REMERCIEMENTS

Il m'est difficile de me tourner vers ce travail de recherche, sans penser au long chemin dont il est issu, à partir de la formation reçue et des ouvertures données par les rencontres décisives que j'ai faites dans ces années, en particulier, avec Mauro Carbone, mon directeur de thèse, dont l'enseignement et le style de pensée m'ont acheminée vers la philosophie. Je le remercie de m'avoir initiée à la pratique et à l'échange de la recherche, ainsi que pour la confiance qu'il m'a toujours accordée en encourageant et en valorisant mon travail.

Ma reconnaissance va en outre à Andrea Pinotti, mon co-directeur de thèse auprès de l'Università degli Studi di Milano, interlocuteur essentiel dans ce parcours, pour la disponibilité et l'exigence avec lesquelles il a suivi le développement de la thèse, avec ses remarques incisives et fécondes au cours de nos entretiens à Milan, ainsi que pour m'avoir impliquée dans les enseignements et les séminaires organisés auprès du Dipartimento di Filosofia.

Je remercie également les membres du jury, Philippe Dubois, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Ruggero Eugeni, Professeur à l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Galen Johnson, Professeur à l'University of Rhode Island, et Emmanuel de Saint Aubert, directeur de recherche au CNRS, pour l'impulsion qu'ils ont donnée à ma recherche avec leurs travaux et pour avoir accepté de participer à la soutenance de ma thèse, en faisant face à des déplacements, même très longs.

Pendant les années de préparation de mon doctorat, j'ai eu l'occasion de collaborer activement au sein du projet de recherche « Vivre parmi les écrans », dirigé par Mauro Carbone et financé par le Conseil Scientifique de l'Université Jean Moulin Lyon 3, que je remercie de m'avoir permis de participer à un tel projet, moteur d'un échange pluriel, riche et passionnant, sans lequel on ne saurait pas imaginer le travail de chercheur. Je tiens donc à remercier aussi tous ceux qui ont pris part aux activités du projet, spécialement les Professeurs Jean-Jacques Wunenburger, Luc Vancheri, Francesco Casetti et Vivian Sobchack.

Un remerciement particulier va à Vivian Sobchack, dont le soutien et l'amitié ont été un encouragement fondamental. Avec elle, je remercie toutes les personnes qui m'ont accompagnée – de près ou de loin – dans mes recherches, et qui, à travers leurs échanges, leurs réflexions ou leurs écrits, ont contribué à tisser la trame des avancements et même des adversités, dont chaque parcours de recherche est fait, particulièrement les doctorants et les étudiants – amis et complices – Jacopo Bodini, Marta Nijhuis, Lucia Lo Marco, Qu Xiaorui, Vera Pozzi, Silvia De Cesare, Francesco Caddeo, Gerardo Ramos et Elisa Binda.

Un mot spécial pour Stanislas de Courville, pour la patience et l'attention avec lesquelles il m'a accompagnée dans une relecture critique de mon travail.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
MERLEAU-PONTY ET LE RELIEF DE L'IMAGE	5
a) Une ontologie fondée sur le visible.....	5
b) Méthodologie : philosophie et non-philosophie.....	11
c) L'implication historique du visuel	15
d) Le regard de l'image et l'implication réciproque de sens et sensible	21
e) Le corps et l'écran.....	27
PREMIER CHAPITRE	35
HISTORICITÉ DE LA PERCEPTION	35
L'ŒUVRE COMME IDÉALITÉ EN GENÈSE	35
§ 1. UNE MUTATION DE LA PERCEPTION.....	37
§ 2. L'INVENTION DE LA PERCEPTION	50
OU LA PERCEPTION LA PERCEPTION COMME <i>INSTITUTION PERSONNELLE</i>	50
a) Perception et apprentissage : vers une nouvelle définition de l' <i>a priori</i>	50
b) Historicité et idéalité :	60
ce que la biologie peut apprendre de l'histoire.....	60
§ 3. L'ARTISTE ET L'ADVERSITÉ. HASARD ET CRÉATION CHEZ MERLEAU-PONTY	68
a) Histoire et réponse	68
b) Le doute du Greco. Le corps, la liberté	77
c) Le choix du peintre et l'histoire de la peinture	81
d) Création, résistance	86
§ 4. LA PERCEPTION COMME <i>INSTITUTION COLLECTIVE</i>	93
a) Œuvre et institution : la perspective	93
b) L'historicité et le problème d'un retour à l'immédiat	106
c) Universalité, singularité.....	117
§ 5. HISTOIRE DES STYLES, HISTOIRE DE LA PERCEPTION. PETITE CARTOGRAPHIE	124
a) La médiation des auteurs français. Malraux et Francastel.....	124
b) Peinture et synesthésie. L'alliance ambiguë de Bernard Berenson	136
c) Un <i>miroir qui serait à chaque fois d'une structure nouvelle</i>	143
EMPIÈTEMENT I	149
LA MOUCHE ET LA POIRE	149
LA CONTINGENCE DANS L'ART DE TACITA DEAN	149
a) Inclure la contingence dans la recherche artistique.....	149
b) Préambule. Le définitif par hasard.....	153

c) Une méthodique de la contingence.....	157
d) Décadence : la nature vit.....	161
DEUXIÈME CHAPITRE	167
L'INTENTIONNALITÉ INVERSE	167
OU LA RÉHABILITATION ONTOLOGIQUE DE LA SURFACE FIGURALE	167
§ 1. <i>REGARD DE</i>	169
§ 2. VOIR ET IMAGE, IMAGES DU VOIR.....	174
§ 3. GENÈSES DE LA RÉVERSIBILITÉ.....	181
a) Sur les traces d'une réflexion ontologique	181
b) Le mouvement. Entre perception et expression.....	187
c) En profondeur, en relief. <i>Voir ce qui n'est pas</i>	197
d) Cinétique du relief.....	207
e) <i>L'œil spirituel, L'œil et l'esprit</i> . Merleau-Ponty et Schilder	212
f) Corps libidinal, corps au miroir	222
§ 4. CONVERSION DU MOUVEMENT EN EXPRESSION	229
a) Les arts visuels comme intention signifiante du sensible	229
b) Le mouvement exprimé par autre chose que lui : peinture et cinéma	232
c) Le caractère non mimétique du réalisme cinématographique	239
(et de l'art en général)	239
d) Du mouvement des objets au mouvement du regard	244
§ 5. VOIR À TRAVERS ET VOIR SELON.....	254
a) <i>Un écho dans notre corps</i>	254
b) Réel et image : précession	261
§ 6. INTENTIONNALITÉ DU VISIBLE ET THÉORIE DE L'IMAGE.....	268
a) Le <i>tournant iconique</i> de Merleau-Ponty.....	268
b) Figure et différence	277
TROISIÈME CHAPITRE.....	285
L'ÉCART DU SENSIBLE	285
MÉDIATIONS ET TECHNIQUES DU CORPS	285
§ 1. PENSER LE MÉDIUM À PARTIR DE LA CO-IMPLICATION DE SENS ET SENSIBLE	287
a) La décadence du médium	287
De quelques enjeux de la condition <i>post-médium</i>	287
b) Le médium visible	292
c) Passages. Corps, profondeur, écart	301
d) Transparence, opacité. Médiation, immédiateté.....	307
§ 2. INTERFACE OPAQUE ET IMMERSIVITÉ NON MIMÉTIQUE.....	312
MERLEAU-PONTY ET LA PHILOSOPHIE DES MÉDIAS DE MARK HANSEN.....	312
a) <i>The Medium is Present</i>	312
b) L'immersivité non mimétique et le corps à la surface.....	319
c) Le corps interactif et les <i>wearable technologies</i>	325
§ 3. DE LA TECHNIQUE À LA TECHNO-ESTHÉTIQUE	331

MERLEAU-PONTY ET SIMONDON	331
a) Technogenèse de l'humain. Le miroir noir et l'originalité de la technique.....	331
b) Technicisation de la pensée et pensée de la technique.....	338
c) Culture technique et pensée esthétique	349
d) Techno-esthétique et technique du corps.....	355
QUATRIÈME CHAPITRE	363
VOIR SELON L'ÉCRAN	363
EMPIÈTEMENT ET DISSOLUTION DU CADRE	363
§ 1. DU CADRE À L'ÉCRAN.....	365
a) Un dispositif ambigu	365
b) Encadrer le champ visuel. Un héritage complexe.....	369
§ 2. PENSER L'ÉCRAN AVEC MERLEAU-PONTY.....	374
a) Cadre et mouvement.....	374
b) Le bord opaque. L'écran comme figure de l'empiètement.....	380
c) Surface de profondeur	386
d) Projection, relief	390
§ 3. L'ÉCRAN COMME CORPS	395
LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'EXPÉRIENCE FILMIQUE DE VIVIAN SOBCHACK..	395
a) Philosophie et non-philosophie, un champ-contre-champ	395
b) La théorie filmique et les pensées charnelles du cinéma.....	399
c) L'écran et ses métaphores. Cadre, fenêtre, miroir.....	404
d) Voir selon le corps du film.....	406
e) <i>The Address of the Eye</i> . La vision en tant que mouvement	411
§ 4. LE PLAN SUBJECTIF RÉVERSIBLE.....	418
a) Voir ce qu'un autre voit.....	418
b) Film et champ visuel. Si l'écran n'a pas d'horizons	419
c) L'émergence du plan subjectif. Intérieur et extérieur	427
d) Passage ambigu. L'image subjective réversible.....	437
e) Le corps à la surface	441
§ 5. L'ÉCRAN ET LE CORPS. PENSER LE CADRE SANS BORDS.....	444
a) <i>Frame(d)</i>	444
b) Défaire l'appareil du cadre	448
c) Une fenêtre qui fait écran	455
d) Surfaces sans bords	461
EMPIÈTEMENT II	467
DES IMAGES SANS SOLEIL	467
LA MÉMOIRE NUMÉRIQUE DE CHRIS MARKER	467
a) Dévoiler la machinerie de l'image-mémoire.....	467
b) La zone des images sans soleil.....	471
c) La mémoire de la matière (électronique)	479
d) La marque de l'image.....	484
CINQUIÈME CHAPITRE	489

UN CREUX DANS L'ÊTRE	489
AUTOUR DU CHIASME ENTRE VISION ET TOUCHER.....	489
§ 1. TACTILE C'EST-À-DIRE VISUEL.....	491
a) Vision haptique et synesthésie	491
b) La réversibilité des sens ouvre à la réversibilité du sentir	497
c) Le visuel	501
§ 2. TOUCHER L'ÉCRAN	508
LE CHIASME ENTRE VISION ET TOUCHER DANS L'EXPERIENCE FILMIQUE	508
a) De la perception synesthésique dans l'expérience filmique	508
b) Doigts qui voient, yeux qui touchent	509
c) Au-delà de la métaphore du corps du film.....	518
§ 3. DISTANCE ET PROXIMITÉ COMME PROBLÈME PHILOSOPHIQUE	524
a) Chiasme historique ?	524
b) Distance et proximité de la pensée	529
§ 4. LA SURFACE DE L'IMAGE COMME CAVITÉ OU CINÉRELIEF.....	534
EN GUISE DE CONCLUSION	534
BIBLIOGRAPHIE	548
REMERCIEMENTS	582
TABLE DES MATIÈRES.....	584