

LE CORPS COMME ŒUVRE D'ART:
LE CARACTÈRE HAPTICQUE DE LA PERCEPTION
CINÉMATOGRAPHIQUE CHEZ MERLEAU-PONTY

THE BODY AS A WORK OF ART:
THE HAPTIC CHARACTER OF CINEMATOGRAPHIC PERCEPTION
IN MERLEAU-PONTY

JOÃO PAULO COSTA*¹

Abstract: Considering that corporeality is central to Maurice Merleau-Ponty's philosophical work, we will explore the possibility of conceiving a phenomenological aesthetic based on the haptic nature of vision, using cinematographic perception as a backdrop, understood as the "affective space" of intersubjectivity. To this end, alongside Merleau-Ponty, we will draw on other thinkers and artists who have considered or explored, through artistic means, this haptic dimension of the body, or the intrusion of vision and touch (*haptic perception*) into a space, an atmosphere, that is always emotional. Our goal is simply to show that, beyond more ontological, phenomenological, political, or cognitivist approaches, there can also be an aesthetic dimension in Merleau-Ponty's thought, a dimension that has become more coherent and developed, particularly through the work of a new generation of researchers. Therefore, starting from a *non-philosophy* as true philosophy and arriving at the carnal body as the "exemplary sensible" of the structure of all being, we will seek to postulate the hypothesis of "haptic vision" as a fundamental expression of our being-in-the-world (*ontological*), as an opening, through desire, to the *sensitive sense of the truth of events*. Thus, our objective will simply be to see to what extent the expression "haptic vision" can inaugurate a new understanding of sensibility (*aisthēsis*) and to what extent we can think of it philosophically from the "ontological rehabilitation of the sensible" (Merleau-Ponty). In this sense, art is an unsurpassed point of reference, for it

* Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à Christine Conrath, Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à Christine Conrath pour la relecture généreuse et compétente de cet article.

¹ Docteur en philosophie de l'Université de Coimbra et de l'Institut Catholique de Paris. Membre du International Network for the Philosophy of Religion (INPR), du Merleau-Ponty International Circle et chercheur au Centre d'Études Classiques et Humanistes de l'Université de Coimbra (CECH-FLUC), dans le projet «Rationalité et herméneutique». Email: jp.britocosta@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0908-0663.

offers us multiple “ways of seeing” (John Berg), that is, of *seeing the seeing* and *seeing oneself* (*specular and reversible dimension of tactile or haptic vision*), and of feeling our own existence in diverse ways, of inhabiting it beyond ourselves, not only with vision, but carnally, as the primordial revelation of human intercorporeal coexistence.

Keywords: Merleau-Ponty, cinema, phenomenology, aesthetics, haptic vision, corporeality.

Résumé: La corporéité étant au centre du travail philosophique de Maurice Merleau-Ponty, on se demandera s’il est possible de concevoir une esthétique phénoménologique à partir du caractère haptique de la vision, en ayant comme toile de fond la perception cinématographique, en tant que «espace affectif» de l’intersubjectivité. C’est pourquoi, aux côtés de Merleau-Ponty, on mobilisera d’autres penseurs ou artistes qui ont pensé ou travaillé par la voie artistique cette dimension haptique du corps ou l’empiètement du regard et du toucher (*perception haptique*) dans un espace, dans *une atmosphère*, qui est toujours émotionnelle. Notre propos sera simplement de montrer, au-delà des approches plus ontologiques, phénoménologiques, politiques ou cognitivistes, qu’il y a peut-être aussi une pensée esthétique chez Merleau-Ponty, qui devient désormais plus cohérente et sédimentée, notamment par les travaux d’une nouvelle génération de chercheurs. Ainsi, en partant d’une *a-philosophie* comme vraie philosophie, pour en venir au corps charnel comme «sensible exemplaire» de la structure de tout l’être, nous essaierons de poser l’hypothèse de la «vision haptique» comme expression fondamentale de notre être-au-monde (*ontologique*) en tant qu’ouverture par le désir au *sens sensible de la vérité des événements*. De cette manière, notre propos sera simplement de voir dans quelle mesure l’expression «vision hap-

Resumo: Considerando que a corporeidade é central na obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty, exploraremos a possibilidade de conceber uma estética fenomenológica baseada na natureza háptica da visão, utilizando como pano de fundo a percepção cinematográfica, entendida como o “espaço afectivo” da intersubjectividade. Para tal, a par de Merleau-Ponty, recorreremos a outros pensadores e artistas que consideraram ou exploraram, através de recursos artísticos, esta dimensão háptica do corpo, ou a invasão da visão e do tacto (*percepção háptica*) num espaço, uma *atmosfera*, que é sempre emocional. O nosso objetivo é simplesmente mostrar, para além de abordagens mais ontológicas, fenomenológicas, políticas ou cognitivistas, que pode haver também uma dimensão estética no pensamento de Merleau-Ponty, uma dimensão que se tem vindo a tornar mais coerente e desenvolvida, particularmente através do trabalho de uma nova geração de investigadores. Assim sendo, partindo de uma *a-filosofia* como verdadeira filosofia e chegando ao corpo carnal como o “sível exemplar” da estrutura de todo o ser, procuraremos postular a hipótese da “visão háptica” como expressão fundamental do nosso ser-no-mundo (*ontológica*), enquanto abertura, através do desejo, ao *sentido sensível da verdade dos acontecimentos*. Desta forma, o nosso objetivo será simplesmente ver em que medida a expressão “visão háptica”

tique» peut inaugurer une nouvelle compréhension de la sensibilité (*aisthēsis*), et dans quelle mesure nous pouvons la penser philosophiquement à partir de la «réhabilitation ontologique du sensible» (Merleau-Ponty). En ce sens, l'art est un point d'ancrage indépassable, puisqu'il nous donne des «ways of seeing» (John Berg), c'est-à-dire de *voir le voir* et de *se voir* (*dimension spéculaire et réversible de la vision tactile ou haptique*), et de sentir autrement notre propre existence, de l'habiter au-delà de soi-même, pas seulement avec le regard, mais charnellement, comme révélation primordiale d'une coexistence intercorporelle humaine.

Mots-clés: Merleau-Ponty, cinéma, phénoménologie, esthétique, vision haptique, corporéité.

pode inaugurar uma nova compreensão da sensibilidade (*aisthēsis*) e em que medida podemos pensá-la filosoficamente a partir da “reabilitação ontológica do sensível” (Merleau-Ponty). Neste sentido, a arte é um ponto de referência insuperável, pois oferece-nos múltiplas “ways of seeing” (John Berg), quer dizer, de *ver o ver* e a *ver-se* (*dimensão especular e reversível da visão tátil ou háptica*), e de sentir de maneira diversa a nossa própria existência, de a habitar para além de nós mesmos, não apenas com a visão, mas carnalmente, como revelação primordial de uma coexistência intercorporal humana.

Palavras-chave: Merleau-Ponty, cinema, fenomenologia, estética, visão háptica, corporeidade.

Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé,
mais plutôt à l'œuvre d'art².

*je sens tout mon corps couché dans la réalité,
je sais la vérité et je suis heureux³.*

I - Réapprendre à voir le monde

L'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception* est un passage capital pour comprendre l'unité du projet philosophique de Merleau-Ponty. Même si celui-ci mènera sa réflexion par un autre prisme, non plus celui du dualisme sujet-objet, conscience-monde, encore présent dans son œuvre de 1945, comme lui-même l'a reconnu dans son dernier ouvrage inachevé⁴, la question de la perception – que ce soit sous la forme sensible ou expressive

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1976), 188.

³ Fernando Pessoa, *Poésies d'Alvaro de Campos, avec Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro* (Paris: Gallimard, 1987), IX, 57 (nous soulignons).

⁴ Cf. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail* (Paris: Gallimard, 1979), 227, 250.

ou comme voix du langage ou du silence – restera sous-jacente à son ontologie de la chair, de l'être comme fond ou étoffe sensible de toute expérience perceptive. Non pas une vision de l'être, qui ne peut être ni dite ni vue, mais une «fission de l'Être⁵» qui ne peut être vue/sentie que dans la peau des choses. La perception en tant que telle est déjà une expression du monde, de soi, des choses et des autres⁶. «La perception est donc déjà expression⁷», affirmait Merleau-Ponty, car l'expérience perceptive est une voie privilégiée d'accès et d'initiation au monde, à une *vérité se faisant* toujours dans l'acte même de son expression primordiale. Ainsi, il ne s'agit pas d'expliquer l'expérience expressive, mais de la déchiffrer de l'intérieur, «d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi⁸». Sa philosophie du corps, et plus encore, son ontologie de la chair, doit beaucoup à l'expression artistique, non pas en tant que métaphore illustrative, mais en tant que mode d'expression ontologiquement instituant de notre «accouplement/empiètement» corporel avec les choses.

Pour cette raison même, Pierre Kaufmann affirmait que «Merleau-Ponty en effet a élaboré une ontologie de l'art⁹». La littérature, la peinture, le cinéma, la psychanalyse, la religion ou la politique ne sont pas des appendices illustratifs de sa position théorique, mais le socle à partir duquel le philosophe inaugure un nouveau *style* de philosopher, une nouvelle manière de *penser l'impensé*, vers le monde de la vie (*Lebenswelt*), «vers le concret¹⁰» de l'homme. Ces expressions de sens ont pourtant un statut ontologique, en tant que lieu de révélation de l'histoire, de perception et d'expression d'une présence plus originaire de l'Être. En effet, l'art est toujours un travail de commencement, qui nous apprend à déchiffrer la fission du sens dans l'Être, à la pénétrer, à la traverser, pour mieux le dire ou plutôt pour le dire autrement, dans la distance d'une proximité de soi à soi et de soi au monde. C'est cette portée ontologique qu'il faut interroger dans sa pensée, à partir du corps comme œuvre d'art, autrement dit du *corps sensible* en tant qu'être *affecté-affectant* par des événements réels ou symboliques du monde. De la genèse du sensible naît l'origine de la vérité, en tant qu'expérience fondamentale

⁵ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1985), 81.

⁶ Par exemple, la technique ou la perception cinématographique en tant que technique d'expression du corps, «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 l'autre, dont il fait perpétuellement varier le diagramme», Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France [1952-1960]* (Paris: Gallimard, 1968), 20.

⁷ Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, 14.

⁸ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 81.

⁹ Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace* (Paris: Vrin, 1999), 323.

¹⁰ Cf. Jean Wahl, *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine [William James, Whitehead, Gabriel Marcel]* (Paris: Vrin, 1932).

de notre incarnation et incorporation dans des situations régionales de notre existence humaine. On peut se demander quelle philosophie il est possible de faire après Merleau-Ponty. En d'autres termes, que peut faire une philosophie fermée en elle-même, si elle n'est pas ouverte à l'incertitude même des évidences et à l'ambiguïté ou complexité des phénomènes? En quoi consiste vraiment la philosophie pour notre philosophe? «En un sens, toute la philosophie [...] consiste à *restituer une puissance de signifier*, une puissance du sens ou un sens sauvage, une *expression de l'expérience par l'expérience*¹¹».

En effet, pour Merleau-Ponty, toute la pensée est toujours inachevée, à se faire des invaginations fécondes, réceptives et critiques avec les autres langages pensants (littérature, peinture, science, psychanalyse, cinéma ou architecture). La même chose est vraie pour la phénoménologie. S'il nous enseigne quelque chose, c'est l'impossibilité d'une réduction absolue, selon sa fameuse définition dans la *Phénoménologie de la perception*, car le monde de la vie est indispensable et irréductible. Si l'époché phénoménologique totale était possible, ce ne serait que pour un pur esprit. Mais y aurait-il des esprits purs? Comment un esprit pur pourrait-il penser, ressentir, aimer, désirer, percevoir sans la *résistance* matérielle et la pulsion libidinale du corps¹², qui révèlent toujours la présence du sujet à lui-même? Or, c'est le danger de la philosophie dite réflexive ou idéaliste qui surplombe l'humain «en chair et en os» (*leiblich*), pour le représenter comme le résultat d'une simple élaboration intellectuelle. Encore dans l'avant-propos de la *Phénoménologie*, Merleau-Ponty écrit:

L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec; elles étaient inévitables car la phénoménologie a pour tâche de *révéler le mystère du monde et le mystère de la raison*. Si la phénoménologie a été un mouvement, avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard ni imposture. Elle est aussi laborieuse, comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne – *par le même genre d'attention et d'étonnement*, par la même exigence de conscience, par la même volonté de *saisir le sens du monde* ou de l'histoire à *l'état naissant*¹³.

C'est précisément dans cette intimité entre différentes entités et institutions que Merleau-Ponty cherchera le fond originaire de l'Être, l'élément charnel qui met notre corps de chair en rapport avec la chair du monde, si nous le voulons, avec la chair de l'œuvre d'art, ou plus précisément, en uti-

¹¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, 201 (nous soulignons).

¹² Cf. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Éditions du Seuil, 1972).

¹³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 21-22.

lisant le beau titre du livre de Mauro Carbone, avec «la chair des images¹⁴». Tant le phénoménologue que l'artiste célèbrent «l'énigme de la visibilité», le mystère de «rendre visible l'invisible» (Paul Klee) qui l'habite comme une doublure (*pli*) d'un être à deux feuilles, sans jamais l'épuiser totalement. Le contact authentique du philosophe avec l'œuvre d'art, non à la manière d'un survol métaphysique, fait de la phénoménologie, non seulement l'étude des essences pures (essence de la perception, de la conscience), mais une étude qui replace les essences dans l'existence. En effet, la compréhension de l'homme et du monde n'est possible que par sa facticité originare d'être-au-monde. «Qu'est-ce que la phénoménologie?», se demandait Merleau-Ponty, au début de la *Phénoménologie de la perception*, en répondant lui-même: «C'est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle *le monde est toujours "déjà là" avant la réflexion comme une présence inaliénable*, et dont tout l'effort est de *retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique*¹⁵».

On perçoit ici deux choses: d'abord, le contact primordial spontané et involontaire, parfois même inattendu, avec le monde précède «l'imposition» conceptuelle de la réflexion philosophique. C'est un monde qui donne à penser au philosophe qui écoute l'être plus intime des choses. Pour le deuxième aspect, la phénoménologie vise à mettre en rapport l'évidence du monde perceptuel et le sens de l'ambiguïté qui imprègne tout acte de percevoir. Or, c'est dans ce jeu de tension qu'une pensée hyper-dialectique ou radicale (la *surréflexion*) se produit, dans la mesure où l'évidence et l'ambiguïté sont intimement embrassées; de cet enjambement sensible émerge la genèse du sens ou de la vérité des choses. C'est précisément ici que la pensée philosophique et la vision artistique s'entrecroisent pour célébrer l'énigme de la visibilité. Le phénoménologue et l'artiste cherchent «l'être brut» ou «l'être sauvage» dans les profondeurs du monde sensible, pour donner corps au monde de l'expression, à l'inédit de l'apparaître. Serait-il possible d'affirmer qu'aucune vérité ne précède la réflexion? La réflexion peut-elle imposer une pensée de «survol» sans prendre en compte les effets du monde sensible en nous?

C'est dans la rumination du lien fondamental avec la *déhiscence du sensible* que germera la vérité du sens qui émerge de cette habitation corporelle des choses. La philosophie de Merleau-Ponty est fondamentalement un questionnement de notre être-au-monde, toujours déjà donné ou déjà-là pour nous. Mais ce dialogue avec ce monde sensible déjà donné avant toute

¹⁴ Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* (Paris: Vrin, 2011).

¹⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 7.

la réflexion, met en évidence une autre façon d'exprimer et de penser les mêmes choses qui ont toujours déjà été pensées. L'entrelacs entre l'art et le monde perçu est vraiment envisageable quand le philosophe affirme: «Ainsi la peinture nous reconduisait à la vision des choses mêmes. Inversement, et comme pour un échange de services, une philosophie de la perception, qui veut réapprendre à voir le monde, restituera aux arts leur vraie place, leur vraie dignité et nous disposera à les accepter dans leur pureté¹⁶».

La phénoménologie et le cinéma¹⁷ sont tous deux destinés à décrire le «mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et ce sujet-là est cinématographique par excellence¹⁸». Le philosophe et le cinéaste «ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération¹⁹». Chez Merleau-Ponty le cinéma apparaît comme un objet de suggestion réflexive pour la philosophie, même s'il n'est pas certain qu'il le considère en soi et par soi-même, comme s'il lui manquait toujours le concept pour signifier quelque chose. Le cinéma serait ainsi une confrontation, en tant que paradigme, avec la théorie de la perception effaçant son propre génie et sa singularité en tant que mode de signification et expression d'un sens existentiel.

En tout cas, selon Merleau-Ponty, il y aurait une convergence intentionnelle entre la phénoménologie de la perception et le cinéma. D'ailleurs il affirme lui-même: «Alors comme maintenant, l'expérience cinématographique sera perception²⁰». Peut-être l'art vidéo, par la forme temporelle et spatiale qu'il présente, en particulier la présence du corps en tant que véhicule de communion avec le monde, serait-il le mode de cinéma qui s'approche le plus de la position merleau-pontienne? Pour Merleau-Ponty, «le retour aux choses mêmes» (*zu den Sachen selbst*) entraîne une transformation de l'expression philosophique même, de l'attitude de philosopher. Comparable à une œuvre d'art, le travail de la philosophie ne devrait pas se limiter à des concepts fixes, mais, grâce à la force vivante de la métaphore, le discours philosophique peut rester toujours ouvert aux événements du «monde perçu»

¹⁶ Merleau-Ponty, *Causeries* (Paris: Seuil, 2002), 53.

¹⁷ Les principales références directes de Merleau-Ponty au cinéma sont présentes dans ses œuvres suivantes: *Phénoménologie de la perception*; «Le cinéma et la nouvelle psychologie», in *Sens et non-sens*; «Le langage indirect et les voix du silence»; *Résumé du cours (1949-1952)*; *Causeries* («L'art et le monde perçu»); «Le monde sensible et le monde d'expression»; «L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui».

¹⁸ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (Paris: Gallimard, 2009), 24 (nous suivrons ici cette version plus récente). Pour l'histoire de ce texte avec une relecture philosophique plus ample, voir l'excellent article de François Albera, «Merleau-Ponty et cinéma», in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 70 (2013), 120-153.

¹⁹ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 24.

²⁰ Merleau-Ponty, *Causeries*, 58.

(naturel-culturel). Dans une des notes de «l'annexe au Cours de 1960-1961» (L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui), Merleau-Ponty écrit:

La philosophie officielle en crise – Et pourtant il y a toute une philosophie spontanée, pensée fondamentale dans la littérature notamment – (*NRF* janvier: Saint-John Perse – L'Enfer le temps (Cl. Simon) – La question la plus profonde (Blanchot) – dans les arts (peinture-cinéma) – Wahl, Claudel et la simultanéité – Valéry, «défense et élargissement de la philosophie» - André Bazin *ontologie du cinéma*²¹.

Cette perspective est le cadre que nous cherchons à donner dans ce petit article. On cherchera à voir, à partir *de* et *avec* Merleau-Ponty, et parfois *au-delà* de lui, comment explorer cette inflexion ontologique à partir de ce qui est apparemment «non-philosophie²²» pour une certaine «philosophie officielle en crise». Le philosophe lui-même affirme:

Le monde et la raison ne font pas problème; disons, si l'on veut, qu'ils sont mystérieux, mais ce mystère les définit, il ne saurait être question de le dissiper par quelque «solution», il est en deçà des solutions. *La vraie philosophie est de réapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de «profondeur» qu'un traité de philosophie.* Nous prenons en main notre sort, nous devenons responsables de notre histoire par la réflexion, mais aussi bien par une décision où nous engageons notre vie²³.

L'idée de philosophie de Merleau-Ponty vise à réduire la tension entre l'exigence de l'évidence de phénomènes ou de réalité et le sens d'ambiguïté inhérent à la perception des phénomènes. Il s'agit, en substance, de faire correspondre l'expérience de la perception et le reflet de cette expérience, son sens profond. Or, pour Merleau-Ponty, «la perception n'est pas une sorte de science commençante, et un premier exercice d'intelligence», mais «un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence²⁴». Cette formule reprend le geste phénoménologique, à savoir le retour au monde, le «retour aux phénomènes» tels qu'ils nous apparaissent. L'objet m'est donné, c'est pour moi en tant qu'objet qu'il participe à mon expérience immédiate vécue. Comme écrit Merleau-Ponty, «tout chan-

²¹ Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France* , Paris: Gallimard, 1996), 391 (nous soulignons).

²² Cf. Étienne Bimbenet – Emmanuel de Saint Aubert (dirs.), «Merleau-Ponty, philosophie et non-philosophie», in *Archives de philosophie* 69 (2006/1), 5-9.

²³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* , 21.

²⁴ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* , 13.

ge lorsqu'une philosophie phénoménologique ou existentielle se donne pour tâche, non pas d'expliquer le monde ou d'en découvrir «les conditions de possibilité», mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée *sur* le monde²⁵».

Les expressions «réapprendre à voir le monde», «la naissance immotivée du monde», «irréfléchi du réfléchi», «invisible du visible», sont symptomatiques de ce retour à l'origine des phénomènes. Pour Merleau-Ponty, il s'agit de faire émerger et de pénétrer le fond primitif ou immémorial (l'être brut) d'où nous venons et dans lequel le sentiment d'existence est secrètement inscrit. En d'autres termes, et dans sa citation constante de Husserl: «C'est l'expérience [...] muette encore qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens²⁶». La question qui se pose est de savoir si affectivement cette expérience muette encore est déjà pleine de sens, par exemple, l'expérience perceptive originaire, ou si elle doit être une expression pour être ce qu'elle est. Ici se posent deux types de conception esthétique. Celui dans lequel l'œuvre d'art est en elle-même significative, sans nécessité d'être expliquée ou exprimée conceptuellement; et celui dans lequel seule l'expression donnera tout son sens à la perception, d'être dite et incarnée dans le langage multiforme dont le corps est le véhicule privilégié de notre accès au monde. Nous nous intéressons d'abord au sens étymologique de la pensée esthétique, comme *connaissance sensible et corporelle* (esthétique phénoménologique ou thymique), et non comme art ou théorie de l'objet artistique. Puisque, comme l'affirme très bien le philosophe Michel Haar, le ton fondamental de l'œuvre d'art est toujours ontologique, c'est-à-dire: «Ce qui nous fait accéder plus originellement à un tableau que son style et que ses contours, c'est la *tonalité affective* qui se diffuse à travers eux²⁷».

Merleau-Ponty nous semble aller dans ce dernier sens, avec le passage de la perception corporelle (philosophie du corps) à l'expression charnelle (ontologie de la chair désirant ou phatique), que l'œuvre d'art *en tant que telle* nous donne à penser. La réflexion de Merleau-Ponty, du début à la fin, est une pensée à l'écoute de l'œuvre d'art. Non seulement par sa présence effective et abondante dans ses écrits, mais également dans son propre style d'écriture et de pensée, pour entendre dans son silence une vérité. C'est la venue au visible de l'invisible en lui restant invisible, la venue à la parole du silence en elle restant silence²⁸. Ne serait-ce pas précisément ce paysage sensible que l'art donne à penser au philosophe, qui l'invite à retourner aux choses

²⁵ Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris: Gallimard, 1966), 36.

²⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 15.

²⁷ Michel Haar, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres* (Paris: Hatier, 1994), 72.

²⁸ Cf. Merleau-Ponty, «La langage indirect et les voix du silence», in M. Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), 62-135.

mêmes, au fond immémorial de la «chair de l'Être», et à s'y laisser surprendre par la «rencontre inattendue des divers» (Gabriela Llansol)?²⁹ Merleau-Ponty lui-même a écrit: «Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière 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 sens³⁰».

Nous pouvons résumer la relation entre la valeur philosophique du cinéma et la dimension cinématographique de la philosophie avec les propres mots de Merleau-Ponty, quand il affirme lui-même:

Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour caractère commun 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 partie de la *philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à dispenser et 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 d'autres, au lieu de l'expliquer, comme le faisaient les classiques, par quelque recours à l'esprit absolu. Or, *le cinéma est particulièrement apte à manifester l'union de l'esprit avec le corps, de l'esprit avec le monde et l'expression de l'un dans l'autre*. Voilà pourquoi il n'est pas étonnant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie³¹.

S'intéressant au cinéma en tant qu'objet philosophique possible, la conférence de Merleau-Ponty *Le cinéma et la psychologie* pose la question de la nature du rapport que la philosophie maintient avec les objets qui lui sont extérieurs, dans ce cas le cinéma. C'est-à-dire, la relation avec l'objet non philosophique. La conférence est donnée l'année même de la publication de son ouvrage *Phénoménologie de la perception*. Pour lui la phénoménologie a pour tâche de «*retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique*³²». Ainsi, on pourrait se demander si le mouvement artistique du cinéma ne serait pas l'une des expressions de ce contact naïf et primordial avec le monde, préalable à la position cognitive et intellectuali-

²⁹ Pour une introduction à cet écrivain majeur de la littérature contemporaine portugaise, qui a dialogué très fortement avec la pensée francophone, cf. Maria Graciete Besse, «Le texte fulgurant de Maria Gabriela Llansol entre nomadisme et dépossession», in *Savoirs et clinique* 8 (1/2007), 127-133.

³⁰ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 10.

³¹ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 23 (nous soulignons).

³² Merleau-Ponty, «Avant-propos», in M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 7.

sant de l'attitude de surplomb³³. On connaît bien l'affirmation de Merleau-Ponty, même si on peut être tenté d'y entrevoir une sorte d'opposition entre cognitif et affectif ou une tendance à l'irrationnel ou à la «pensé magique»; bien au contraire, car son propos reste toujours ontologique: «Il nous faut trouver un commerce avec le monde, une présence au monde, plus vieux que l'intelligence³⁴».

Or la conférence sur le cinéma fait écho à la nécessité d'inscrire l'humain dans l'épaisseur du monde et de montrer à quel point l'expérience vécue nous permet de réaliser notre relation avec les choses. Comme dans son œuvre majeure, la réflexion merleau-pontienne sur le cinéma est une occasion propice pour renforcer sa critique de la psychologie classique qui fragmente le sujet en compartiments ou divisions. Cette psychologie, contrairement à la psychologie de la forme (*Gestalt*), pense encore en termes de séparation de l'intériorité et de l'extériorité, à partir d'une position abstraite de survol. La conférence *Le cinéma et la nouvelle psychologie* apparaît dans la première partie du recueil d'articles rassemblés *Sens et non-sens*, regroupés en trois thèmes: esthétique, morale et philosophie, examinant ainsi les différentes modalités de signification. Mais, qu'il s'agisse d'art, de morale ou de politique, le «sens est inséparable du signe» (cf. Avant-propos), l'invisible du visible, le spirituel du matériel.

En effet, selon Merleau-Ponty, que peut nous offrir le cinéma? L'expression de l'homme dans sa pure immanence au monde et la relation avec les autres. C'est par la perception ou vision haptique (être capable d'*être en contact avec*, d'*être touché par*) qu'advient la relation empathique entre la chose et moi, moi et les autres. L'espace cinématique (le mouvement, le rythme, la sonorité, le silence) est un espace haptique-affectif³⁵ (visible-tangible), d'où jaillit un nœud de significations.

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissant: le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, *il nous donne sa conduite ou son comportement*, il nous offre directement *cette manière spéciale d'être au monde*, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous *visible dans les gestes, le regard, la mimique*,

³³ «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*», Merleau-Ponty, «Avant-propos», in M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 21.

³⁴ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 13.

³⁵ Sur ce sujet et ses multiples ouvertures, cf. Pierre Kaufmann, *L'expérience de l'espace émotionnelle*, 329: «Nous pouvons saisir dans l'inhérence sensible l'empreinte du dessaisissement qu'elle nous signifie: tel est en effet le mode de présence de l'œuvre d'art, d'exprimer l'objet en tant que nous ne l'avons pas».

et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. [...]. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites³⁶.

Pour Merleau-Ponty, l'objet cinématographique est un objet à percevoir. Un film n'est pas défini par une «somme d'images», mais par une «forme temporelle», qui constitue l'unité mélodique du film et la puissance significative du montage. L'essence du film serait son «organisation interne que le créateur du film doit inventer³⁷». Le cinéma implique la relation indissociable entre vision et audition, image et sonorité, corps et esprit. Un film montre ce qu'il montre selon le langage qui lui est propre. Ainsi:

Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. 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 éléments³⁸.

En ce sens, le cinéma, comme toute autre expression artistique, vaut par soi-même en tant que technique ou dispositif, non d'abord pour son sujet ou thématique. C'est pourquoi le montage, le dispositif, la capture perceptive, le mouvement, le rythme, l'organisation temporelle et spatiale, l'encadrement ou la sonorisation, sont déjà expression d'un contenu plus ample. Merleau-Ponty décrit la structure d'un film de la même manière qu'il décrit la relation perceptive du corps avec le monde. En effet, dans l'image cinématographique,

un film signifie, comme nous avons vu plus haut, qu'une chose signifie: l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux. Il est vrai que, dans l'ordinaire de la vie, nous perdons de vue cette valeur esthétique de la moindre chose perçue [...]. Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma: *le film ne se pense pas, il se perçoit*³⁹.

³⁶ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 22-23.

³⁷ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 18.

³⁸ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 22.

³⁹ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 22.

Le philosophe italien Enzo Paci, très connaisseur de la pensée de Merleau-Ponty, tenant compte du film comme un objet à percevoir, affirme que pour notre auteur le «cinéma est conçu comme forme (dans le sens de la *Gestalt*) en mouvement⁴⁰». On pourrait dire autrement, dans la ligne de la pensée merleau-pontienne, «qu'un film n'est pas une somme d'images mais une forme temporelle⁴¹» en mouvement. Cependant, selon l'analyse de Pierre Rodrigo, Merleau-Ponty en affirmant l'aspect «*spécifique* de l'art cinématographique qu'est le montage [...] cette approche de la signification filmique souffre toutefois d'une lacune évidente: rien n'y est dit du pouvoir signifiant de l'image *comme telle*⁴²». Cette puissance expressive et affective de l'image *en tant que telle* reste probablement l'impensé encore pour penser après les fissures ouvertes par Merleau-Ponty sur l'expérience cinématographique, car, ne l'oublions pas, son imaginaire est encore avant tout celle du cinéma muet. En tout cas, Rodrigo reconnaît dans «l'exploration théorique indirecte de ce mode d'être [...] le mode d'être du désir, ou, disait-il volontiers, de l'aimance⁴³»; c'est là qu'on pourrait trouver l'architecture du chiasme chair-monde, cinéma-corps, visible et invisible, *en tant que* matrice herméneutique et phénoménologique de l'image même.

II – Le corps-écran cinématographique de la phénoménologie

Ainsi, du point de vue philosophique, la question du cinéma en général, et du corps en particulier, n'est pas nouvelle. Du point de vue phénoménologique, la réflexion sur le cinéma et le corps n'a pas suscité de grands échos chez les praticiens de la phénoménologie. C'est pourquoi il est étonnant que le texte *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, de Merleau-Ponty, ait acquis seulement récemment un nouvel intérêt réflexif. Bien que ce texte date un peu (13 mars 1945), sans tenir compte des évolutions des formes et des matériaux du cinéma à venir, y émerge déjà quelque chose de significatif pour une approche phénoménologique du cinéma. Le philosophe explore l'art cinématographique à partir de sa phénoménologie de la perception, même s'il y a encore des vestiges d'une interprétation en termes de «représentation» du

⁴⁰ Enzo Paci, «Introduzione», in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso* (Milano: Il Saggiatore, 2009), 13.

⁴¹ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 22.

⁴² Pierre Rodrigo, «Merleau-Ponty. Du cinéma à la peinture: le “vouloir-dire” et l'expression élémentaire», in Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique* (Paris: Vrin, 2009), 250, 254.

⁴³ Rodrigo, «Merleau-Ponty. Du cinéma à la peinture: le “vouloir-dire” et l'expression élémentaire», 254-255.

cinéma. Dans ce mouvement de réflexion esthétique, il est curieux de noter comment Merleau-Ponty prend une position différente de celle de sa réflexion sur la peinture, qui n'est pas de l'ordre de la représentation, mais de la «*co-naissance*» du sujet et de l'objet⁴⁴.

On peut dire que chaque artiste se rapporte différemment au corps. Il y a divers modes de le voir, de l'habiter, de le représenter et de le transformer. Penser le corps implique ce processus concomitant d'habitation («Je suis mon corps»), de figuration (incarnation de l'être humain) et de transformation/transfiguration (métaphorisation). C'est pourquoi, soit dans l'art en général, soit dans le cinéma ou dans l'art vidéo (*body art*), le corps constitue un système de pensée propre, une vision du monde, un lieu d'articulation de diverses forces, entre l'esprit et le somatique. En ce sens, le corps est multiple et sémantique, langage, véhicule, sujet, pas seulement l'objet-chose entre les choses. Si nous voulons, c'est la relation quasi chiasmatisque de réversibilité entre *Leib* (phénoménologie de la chair) et *Körper* (corps organique). C'est le corps pensant, souffrant, vécu, corps propre, corps métamorphosé⁴⁵.

Dans notre démarche, à la suite de Merleau-Ponty, il est fondamental de prendre en compte la *manière de voir* la réalité ou les choses. Merleau-Ponty lui-même a écrit: «Je ne regarde pas le tableau 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 vois⁴⁶.» Bien entendu, le regarder pour Merleau-Ponty n'est pas inspiré de la «représentation de la fenêtre» ou du «mimétisme» (Paul Klee), épistémologie du savoir dominant dans la culture occidentale depuis la Renaissance. Cependant, il existe un autre modèle plus proche de l'expérience contemporaine des images. Cette possibilité est le «modèle de l'écran». Si celui de la fenêtre nous faisait croire pouvoir fixer le visible «en son lieu» alors l'écran nous fait voir «selon

⁴⁴ «Merleau-Ponty semble réintroduire la perception du spectateur dans l'interprétation des films. On peut s'interroger en outre sur cette convocation de la psychologie expérimentale pour éclairer le cinéma, alors que Merleau-Ponty, quand il aborde la peinture, use du biais phénoménologique. C'est qu'il semble que pour Merleau-Ponty, le cinéma représente le monde, alors que la peinture donne à voir la co-naissance du sujet et de l'objet, cette manière qu'a le monde d'émerger et de prendre forme pour un regard», Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif* (Paris: Vrin, 2010), 14.

⁴⁵ Le Musée national d'art moderne Georges Pompidou a organisé en 2005 la célèbre exposition «"Big Bang": Destruction et création de l'art du XX siècle», où la question du corps a occupé le premier plan. Une des lignes thématiques concernait le «corps désenchanté». Le texte d'introduction disait: «Terrain privilégié des exposants plastiques, le corps, tantôt glorifié, tantôt éprouvé, c'est le lieu de tous les conflits, l'ordre de l'instabilité du monde», Simone Korff-Sausse, «Le corps dans l'art», in *L'Esprit du temps. Champs Psychosomatique* 1 (2006), 237.

⁴⁶ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 23 (nous soulignons).

ou avec» lui⁴⁷. D'une conception générale de la vision, surtout à partir de l'expérience picturale, la philosophie de Merleau-Ponty nous donne la possibilité de voir «selon ou avec» les images qui peuplent notre perception ainsi que notre imaginaire⁴⁸.

Comme donnée préalable fondamentale on peut considérer que l'approche phénoménologique au cinéma considère deux composantes: d'une part une ontologie du réel, une réflexion du lien du film avec le réel; d'autre part, le cinéma est perçu comme un lieu d'organisation de nouveaux stimuli sensoriels, de choc et de jouissance, impliquant une réflexion sur l'expérience du spectateur. La première approximation privilégie la réalité préalable que le cinéma enregistre; la seconde, la nouvelle réalité que le cinéma crée chez le spectateur. Dans le cinéma, l'impression de la réalité est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement. Entre l'image de l'événement et la réalité de l'événement, il y a une distinction. Selon André Bazin, l'un des défenseurs de la théorie du cinéma en rapport avec le réel, la spécificité du cinéma ne réside pas dans la manipulation du montage et de la réalité, mais dans l'adaptation plastique de l'image cinématographique au sens de la réalité.

Le cinéma se constitue d'abord comme une *ontologie de la réalité* (néoréalisme critique)⁴⁹, au sens de rendre visible et audible ce qui, dans la perception quotidienne, passe inaperçu. Dans cette perspective, l'image et le son ne sont pas liés pour montrer, mais pour signifier quelque chose, car un tel sens existe déjà dans le réel. La tâche de la création artistique est de rendre cette signification explicite. Le néoréalisme italien (surtout avec Rossellini ou Visconti) de la fin des années 1940 marque un tournant dans ce paradigme, car la signification des choses importe moins tant que les images parlent d'elles-mêmes. L'image devient ainsi un lieu de révélation, l'observation du fait banal devient une observation attentive, exhaustive et épurée. Chaque fragment représente et exprime le tout à travers un regard patient et persistant.

Dans le cinéma, en tant que phénomène passible d'une réflexion philosophique et esthétique, une ontologie des images et de la sonorité précède l'herméneutique textuelle. C'est l'image en tant que mouvement, rythme et séquence qui donne corps au texte. Mais cette ontologie de l'image cinématographique est une ontologie charnelle (*chair des images*), une «charnalité/

⁴⁷ Cf. Anna C. Dalmaso, «Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique», in Carbone (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui* (Genève: MétisPresses, 2013), 107-125.

⁴⁸ Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre la peinture et cinéma*, 12-13.

⁴⁹ Pour le rapport entre esthétique et néoréalisme philosophique, cf. Markus Gabriel, *Pourquoi le monde n'existe pas* (Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2014), 219-245.

corps organique⁵⁰», de l'invisible dans le visible ou d'un visible qui rend visible l'invisible⁵¹. En d'autres termes, une *ontologie de l'image* en tant que «précession réciproque», «précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est⁵²», comme refus de la relation mimétique avec le réel. Cette nouvelle ontologie est un mouvement d'anticipation mutuelle du regard sur les choses et des choses sur le regard, de l'imaginaire sur l'actuel. C'est l'imaginaire qui guide et nourrit notre regard, en nous faisant voir l'actuel présent. Il y a aussi «précession» de l'actuel sur l'imaginaire en nous faisant percevoir l'imaginaire. Cette ontologie s'éloigne de la façon métaphysique de penser la réalité comme *primum absolu*, car il y a un «fond immémorial du visible⁵³» qu'une possible ontologie de «précession réciproque» nous laisse entrevoir.

D'un point de vue phénoménologique, le cinéma est beaucoup plus qu'une simple appréciation du goût. En ce sens, nous pensons qu'un texte de Merleau-Ponty, dans ses *Causeries* de 1948, est bel et bien actuel:

Quoique le cinéma n'ait pas encore produit beaucoup d'ouvrages qui soient de part en part œuvres d'art, quoique l'engouement pour les vedettes, le sensationnel des changements de plan, ou de péripéties, l'intervention des belles photographies ou celle d'un dialogue spirituel soient pour le film autant de tentations où il risque de s'engluer et de trouver le succès en omettant les moyens d'expression les plus propres au cinéma – malgré donc toutes ces circonstances qui font qu'on n'a guère jusqu'ici de film qui soit pleinement film, on peut entrevoir ce que serait un tel ouvrage, et l'on va voir que, comme toute œuvre d'art, il serait encore quelque chose que l'on perçoit [...] 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 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 à 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 global*⁵⁴.

⁵⁰ Pour le développement de ce concept, voir le long et remarquable article d'Emmanuel Falque, «Éthique du corps épandu», in *Revue d'éthique et de théologie morale* 288 (2006/1), 53-88.

⁵¹ «L'art ne reproduit pas le visible, il le rend visible», Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Paris: Gallimard, 1998), 34.

⁵² Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 87.

⁵³ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 86.

⁵⁴ Merleau-Ponty, *Causeries*, 57, 58 (nous soulignons).

La perception tactile-visuelle, en tant que manière de voir/toucher quelque chose, attache immédiatement notre corps au monde (vision haptique), puisque le regard touche les choses et se laisse toucher. Ainsi considéré, l'art du cinéma réside essentiellement dans «l'emploi du mouvement» et dans la disposition de l'espace atmosphérique. Ce qui fait pleinement du cinéma un objet esthétique (sensibilité), c'est le mouvement et le rythme. Le cinéma artistique, selon Merleau-Ponty, comme la peinture, est un entrelacs entre le «monde sensible et le monde d'expression». Dans son livre *Résumés de cours*, Merleau-Ponty affirmait:

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 [...] (Le cinéma) joue, non plus comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspectives qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement⁵⁵.

Cette «découverte» du mouvement dans le cinéma signifie bien plus qu'un changement de lieu. On pourrait dire que cette nouvelle façon de symboliser la pensée donne au cinéma son caractère d'œuvre d'art. Plus qu'une simple découverte, c'est une nouveauté ontologique car, même si Merleau-Ponty utilise toujours l'expression «mouvement de la représentation», il parle aussi du «mouvement de vision», refusant de réduire la vision à «une opération de pensée qui dressait devant l'esprit un tableau ou une *représentation* du monde⁵⁶». Comme le constatait André Malraux,

tant que le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. Dans un espace circonscrit, généralement une scène de théâtre véritable ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une force que l'appareil se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet espace circonscrit [...] Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression c'est la succession de plans⁵⁷.

⁵⁵ Merleau-Ponty, «Le monde sensible et le monde d'expression», in *Résumés de cours. Collège de France (1952-1960)*, 20, 29-30.

⁵⁶ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 17.

⁵⁷ André Malraux, «Esquisse d'une psychologie du cinéma» (1940), in Jean-Yves Tadié (dir.), *Écrits sur l'art* (Paris: Gallimard, 2004), 8.

Or, qu'est-ce qui fait du cinéma une œuvre d'art? («art du cinéma»)? C'est le «rythme cinématographique global», «l'emploi du mouvement» et «moyen d'expression et non de reproduction», ouverture d'horizon ou d'une nouvelle manière de voir le monde de la vie, d'être un lieu de passage pour le surgissement d'un événement et d'être une «forme temporelle». Il y a donc une convergence théorique entre le dernier Merleau-Ponty et André Bazin, qui influencerait l'ensemble de la *Nouvelle Vague*, articulant de manière nouvelle une «ontologie de la vision et de l'image⁵⁸». Comme affirme Mauro Carbone, «Merleau-Ponty pense l'expérience corporelle comme se constituant à partir de l'horizon relationnel de la chair⁵⁹». De cet horizon se donne le *surgissement de la vision comme relation sensible au monde*. Ce qui fait surgir ma vision au cœur du visible est que celui-ci se replie en voyant⁶⁰. C'est dans cette «sorte de repliement, d'invagination que consiste mon expérience du corps en tant que ce sensible qui est en même temps sentant. Cette condition me fait entretenir un rapport au monde⁶¹». Mais pourquoi donc la phénoménologie s'est-elle attardée à problématiser la question du cinéma en tant qu'événement ou phénomène qui donne «à penser l'impensé» (Merleau-Ponty)? D'accord avec Anne Dalmasso,

la théorie du cinéma académique et structuraliste tendait plutôt à concentrer son attention sur les codes et les structures du processus de signification, *en oubliant la vie sensible, préreflexive 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'énonciation. *En négligeant son ancrage dans la tradition phénoménologique, 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 expérience de ce «quelque chose» en tant que significatif⁶².

⁵⁸ André Bazin, «Ontologie de l'image photographique (1945)», in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf, 2010), 16, 17: «Toute l'image doit être sentie comme objet et tout objet comme image [...]. D'autre part le cinéma est un langage». Cette dimension ontologique de l'image cinématographique et sa puissance langagière révèle toute la portée expressive du cinéma comme *Lebenswelt* charnelle.

⁵⁹ Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre la peinture et cinéma*, 116-117.

⁶⁰ «Ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision», Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 192.

⁶¹ Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre la peinture et cinéma*, 117.

⁶² Dalmasso, «Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique», in M. Carbone – Dalmasso – E. Franzini (dirs.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi* (Milano: Mimésis, 2013), 70-71.

L'orientation phénoménologique dans l'approche de l'expérience filmique⁶³ change entre l'acte perceptif et la touchabilité, c'est-à-dire le lieu du toucher (*perception haptique*) dans l'expérience cinématique, de la nature incarnée et des structures tactiles du film⁶⁴. Au fond, «à partir de la réversibilité entre voyant et visible ouvert par le dernier Merleau-Ponty, 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 expressive⁶⁵».

a) Le corps charnel comme présence au monde

Le vécu étant l'élément constitutif de notre identité, le corps est la condition de notre ouverture au monde. Mais sous quelles modalités cette ouverture incarnée se réalise-t-elle au-dedans du désir d'être? L'identité du sujet, «qui suis-je» et «ce que je suis», se caractérise non seulement par la conscience que j'ai de moi-même (sujet), mais par la conscience que j'ai de mon existence, d'une existence qui vit *parmi* et *au* milieu d'autres existences. La formation de l'image de soi se fait de la rencontre entre la conscience de soi et la conscience d'être ou, phénoménologiquement, d'être au monde (*in-der-Welt-sein*), toujours ouvert au monde et à son environnement. Nous convoquons ici «la palpation par le regard pour mieux cerner *notre ouverture corporelle d'ensemble au monde*⁶⁶», lequel se manifeste tant par des mouvements synesthésiques que par une réflexion de synthèse de la conscience (cf. le poème de Fernando Pessoa ci-dessus). Mauro Carbone, dans son livre *La chair des images*, en analysant le concept de *chair*, affirmait:

⁶³ Nous pensons notamment ici à Stefan Kristensen, Anna C. Dalmaso, Elio Franzini, Pierre Rodrigo, Emmanuel Alloa, à Vivian Sobchack, à Laura Marks, Eliane Escoubas, entre autres, que cherchent à développer une esthétique phénoménologique essentiellement à partir de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty.

⁶⁴ «Le trait commun à ceux qui, parmi les théoriciens de cinéma, se réfèrent aujourd'hui à la phénoménologie et notamment à la pensée de Merleau-Ponty, est une compréhension de l'expérience filmique en tant que relation incarnée et intentionnelle entre le film et son spectateur», Dalmaso, «Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique», 70.

⁶⁵ Dalmaso, «Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique», 70-71.

⁶⁶ Rodrigo, «Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty», in Carbone (dir.), *L'impression du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, 29.

Au XX^{ème} siècle la notion de “chair” s’efforce éminemment de nommer la possibilité de communication entre le corps envisagé de manière husserlienne en tant que *Leib* – unité vécue de perception et de mouvement – et la Nature envisagée elle aussi – explique Merleau-Ponty en faisant écho à Husserl lui-même – comme «un objet énigmatique, un objet qui n’est pas tout à fait un objet puisqu’elle n’est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte⁶⁷».

Dans ce sens, la Nature serait comprise comme chair et apparaîtrait comme *élément* de communication entre le corps et le monde, soustrayant tant l’un que l’autre à l’objectivité cartésienne; «Nature comme l’autre côté de l’homme» (comme chair – nullement comme matière⁶⁸). La chair devient ainsi le tissu commun dans lequel chaque corps et chaque chose ne sont donnés que comme différences par rapport aux autres corps et aux autres choses. La chair n’est «ni matière ni esprit ni substance⁶⁹», mais l’horizon commun d’appartenance de tous les êtres. En ce sens, notre corps, en tant que «sentant-sensible» (expérience de la main touchée qui devient touchant, phénomène de réversibilité toujours éminent, mais jamais pleinement réalisé), est charnellement apparenté au monde sensible, auquel il faut reconnaître le même statut ontologique. De là, la «réhabilitation ontologique du sensible⁷⁰» dont parlait Merleau-Ponty.

La phénoménologie est la réflexion philosophique qui concerne les phénomènes, les choses telles qu’elles nous apparaissent dans l’expérience sensible du vécu, par opposition aux objets de la manipulation de la technoscience. Selon Merleau-Ponty, pour la phénoménologie, le corps est «éminemment un espace expressif⁷¹», inséparable de notre expérience primordiale d’être-au-monde. Notre corps est en ce sens ce qui dessine et fait vivre le monde, car il est ainsi «notre moyen général d’avoir un monde⁷²». En ce sens, la conscience de soi est une conscience du corps du sujet, ou plutôt d’un corps en relation avec d’autres corps qui nous donnent la conscience d’être un sujet intercorporel. Le corps phénoménologique, distinct d’une conception objectiviste du corps cartésien ou de la science moderne, est un corps vivant et vécu. Comme le décrit bien notre philosophe: «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. Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n’est pas objet

⁶⁷ Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre la peinture et cinéma*, 19.

⁶⁸ Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible*, 322.

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible*, 182.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Signes*, 210.

⁷¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 181.

⁷² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 182.

pour un “je pense”; c’est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre⁷³». C’est donc grâce au corps, et à sa propre perception, que le réel, en soi divers et confus, prend un sens pour nous. Le corps phénoménologique acquiert ainsi une intentionnalité motrice: c’est un corps intentionnel, mais pré-linguistique ou non-verbalisé. Ce n’est pas un langage verbal mais gestuel, car nous ne percevons le monde qu’en termes de ce que nous pouvons et voulons accomplir, bref, par le désir d’être toujours autrement.

Pour la phénoménologie, au moins chez Merleau-Ponty, le corps et l’esprit forment, dans la conscience de soi, une unité indissociable. Je suis ce que j’ai vécu, un ensemble d’expériences perçues par mon corps et réappropriées par ma réflexion. C’est le corps qui donne matière à la pensée. Par conséquent, le corps est un corps pensant, un corps affectif/haptique (capacité d’être touché-touchant), un corps conscient, pas seulement comme puissance, mais comme *acte* même d’agir (un «je peux»). Corps charnel expressif, car dans le geste, dans la voix ou dans l’intonation, le corps a un sens, c’est le langage même. «La parole est un geste et sa signification un monde⁷⁴». La conscience de soi est une construction complexe et personnelle constituée à partir de notre expérience et de nos perceptions vécues. Je ne me vois pas comme l’autre me saisit, parce que l’autre ne perçoit pas les événements de la même manière que moi. Si la conscience de soi est évolutive, prouvant de nouvelles expériences vécues, je suis amené à changer, donc comment puis-je être conscient de rester le même (la question de l’ipséité), malgré les changements qui m’affectent en vertu de mon contact avec le monde et les autres?

L’identité phénoménologique de l’humain est une identité ou unité de corps et pensée qui se produit dans le langage, non seulement parlé, mais aussi dans l’expression orale et gestuelle, par laquelle le corps devient médiateur et condition pour l’émergence du sens. Donc c’est le corps propre qui détient sa propre efficacité significative et signifiante. Au fond, l’émergence d’une conscience phénoménologique se produit dans l’expérience originaire entre le sens et le corporel, ou mieux dans le corps en tant que lieu de réflexion et d’expression. Mais comme le corps du sujet n’est pas une monade isolée (auto-affectée par elle-même), mais un «être-au-monde» (hétéro-affecté), la conscience de soi se constitue simultanément avec la conscience de l’autre et du monde. Prendre conscience de soi, c’est prendre conscience de l’unité substantielle du corps et de l’esprit, c’est-à-dire, de notre existence en tant qu’«être-dans-le-monde» (en tant qu’altérité et comme monde environnant).

En langage heideggérien, on dirait que le *Dasein* est avant tout *Mitsein*, qu’il est originairement en rapport avec un autre. «Qu’il s’agisse du corps d’autrui ou de mon propre corps, il n’y a pas d’autre moyen de connaître

⁷³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 190.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 224.

le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de rependre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui⁷⁵». Rencontrer l'autre, c'est rencontrer un corps et pas seulement une entité spirituelle abstraite. La perception que nous avons de nous-mêmes et la conscience que nous avons de notre propre existence dépendent du regard que l'autre pose sur nous. L'image que nous avons de nous-mêmes nous est donnée par le regard de l'autre (d'où l'intérêt de l'art cinématographique et de l'art vidéo, de travailler avec la participation du corps du spectateur). Ainsi notre identité plus profonde (notre unicité et notre unité) en tant que conscience de notre propre existence, en tant que conscience de l'être-au-monde, passe par la rencontre et la reconnaissance de l'autre et du monde (en tant que champ de mes pensées et de mes perceptions explicites). Cette relation avec l'autre et avec le monde est éminemment une relation intercorporelle. Pour exprimer ce que je suis dans l'épaisseur expressive de l'espace elle aussi sensible, je n'ai que ce que mon corps montre et exprime à travers mes actes, mes paroles, mes gestes ou affects.

Si, d'accord avec Merleau-Ponty, «mon corps est le pivot du monde⁷⁶» ou, comme dirait Tertullien, «charnière de notre salut» (*caro cardo salutis*), alors notre présence à l'autre et au monde (*être-dans [au]-le-monde*) se fait à travers le corps. Le corps se projette dans le monde par son intentionnalité motrice et non en fonction d'une pensée ou d'une idée préalable dans l'esprit. D'autre part, ce monde existe parce qu'il est visé par un corps qui le constitue. Le monde constitue le corps, mais le corps constitue également le monde. Nous sommes dans le monde et le monde est en nous. Chacun habite le monde différemment selon un ensemble d'expériences personnelles. La phénoménologie attribue ainsi au corps un rôle fondamental dans la constitution de la conscience de soi en tant qu'identité ouverte à l'être-dans-le-monde. Ainsi, le corps est émergence de sens, où l'identité est ce qu'on a vécu. L'individu ne se comprend pas comme une entité fermée, mais en tant qu'existence, en tant qu'entité ouverte et en interaction avec le monde environnant. Le corps devient un élément fondamental autour duquel s'articulent les notions de «conscience de soi», «d'être-au-monde» et «d'altérité» qui participent à la construction d'une conception originale de l'identité.

Le corps est le substrat (*substernere*: étendre dessous) de l'homme, sa condition d'existence, réalité première et phénoménale. C'est l'incarnation (en chair) du *Dasein*, du «être-là» (Heidegger), en tant que présence originelle dans le monde. Toute la perception et l'expérience de cette existence passe par le corps, dans la mesure où nous sommes une existence charnelle. Le corps est le véhicule par lequel nous touchons et entrons en contact avec le

⁷⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 240.

⁷⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 111.

monde et, en même temps, il est l'expression de quelque chose d'autre. C'est sa dualité, le fait qu'il soit d'une part l'objet du monde (chose) et d'autre part, le sujet ou le corps lui-même, qui dit sa dimension ambiguë et complexe. Cette dualité se trouve, par exemple, très bien problématisée dans les installations artistiques de Bill Viola.

Donc le corps devient l'unité de mesure où tout est mesuré à l'échelle du corps, en tant que point de référence dans la perception de l'espace haptique (touchant-tangible). L'idée ou l'image du corps ne nous rend pas indifférents, car il est l'acte linguistique premier et le berceau de la relation avec le monde, et pour cette raison même, soutenue par le pouvoir que la société exerce sur lui⁷⁷. Ce que les artistes recherchent du corps est avant tout une dématérialisation des images communes du corps («perturbation», «rupture», «subversion») pour procéder à un enveloppement corporel de l'être. Le corps inaugure un nouveau mode de spatialisation; il est la garantie de notre perception de l'univers, sans point fixe, mais dans un réseau de connexions et de perspectives, instables et dynamiques, modulables avec les variables de distance, de temps et de points de vue. Dans son étude *Le corps du cinéma*, Raymond Bellour affirme:

Il y a deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sur l'autre pour mieux sembler n'en faire qu'un. Le corps des films, de tous les films qui, un par un, plan par plan, le composent et le décomposent; le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de la mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films. Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction⁷⁸.

On pourrait dire sans doute que le cinéma contient en soi un pouvoir iconoclaste et une reconfiguration du réel comme les deux faces du corps de l'image et de l'image du corps. Comme le dit Heidegger: «Le sentiment en tant que le fait de *se sentir constitue* précisément *la manière dont nous sommes corporels*⁷⁹». Or, la question est de savoir si le cinéma, dans la mesure où il nous fait *ressentir* quelque chose qui vient d'ailleurs (l'image touchant, le silence du paysage, le vide, etc.), se constitue comme une des manières par lesquelles nous nous sentons corps, précisément comme résonance haptique, à travers laquelle nous voyons et contemplons ce qui nous est donné à voir

⁷⁷ François Pluchard, *L'art corporel* (Paris: L'image 2, 1983), 77: «Le corps est inséparable de la société qui le définit et qui le nomme, lui donnant les moyens de survivre, mais non de vivre. La société, c'est-à-dire les rituels sociaux qu'elle invente, se sert du corps et l'aliène, mais le corps sans elle ne peut exister» (sur le *body-art* de l'artiste français Michel Journiac).

⁷⁸ Raymond Bellour, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités* (Paris: P.O.L., 2009), 16.

⁷⁹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1971), 95.

par, dans et selon l'écran. Pas comme un ressenti extérieur; cela vient du sujet, dans la mesure où je me sens sentant lorsque je *ressens* significativement comme une vérité intercorporelle ce qui m'arrive. Ainsi on pourrait dire avec Antoine de Baecque que le cinéma est l'art «d'enregistrer, à l'aide d'une caméra, des corps en relation dans un espace, voilà la définition de cette organisation formelle nommée cinéma⁸⁰». Nous voyons très bien cette dimension, par exemple, dans les films d'Alfred Hitchcock, dont les mouvements effrayants de la caméra et dans la capture émotionnelle des visages, établissant une empathie et participation entre le regard du personnage qui nous interroge et le corps du spectateur qui devient ainsi un *voyeur*⁸¹. On peut même dire avec John Berger qu'il nous donne à «voir le voir⁸²» et nous y fait participer en «chair et en os» par son style.

b) La question de la perception à travers le corps du spectateur

Pour sa part, Vivian Sobchack⁸³ a cherché à intégrer «l'incorporation» de l'expérience subjective dans la théorie du film, à partir de la phénoméno-

⁸⁰ Antoine de Baecque, «Écrans: Le corps du cinéma», in Alain Corbin – Jean-Jacques Courtine – George Vigarello (dirs.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle* (Paris: Éditions Seuil, 2005), 371.

⁸¹ Cf. le film *Rear Window* («Fenêtre sur cour», 1956), notamment la scène où Lars Thorwald (interprété par Raymond Burr), par la technique du *close-up* sur son visage, en confrontant le photographe professionnel Jefferies, nous pose aussi la question: «Que voulez-vous de moi?») Ou la scène où Jefferies (interprété par James Stewart) regarde par la fenêtre Thorwald dans son appartement à travers un objectif à longue portée. Ainsi, nous voyons l'autre à *travers* ou *selon* le regard de Jefferies médiatisé par son appareil photographique, comme s'il s'agissait d'un miroir à l'intérieur d'un tableau dont le peintre peint l'acte même de peindre. On pourra dire qu'ici la vision se déploie en deux: la vision directe de la situation que le réalisateur nous donne dans l'image filmique *en tant que telle*, par la captation de l'objectif, et la vision médiatisée de l'autre, par le *regard voyeur* de Thorwald, par laquelle on devient *voyant*. C'est la subjectivité du voyant que nous donne à voir l'objectivité filtrée des vies polymorphes qui l'entourent et qui nous plonge à distance par *l'œil et l'esprit* dans l'intimité des autres vies. Il nous incite à «voir le voir» (John Berger), ou l'invisible du visible, par le détail révélé («l'invu»), et nous induit aussi à de nouvelles manières de voir cette réalité, en donnant ainsi un *sens métamorphosé* aux événements visibles. À travers ces regards croisés (réalisateur, personnage et moi), nous nous trouvons devant «l'énigme/ambiguïté de la visibilité» dont parlait Merleau-Ponty, ou devant la constitution d'une *communauté de corps voyants*. Non pas d'abord par le langage direct ou parlé, mais par gestes, objets ou regards qui sont là pour révéler quelque chose (*langage parlant*).

⁸² Cf. John Berger, *Voir le voir* (Paris: Éditions B42, 2014).

⁸³ Cf. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004); Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: University Press, 1992).

logie de Merleau-Ponty, surtout de sa sémiotique radicale du corps vécu, en tant que méthode pratique pour décrire la structure existentielle de la vision cinématique. Le principe sous-jacent est de considérer la nature corporelle de la vision, la contribution radicale du corps à la constitution de l'expérience du cinéma. Cette nature corporelle de la vision suit deux modalités, non seulement de la vision telle qu'elle apparaît aux autres (comme objet visible), mais aussi de la vision telle qu'elle apparaît dans sa subjectivité (invisible pour les autres qui ne sont pas son sujet). Ainsi, comme le remarque Antoine Gaudin, «on ne parle pas seulement d'un espace-objet perçu par la vue, mais bien d'un espace-phénomène *senti* directement par l'ensemble du corps [...]. Cette matière en mouvement permanent, cette *dramaturgie* des volumes de vide inscrite dans le corps du film, nous l'éprouvons au niveau kinesthésique en même temps que nous identifions les objets présents à l'image et que nous suivons le récit du film⁸⁴».

La question du corps dans un certain type de cinéma est comprise à partir de l'incertitude perceptive, de la relation toujours problématique entre le dedans et le dehors. Tout comme il y a ce «doute ou indécision», par exemple, chez le peintre Pierre Bonnard⁸⁵, il en va de même dans le cinéma artistique ou poétique qui travaille sur le corps. Il y a au moins deux manières fondamentales de regarder la peinture de Pierre Bonnard: par la beauté des couleurs, de la lumière, des figures, des objets (paysages, femmes, fleurs, chiens, chats, enfants, etc.), qui est la manière la plus évidente et spontanée, et nous nous situons ici dans une perspective plus figurative, sans oublier de questionner le statut ontologique de la réalité où se situent ces entités et ce qui change dans cette réalité par leur présence. L'autre manière, plus attentive, donc plus phénoménologique, qui s'attache aux relations complexes et subtiles entre fond et forme, intérieur et extérieur, corps et espace, l'image

⁸⁴ Antoine Gaudin, «L'Espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie» (Entretien), in Enrique Seknadje, *Entretiens* (consultée 2 octobre 2020), URL: <https://www.culturpoing.com/livres/entretiens-livres/antoine-gaudin-lespace-cinematographique-esthetique-et-dramaturgie-entretien/20160301>. L'auteur révèle ici clairement son positionnement esthétique basé sur la phénoménologie de Husserl, Merleau-Ponty et Maldiney. Cette approche du cinéma *en tant qu'œuvre d'art*, en particulier l'espace comme «puissance expressive», est, à notre avis, une réflexion ontologique-phénoménologique originelle par rapport aux études analytiques plus dominantes de théorie critique de l'art. Sur la question de l'expression spatiale cinématographique, continue toujours actuelle l'article pionnier de Maurice Schérer, «Le cinéma, art de l'espace», in *La revue du cinéma* 14 (juin 1948), 3: «L'espace, au contraire [du temps], semble bien être la forme générale de sensibilité qui lui est la plus essentielle, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue.»

⁸⁵ Cf. le dossier «Pierre Bonnard et l'intime», in *Connaissance des arts* 736 (mars 2015), à l'occasion d'une grande exposition rétrospective dédiée à sa peinture au Musée d'Orsay (17 mars-19 juillet 2015).

et celui qui regarde, se constitue donc en une *théorie charnelle de la perception*. Il est curieux de noter que cette double herméneutique est bien présente dans le cinéma qui travaille sur le corps sensible. Entre le cinéma qui montre (figuratif) et le cinéma allusif (abstrait concret), s'établit une relation complexe avec la réalité, disant plus par l'évocation que par la description ou la démonstration (cf. par exemple, la question du traitement de l'événement du corps ressuscité dans les films sur le Christ, via le réalisme naïf ou la voie de l'évocation métaphorique).

Stefan Kristensen, dans un article sur l'esthétique du mouvement chez Merleau-Ponty, affirme qu'il y a «approche cinématographique des arts visuels en général» et que «si la peinture est bien le langage qui manifeste la genèse de notre rapport au monde, le cinéma est celui qui rend visible l'invisible de nos rapports avec autrui⁸⁶». Tout art exprime la relation de notre corps avec le monde. Par conséquent, le corps est notre manière générale d'avoir un monde. Les phénomènes ayant un sens en vertu de la relation tissée entre eux et mon corps, cette relation, qui est expression, constitue le sens du perçu. Le corps et le monde sont *co-originaires* s'impliquant l'un dans l'autre. Le sens émerge et se donne dans cette relation sensible entre mon corps et ce qu'il perçoit et le monde. L'expressivité des choses advient de leur relation avec les capacités motrices de mon corps, sans pour autant réduire le contenu perceptif au contenu narratif ou herméneutique-narratif (par exemple, le vidéo-artiste Bill Viola qui développe une ontologie de la perception sans être narratif⁸⁷). Surtout parce qu'à la lumière de la pensée merleau-pontienne, «le phénomène de l'expression est pré-linguistique, immédiat, charnel, et indissociable de la temporalité⁸⁸».

La solidarité entre le cinéma et la philosophie, du point de vue phénoménologique, repose sur l'idée que le cinéma révèle et élargit la capacité de notre perception⁸⁹. Le cinéma partage avec la peinture la primauté de la perception. C'est pourquoi le cinéma artistique ou l'art-vidéo s'inspirent de l'art figural ou même abstrait. Le plan, le montage, l'union de l'image et du son, etc., produisent une perception totale qui est de même nature que notre

⁸⁶ Stefan Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», in *Archives de Philosophie* 69 (2006), 123.

⁸⁷ Cf. Isabel Matos Dias, «Croisement de regards. La phénoménologie de M. Merleau-Ponty et l'art vidéo de Bill Viola», in *Daimon. Revista de Filosofia* (2008/44), 89: «La vidéo n'est pas simplement un outil technologique, mais un système vivant; la vidéo est un moyen d'explorer et de rechercher le réel, pour se penser, pour penser, pour interroger».

⁸⁸ Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», 126.

⁸⁹ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 16: «Si maintenant nous considérons le film *comme un objet à percevoir*, nous pouvons appliquer à la *perception du film* tout ce qui vient d'être dit de la perception en général».

perception naturelle. Le film est un dispositif qui non seulement reproduit mais peut recréer toujours la structure de notre relation au monde, laissant dans cette récréation transparaître la genèse du sens ou la trace poétique d'une vérité à recevoir. La perception du sujet du film, en corrélation avec les mouvements de la caméra, nous donne des *tonalités affectives* nouvelles et inattendues, car elles sont une révélation de sens. Par conséquent, l'œil du corps et l'œil de la caméra sont deux covariantes de la même manière d'être-au-monde, c'est-à-dire, «chiasme qui déchiffre et redouble comme élément indispensable à l'émergence du sens ; regard voyant quand et parce qu'il observe, visible quand et car il participe, en un mot, regard charnel quand et parce qu'il appartient au tissu du Visible⁹⁰».

Le cinéma nous donne à percevoir des réalités humaines complexes, différentes tonalités de la perception naturelle. Le cinéma est un dispositif de perception qui nous offre un corps pour percevoir autrement le monde, un autre montage au-delà de notre corps quotidien qui a désappris à voir (cf. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard, qui s'inspire de Merleau-Ponty). Le cinéaste Jean-Luc Godard «aurait donc comme affinité avec la phénoménologie de Merleau-Ponty un essai permanent de défaire les écrans de l'attitude naturelle par une sorte d'époché cinématographique et de faire voir le monde selon une perception globale renouvelée⁹¹». Godard utilise les moyens du cinéma, sorte de microscope ou de scalpel du détail, pour montrer tout ce qui échappe à notre perception/langage ordinaire/naturelle. La singularité du cinéma, c'est précisément de mettre en évidence la dimension intersubjective et intercorporelle de notre perception, perception de l'autre, avec l'autre, de l'un avec l'autre, de l'attention pour ce qui reconnecte et distingue positivement les êtres.

Malgré les diverses approches du cinéma, jusqu'ici plus philosophique (Bergson, Benjamin, Deleuze, Badiou, Rancière) que phénoménologique (Merleau-Ponty), il manque aujourd'hui une «phénoménologie de l'expérience cinématographique», qu'un certain type cinéma-artistique ou art-vidéo, à partir du corps du cinéma avec le corps du spectateur, nous donne à penser. Pourtant, le verdict de Kristensen nous semble bien fondé quand il affirme: «La thèse selon laquelle "l'expérience du film demeure une énigme phénoménologique" est pourtant justifiée en ce sens précis que personne n'a offert un texte analogue à *L'Œil et l'Esprit* à propos du cinéma. Personne n'a cherché à montrer les enjeux de cette forme d'art plastique du point de vue

⁹⁰ Luís António Umbelino, «Percepção e imagem. O exemplo do cinema no contexto da meditação fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a experiência perceptiva», in *Phainomenon* 10 (2005), 61.

⁹¹ Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», 137.

du rapport entre le corps, le monde et autrui⁹²). La thèse d'une vision haptique en tant qu'expérience phénoménologique primordiale du corps sensible pourrait-elle faire une réflexion comme «L'œil et la main/peau»? Concernant cet acte perceptif, par exemple entre le cinéma et la peinture de Bonnard, il est intéressant de considérer ce que nous dit Korff-Sausse:

Il y a chez Bonnard une évolution de la représentation du corps de la femme. Dans les premiers tableaux assez conventionnels et académiques le sexe est – très classiquement – présent. Puis, à partir de la rencontre avec Marthe, le corps, tout en étant omniprésent, s'efface, apparaît de manière moins directe, selon des modalités plus subtiles, irradiant toute la surface de la toile, quittant le statut d'un organe pour témoigner d'une sexualité diffuse⁹³.

On peut dire que cela se passe de même dans le cinéma d'auteur ou «conceptuel», par exemple dans la différence entre Bruno Dumont, pour qui le corps est omniprésent, plus gestuel et perceptif, non figuratif, et Steve McQueen (*Hunger*, 2008) qui cherche à montrer la résistance du corps. Le corps organique (comme Francis Bacon, Lucien Freud ou plus récemment l'artiste belge Berline de Bruyckere), toujours posé à la limite de sa résistance, est la condition pour l'apparition d'un sens plus profond, pour le jaillissement du corps vécu et de ses multiples significations. Il ne s'agit pas de «chair» phénoménologique sans organes, mais d'un «corps de chair» qui *se* sent senti en soi et par un autre au-delà de soi. Moins le corps est montré directement, et plus nous y pénétrons et plus nous voulons le découvrir, que ce soit à travers la toile ou les grands plans.

Par conséquent, le corps est toujours œuvre d'apparition et de dissimulation, corps dissimulé pour que le désir reste dans l'ordre du dévoilé ou de l'inépuisable. Ce qui est sous-tendu au traitement du corps cinématographique en tant que corps phénoménologique n'est pas tant, peut-être, à travers le corps, de représenter un monde déjà constitué (simple copie ou plissement), mais bien de peindre/enregistrer la naissance du monde par transfiguration/métamorphose des corps, comme dans l'art du vitrail, dont la lumière naturelle est filtrée et transfigurée par le verre (cf. Alfred Manessier ou Jean Bazaine). Il ne s'agit plus de naître deux fois, d'une vision naturaliste, mais de renaître corporellement au contact du monde de la vie. Comme le peintre Bonnard, l'expérience filmique artistique a la capacité unique de combiner une vue de surface (immédiate) avec une perspective en profondeur (média-

⁹² Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», 132.

⁹³ Simone Korff-Sausse, «Le corps dans l'art», in *L'Esprit du temps. Champs Psychosomatique* 1 (2006), 244.

tisée), faisant ainsi jouer d'une façon nouvelle les rapports entre le dehors et le dedans, pour faire voir la «chair comme plissement du dehors⁹⁴».

En ce sens, une nouvelle image du corps émerge à partir de sa constitution perceptuelle-sensorielle, projetée à la surface de l'écran avec une perspective en profondeur (*psychanalytique*). On pourrait quasiment dire que le véritable artiste prétend toujours dissimuler la réalité (les perspectives, les distances, l'articulation des plans, les proportions), mais que cette dissimulation est vraie car elle fait toujours naître un «nœud de significations» (Merleau-Ponty). Au fond, il s'agit d'une question de *croissance* (*fides*) *affective origininaire* (*Urglaube*), de foi perceptive, et non d'un processus de mémoire ou mnésique⁹⁵. Toute perception acquiert en quelque sorte une dimension hallucinatoire, des traits plus perceptifs-sensoriels que des traits mnésiques. Au fond, «les artistes cherchent précisément des modalités de figuration pour des restes présymboliques ou non-symbolisés⁹⁶».

Quelle serait la différence entre la conscience «perceptuelle» picturale et la conscience cinématographique spatiale? Selon Kristensen, «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 a des objets sociaux-historiques. A partir de là, l'esthétique phénoménologique devient éthique⁹⁷». Face à l'expression du corps humain (organique, sociale, culturelle et politique), tout langage et tout récit est relativisé. Par exemple, chez Godard, la dissociation des mouvements du corps et les monologues des personnages sont habituels. Ce qui fait la spécificité du cinéma de Godard, ce qui fait qu'il serait plus que la littérature et la peinture ensemble, c'est sa capacité de décrire des situations humaines, pour donner à voir non seulement des existences singulières, mais aussi les inévitables ambiguïtés humaines. Or, si l'approche phénoménologique du cinéma diffère de l'approche de Deleuze, philosophique ou presque métaphysique⁹⁸, c'est essentiellement par le statut que la phénoménologie attribue au corps en tant qu'ancrage subjectif de la perception, d'un corps en mouvement.

⁹⁴ Cf. Judith Michelet, «La chair comme "Plissement du dehors". La lecture deleuzienne de l'ontologie finale de Merleau-Ponty», in Rodrigo (dir.), *Merleau-Ponty/Deleuze. Dissonances et résonances* (Milano: Mimésis, 2011), 241-258.

⁹⁵ Cf. Sigmund Freud, *Constructions dans l'analyse. Résultats, idées, problèmes*, vol. 2 (Paris: PUF, 1985).

⁹⁶ Simone Korff-Sausse, «Le corps dans l'art», in *L'Esprit du temps. Champs Psychosomatique* 1 (2006), 242.

⁹⁷ Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», 135.

⁹⁸ Cf. l'étude remarquable de Jean-Louis Déotte, *Philosophie et cinéma* (Paris: L'Harmattan, 2011); cf. aussi Juliette Cerf, *Cinéma et Philosophie. Sartre et John Huston, Heidegger et Resnais, Slavoj Žižek et John Woo* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2009).

Merleau-Ponty nous montre bien, sans renoncer à la perspective intersubjective ou intercorporelle, que la chair du sujet est de la même substance (*étouffe*) que la chair du monde. Considérant Godard et Merleau-Ponty, nous constatons que le cinéma n'est pas un art hybride, un composite de langage et d'images, ni une somme d'images séquencées ou composites, mais qu'il révèle «le mouvement comme mode d'expression universel» (Merleau-Ponty), en posant la question totale du sens, qui est celle de l'expression des singularités, en tant que manière d'expression universelle⁹⁹. Si d'un côté le peintre apporte son corps dans l'acte de peindre et dans la peinture elle-même, le cinéma avance une dimension supplémentaire. Quand je regarde un film, «je porte avec moi des champs sensoriels et culturels, un système tout monté des rapports signes-significations¹⁰⁰». C'est-à-dire que je transporte un monde culturel ou de la vie qui fait relation avec le film. Le passage au monde culturel n'est pas un adieu à la dimension charnelle; au contraire il l'assume et l'ouvre à de nouvelles significations. Ainsi, «le cinéma permet de franchir un pas que la peinture ne permet pas: celui de la mise en image de mon rapport à autrui, par identification entre les possibles de mon corps et les actions des personnages, et il permet aussi une dialectique plus riche entre l'absent (*hors-champ*) et le présent, entre la parole et l'image. Ainsi, le mouvement est une notion charnière dans l'esthétique de Merleau-Ponty¹⁰¹». Il s'agit ici de passer de la perception (aspect formel-programmatique) au langage, à la désignation, au sens, au désir d'être chair autrement avec les autres corps dans l'espace haptique.

Pour cette raison, nous préférons parler de *récit ou narratif par la forme corporelle* (perception de l'espace haptique) que par le texte ou le discours *parlé*, comme l'architecture ou la sculpture se dévoile par la mise en forme de la matière – le rythme de la chose (*parlant*). Cette épiphanie du sensible véhiculée par l'œuvre d'art, cet appel au corps, n'est pas d'abord métaphysique; elle est une révélation ou une manifestation du sens inhérent à la réalité elle-même. C'est avant tout par le paraître de ce qui nous apparaît que la phénoménologie peut nous donner à penser et à voir l'être des étants «en chair et

⁹⁹ Cf. Ken Slock, *Corps et machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty* (Milano: Mimésis, 2016). Par son ample connaissance philosophique, l'essai très réussi de Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma* (Paris: Vrin, 2008), 107: «Le besoin deleuzien d'en faire des images vient clairement de la nécessité de traiter ces thèses en rapport au cinéma qui est un art d'images et pour lequel "la technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination". C'est là la limite de la comparaison entre un art d'images et une métaphysique spiritualiste».

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression* (Genève: MētisPresses, 2011), 136.

¹⁰¹ Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», 143.

os¹⁰²». Qu'après cela adviennent des réflexions métaphysiques, c'est un tout autre discours possible, car son objectif premier n'est pas de nous donner une pensée à propos de l'homme, mais une manière (*un style*) d'être-au-monde ou de l'envisager autrement que dans les formes habituelles de perception de la réalité¹⁰³. La position de Merleau-Ponty n'établit pas une équivalence entre la perception du cinéma et la perception naturelle. Une phénoménologie du cinéma devrait prendre la forme d'une étude des distances entre les deux formes de perception. Plus qu'affirmer que le cinéma et la perception n'ont aucune relation du tout, sous prétexte que la perception du film est différente de la perception naturelle, il faut prendre une position inverse. C'est précisément parce que la perception du film introduit des distances ou une «torsion visuelle» d'avec la perception naturelle, que son étude peut clarifier le problème de la perception en général. A partir de cette idée et de l'analyse phénoménologique, le cinéma peut rompre la distance entre le sujet et le monde, et tenter de comprendre comment le film s'éloigne du régime de la représentation et devient «le lieu sans lieu d'une expérience ou d'une épreuve de la présence¹⁰⁴».

La question du corps cinématographique s'inscrit dans le contexte d'une phénoménologie du cinéma, ou plutôt d'un possible esthétique phénoménologique de l'expression cinématographique¹⁰⁵. Le travail du cinéaste, suivant le concept du style de Merleau-Ponty, comme de tout artiste (peintre ou écrivain), consiste à créer un système de signification qui imprime au monde perçu une «déformation cohérente¹⁰⁶». Il y a donc un langage cinéophile qui échappe au régime de la représentation, comme il y a un langage pictural. Toutefois, ce système de signification de la création artistique acquiert épaisseur et corps seulement en tant qu'il se donne et qu'il est en corrélation avec le sujet percevant, corps sensible qui ressent en soi le monde sensible. Ce qui se révèle phénoménologiquement ici, c'est l'existence d'un corps qui perçoit, dans son entrelacs avec le monde. Chaque fois qu'on est «face à une attitude ou un geste humain, on est face à une certaine manière de reprendre le spectacle du monde à son compte et de lui offrir un système (plus ou moins

¹⁰² Edmund Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907* (Paris: PUF, 1989), 175.

¹⁰³ À ce propos, on trouve perceptivement et poétiquement géniale la scène d'ouverture (*a walk in the desert*) du film Gerry, 2002, de Gus Van Sant. À notre avis, c'est précisément la «déhiscence de l'être», dont parle Merleau-Ponty, et sa portée phénoménologique (*l'espace dans son apparaître même*), qui se révèle dans ce fragment d'image.

¹⁰⁴ Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 118.

¹⁰⁵ Cf. Sobchack, «Le visible et le visuel. Vers une expérience phénoménologique du cinéma», in Carbone (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, 83-106.

¹⁰⁶ Malraux, *Le musée imaginaire* (Genève: Albert Skira, 1949), 152, repris par Merleau-Ponty, *La prose du monde* (Paris: Gallimard, 1969), 86.

élaboré) d'équivalences signifiantes¹⁰⁷». Le corps cinématographique fait partie de l'ensemble plus large de la création artistique ou de l'œuvre d'art, en ce sens que «l'œuvre accomplie n'est pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et [...], sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais préféré et accessible¹⁰⁸».

Le mouvement de l'œuvre cinématographique qui «traverse l'écran» pour toucher et mettre en mouvement le spectateur est ce qui compte pour une possible phénoménologie cinématographique. Ainsi, «il n'y a pas de vision sans écran: les idées dont nous parlons [l'idée musicale, la littérature, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher] 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 inaccessibles¹⁰⁹». En identifiant l'écran à *ma* chair, à mon «vécu charnel», la chair devient la condition de possibilité de la vision. Ainsi, à la suite de la réflexion de Merleau-Ponty sur la peinture et la littérature, il devient possible de développer une «stylistique perceptive» appliquée au cinéma, dans laquelle le corps joue un rôle majeur.

Suivant la réflexion très originale de Clélia Zernik, on dira que le cinéma se présente comme un art de la distance perceptuelle (dans un premier plan apparemment extérieur au spectateur), révélant le mode que provoque le corps du spectateur et la façon dont l'image cinématographique est directement tributaire de la présence corporelle du spectateur. Selon Zernik, trois caractéristiques distinguent la perception cinématographique de la perception ordinaire, présentes dans la perception du film et dans l'interaction du sujet percevant avec le dispositif cinématographique: «L'engagement du corps propre du spectateur, l'ouverture du cadre sur un horizon, et l'entrelacs du sentant et du senti¹¹⁰». En ce sens, c'est le concept même de réalité qui acquiert une nouvelle dimension, non plus selon les procédures de l'objectivité, mais comme relation au monde qui passe par la présence d'un sujet percevant («réalisme perceptif»). Toute la réalité est perçue ou vécue corporellement dans l'espace. Le néoréalisme cinématographique traduit bien cette idée, car il s'agit d'un «réalisme perceptif, qui témoigne de l'impossibilité de saisir

¹⁰⁷ Kristensen, «Clélia Zernik. Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif», in *1895, revue d'histoire du cinéma* 64 (2011), 214.

¹⁰⁸ Kristensen, «Clélia Zernik. Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif», 214.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 194.

¹¹⁰ Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 91.

le monde sans faire intervenir un regard¹¹¹». Le cinéma comme mouvement et performance rythmique relève d'une structure perceptive et expressive, donc comme l'expérience d'un *corps vécu*. «L'acte visuel du film, caractérisé aussi comme "désir" de voir et de monde, parvient à sécréter un sens qui excède son fonctionnement mécanique, tout comme le corps humain excède dans l'expression sa physiologie¹¹²».

Mais le cinéma pourrait-il dépasser la limite, la frontière, qui s'interpose entre l'écran et le sujet percevant dans l'espace et redécouvrir l'immédiateté du commerce avec le monde, ni survolé ni instrumentalisé? «Cette esthétique, qui fait du rapport au film non plus un rapport d'expérimentation, mais un événement d'existence, une expérience où fusionnent sujet et objet, spectacle et spectateur dans une même dimension qualitative ou rythmique non représentable, nous permet de redonner un lieu à l'analyse phénoménologique dans la compréhension du film¹¹³». Donc, on pourrait dire qu'il y a deux styles esthétiques, deux modes de manifestation du sens présents dans l'œuvre d'art: celui de la représentation et celui de la présentation/présence, correspondant à deux types ou manières de compréhension du monde. Celui de la représentation se déroule à distance, où les choses apparaissent bien posées, neutralisées, reposant sur elles-mêmes; celui de la présentation, où nous sommes en réalité, où les distances ne sont plus stables. Contrairement à la psychologie de la forme, qui nous inciterait à considérer l'image cinématographique à distance, la phénoménologie mettrait en évidence «l'imbrication, empiètement, enjambement» du corps du spectateur et de l'image qui se donne à voir ou à toucher (*visible-tangible*), à laquelle le spectateur consent de manière positive ou négative, qu'il accepte ou refuse comme doté de sens pour leur propre compréhension de l'existence.

L'humain est un «être qui est jeté au monde et qui y est attaché comme par un lien naturel, et le monde avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être. Par suite elle [la nouvelle psychologie] nous réapprend à voir ce monde avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être, tandis que la psychologie classique délaissait le *monde vécu pour celui que l'intelligence scientifique réussit à construire*¹¹⁴». L'argument de Merleau-Ponty consiste à montrer que pour signifier un sentiment «intérieur», le cinéma doit montrer le personnage de l'extérieur; montrer qu'un comportement exprime un sentiment mieux qu'une caméra qui chercherait à montrer le paysage intérieur. Le cinéma montrerait que l'extérieur/dehors

¹¹¹ Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 84-85.

¹¹² Dalmasso, «Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique», 118.

¹¹³ Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 119.

¹¹⁴ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 16.

a toujours été intimement lié à l'intérieur/dedans. Merleau-Ponty cherche à montrer, dans son propos inaugural sur le cinéma, la parentalité entre la psychologie de la forme, le cinéma et la philosophie phénoménologique ou existentielle. Cette philosophie a pour objectif de décrire le «mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec d'autres¹¹⁵».

Un tel désir est clairement cinématographique, car le cinéma est par nature un événement très philosophique. Le cinéma artistique nous donne à penser et à voir (imaginer, sentir ou toucher) autrement notre condition humaine¹¹⁶. Merleau-Ponty distingue le cinéma en tant que dispositif technique et le cinéma en tant qu'art. Seul celui-ci peut être philosophique. Si le philosophe et le cinéaste partagent quelque chose, c'est le style, la manière d'être, qui consiste à exprimer l'entrelacs de la conscience et du corps, visible et invisible, tangible et intangible, raison et affect, immanence et transcendance. Une phénoménologie du cinéma ou une expérience cinématique, tissée comme stylistique perceptive ou comme *vision haptique* (coparticipation synesthésique-visuelle, tactile entre perceptions covariantes entre spectateur et film), de «doigts qui voient, yeux qui touchent¹¹⁷», «relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible¹¹⁸».

Ce qu'un certain cinéma (métaphorique, allusif, indirect) cherche, par rapport à la corporéité, ce n'est pas simplement montrer la réalité chosifiée du corps humain *tout court* – car pour cela il ne serait pas nécessaire de recourir à l'expérience cinématographique ou à l'art en général – mais maintenir le paradoxe entre *Leib* (ce qu'on ressent comme le plus intime) et *Körper* (organique ou inorganique), entre «chair et corps», c'est-à-dire, l'ambiguïté même de toute la réalité. Non seulement corps étendu, ni seulement corps vécu, mais «corps affectif» (*affecté-affectant*) qui se donne dans la perception haptique. Cela nous permet de concevoir, selon Merleau-Ponty, une sorte de «parenté», «toujours éminente et jamais réalisée en fait», entre moi, les choses et le monde, sans supprimer la distance qui les sépare, reconnaissant ainsi la participation de l'inorganique au même monde auquel nous appartenons. Selon Mauro Carbone, «l'inclusion du *Körper* dans l'horizon du *Leib* n'efface donc pas sa *Körperlichkeit*, mais inaugure plutôt la réver-

¹¹⁵ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 24.

¹¹⁶ Il s'agit ici du «cinéma pensant» ou artistique, pas de tout du cinéma commercial ou *kitsch* pour s'amuser *tout court*. Contempler ou regarder par exemple le cinéma de Tarkovski, Rohmer ou de Bergman est ainsi tant exigeant que de lire ou d'étudier Heidegger, Nietzsche ou Proust !

¹¹⁷ Dalmaso, «Toucher l'écran. Le chiasme entre visuelle et tactile dans l'expérience filmique», 72.

¹¹⁸ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 175.

sibilité – “toujours imminente et jamais réalisée en fait” – entre son être *Körper* et son être *Leib*¹¹⁹». On peut dire que c’est justement cet *entre-deux*, encore à penser, qui révèle *la naissance du sens* et de *la vérité de la donation des événements*.

L’imaginaire, la vision cinématographique, unis à la perception, ne peuvent pas être entendus comme une faculté de remplacement ni comme succédant au réel. L’imaginaire n’exprime pas une simple absence ou quelque chose de totalement autre par rapport à la réalité. En fait, il apparaît comme germe – avec la vision elle-même – à partir de ce rapport de parenté sensible que nous entretenons avec le monde, et que Merleau-Ponty appelle «chair». Dans l’imaginaire, plus proche de «l’actuel» qu’une copie de l’actuel lui-même, s’exprime la résonance que l’actuel suscite et institue dans la chair de notre rapport sensible, affectif et symbolique au monde. Ainsi, l’image picturale, par rapport au domaine de l’actuel, est comme «sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards¹²⁰». Ainsi, c’est l’apparition de *l’invisible (sens) du visible* dans le corps de la matière qui constitue le vrai «miracle ou énigme de la visibilité».

*c) La vision haptique comme esthétique phénoménologique?*¹²¹

L’expérience esthétique est peut-être l’un des modes de révélation de l’époché phénoménologique husserlienne. La pratique esthétique d’époché

¹¹⁹ Carbone, *La chair des images*, 38.

¹²⁰ Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, 24.

¹²¹ Pour la formalisation philosophique du concept «espace tactile/haptique», voir surtout Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (XIV – Chaque peintre à sa manière résume l’histoire de la peinture, 79-86 ; XVII – L’œil et la main, 99-103); Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Seuil, Paris, 1980, 614-622; Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Paris: Cerf, 2013), 255-270 (Fin d’un espace, naissance d’un monde); Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* (Paris: Payot, 2013). De façon indirecte, Merleau-Ponty in *L’Œil et l’Esprit* et *Le Visible et l’Invisible* (L’entrelacs – Le chiasme, 170-201). Pour une approche très compétente de la dimension haptique de la vision chez Merleau-Ponty, cf. l’article de Rodrigo, «Voir et toucher. L’optique, l’haptique et le visuel chez Merleau-Ponty», 26-41. Pour sa transposition de la peinture (Cézanne Bacon) au cinéma (visualité/vision haptique), cf. Laura U. Marks, «Haptic Aesthetics», in *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford: University Press, 2014), 269-274. En tout cas, Alois Riegl a été le premier à théoriser le terme *haptisch*, dans son livre *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Vienne, 1901) [trad. Rolf Winkes, *Late Roman Art Industry*, Rome: Giorgio Bretschneider, 1985]. Pour une introduction à la problématisation du concept de haptique et ses constellations, cf. Herman Paret, «Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder», in *Actes Sémiotiques* 112 (2009) [consulté le 20/03/2019], URL: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.

est l'acte par lequel nous suspendons le savoir déjà sédimenté ou le mode naturel de connaissance, pour entrer dans le monde de la peinture, de l'écran, de la mélodie, du mot poétique, de la chorégraphie ou de la méditation monastique, toujours faites d'attention, d'habitude et de récréation. Après avoir regardé attentivement les *pommes peintes* par Cézanne, je ne verrai certainement plus les *pommes naturelles* de la même manière qu'auparavant. Je regarderai toujours les pommes *par* ou *selon* le regard du peintre, même si sa vision et la mienne ne sont de toute façon ni identiques ni coïncidentes, car nous sommes tous les deux *en contact* par un acte d'expression singulier (la peinture *en tant que telle*) qui devient événement universel capable de toucher (*touchabilité*) ou d'être perçu par quelqu'un (par un «ego» décentré de soi-même ou déhiscent à la *vérité du sens des événements*).

Or cet acte suspensif peut être l'expression d'une attitude plus accueillante à l'égard des événements, sur ce qui nous arrive, «car la peinture, la poésie, le roman, mais aussi l'histoire interhumaine, sont des pratiques avant d'être des savoirs ; leur sens s'attend, imminent et inchoatif, et c'est précisément ce clair-obscur de la praxis, à jamais indécise, qui est un enseignement pour le philosophe¹²²». Pour cette raison, la manifestation esthétique en tant que telle peut être vue comme «trace de la différence» (Derrida), «épiphanie du visage» (Levinas), «ouverture à l'Être dans le Dasein» (Heidegger), «événement» (Romano) ou comme expression sensible de la «vie auto-affective dans radical immanence» (Henry), ou encore comme «métamorphose de la finitude du corps épandu» (Falque). Dans un entretien, le philosophe Jacques Rancière analyse l'esthétique contemporaine en général, en soulignant la force du cinéma en particulier:

Malgré tout, l'esthétique continue à désigner une capacité des artistes à produire plus que des œuvres, à *produire des changements de perception*, des émotions inconnues, *des manières neuves de regarder, de voir, de s'émouvoir, de ressentir*. Pour moi, je continue d'insister sur le fait que l'art provoque des émotions inédites, qu'il enrichit la capacité de ressentir et les écarte des formes *de perception et des affects* qui définissent un consensus [...]. On prend le parti de l'émotion, on prend le parti de la perception, on prend le parti de maintenir *le désir de créer un tissu sensible commun partagé. Une infinité d'émotions est créée par le cinéma*, de gestes, de regards, de mouvements dans le corps, de possibilités pour les corps de se rapporter les uns aux autres, c'est ça le trésor esthétique qu'il faut défendre. [...]. Il faut repenser le cinéma dans une *histoire des possibilités de vie*¹²³.

¹²² Étienne Bimbenet, *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty* (Paris: Vrin, 2004), 27.

¹²³ Jacques Rancière, «Entretien: Le reste, c'est à vous d'inventer», in *Cahiers du Cinéma* 709 (2015), 92 (nous soulignons).

Le cinéma en tant que phénomène esthétique (plus *aisthēsis* - sensibilité, que théorie de l'art) élargit le monde quotidien et imagine de nouvelles expressions affectives interhumaines. Le cinéma – don de l'imagination vécue dans l'interdit crépusculaire d'une intelligence incarnée – est un *affectus*. À travers des images en mouvement, nous sommes émus par une foi intrinsèque, anthropologique, qui nous fait sortir du domaine pur des idées géométriques. Comme l'affirme Merleau-Ponty: «Chacune de nos perceptions est foi, en ce sens qu'elle affirme plus que nous ne savons à la rigueur, l'objet étant inépuisable et nos connaissances limitées. Descartes disait même qu'il faut un mouvement de volonté pour croire que deux et deux font quatre¹²⁴». Une phénoménologie de l'expérience filmique sans dialectique (*ombre illuminée, ombre-corps*) est incapable de «nous redonner croyance au monde¹²⁵», où, sans la bonne ambiguïté du «sens sauvage», tout serait très évident et distinct mais peut-être sans la profondeur d'un *regard touchant* le sens et la vérité de notre existence.

L'expérience cinématographique revêt en soi-même une structure iconique, non idolâtrique, dans la mesure où elle pourrait dématérialiser notre regard objectif. Dans cet horizon visible se projette l'entrelacement tangible-visible, touchant-touché, qui annule la séparation classique entre sujet et objet, transfigurant notre façon habituelle de voir les choses. La réversibilité chiasmatisée entre tactile et visible (*perception haptique*) montre la manière dont la vision perceptive est intrinsèquement liée à la tangibilité de la chair. Dans son dernier ouvrage, Merleau-Ponty écrivait que «toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile¹²⁶». Le corps cinématographique est analogue au corps humain vivant, possible grâce à une «transposition aperceptive» ou «aperception assimilant» (*apperzeptive Übertragung*) d'autrui¹²⁷, qui me fait percevoir/comprendre l'autre corps comme un autre organe volontaire pour un autre moi pensant.

L'expression de cette transposition affective visuelle-tactile (*vision ou perception haptique*)¹²⁸ est identifiable, par exemple, dans la scène initiale du film *The Piano* (1993), de Jane Campion. Alors qu'on observe la disposition des mains entrouvertes sur le visage d'Ada McGrath et son mouvement

¹²⁴ Merleau-Ponty, «Foi et bonne foi», in M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 217.

¹²⁵ Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (Paris: Minuit, 1983), 223.

¹²⁶ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 175.

¹²⁷ Husserl, *Autour des «Méditations cartésiennes» (1929 - 1932). Sur l'intersubjectivité* (Grenoble: Jérôme Millon, 1998), 232.

¹²⁸ Par rapport au cinéma, lorsqu'on parle de perception/regarde haptique qui engage une corporéité performative, on pense surtout à la cinématographie poétique, par exemple de Joel Pizzini, Erich Joiner, Jason Zada, Sean Ehringer, Philippe Grandrieux, Bill Viola, Lynne Ramsay...

en clair-obscur très bien encadré par la caméra – geste qui nous donne accès au réel – le spectateur regarde instantanément ses propres doigts, éprouvant emphatiquement les sentiments d’Ada. Quelque chose d’invisible est donné dans le visible de la gestualité que la défocalisation technique du film cherche à mettre en évidence. Cet acte de corrélation spontané entre le visible-tangible est préalable à toute formulation conceptuelle ou linguistique. Ainsi, le corps sensible serait l’empiètement ou enjambement de la réversibilité entre l’optique et le haptique¹²⁹, au fond de «l’être sauvage» d’où jaillit le sens de la vérité, c’est-à-dire le lieu de la «couche originaire du sentir [...] qui est antérieur à la division des sens¹³⁰».

III – Perception et espace haptiques

Synonyme d’instauration d’un accès multisensoriel aux images, la perception haptique articule trois modalités sensorielles: la synesthésie, la kinesthésie et le toucher. On connaît bien la célèbre lettre de Diderot aux aveugles quand l’écrivain affirme: «Madame, ouvrez la *Dioptrique* de Descartes, et vous y verrez les phénomènes de la vue rapportés à ceux du toucher, et les planches d’optique pleines de figures *d’hommes occupés à voir avec des bâtons*¹³¹». En tant que sens de proximité et d’empathie avec l’objet, ce concept comprend l’idée de continuité, de contact direct et de résonance. En termes historiques¹³², l’expression haptique a apparu pour la première fois dans les études sur l’esthétique d’Alois Riegl (1858-1905), dans son livre *Die spät-römische Kunst-Industrie*. Riegl aurait jugé le terme tactile trop étroit; il a donc proposé l’haptique pour définir la fonction tactile de la vision. Deleuze s’approprie ce concept et l’élargit. Il considère l’espace haptique comme

¹²⁹ Cf. Ainsi, *la métamorphose* du voyant et du visible, du touchant et du tangible, du dehors et du dedans, c’est la définition de la chair et de sa vocation car, dans le fantôme de mon corps-ombre au miroir, «tout l’invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois», Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, 33.

¹³⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 262.

¹³¹ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient* (1749), vol. 1 (Paris: Garnier, 1875), 283-284.

¹³² Cependant, déjà dans sa *Lettre sur les aveugles*, Diderot avait déjà entrevu la fonction haptique de la vision en tant que totalité du corps sensible: «Notre aveugle n’a de connaissance des objets que par le toucher. Il sait, sur le rapport des autres hommes, que par le moyen de la vue on connaît les objets, comme ils lui sont connus, par le toucher du moins, c’est la seule notion qu’il s’en puisse former. Il sait, de plus, qu’on ne peut voir son propre visage, quoiqu’on puisse le toucher. La vue, doit-il conclure, est donc une espèce de toucher qui ne s’étend que sur les objets différents de notre visage, et éloignés de nous», Diderot, *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, 282.

le sens tactile de l'œil; une vue approximative, composée de sensation et d'extase, par opposition à la distance calculée de la représentation optique.

L'origine étymologique du mot haptique révèle déjà en soi la sémantique du mot. Haptique, qui vient du verbe grec *ἅπτω* (toucher, affecter, atteindre), exprime la fonction tactile de la perception optique. Ainsi, «haptique est un meilleur mot que tactile puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique¹³³». En ce sens, le mot «haptique» regroupe non seulement le tactile qui voit, mais aussi la vision qui touche. Autrement dit, le toucher voit et le voir touche. La «logique de la sensation» réside précisément dans la possibilité chiasmatisque de voir et de toucher ce que le terme «haptique» nous laisse entrevoir. De la subordination traditionnelle, on passe à l'invagination/incorporation entre la main et l'œil, de telle sorte que la «vue découvre une fonction du toucher qui lui est propre¹³⁴».

Pour Deleuze, dans l'espace haptique, les organes sensoriels ne s'opposent pas mais supposent que leurs fonctions débordent des limites qui leur sont communément assignées. La vision haptique, formulée essentiellement par Deleuze, dans son livre *Francis Bacon. Logique de la sensation*, est différente de la vision optique. Notre intention est simplement de voir dans quelle mesure l'expression «vision haptique» peut inaugurer une nouvelle compréhension de la sensibilité (*aisthēsis*), et dans quelle mesure nous pouvons la traiter philosophiquement de «réhabilitation ontologique du sensible¹³⁵» annoncée par Merleau-Ponty, en particulier dans l'expérience cinématographique. Pourrions-nous dire avec Deleuze qu'il y a «le sens haptique de la vue», presque comme un «troisième œil», à travers lequel la création artistique prend forme dans le cadre d'une spatialité haptique en partage avec la corporéité de l'artiste? Merleau-Ponty dirait: «“Le peintre apporte son corps”, dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre¹³⁶.» Est-il donc possible de dire qu'il s'agit ici d'une esthétique haptique? Les considérations de Deleuze sur la mémoire tactile et l'artiste incarné dans son œuvre ouvrent la voie à une nouvelle approche esthétique, non plus organisée à partir de l'exclusivité de la vision, mais aussi du «toucher, du rapprochement et de la matérialité résistante¹³⁷». Cette «nouvelle esthétique haptique» serait fondée sur la réinscription de la vision dans le toucher et

¹³³ Deleuze, *Mille Plateaux*, 614.

¹³⁴ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 146.

¹³⁵ Merleau-Ponty, «Le philosophe et son ombre», in M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie* (Paris: Gallimard, 1989), 258.

¹³⁶ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 16.

¹³⁷ Herman Parret, «Spatialiser haptiquement», in *Actes Sémiotiques* 112 (2009) [consulté le 9 mars 2019], URL: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.

dans la reconnaissance du corps comme vecteur fondamental de connaissance sensible du monde, d'autrui et de moi-même. Le toucher ne nous conduit pas seulement à la réalité de la main, car, dans un registre phénoménologique, il s'articule dans une relation avec l'esprit et la perception¹³⁸. Nous comprenons et nous ressentons haptiquement dans l'espace une présence que notre vision optique trop distanciée ignore.

Ainsi, selon Vivian Sobchack, «l'expérience filmique signifie, non pas malgré nos corps, mais à travers eux [...], car, quand je vais au cinéma, je ne laisse pas ma capacité de toucher, ressentir et apprécier en dehors de la salle de projection¹³⁹». Le film, compris comme un corps voyant-visible, s'ouvre ainsi à la profondeur de l'écran perceptible par notre corps sensible (*touché-toucheur, visible-tangible*). Dans cette analogie se trouve une configuration de signification entre des corps analogues, on dira des corps iconiques, dépouillés d'eux-mêmes, dans la mesure où la structure chiasmique ne permet pas les fusions indifférenciées entre sujets actifs et passifs (spectateur/film). Comme l'affirme bien Merleau-Ponty, «je vis l'unité du sujet et l'unité intersensorielle de la chose, je ne les pense pas comme le feront l'analyse réflexive et la science¹⁴⁰». Portant, si le corps de chair se constitue comme un «sensible exemplaire¹⁴¹» qui révèle la structure chiasmique de tout être, le cinéma, dans sa structure ontologique-phénoménologique, en tant que condition de possibilité de révélation ou apparaître de la chose visuelle, est donc un lieu de rencontre entre le corps du sujet et le corps de l'écran, en nous constituant intercorporellement comme communauté de corps signifiants ou parlants (ontologie relationnelle du cinéma). Le réalisateur (comme le peintre ou l'écrivain) ne voit pas seulement ce qu'il filme, il nous donne à voir quelque chose dans la mesure où il est vu par ce qui l'enveloppe et le porte à dire ce qu'il a vu par les traces durables de la caméra en sa main¹⁴². Le monde ambiant est essentiellement un «lien natal¹⁴³» avec lequel nous entrons en contact et établissons un rapport par notre corps sensible.

Comme l'affirme Ted Toadvine, «le chiasme sensible-sentant du corps et le chiasme intersubjectif sont tous deux rencontrés au niveau de la perception. En d'autres termes, nous éprouvons ces doublements ou croisements de manière corporelle, en tant que structures de notre échange sensible avec nos

¹³⁸ Cf. Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy* (Paris: Galilée, 2000), 193.

¹³⁹ Cf. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*.

¹⁴⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 286.

¹⁴¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 176.

¹⁴² «L'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde. [Il] le restitue au visible par les traces de la main», Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 26.

¹⁴³ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 52.

propres corps, les corps des autres et le monde perçu¹⁴⁴.» La vision cinématographique n'est ni purement visuelle ni monoculaire. C'est toujours un acte perceptif à deux entre un corps et un monde, une pensée et un sentiment – un environnement, une *atmosphère affective* ou un *climat* qui donne naissance à la variation imaginative de l'acte créateur. L'expérience cinématographique acquiert son propre sens et est partageable, car il s'agit d'une recomposition de multiples références et significations issues de l'histoire culturelle et des visions cinématographiques antérieures. Il y a ici également une tradition vivante de référence et un acte de transmission générationnelle qui potentialise son évolution. L'œuvre d'art n'est pas en soi-même un solipsisme ou le fruit d'un esprit solitaire dans l'obscurité de sa chambre ou de son atelier. Elle n'apparaît que dans une relation ou dans un ensemble de relations fondatrices, dans un «nœud de significations vivantes» (Merleau-Ponty).

Le rapport que nous entretenons avec l'œuvre artistique et, à partir d'elle, avec le monde, fait que la réalité acquiert consistance et de nouvelles significations. Cependant, reste à savoir si la dichotomie entre créateur et spectateur reflète la profondeur du phénomène esthétique. L'attention portée à l'esthétique du créateur contraste fortement avec le déficit d'esthétique du spectateur (corps, désir et sensibilité, en tant que source d'expérience vécue). Merleau-Ponty soutient que seule la perception permet de comprendre le sens du cinéma, car «le film ne se pense pas, il se perçoit¹⁴⁵». Ainsi, la plus profonde compréhension du cinéma se donne au niveau corporel qui traduit une «manière particulière d'être dans le monde» (Merleau-Ponty) et pas seulement une participation visuelle intense. Le cinéma fournit ainsi une vision haptique ou, comme le dit Walter Benjamin, une «réception tactile¹⁴⁶» (*être touché* par une image en tant que vécue par un «je» ou par un «nous»). Le visible me touche de toutes parts et mon regard est «palpation» du visible. Pour cette raison même, Pierre Rodrigo affirme qu'une «telle interprétation du rapport qui s'établit entre l'œil voyant et la chose visible, en termes de palpation par le regard, est explicite dans le chapitre consacré au *sentir* qui ouvre la deuxième partie de la *Phénoménologie de la perception*¹⁴⁷».

¹⁴⁴ Ted Toadvine, «The chiasm», in Sebastian Luft-Søren Overgaard (ed.), *The Routledge Companion to Phenomenology* (London/New York: Routledge, 2012), 342.

¹⁴⁵ Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 22.

¹⁴⁶ Benjamin parlait de «Taktile Rezeption», c'est-à-dire une «réception tactile» de l'existence charnelle du film (corporelle-matérielle, pas seulement visuelle), cf. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», in *Œuvres*, vol. 3 (Paris: Gallimard, 2000), 106, 311.

¹⁴⁷ Rodrigo, «Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty», 28.

En effet, pour Merleau-Ponty, voir c'est comme *palper du regard*, puisque «le regard enveloppe, palpe, épouse les choses visibles¹⁴⁸», nous rapprochant ainsi de l'intimité de l'être inépuisable des choses. Ici, non seulement la vision se fait geste par la palpation, mais le geste se fait aussi vision en profondeur¹⁴⁹, comme réponse corporelle à l'appel libidinal du monde et de la vie. En conséquence, on pourrait dire qu'il se donne une évolution dans sa pensée car, à partir de ses écrits *Le Visible et l'Invisible* ou *L'Œil et l'Esprit*, il accorde au toucher, en tant qu'expérience sensible, un lieu fondamental pour repenser la propre vision et perception, plus haptique qu'optique. Il y a donc une fonction haptique inhérente au regard¹⁵⁰. Chez Merleau-Ponty, nous pouvons entrevoir une fonction haptique, qui n'est pas seulement du regard, comme chez Riegl, mais qui est également inscrite dans les choses elles-mêmes, ce qui permet la conjugaison du regard du corps de chair (*voyant*) et la chair du monde (*visible*). Ce «montage général» est ce qui harmonise le sujet voyant à la totalité du monde par laquelle «je suis adapté au monde», comme «ce qui sollicite de moi une certaine manière de regarder, ce qui se laisse palper par un mouvement défini de mon regard¹⁵¹».

La vision cinématographique, relue à la lumière d'une possible ontologie phénoménologique, est une vision charnelle d'un dedans qui en est aussi son dehors. Le corps que nous voyons est le corps sensible que nous touchons et qui nous touche (ce qui se passe à l'écran) dans un acte actif-passif d'empathie (*en-pathos*) avec un monde qui est pour nous un «lieu familial»¹⁵². Merleau-Ponty lui-même nous parle de la possibilité d'une «ontologie du cinéma» et d'une réflexion philosophique sur cette même ontologie prématurément inachevée: «Dans les arts – Cinéma ontologie du cinéma – Ex. La question du mouvement au cinéma [...]. Nous reviendrons de là à une formulation philosophique plus précise de notre ontologie¹⁵³». Sans la coparticipation perceptive-motrice entre les sujets (spectateur/écran), nous ne serions pas affectés par ce que nous voyons, entendons ou touchons. Le

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 174.

¹⁴⁹ «Si, comme le suggère Merleau-Ponty, pour la main la vision se fait geste, c'est pour rendre possible une présence à l'être qui est proximité et non-appropriation», Emmanuel Housset, *Le dons des mains. Phénoménologie de l'incorporation* (Lessius: Bruxelles/Paris, 2019), 16.

¹⁵⁰ Cf. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 83: «Il faut prendre à la lettre *ce que nous enseigne la vision*: que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches» (nous soulignons).

¹⁵¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 254, 255.

¹⁵² «Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie», Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 79.

¹⁵³ Merleau-Ponty, «Annexe au cours de 1960-1961», in M. Merleau-Ponty, *Notes du cours au Collège de France*, 391, 392.

corps du film est donc ce que nous percevons comme une présence palpable. À partir de cette structure analogique-participative entre spectateur/écran, pourrait émerger de ce fond immémorial une communauté intercorporelle capable de ressentir autrement l'expérience cinématique (la cinesthésie de l'imagination). Le cinéma établit donc la différence intersubjective, car il permet d'accueillir différentes perspectives d'une même réalité. Par cette raison même, «la théorie merleau-pontienne montre surtout avec force que le film n'est pas une addition de données sensibles venant dans le champ perceptif du spectateur, mais qu'il constitue lui-même un champ, une configuration qui assure la réinscription du sujet percevant¹⁵⁴».

Si le *propre* du cinéma est de donner à voir l'impensable, il s'agit alors d'un lieu d'habitation humaine et non d'un simple *medium* de transmission ou de production de contenus. Dans son pouvoir symbolique, l'art cinématographique fait appel à l'acte créateur qui transcrit et réinscrit la matière et la forme des choses¹⁵⁵. C'est une pensée par images mises en mouvement (*κίνημα*) où se reflètent différents possibles mondes de la vie. À travers le septième art s'ouvre la possibilité de regarder l'immensité du monde où se ressentent les mouvements contradictoires de notre existence. Ainsi, comme l'écrivit Deleuze dans son ouvrage *Image-temps*, «nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne¹⁵⁶». L'expérience cinématographique est une phénoménologie génétique intercorporelle et intercommunautaire, car elle a le pouvoir de générer de multiples communautés humaines affectives et historiques, de nous faire habiter «dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes de la perception¹⁵⁷».

Le cinéma est un acte créatif qui présente une vision imaginée des choses avec sa signification motrice rendue possible par le montage en tant que *structure perceptive fondamentale*, en produisant ainsi un vrai *système de configuration* du sens. Mobilisation du consentement humain, le cinéma authentique est un lieu d'imagination de nouveaux liens entre humains et de reconstitution des traces de l'invisible dans la vie quotidienne. L'essence du cinéma est d'être *la forme d'images*, un espace d'attention poétique au sens de la vie. Le septième art est une synthèse symphonique d'autres modes de

¹⁵⁴ Benjamin Labé, «Le cinéma selon et à l'insu de Merleau-Ponty», in Mauro Carbone (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, 156.

¹⁵⁵ En effet, «c'est dans la forme, nous l'avons souvent dit, qu'il convient de chercher ici la profondeur, c'est elle qui est grosse d'une métaphysique latente», Éric Rohmer-Claude Chabrol, Hitchcock, cité par André Bazin, *Cahiers du Cinéma* 86 (août 1958), 60. Nous voyons clairement ici des points communs avec la position philosophique de Merleau-Ponty.

¹⁵⁶ Deleuze, *Image-temps. Cinéma 2*, 223.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 411.

perception, de sentir ou de penser, qui intègre en soi l'écriture, la peinture, la photographie, la musique, la danse, la mise en scène, les coutumes, les rituels, l'anthropologie, la science, la théologie ou la philosophie. L'art cinématographique, comme tout art contemporain, est l'art de l'errance, de l'inachevé, de la plasticité de la recherche inconstante d'un espace et d'un temps incognito à habiter. L'authenticité qui est vraiment humaine – métaphore de la vie qui s'auto-transcende dans le don de soi à la vie de l'autre – ne simule pas la complexité de l'existence dans une *mise en scène* légère sans *charnalité* spirituelle.

Dans le plan artistique, le cinéma évoque la possibilité d'une nouvelle grammaire existentielle du croire fiduciaire. Le corps du cinéaste est un corps créateur qui doit pouvoir se consacrer entièrement à exprimer ce qu'il voit. Comme le disait Merleau-Ponty à propos du peintre: «En prenant son corps au monde, le peintre change le monde en peinture, puisque ce corps “est un entrelacs de vision et mouvement”¹⁵⁸». L'artiste-cinéaste doit s'abandonner à sa foi perceptive, sans autres ressources que son propre corps (vision, mouvement et touchabilité) pour que le monde apparaisse autrement dans son œuvre et amplifie à nouveau notre propre perception des choses¹⁵⁹. Pour reprendre les mots d'Alain Badiou, «le cinéma est une formation, un art de vivre et une pensée; producteur d'une vérité du contemporain; *comme une configuration sensible de la vérité du monde*¹⁶⁰». Le cinéma, dans sa densité métaphorique et dans la transposition de ses variations imaginatives, contient son propre *eidōs* corporel qui participe aux *eidōs* de la conscience et de la sensibilité humaines. C'est une épiphanie de voix, de sons, d'images, de corps, de visages et de sentiments entrelacés et illuminés par une créativité féconde. La perception du sens de l'image cinématographique et de sa pertinence éthique-anthropologique, passe avant tout par et dans notre corps.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 16.

¹⁵⁹ «Mais de même que le corps du peintre constitue ultimement le fond invisible du visible qu'est la peinture proprement dite, de même le corps du cinéaste constitue le fond de l'image en mouvement en tant qu'il est la charnière des différentes opérations de production des images et surtout de leur mise en relation [...]. En ce sens, la mise en visibilité du fond invisible du corps de l'artiste dans le cinéma de Godard manifeste également la nature politique de toute création artistique véritable.», Kristensen, «Voir le fond des choses. Esthétiques de l'intervalle de Merleau-Ponty à Godard en passant par Deleuze», 168 (nous soulignons).

¹⁶⁰ Cf. Alain Badiou, *Cinéma* (Paris: Nova Éditions, 2010).

IV – La vision est la palpation du désir: regarder avec les mains, palper avec les yeux

Dans son livre *The skin of film*, Laura Marks examine la qualité tactile de certaines images du cinéma et le concept de «visualité haptique». À partir d'une approche phénoménologique, Marks discute de la corporalité de la vision et des autres sens pour proposer une théorie de la représentation mimétique et corporelle, critiquant ainsi «l'oculaire-centrisme» et pointant les limites de la vision. Pour l'auteur, certaines images favorisent une visualité haptique, c'est-à-dire une vision corporelle dans laquelle la présence du corps est faite à partir des sens qui, au départ, ne pouvaient être représentés dans les images (toucher, odeur, saveur...). Les images haptiques «invitent le spectateur à répondre à l'image de manière intime et corporelle, et facilitent ainsi l'expérience d'autres impressions sensorielles¹⁶¹». L'auteur différencie les images haptiques et optiques en fonction de la distinction proposée par l'historien d'art Aloïs Riegl. Contrairement aux images optiques, perçues de loin et qui «privilégient le pouvoir de représentation de l'image, la perception haptique privilégie la présence matérielle de l'image¹⁶²».

La pulsion du regard génère le mouvement du corps qui touche. On est touché (passif), par l'œil qui voit, ce qui conduit au toucher (actif). Le regard dépouille le corps de l'autre pour contempler l'objet érotique désiré, comme si le regard était conduit par la main qui veut dénuder un corps. Le regard dénude comme la main dénude littéralement le corps de l'autre qui est l'objet de notre désir. Merleau-Ponty affirme, après Freud et avant Deleuze, la dimension haptique du regard. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty décrit la synesthésie du corps et pense le rapport entre la perception extérieure et le corps propre, même s'il ne parle pas ici encore du regard et de sa relation avec le toucher du corps. Lorsque Merleau-Ponty écrit, en 1945, qu'il faut «réapprendre à voir le monde», il ne s'agit pas de traduire ce que l'on voit ou de verbaliser ce que l'on voit, mais il faut partir de la chose même, au fond de son *monde de silence*, afin de pouvoir être conduit à son expression. Il s'agit donc de *pousser à l'extrême ce que la vision nous enseigne*.

S'il y a chez Merleau-Ponty une dimension haptique du regard ou de la vision, ce n'est pas seulement du regard, comme chez Riegl, mais elle s'inscrit aussi dans les choses elles-mêmes, conjuguant ainsi le regard du corps (voyant) de chair et la chair du monde (visible). La vision et l'espace haptiques expriment en soi la proximité, l'intimité ou la communion avec

¹⁶¹ Laura U. Marks, *The Skin of Film* (Londres/Durham: Duke University Press, 2000), 2.

¹⁶² Marks, *The Skin of Film*, 162.

l'Être, entre le corps de chair que nous sommes et la chair palpitante ou vibrante du monde (*spatialité haptique*). Dans son livre *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty développe cependant une critique du toucher, privilégiant le phénomène de la vision. En ce sens, on se demande s'il est possible de concilier voir et toucher, *vision haptique*, compte tenu de l'ambivalence de sa position. De même qu'il y a des gestes qui parlent, il en est de même des mots et des images qui nous touchent, établissant ainsi une nouvelle manière d'être présent à la chose même, plus précisément, un espace haptique de rencontre avec l'altérité, fondateur de l'intersubjectivité intercorporelle. L'espace qui nous touche est l'espace qui mobilise nos cognitions et affects qui deviennent eux aussi spatiaux¹⁶³. La vision haptique réunit les deux manières de capturer ou d'appréhender (comprendre) les choses, les autres et les espaces où nous vivons et que nous habitons. Car l'espace est toujours un espace habité ou vécu par quelqu'un, lui aussi affecté par le lieu existentiel où nous sommes, et pas seulement par l'espace géométrique-euclidien où nous nous déplaçons et que nous cherchons à maîtriser.

A ce propos, le philosophe Henri Maldiney cite Worringer pour rendre compte de la polarité historique de la vision ou du toucher dans l'art: «Sur un autre plan au sens littéral du mot, car le plan du relief grec est un plan tactile, celui du relief ravennate un plan visuel [...]. Changement de sens où l'on passe de la tendance grecque à la finitude à la tendance orientale à l'infinisisation¹⁶⁴». L'haptique exprime ainsi l'appréhension tactile de l'espace, c'est-à-dire la capacité à entrer en *contact avec* comme modalité originaire du *Mit-Sein* du *Dasein*, pour le dire en termes heideggériens.

¹⁶³ Mais son sens est aussi théologique, dans la mesure où il place le principe de l'incarnation au centre de la question, non pas de manière immanentiste (le contact *tout court*), mais par rapport à la transcendance (la vision, l'altérité), bref, c'est la possibilité même d'une nouvelle conception de la relation entre la finitude et l'infini. Par exemple, l'espace liturgique ou rituel du sacrement eucharistique est un *espace haptique enveloppant et sensible, hétéro-affectif*, qui établit la relation entre les personnes qui sont là, touchées par la parole, le geste ou le rythme, entre Dieu et l'humain, le singulier et le communautaire. C'est Merleau-Ponty lui-même qui prend pour modèle l'eucharistie dans la *Phénoménologie de la perception* (256-257). On peut regarder avec beaucoup profit pour la réflexion philosophique et esthétique l'architecture contemporain religieuse de Steven Holl, John Pawson, Peter Zumthor ou Siza Vieira, à partir de la phénoménologie génétique de Merleau-Ponty. À titre d'exemple, cf. le travail de l'architecte penseur finlandais Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (New York: John Wiley, 2005) and *The Thinking Hand* (New York: John Wiley, 2009). Pour une vision plus globale de ce rapport entre phénoménologie et architecture, cf. Jonathan Hale, *Merleau-Ponty for Architects* (New York: Routledge, 2016).

¹⁶⁴ Wilhelm Worringer, *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus* (Munich: Piper, 1928), 29, cité par Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, 263.

L'haptique permet à l'œil de se présenter avec une fonction qui n'est plus seulement optique, mais essentiellement haptique. Avec Merleau-Ponty¹⁶⁵ ou Walter Benjamin, on pourrait dire qu'il n'y a pas de séparation entre haptique et optique, comme chez Riegl. Ainsi, l'expression vision ou la perception haptique révèle notre pouvoir fondamental d'être-au-monde, du contact charnel réversible ou réflexif du sujet-corps et sa relation avec son environnement¹⁶⁶. Dans ce sens,

il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile 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 [...], toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile¹⁶⁷.

La vision devient ainsi une palpation parce que «le regard enveloppe, palpe, épouse les choses» dans la mesure où «le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les qualités tactiles¹⁶⁸». Ici la vision se donne sur la modalité de la palpation ou du toucher comme une tentative de dépassement du réalisme et de l'intellectualisme par le biais du *corps sensible* ou *affectif*. Bref, le mouvement est le même, puisque c'est le même corps qui touche et voit, le visible et le tangible appartiennent au même monde. Il y a une double topographie croisée du visible dans le tangible et du tangible dans le visible. Toutefois, dire que le corps est voyant, c'est dire que le corps est

¹⁶⁵ François Dastur argumente que cette «conception de la vision conduit Merleau-Ponty à comprendre le voir à partir du toucher et de la réversibilité en lui du touchant et du tangible, puisque si le regard “enveloppe, palpe, épouse les choses visibles”, c'est, comme la main qui est à la fois sentie du dedans et accessible du dehors pour l'autre main et qui ainsi s'incorpore à l'univers qu'elle interroge, *le regard est incorporation du voyant au visible et recherche de lui-même dans le visible, selon une proximité semblable à celle éprouvée dans la palpation tactile*», Françoise Dastur, «Merleau-Ponty et la pensée du dedans», in Marc Richir – Etienne Tassin (dirs.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expérience* (Grenoble: Jérôme Millon, 1991), 49 (nous soulignons).

¹⁶⁶ On pourrait lire avec profit l'article d'Alain Berthoz, «L'échange par le regard», in *Enfances & Psy* 41 (2008/4), 33, où le neuroscientifique renommé affirme: «Le regard n'est pas seulement l'orientation de l'œil vers un point de l'espace pour y récolter les informations sur le monde que la vision donnera, il est projection sur le monde de pré-perceptions, il est décision de regarder en fonction des intentions du sujet ; le regard est capture du monde et d'autrui, il est anticipation, il est construction d'un monde par le sujet percevant en fonction de ses expériences passées, de sa visée vers le futur, de ses désirs et de ses craintes, de ses croyances et des règles sociales qui le guident».

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 175.

¹⁶⁸ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 175.

visible, qu'il est incorporé dans la totalité du visible, car tant la vision que le toucher se font à partir du milieu du monde et de l'intérieur de l'être même. La même chose en moi est vue et voyant (*visible-voyant*), tout comme je *me touche touchant*. Cette réflexion ne se focalise pas sur l'immanence d'une subjectivité désincarnée, mais, au contraire, elle ouvre le corps de chair à la chair universelle du monde (étouffe du monde sensible). La réversibilité - ou le chiasme - n'est pas seulement entre voir et toucher (ontique); elle touche tous les sens, dans la mesure où elle est une manière de réfléchir et de penser les choses et d'agir consciemment dans le monde de la vie (ontologique).

Ainsi, si Claudel affirmait avec éloquence que «l'œil écoute¹⁶⁹», Paul Valéry parle poétiquement de «la main de l'œil¹⁷⁰», ou pour le dire par le concept philosophique, la réversibilité est «*eine Art der Reflexion*¹⁷¹», par son essence inachevée, elle est «toujours imminente et jamais réalisée en fait¹⁷²». La philosophie et l'art sont en effet deux modes de penser *l'impensé des événements* (réels ou imaginaires), c'est-à-dire d'ordonner le *chaos de l'être*. La philosophie par la construction conceptuelle, l'art par la composition des sensations ou des affects significatives. Ni l'un ni l'autre n'abandonnent l'espace de l'infini, mais en sont sa manifestation plus imprévisible. Il est donc impossible de dépasser totalement la catégorie de la transcendance comme ce qui ouvre l'Être «à la rencontre inattendue des divers», puisque «c'est comme un passage du fini à l'infini, mais aussi du territoire à la déterritorialisation¹⁷³», toujours à faire et à repenser.

Bibliographie

- Albera, François. «Merleau-Ponty et cinéma», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 70 (2013), 120-153.
- Badiou, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.
- Baecque, Antoine (de). «Écrans: Le corps du cinéma», in Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques e Vigarello, George (dirs.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris: Éditions Seuil, 2005, 314-345.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 2010.
- Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L., 2009.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Payot, 2013.
- Berger, John. *Voir le voir*. Paris: Éditions B42, 2014.

¹⁶⁹ Cf. Paul Claudel, *L'œil écoute* (Paris: Gallimard, 1990).

¹⁷⁰ Paul Valéry, *Cahiers*, vol. 2 (Paris: Gallimard, 1974), 301.

¹⁷¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 304.

¹⁷² Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, 191.

¹⁷³ Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), 171.

- Berthoz, Alain. «L'échange par le regard», *Enfances & Psy* 41 (2008/4), 33-49.
- Bimbenet, Étienne e Saint Aubert (de), Emmanuel (dirs.). «Merleau-Ponty, philosophie et non-philosophie», *Archives de philosophie* 69 (2006/1), 5-9.
- _____. *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*. Paris: Vrin, 2004.
- Carbone, Mauro. *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: Vrin, 2011.
- Cerf, Juliette. *Cinéma et Philosophie. Sartre et John Huston, Heidegger et Resnais, Slavoj Žižek et John Woo*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.
- Claudel, Paul. *L'œil écoute*. Paris: Gallimard, 1990.
- Dalmasso, Anna C. «Toucher l'écran. Le chiasme entre visuel et tactile dans l'expérience filmique», in Carbone, M., Dalmasso, A. C. e Franzini, E. (dirs.), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*. Milano: Mimésis, 2013, 67-91.
- _____. «Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique», in Carbone, Mauro (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Genève: MétisPresses, 2013, 107-125.
- Dastur, Françoise. «Merleau-Ponty et la pensée du dedans», in Richir, Marc e Tassin, Etienne (dirs.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expérience*. Grenoble: Jérôme Millon, 1991, 43-56.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris: Minuit, 1991.
- _____. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1983.
- Déotte, Jean-Louis. *Philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Derrida, Jacques. *Le toucher; Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.
- Diderot, Denis. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), vol. 1. Paris: Garnier, 1875.
- Falque, Emmanuel. «Éthique du corps épandu», *Revue d'éthique et de théologie morale* 288 (2006/1), 53-88.
- Freud, Sigmund. *Constructions dans l'analyse. Résultats, idées, problèmes*, vol. 2. Paris: PUF, 1985.
- Gaudin, Antoine. «L'Espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie» (Entretien), in Enrique Seknadje, *Entretiens* (consultée 2 octobre 2020), URL: <https://www.culturopoing.com/livres/entretiens-livres/antoine-gaudin-lespace-cinematographique-esthetique-et-dramaturgie-entretien/20160301>.
- Graciete Besse, Maria. «Le texte fulgurant de Maria Gabriela Llansol entre nomadisme et dépossession», in *Savoirs et clinique* 8 (1/2007), 127-133.
- Haar, Michel. *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*. Paris: Hatier, 1994.
- Hale, Jonathan. *Merleau-Ponty for Architects*. New York: Routledge, 2016.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1971.
- Housset, Emmanuel. *Le dons des mains. Phénoménologie de l'incorporatio*. Bruxelles/Paris: Lessius, 2019.
- Husserl, Edmund. *Autour des «Méditations cartésiennes» (1929-1932). Sur l'intersubjectivité*. Grenoble: Jérôme Millon, 1998.
- _____. *Chose et espace. Leçons de 1907*. Paris: PUF, Paris, 1989.

- Kaufmann, Pierre. *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris: Vrin, 1999.
- Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1998.
- Korff-Sausse, Simone. «Le corps dans l'art», *L'Esprit du temps. Champs Psychosomatique* 1 (2006), 237-245.
- _____. «Le corps dans l'art», *L'Esprit du temps. Champs Psychosomatique* 1 (2006), 237-245.
- Kristensen, Stefan. «Clélia Zernik. Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif», *1895, revue d'histoire du cinéma* 64 (2011), 213-217.
- _____. «Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», *Archives de Philosophie* 69 (2006), 123-146.
- Labé, Benjamin. «Le cinéma selon et à l'insu de Merleau-Ponty», in Carbone, Mauro (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Genève: MétisPresses, 2013, 143-155.
- Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace*. Paris: Cerf, 2013.
- Malraux, André. «Esquisse d'une psychologie du cinéma» (1940), in Tadié, Jean-Yves (dir.), *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Le musée imaginaire*. Genève: Albert Skira, 1949.
- Marks, Laura U. «Haptic Aesthetics», in *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: University Press, 2014, 269-274.
- _____. *The Skin of Film*. London/Durham: Duke University Press, 2000.
- Markus Gabriel. *Pourquoi le monde n'existe pas*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2014.
- Matos Dias, Isabel. «Croisement de regards. La phénoménologie de M. Merleau-Ponty et l'art vidéo de Bill Viola», *Daimon. Revista de Filosofia* (2008/44), 85-92.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *Causeries*. Paris: Seuil, 2002.
- _____. *Éloge de la philosophie*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genève: MétisPresses, 2011.
- _____. *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. *Notes des cours au Collège de France*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Résumés de Cours. Collège de France [1952-1960]*. Paris: Gallimard, 1968.
- _____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- Michelet, Judith. «La chair comme "Plissement du dehors"». La lecture deleuzienne de l'ontologie finale de Merleau-Ponty», in Rodrigo, Pierre (dir.), *Merleau-Ponty/Deleuze. Dissonances et résonances*. Milano: Mimésis, 2011, 241-258.
- Montebello, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: Vrin, 2008.
- Paci, Enzo. «Introduzione», in Merleau-Ponty, *Senso e non senso*. Milano: Il Saggiatore, 2009.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. New York: John Wiley, 2005.
- _____. *The Thinking Hand*. New York: John Wiley, 2009.

- Paret, Herman. «Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder», in *Actes Sémiotiques* 112 (2009), consulté le 20/03/2019, URL: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.
- Pessoa, Fernando. *Poésies d'Alvaro de Campos, avec Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro*. Paris: Gallimard, 1987.
- Pluchard, François. *L'art corporel*. Paris: L'image 2, 1983.
- Rancière, Jacques. «Entretien: Le reste, c'est à vous d'inventer», *Cahiers du Cinéma* 709 (2015), 84-94.
- Riegl, Alois. *Late Roman Art Industry*. Rome: Giorgio Bretschneider, 1985.
- Rodrigo, Pierre. «Merleau-Ponty. Du cinéma à la peinture: le "vouloir-dire" et l'expression élémentaire», in Rodrigo, Pierre, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris: Vrin, 2009, 235-255.
- _____. «Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty», in Carbone, Mauro (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Genève: MétisPresses, 2013, 27-41.
- Schérer, Maurice. «Le cinéma, art de l'espace», *La revue du cinéma* 14 (juin 1948), 3.
- Slock, Ken. *Corps et machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*. Milano: Mimésis, 2016.
- Sobchack, Vivian. «Le visible et le visuel. Vers une expérience phénoménologique du cinéma», in Carbone, Mauro (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Genève: MétisPresses, 2013, 83-106.
- _____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- _____. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: University Press, 1992.
- Toadvine, Ted. «The chiasm», in Luft-Søren Overgaard, Sebastian (dir.), *The Routledge Companion to Phenomenology*. London/New York: Routledge, 2012, 335-347.
- Umbelino, Luís António. «Percepção e imagem. O exemplo do cinema no contexto da meditação fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a experiência perceptiva», *Phainomenon* 10 (2005), 47-61.
- Valéry, Paul. *Cahiers*, vol. 2. Paris: Gallimard, 1974.
- Wahl, Jean. *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine [William James, Whitehead, Gabriel Marcel]*. Paris: Vrin, 1932.
- Worringer, Wilhelm. *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus*. Munich: Piper, 1928.
- Zernik, Clélia. *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*. Paris: Vrin, 2010.