HAL open science

Fondements du cinéma métaphysique à partir d'une lecture de Merleau-Ponty

Basile Tastet

▶ To cite this version:

Basile Tastet. Fondements du cinéma métaphysique à partir d'une lecture de Merleau-Ponty. Philosophie. 2023. dumas-04416022

HAL Id: dumas-04416022

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04416022

Submitted on 25 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Basile Tastet

Fondements du cinéma métaphysique à partir d'une lecture de Merleau-Ponty

Klaus Kinski (don Lope de Aguirre), in *Aguirre et la colère de Dieu* (Werner Herzog, 1975)

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie
Parcours : Philosophies contemporaines : histoire et problèmes

Sous la direction de Madame Inga Römer

Année universitaire 2022-2023

Basile Tastet

Fondements du cinéma métaphysique à partir d'une lecture de Merleau-Ponty

Klaus Kinski (don Lope de Aguirre), in *Aguirre et la colère de Dieu* (Werner Herzog, 1975)

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie
Parcours : Philosophies contemporaines : histoire et problèmes

Sous la direction de Madame Inga Römer

Année universitaire 2022-2023

Remerciements

J'exprime chaleureusement ma gratitude à Madame Inga Römer pour avoir bien voulu accepter ce sujet de mémoire et pour m'avoir accompagné avec toute la rigueur et la compréhension qui sont les siennes.

Je remercie vivement Monsieur Michel Fattal pour avoir participé au jury de ce mémoire et pour ses riches enseignements qui m'ont éclairé, entre autres, sur le concept d'image.

Je tiens également à témoigner toute ma reconnaissance à l'ensemble des professeurs du département de philosophie de l'Université Grenoble Alpes. Les cours dispensés tout au long du cursus m'ont permis d'acquérir une culture indispensable à la bonne réalisation de ce travail. J'aimerais tout spécialement citer Monsieur Matthieu Lahure grâce auquel j'ai découvert la pensée de Maurice Merleau-Ponty.

Je voudrais aussi dire merci à mes camarades pour nos discussions passionnantes et variées, sans lesquelles certaines réflexions du présent mémoire ne seraient pas advenues. Je suis tout particulièrement reconnaissant à Lucie Baudoin pour nos conversations enrichissantes.

Pour terminer, je souhaiterais remercier de tout cœur mes proches, à commencer par mon père et ma fiancée, pour leur soutien indéfectible tout au long de la rédaction de ce travail.

L'art n'est pas fait pour exposer des idées, et […] la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres […] ; ce sujet-là est cinématographique par excellence.

Maurice Merleau-Ponty, dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945).

Sommaire

Introduction **8**
Chapitre I. Une nouvelle conception de la métaphysique chez Merleau-Ponty **19**
Section 1 – Des idées sensibles au cœur d'histoires métaphysiques 23
Section 2 – Autrui comme problème métaphysique 37
Section 3 – Une ontologie de la chair, visibilité et réversibilité 48
Chapitre II. Une vision merleau-pontienne du cinéma **56**
Section 1 – Psychologie et philosophie du cinéma 58
Section 2 – Le cinéma comme art du mouvement 67
Section 3 – Une phénoménologie de l'expérience filmique 74
Chapitre III. Les ambiguïtés du film métaphysique **89**
Section 1 – Un monde sauvage exprimé par la structure des images et des signes (Lynch) 95
Section 2 – La relation sujet-objet dans le film et la métacinématographie 102
Section 3 – L'invisible de la vie et l'occultation de l'être (Kubrick) 111
Conclusion **122**
Bibliographie **125**
Filmographie **129**
Table des matières **130**
Résumé **132**

Introduction

Parmi les nombreuses œuvres cinématographiques qui ont été réalisées jusqu'alors, nous pouvons d'emblée repérer un genre que l'on pourrait appeler « le cinéma métaphysique ». Certains sites d'amateurs de critique cinématographique ont tenté d'apporter une définition à ce cinéma métaphysique. Par exemple, un utilisateur du site Senscritique a établi une liste des films métaphysiques qu'il considère comme les plus remarquables. Sa définition est la suivante : « la métaphysique désigne la connaissance du monde, des choses ou des processus en tant qu'ils "existent au-delà" et indépendamment de l'expérience sensible que nous en avons. C'est l'invisible, le monde derrière le monde, ce qu'il y a au-delà[1] ». Les exemples sont nombreux : *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, *Matrix* (1999) des frères Wachowski, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *L'Arbre de vie* (2011) de Terrence Malick, *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski, *Le Septième Sceau* (1957) d'Ingmar Bergman, *La Vie est un Miracle* (2004) d'Emir Kusturica, *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Michel Gondry, etc. Certes, la liste n'est pas infinie, la définition de la métaphysique est lacunaire et les choix demeurent discutables. Toutefois, ce répertoire reste significatif. Certains réalisateurs ont cultivé le genre du cinéma métaphysique, tels qu'Andreï Tarkovski souvent considéré comme l'un des cinéastes les plus éminents en la matière. Ses films comme *Solaris* (1981) et *Le Miroir* (1978) explorent des thèmes sur la perception, le temps, l'identité et la conscience. Par ailleurs, Michelangelo Antonioni est souvent évoqué, avec *L'Avventura* (1993) et *Blow-Up* (1967). Il aborde des problématiques telles que l'aliénation, la solitude, l'absurdité et la signification de la vie – Gilles Deleuze le considère d'ailleurs comme un philosophe typiquement nietzschéen[2]. Ingmar Bergman mérite aussi d'être mentionné puisque l'ensemble de son œuvre présente un intérêt philosophique. Ce réalisateur suédois est connu pour ses films introspectifs, tels que *Personna* (1967) ou *Les Fraises sauvages* (1957), qui constituent autant d'analyses psychologiques que de thèmes métaphysiques : la mort, la foi, la culpabilité et l'existence. On peut également citer David Lynch, cinéaste américain célèbre pour ses films surréalistes, mystérieux et ambigus, où il est question de la dualité de l'existence, de la nature de la réalité et des limites de la conscience. Éric Dufour, philosophe français spécialiste du cinéma, en a tiré un livre très suggestif[3]. Federico Fellini, le très grand réalisateur italien, est apprécié pour ses œuvres oniriques et imaginatives, comme *La Dolce Vita* (1960), *Huit et demi* (1963) ou *La strada* (1955). Il exemplifie la réalité, l'illusion et la créativité

[1] LUCDE, « Top Films métaphysiques », *Senscritique* [En ligne], consulté le 3 octobre 2022. Disponible en ligne sur https://www.senscritique.com/liste/Top_Films_metaphysiques/383913.
[2] Sur cette comparaison, cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Édition du Kindle, chapitre 1.
[3] Éric DUFOUR, *David Lynch : matière, temps et image*, Vrin, Paris, 2008.

artistique. Nous ne saurions oublier Wim Wenders, cinéaste allemand connu pour ses films littéraires, contemplatifs composés de superbes dialogues, tels que *Les Ailes du désir* (1987) et *Paris, Texas* (1984), qui abordent des questions existentielles : la spiritualité, la mémoire et la transcendance. Christopher Nolan, cinéaste britannique, a réalisé des films ambitieux et complexes, tels qu' *Inception* (2010) et *Interstellar* (2014), habités par une réflexion sur la perception du temps, la mémoire et l'identité. La liste serait inépuisable – nous n'avons pas parlé de Quentin Tarantino par exemple. Nous terminerons par mentionner Gaspar Noé, réalisateur franco-argentin, connu pour ses films provocateurs, tels que *Irreversible* (2002) et *Climax* (2018), et Terrence Malick, que Robert Sinnerbrink, philosophe australien spécialiste de la philosophie du film, a dépeint comme un réalisateur proprement heideggérien. De toute évidence, ces grands noms ne constituent que des exemples ; ils ne sauraient prétendre clôturer le champ du cinéma métaphysique. Que l'on nous pardonne cet inventaire à la Prévert ! Par ailleurs, il n'est pas certain que l'on puisse réduire la dimension métaphysique du cinéma aux films dits *métaphysiques*. Les réalisations d'Orson Welles, de Charlie Chaplin et d'Alfred Hitchcock peuvent poser à la philosophie tout autant de questions métaphysiques, qui ne se réduisent absolument pas à l'illustration de thèmes ou d'idées philosophiques. Le célèbre philosophe américain Stanley Cavell, auteur de *La philosophie des salles obscures,* est le premier philosophe analytique à s'être intéressé au cinéma et à avoir conduit un dialogue étroit entre philosophie et cinéma. Ce faisant, il a analysé la très stéréotypée comédie américaine afin d'en déduire des interprétations morales.

La métaphysique du cinéma

Outre cette présentation d'un genre cinématographique, il nous faudra interroger la définition de la métaphysique telle qu'elle est appréhendée par le sens commun – en référence à la définition que nous avons citée ci-dessus. À partir des thèmes ontologiques ou existentiels mis en lumière par le cinéma, nous essaierons de réfléchir à la question d'un fondement proprement philosophique du cinéma métaphysique. Si le septième art a des tentations métaphysiques, la philosophie éprouve réciproquement une fascination pour le cinéma. Il existe une métaphysique du cinéma que l'on pourrait définir ainsi : la spécialité de la philosophie qui s'intéresse à l'essence du cinéma en tant que forme d'art, ainsi qu'à la relation entre le cinéma et la réalité. Cette discipline s'interroge sur les questions fondamentales telles que : qu'est-ce que le cinéma ? Quelle est sa relation avec la réalité ? Quelle est son influence sur notre compréhension de la réalité ? Le cinéma, cet art qui utilise des images en mouvement pour créer des histoires, des émotions et des idées, constitue une représentation de la réalité. Toutefois, il peut également être une forme de réalité en soi, avec ses propres règles et sa logique. Quelques philosophes ont soutenu la thèse selon laquelle il peut être une forme de représentation fidèle de la réalité, au sens où il parvient à capturer les

mouvements et les émotions humaines d'une manière extrêmement réaliste. Dans ce sens, il s'apparente au documentaire. D'autres théoriciens et théoriciennes ont affirmé que le cinéma est un art qui forge sa propre réalité, en utilisant des techniques telles que le montage, le découpage, les effets spéciaux et la mise en scène afin de créer des mondes imaginaires. C'est une conception que l'on pourrait qualifier d'esthétique. D'un point de vue cognitiviste, le cinéma peut également être une source de connaissance : il nous montre des aspects de la réalité que nous ne pourrions voir autrement. Il peut aussi influencer notre perception de la réalité, en créant des images et des idées qui peuvent affecter nos croyances et nos attitudes.

Qui plus est, la métaphysique du cinéma s'intéresse à la question de l'expérience cinématographique en elle-même. Elle cherche à comprendre comment nous pouvons ressentir des émotions en regardant un film, comment le temps et l'espace sont représentés dans et par le cinéma, et comment cet art parvient à produire des mondes virtuels qui nous bouleversent et nous captivent. Gilles Deleuze considère que l'image cinématographique répond à une sémiologie spécifique, distincte de celle des autres images. Pour lui, l'image cinématographique du cinéma actuel dépend d'un concept, qu'il appelle « l'image-temps ». Cette image est caractérisée par sa capacité, non seulement à représenter des phénomènes en mouvement, mais également à rendre compte de leur transformation dans le temps. Cela correspond, très schématiquement, à l'opposition entre un cinéma narratif et un cinéma méditatif. Deleuze insiste sur le caractère dynamique de l'image-temps, qui ne se contente pas de reproduire la réalité, mais qui la transforme et la façonne également. Pour Deleuze, l'image-temps est une entité ontologique qui permet de penser le cinéma moderne comme un art à part entière. Cette perspective s'oppose à la vision du cinéma comme un simple enregistrement de la réalité, et met en avant la dimension créative, poïétique de l'image cinématographique. En revanche, Stanley Cavell pense qu'elle n'a pas de statut ontologique particulier, et qu'elle fait plutôt partie d'un ensemble plus vaste d'images et de représentations. Quant à André Bazin, célèbre critique et fondateur de la revue des *Cahiers du cinéma*, il cherche à définir l'essence du cinéma en tant qu'art spécifique, avec ses propres caractéristiques : ce n'est pas un art composite qui emprunte des éléments à d'autres arts tels que la peinture, la musique, ou la littérature. Pour Maurice Merleau-Ponty, la perception constitue la dimension fondamentale du cinéma, au même titre qu'elle est le premier sujet de réflexion pour le philosophe. Le cinéma peut transfigurer notre perception du monde en produisant des images qui sont à la fois réalistes et imaginaires. Merleau-Ponty insiste donc sur la manière dont cet art peut nous faire ressentir des émotions, des sensations, en nous plongeant dans un monde visuel et sonore. Pour Gilles Deleuze, en revanche, le cinéma est avant tout un médium créatif, qui produit des images et des formes originales de pensée. André Bazin accorde une grande importance au réalisme du

cinéma, en soulignant sa capacité à représenter le monde de manière fidèle. Il valorise ainsi les techniques de la prise de vue directe, qui permettent de capturer le réel sans le manipuler. La Nouvelle Vague[4] explorera certaines possibilités offertes par ce réalisme. En revanche, Jean-Louis Comolli, réalisateur et théoricien du film documentaire, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1966 à 1971, explique que cette vision réaliste du cinéma est illusoire. Comolli s'intéresse à la manière dont le réalisateur peut manipuler les images et les spectateurs en utilisant des techniques, telles que le montage ou l'effet de réel. Comolli critique ainsi une vision du cinéma qu'il qualifie de *naïve*, en tant que simple reflet de la réalité. Il souligne plutôt sa dimension politique et idéologique.

Une lecture de Merleau-Ponty

Ces débats et ces divergences montrent que la métaphysique du cinéma est un champ de recherche complexe, diversifié, qui mène à des interrogations originales et à des approches variées, à des réflexions esthétiques, ontologiques, et épistémologiques sur le cinéma. Cependant, notre sujet n'est pas centré sur les problèmes généraux de la métaphysique du cinéma. Nous sommes intéressé par un genre cinématographique spécifique qui affronte des questions philosophiques et pose la question de l'être, de l'âme humaine, de l'espace, du temps, du mouvement, de la subjectivité, de l'existence des choses, de la liberté ; un cinéma qui, en quelque sorte, incarne la métaphysique. Il nous faut préciser pour quelles raisons il est important de recourir à une lecture de Merleau-Ponty pour traiter la question de ce cinéma métaphysique ou de la métaphysique du cinéma. On trouve chez ce philosophe, contrairement à des courants heideggériens, structuralistes ou post-modernistes, un véritable souci métaphysique qui s'articule autour d'une pensée de l'art, d'une quête existentielle de la signification d'autrui et d'une recherche ontologique de l'articulation entre le visible et l'invisible. Pour Merleau-Ponty, la métaphysique est une réflexion sur les conditions de possibilité de l'expérience humaine. L'auteur a proposé une approche phénoménologique de la métaphysique, qui met l'accent sur la façon dont nous interagissons avec le monde. Selon lui, notre expérience est fondée sur une unité entre l'esprit et le corps. Il affirme que le vécu du corps est la clé de voûte de notre connaissance du monde, que le corps est toujours situé dans un contexte, dans une situation concrète, ce qui influe sur la façon dont nous percevons et comprenons le monde. Merleau-Ponty a également souligné l'importance de la perception dans notre compréhension de la réalité. Notre perception est toujours incarnée ; nous percevons en

[4] Dans la critique, l'expression « la Nouvelle Vague » fait référence à un mouvement cinématographique initié entre 1958 et 1960 sous l'égide de plusieurs réalisateurs : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Agnès Varda, Jacques Rozier, entre autres. Ces artistes affirment le primat du réalisateur sur le scénariste et prônent l'expansion du cinéma d'auteur, caractérisé par un flux d'émotions et de réflexions, par opposition aux films dits « de divertissement ».

conformité avec notre expérience passée et notre vécu corporel. Ainsi, notre conception de la réalité est toujours située dans un contexte, dans une situation concrète. Merleau-Ponty a mis en évidence dans *La Phénoménologie de la perception* que la corporéité est une dimension fondamentale de l'existence humaine ; elle conditionne notre rapport au monde et aux autres. Ce faisant, la corporéité constitue une clé pour penser le cinéma, qui, comme nous l'avons dit, est un art visuel et temporel mobilisant notre affectivité et notre perception.

Le deuxième intérêt d'une lecture de Merleau-Ponty est son analyse du cinéma, qui ne fait pas l'objet d'un ouvrage fondamental, comme peut l'être *L'Œil et l'Esprit* pour la peinture, mais qui donne lieu à une réflexion tout au long de son œuvre. Pour anticiper quelque peu sur l'analyse de son article intitulé « Le cinéma et la nouvelle psychologie », nous pouvons dire que le cinéma ne représente pas seulement des objets ou des événements, mais qu'il donne à voir des situations corporelles, des gestes, des mouvements et des expressions. Ces derniers nous permettent de percevoir la corporéité. Pour Merleau-Ponty, le cinéma a la capacité de révéler la chair du monde : il rend visible les mouvements et les gestes, et montre comment ils s'inscrivent dans un contexte spatio-temporel, comment ils interagissent avec d'autres corps, ainsi qu'avec l'environnement. Le cinéma permet ainsi de révéler des aspects du monde qui ne sont pas accessibles par notre perception ordinaire. En outre, le cinéma mobilise notre perception d'une manière particulière : il nous plonge dans un univers sensoriel ; il nous fait vivre des expériences visuelles et auditives intenses. Il peut être comparé à une sorte de « corps élargi » grâce auquel nous percevons le monde d'une nouvelle manière. Dans cette perspective, le cinéma n'est pas simplement un divertissement ou un moyen de distraction ; il a une dimension éminemment philosophique, en ce qu'il permet de repenser notre rapport au monde et à nous-mêmes.

Les réflexions cinématographiques de l'après-guerre

Avant d'annoncer le plan de ce travail, nous allons succinctement situer Merleau-Ponty dans le contexte de la réflexion cinématographique pendant la période de l'après-guerre. Nous introduirons une classification des théories du cinéma que nous avons évoquées plus haut, et nous aborderons la question de la méthode phénoménologique. Le cinéma a fait l'objet de nombreuses grilles de lecture, rapportées dans l'ouvrage de référence de Francesco Casetti intitulé *Les théories du cinéma depuis 1945*[5]. Eu égard à la profusion de publications relatives à la philosophie du septième art depuis les années 2000, cet ouvrage apparaît un peu daté. Pour autant, il demeure un excellent outil de travail. Francesco Casetti distingue trois grandes logiques qui ont vocation à penser le cinéma. Leurs énoncés sont reliés au sein d'une même théorie, un ensemble de thèses organisées,

[5] Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945,* Nathan, Paris, 1999.

qui peuvent être rapportées à une sociologie de la recherche. Premièrement, il existe une approche culturelle, portée notamment par les « critiques », soucieuse de définir l'essence du cinéma par opposition aux autres arts, ce qui a conduit à apporter au cinéma des définitions contradictoires : réalisme (André Bazin, Siegfried Kracauer, Georg Lukacs), imaginaire (Edgar Morin) ou langage (Jean Mitry, Delia Volpe, Albert Laffay, Jacques Lourcelles). Parmi les concepts importants figurent ici la question du réalisme – identification, vraisemblance psychologique – et la conduite du récit – continuité spatio-temporelle, ellipses. Deuxièmement, il existe une approche universitaire et scientifique, qui s'appuie sur des méthodes transposées des sciences humaines : psychologie, psychanalyse, sociologie et sémiotique. Cette dernière connaît une vaste postérité : Metz, Eco, Grande, Odin, Marie, Ropars, au risque de n'éclairer qu'une partie très limitée de l'art cinématographique, avec une analyse fortement orientée de surcroît. Dans cette perspective, les concepts sont importés d'un domaine extérieur : le concept de situation cinématographique, la notion d'état filmique, de figure signifiante et d'unité narrative. Quant à elle, la sociologie fournit un lot intéressant de concepts : institution cinématographique, industrie culturelle, images et représentations sociales.

Troisièmement, Casetti met en exergue une approche intellectuelle et sociale à travers les « théories de champs », qui dépassent la question du film par celle de ses horizons historiques, politiques, artistiques, et philosophiques. À ce titre, le cinéma devient le support d'une réflexion plus large, comme l'illustrent les deux tomes de l'ouvrage de Deleuze ou les théories du genre. Ces théories – appelées aussi « théories de spécialités » – mènent une lutte dans la théorie, pour reprendre une expression d'Althusser, et introduisent des discussions sur notre représentation générale du monde, nos conceptions du mouvement, du temps, de l'identité, de la subjectivité, des processus culturels et politiques. Ces théories amorcent des réflexions beaucoup plus ouvertes, qui ne sont ni essentialistes ni disciplinaires. En conséquence, le cinéma est ici conçu comme un système de représentations – une mise en œuvre de la vérité sociale de notre monde, pour paraphraser Heidegger. Ces théories de champs, comme l'écrit Laurence Alfonsi « se caractérisent par de nouveaux centres d'intérêt, comme l'attention accordée aux films eux-mêmes, interrogés dans leur individualité et non plus seulement pour leur représentativité par rapport à l'ensemble du cinéma[6] ». La nouvelle collection *Philosophie et cinéma* lancée par la Librairie philosophique Vrin en 2008 en constitue un exemple significatif. Cet intérêt pour une réflexion, non plus sur le cinéma, mais sur le film, est une problématique que nous partageons également. Il n'y a pas d'être sans étant, pensait Adorno ; il n'y a pas de cinéma sans film, et à plus juste titre, sans film fictionnel : tel

[6] Laurence ALFONSI, « L'évolution culturelle et esthétique, deux panoramas : Francesco Casetti, *les théories du cinéma depuis 1945* ; Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique* », *Communication et langages*, n° 128, 2001, p. 116.

sera notre point de départ. Nous verrons toutefois que Merleau-Ponty développe davantage une théorie du cinéma qu'une théorie du film[7].

Quelle attitude adopter face à ce large éventail de théories différentes et parfois contradictoires ? Le courant phénoménologique, qui a largement contribué à une réflexion sur le cinéma à partir d'un article largement commenté de Maurice Merleau-Ponty[8], nous enseigne une méthode, non au sens des méthodologies scientifiques illustrées plus haut, mais plutôt en tant que *chemin philosophique* d'accès au film. Comme le souligne Merleau-Ponty dans l'avant-propos à la *Phénoménologie de la perception,* la méthode phénoménologique n'est pas définitivement assurée sur un sol solide ; elle doit sans cesse être reprise, et elle s'enrichit de ses propres recommencements. Elle ne renonce à aucune des dimensions théoriques décrites par Francesco Casetti : perspectives ontologiques, méthodologiques et théories de champs. Toutefois, elle les repense chacune selon un point de vue fondamental. Les notions d'essence, au sens phénoménologique, d'intentionnalité et de monde se superposent aux trois notions théoriques et les mettent entre parenthèses pour élaborer une nouvelle logique.

La perspective phénoménologique

La perspective phénoménologique enrichit de manière considérable le concept de rationalité. En faisant de la phénoménologie une logique du sens, Merleau-Ponty déplace la scène ontothéologique vers une pensée de l'immanence du sens qui, à strictement parler, n'existe pas. Autrement dit, cette pensée n'est pas présente d'une manière objective ; elle doit être patiemment perçue, lue, construite dans un rapport éminemment philologique. L'idée ne doit pas être hypostasiée ; ce n'est pas une substance et la raison n'est pas absolue. Néanmoins, il y a parfois de la raison, des îlots de rationalité qui apparaissent et se façonnent à travers des réseaux de sens. Cette construction n'est pas seulement individuelle, mais interindividuelle : le sujet est un « nœud de relations ». Ainsi, toute une série de dualismes s'évapore : entre le sujet et l'objet, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le subjectif et l'objectif, entre le moi et les autres. Par définition, une pensée historique attachée à la genèse du sens ne peut être solipsiste :

[7] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre I, section 1.
[8] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945), dossier et notes réalisés par Pierre Parlant, Folioplus, Gallimard, Paris, 1996.

> Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui apparaît à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne[9].

Penser le monde est une tâche sans fin ; elle n'appelle pas de solution définitive puisque les rencontres singulières entre les hommes sont inépuisables et imprévisibles, conditionnées par des engagements ponctuels, des réflexions et des décisions contingentes. Cet objectif n'est pas non plus l'apanage des seuls scientifiques ou philosophes : les artistes sont également aux prises avec la même question. Merleau-Ponty élargit le champ de la philosophie traditionnelle : « 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[10] ». De tels propos nous invitent à considérer le cinéma comme l'un de nos accès au monde et un objet propice à la méditation philosophique.

L'analyse filmique et la problématique

Nous n'avons pas souhaité centrer notre mémoire exclusivement sur la philosophie du cinéma chez Merleau-Ponty. Ce travail a été en grande partie traité par Mauro Carbone et une équipe de chercheurs associés à la revue *Chiasmi International*, notamment Anna Caterina Dalmasso. Comme indiqué plus haut, nous n'avons pas non plus voulu nous focaliser uniquement sur les débats actuels de la métaphysique du cinéma. Ce travail pourra faire l'objet de recherches complémentaires de notre part. Notre objectif vise plutôt la détermination de quelques traits fondamentaux d'un genre particulier, sans nous engager dans une démarche exhaustive. Toutefois, le fait de prendre au sérieux la notion de cinéma métaphysique nécessite un détour réflexif sur la notion même de métaphysique. Nous voyons bien, par exemple, au sein du débat intellectuel entre Bergson, Merleau-Ponty et Deleuze, comment la question éminemment philosophique du mouvement, initiée notamment dans *La Physique* d'Aristote, trouve des prolongements inattendus dans une pensée du cinéma. Autre exemple : la pensée de Mauro Carbone sur les écrans et la lumière, qui s'attache à relever des traces néoplatoniciennes chez le dernier Merleau-Ponty.

---

[9] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Tel Gallimard, Paris, 1979, avant-propos, p. 15.
[10] *Ibid.,* p. 16.

Enfin, nous n'avons pas voulu faire l'impasse sur la réalisation de quelques analyses filmiques. En effet, nous ne souhaitons pas aborder l'essence du cinéma sans nous confronter à quelques grandes œuvres. Il aurait été vain de proposer une démarche déductive, de prétendre extraire de Merleau-Ponty une métaphysique du cinéma exempte d'ambiguïté et d'obscurité, et de plaquer artificiellement des concepts sur des images cinématographiques, ce qui aurait été contraire à l'esprit du philosophe. Notre démarche sera subjective et tributaire de notre culture, de nos admirations et de nos partis pris. Plusieurs auteurs français ont bien voulu nous livrer une analyse de films : Alain Badiou pour *Matrix* (1999)[11], Éric Dufour pour le cinéma de David Lynch[12] ou Jean-Michel Bertrand pour *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968)[13]. Nous avons essayé de rendre hommage au travail de certains d'entre eux, en mettant au jour l'apport du cinéma métaphysique à la philosophie. L'existence d'un genre cinématographique métaphysique ne peut être posée que par la philosophie.

Si nous avons intitulé ce travail, d'une manière un peu ambitieuse, *Fondements du cinéma métaphysique à partir d'une lecture de Merleau-Ponty*, nous espérons plus modestement clarifier la question initiale : quelle est la signification du cinéma métaphysique ? Le problème, le paradoxe, est que le cinéma n'est pas un art conceptuel. Le cinéma pense en images – quoique, à la manière du romancier, il exprime des idées, des concepts, voire des textes philosophiques à travers des dialogues, comme l'a fait Jean-Luc Godard par exemple[14]. En quoi ces images-mouvement ou images-temps, pour reprendre deux notions deleuziennes, tendent-elles vers le concept, et en quel sens expriment-elles des idées analogues aux idées métaphysiques ? Comment préciser cette analogie ? Existe-t-il une connivence entre le cinéma et la philosophie qui serait plus grande qu'entre philosophie et poésie (Hegel, Heidegger), entre philosophie et musique (Schopenhauer, Adorno), entre philosophie et peinture (Diderot, Merleau-Ponty) ? Le cinéma est-il le nouveau parangon des arts, ou pour le dire autrement, l'art le plus proprement philosophique ? Tel est, somme toute, l'enjeu de ce travail.

---

[11] Alain BADIOU (coaut.), *Matrix, machine philosophique*, Ellipses, Paris, 2003.
[12] Éric DUFOUR, *David Lynch : matière, temps et image*, Vrin, Grenoble, 2008.
[13] Jean-Michel BERTRAND, *2001, l'Odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, Paris, 2005.
[14] Sur ce sujet, se référer à Stefan KRISTENSEN, *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma / Travaux », Lausanne, 2014, p. 144 *sqq*.

Thèse et hypothèse

Notre thèse est qu'il existe une métaphysique du film, bien différente d'une métaphysique du cinéma. L'art cinématographique est une forme d'expression qui recourt à des éléments visuels, sonores et narratifs pour raconter des histoires, provoquer des affects et communiquer des idées. Les films, nous l'avons dit, peuvent aborder des thèmes métaphysiques tels que la vie, la mort, la réalité, la transcendance, l'existence, l'âme, la conscience, le destin et le libre arbitre. Ces thèmes sont souvent explorés à travers les personnages, les situations, les symboles et les métaphores. Les films peuvent ainsi être considérés comme des réflexions sur la condition humaine et la nature de l'existence, sur des événements ou sur des situations historiques. Ils peuvent contribuer à élargir notre compréhension de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. D'autres films ont une dimension métaphysique plus évidente : ceux qui s'inspirent de mouvements artistiques ou philosophiques, tels que le christianisme, le surréalisme ou l'existentialisme. Néanmoins, les œuvres qui n'ont pas une approche aussi explicite de la métaphysique peuvent également proposer des pensées profondes sur la vie et l'existence.

La question de savoir s'il existe une métaphysique du film est une question complexe et controversée. Certains philosophes estiment que cette étude relève du domaine plus large de la philosophie de l'art, qui analyse les critères esthétiques et les formes d'expression. Dans cette perspective, les films peuvent être étudiés en fonction de leur style, de leur narration, de leur mise en scène, de leur symbolisme ou de leur signification. L'approche cognitiviste de Noël Carroll dans *La Philosophie des films* semble aller dans ce sens. Le terme de « métaphysique » peut être utilisé pour décrire un genre cinématographique, mais il ne s'agit que d'une étiquette ; elle ne renvoie à aucune essence ni à aucune signification précise. Ce terme flou ne fait que dénoter un sentiment du spectateur dont on ignore la nature. Avant tout, le cinéma reste un art et échappe aux critères de l'authenticité philosophique. Nonobstant cette réserve, notre hypothèse de départ, transcrite en termes platoniciens par Eugène Green, est la suivante : « si le monde est une ombre sur le mur de la caverne, il n'y a de nos jours que le cinématographe qui, en captant cette ombre, et non en l'imitant, nous permet de remonter jusqu'à la réalité de l'idée[15] ». Cependant, l'idée que le cinéma constitue un accès privilégié à l'être n'aurait pu acquérir tout son intérêt sans la réflexion que Maurice Merleau-Ponty a conduit sur la peinture. En ce sens, la lecture de *L'Œil et l'Esprit* demeure la meilleure introduction qui existe pour élaborer une pensée du cinéma.

[15] Eugène GREEN, *Poétique du cinématographe*, Actes Sud, Arles, 2009. Cité par Juliette CERF dans une recension de l'ouvrage, *Philosophie Magazine*, 2012, p. 1.

Plan, méthodologie et corpus

Il importera dans un premier de temps de définir la métaphysique chez Merleau-Ponty pour mettre en exergue les concepts fondamentaux dans lesquels son analyse du cinéma s'enracine. Ce premier travail permettra ensuite d'aborder l'analyse merleau-pontienne du cinéma. À partir de ce fondement réflexif, nous terminerons par une étude du cinéma métaphysique qui s'appuiera sur le commentaire de quelques films et réalisateurs. Pour la première partie, nous nous sommes en partie appuyé sur les travaux de Renaud Barbaras et Fabrice Colonna, éminents spécialistes de Merleau-Ponty, qui, parmi de nombreux phénoménologues, ont renouvelé la lecture d'un Merleau-Ponty métaphysicien. Les textes du philosophe mobilisés sont essentiellement deux articles figurant dans le recueil *Sens et non-sens*, *Le Roman et la Métaphysique* et *Le Métaphysique dans l'Homme,* ainsi que l'ensemble des œuvres philosophiques : *La structure du comportement*, la *Phénoménologie de la perception*, *L'Œil et l'Esprit*, *Le visible et l'invisible*.

En ce qui concerne la deuxième partie, notre analyse textuelle de la pensée de Merleau-Ponty s'appuie d'abord sur sa conférence reprise dans *Sens et non-sens* et intitulée *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. Ensuite, nous avons considéré quelques textes complémentaires, notamment des conférences radiophoniques intitulées *Causeries*, les notes du premier cours de Merleau-Ponty au Collège de France, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, et une note préparatoire de Le *visible et l'invisible*. Nous estimons aussi que *l'Œil et l'Esprit* est une propédeutique à une pensée du cinéma. Enfin, le travail de Vivian Sobchack, professeure émérite à l'Université de Californie à Los Angeles, l'une des principales spécialistes de la philosophie contemporaine du cinéma qui reprend la pensée de Merleau-Ponty, nous permettra de revenir sur les fondements existentiels et phénoménologiques du cinéma. Nous nous appuierons notamment sur une lecture de son ouvrage intitulé *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Expérience.*

Notre troisième partie reposera sur des travaux de philosophes qui ont réalisé des analyses filmiques. Ces différentes approches attestent que l'on peut désormais enseigner la philosophie à partir de commentaires filmiques. Nous essaierons de mettre en évidence, chez certains réalisateurs – entre autres, David Lynch, Ingmar Bergman, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick– un questionnement partagé avec Merleau-Ponty sur le sentiment d'étrangeté du monde, la prégnance d'autrui et de l'intersubjectivité, l'ambiguïté des sentiments et de l'affectivité, l'importance de la corporéité dans la perception, la temporalité, le mouvement, l'art, l'incarnation, le rapport entre le réel et l'imaginaire, la description d'une conscience engagée dans des situations et des institutions.

Chapitre I

Une nouvelle conception de la métaphysique chez Merleau-Ponty

La métaphysique dans l'histoire de la philosophie

La métaphysique est un champ philosophique qui, depuis Nietzsche, Heidegger et Derrida, fait l'objet d'un certain discrédit dont il importe d'appréhender les causes. Pour commencer, la métaphysique est difficile à définir de manière précise. Depuis Aristote, elle n'apparaît pas comme une discipline bien constituée, mais plutôt comme un ensemble de questions mal définies et souvent aporétiques, tel que l'a montré Pierre Aubenque dans *Le problème de l'être chez Aristote*[16]. La définition donnée dans l'introduction n'est pas inintéressante, mais elle renvoie à une conception antique de la métaphysique : « la métaphysique désigne la connaissance du monde, des choses ou des processus en tant qu'ils existent "au-delà" et indépendamment de l'expérience sensible que nous en avons. C'est l'invisible, le monde derrière le monde, ce qu'il y a au-delà[17] ». On pourrait par exemple se référer aux traités métaphysiques de Plotin en quête de l'Un et du Bien. Le philosophe fait état, en *Ennéade* VI, 9, d'une difficulté pour l'âme de contempler l'Un : ni la pensée rationnelle ni l'intuition intellectuelle ne sont suffisantes pour l'appréhender. C'est pourquoi le philosophe doit mettre en œuvre une méthode très particulière et difficile pour accéder au premier principe. En revanche, selon Descartes, la métaphysique est une discipline philosophique accessible à l'entendement qui englobe l'ontologie, les principes de la connaissance, la question de l'âme humaine et celle de Dieu. Le Dieu dont nous parle Descartes n'est pas une réalité cachée : il repose plutôt sur une idée évidente. L'idée qu'il existe une réalité cachée est également profondément étrangère à Hegel, qui souhaite réhabiliter cette discipline, mise à mal par *La Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant. Hegel considère qu'il n'existe pas d'arrière-monde ou de chose en soi et que tout est manifeste. Sa métaphysique – qu'il présente plutôt comme une logique – englobe la question de l'être, celle de l'essence et celle du concept ; notions qui sont, selon lui, immanentes et non transcendantes. La métaphysique n'est donc pas nécessairement transcendante.

Pour Fabrice Colonna, « la métaphysique se trouve dans un rapport consubstantiel avec l'antimétaphysique depuis son commencement[18] ». En effet, la philosophie s'affronte à deux puissances rivales que sont la connaissance scientifique et les croyances religieuses. Toutefois, Inga Römer montre que, pour ce qui est de la phénoménologie, la situation est assez complexe. Le cas de Kant, notamment, et celui de Heidegger, sont ambigus. On pourrait croire que la critique heideggérienne de l'ontothéologie ou bien que l'empirisme logique anglo-saxon font désormais autorité. Pourtant, Inga Römer explique que la recherche métaphysique n'est plus un tabou pour la

---

[16] Pierre AUBENQUE, *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne* (1977), PUF, « Quadrige », Paris, 2013.
[17] LUCDE, « Top Films métaphysiques », *Senscritique* [En ligne], *loc. cit.*
[18] Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique,* Hermann, Paris, 2014, p. 42.

phénoménologie contemporaine. Par exemple, un certain nombre de phénoménologues français tels que Marc Richir, Jean-Luc Marion ou Jean-François Courtine, revendiquent, comme ce dernier, le mot d'ordre d'une « fin de la fin de la métaphysique » et ont développé une métaphysique phénoménologique[19]. Dans ce sens, László Tengelyi propose une métaphysique de la facticité, où le transcendantalisme trouve une modalité d'être. Quatre types de facticité sont mis en évidence : celle du moi, du monde, de l'intersubjectivité et de l'histoire. On trouverait plusieurs points communs avec Merleau-Ponty, notamment l'idée que le monde n'est pas une totalité de choses, mais une ouverture sur l'infini. Kant lui-même, selon Tengelyi, peut être lu à la lumière de la métaphysique. S'il pense que la métaphysique doit être problématisée afin d'éviter le dogmatisme, il considère aussi que l'homme est naturellement tourné vers les questions métaphysiques. Ce faisant, le philosophe de Königsberg entretient une ambivalence entre, d'un côté, une dénonciation de la métaphysique non-empirique, et d'un autre côté, la création d'une autre métaphysique. Compte tenu du fait que toute chose est régie par les conditions de l'aperception transcendantale, Dieu ne fournit plus le cadre de la pensée ; c'est plutôt le rôle du moi pur. Il y aurait chez Kant une ambiguïté : s'il critique bien une métaphysique du possible détachée de l'expérience, il tend néanmoins à une position ramenant toute existence et chaque vécu concret à une faculté de connaissance contenant d'ores et déjà les conditions de toute expérience[20]. Ainsi, il est parfaitement possible de concevoir une métaphysique qui ne vise pas l'être ou l'étant suprême, mais le phénomène. Inga Römer souligne que, contrairement à ce que pense Quentin Meillassoux, la facticité du phénomène ne nous mène pas à une expérience du chaos ou à un matérialisme[21]. La facticité n'est ni pure contingence ni chose en soi. Son insondabilité appelle des réponses plus complexes et une ouverture au monde pour laquelle le « réalisme » est davantage une question qu'une réponse. Ces recherches phénoménologiques sont de nature à nous encourager à lire Merleau-Ponty à la lumière de problématiques métaphysiques. Nous pensons que la métaphysique de Merleau-Ponty constitue également, en un sens, une métaphysique de la facticité.

Ces exemples permettent de montrer que la métaphysique doit rester pour nous une question ; nous ne pouvons pas nous fonder sur des représentations du sens commun. Dans l'histoire de la philosophie, cette discipline a existé sous différentes formes : celles de traités, de méditations, de logiques, et ses objets peuvent être sensiblement différents. À ce titre, nous

---

[19] Inga RÖMER, « De Kant à la métaphysique phénoménologique. Le chemin intellectuel de László Tengelyi », *AUC Interpretaniones. Studia Philosophica Europea*, vol. 2, 2015, p. 13-26.
[20] *Ibid.*, p. 18.
[21] Voir également Inga RÖMER, *Temps – éthique – métaphysique. Études phénoménologiques et herméneutiques*, Association Internationale de Phénoménologie, 2022. Le troisième chapitre est consacré à la question de la métaphysique, notamment l'article intitulé « Qu'est-ce qu'une métaphysique phénoménologique », p. 209 *sqq.*

scruterons avec attention quel est le statut de la métaphysique chez Merleau-Ponty. L'auteur défend une position intéressante, ouverte aux problèmes littéraires et historiques, sans occulter pour autant l'ancrage dans une ontologie exigeante. Si l'on voulait caractériser en deux mots sa position, on pourrait parler de *métaphysique existentielle* qui supprime le dualisme de l'esprit et de la matière, du phénomène et de la chose en soi, de l'apparence et de l'essence, du fini et de l'infini. L'abandon du dualisme permet une pensée du Tout qui ne se résume pas à la clôture d'un ensemble fermé, mais qui désigne plutôt une ouverture générale de l'être. Attentif à la notion d'époque, conscient de l'influence d'autrui dans l'élaboration de nos pensées, Merleau-Ponty pense qu'il peut exister une subtile correspondance entre des idées métaphysiques et des idées cinématographiques. Deleuze, tout en s'inspirant de Bergson, prolongera cette idée en démontrant que l' image-mouvement du cinéma participe d'une mutation scientifique et technologique héritée de Descartes et du dix-septième siècle. C'est précisément ce que Merleau-Ponty exprime dans son analyse du mouvement en peinture. Par voie de conséquence, il nous paraît fondamental de souligner chez Merleau-Ponty : en premier lieu, la définition de la notion existentielle de métaphysique à travers l'art ; en second lieu, la signification d'autrui et de l'intersubjectivité pour cette nouvelle métaphysique ; en dernier lieu, l'esquisse d'une nouvelle ontologie qui s'articule autour des concepts de réversibilité et de chair, supports d'une nouvelle compréhension des rapports entre le visible et l'invisible.

Section 1 – Des idées sensibles au cœur d'histoires métaphysiques

1.1. Le renouvellement de la métaphysique par l'art

De prime abord, on pourrait penser que Merleau-Ponty ne s'inscrive pas dans un mouvement de renouvellement de la métaphysique. Le lecteur de l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception* pourrait considérer le philosophe comme un pur phénoménologue : « le monde est cela que nous percevons[22] ». Pourtant, le philosophe écrit en mai 1960 : « je suis contre la finitude au sens empirique, existence de fait qui a des limites, et c'est pourquoi je suis pour la méta-physique[23]». Merleau-Ponty considère la métaphysique comme un champ de réflexion en plein devenir, loin de tomber dans l'oubli opéré par la philosophie contemporaine, aussi bien dans sa version heideggérienne que dans ses conceptions anglo-saxonnes et positivistes. Merleau-Ponty affirme son intérêt pour la question, non seulement dans ses derniers écrits, mais tout au long de son œuvre. Dans sa période existentialiste, il rédige deux articles sur ce thème, repris dans *Sens et non-sens* : « Le roman et la métaphysique », consacré à *L'invitée* de Simone de Beauvoir et « Le métaphysique dans l'homme », centré sur un dialogue entre philosophie et sciences humaines. Dans ce dernier article, Merleau-Ponty fait la distinction entre « le » métaphysique et « la » métaphysique. La métaphysique n'est pas un ensemble d'idées abstraites, mais une dimension ontologique existentielle. Il récuse les théories systématiques au profit d'une autre conception de la métaphysique. À une définition spéculative, il préfère une métaphysique éminemment sensible, voire presque empirique : « la conscience métaphysique n'a pas d'autres objets que l'expérience quotidienne […]. La conscience métaphysique et morale meurt au contact de l'absolu[24] ». Dans la *Phénoménologie de la perception*, les références à la métaphysique ne sont pas absentes. Lorsqu'il décrit la spatialité du corps propre, Merleau-Ponty explique que la méthode inductive nous ramène à « ces questions métaphysiques que le positivisme voudrait éluder[25] ». Dans le chapitre sur « La chose et le monde naturel », l'auteur écrit :

> Notre perception, dans le contexte de nos occupations, se pose sur les choses juste assez pour retrouver leur présence familière et pas assez pour redécouvrir ce qui s'y cache d'inhumain. Mais la chose nous ignore, elle repose en soi. Nous le verrons si nous mettons en suspens nos occupations et portons sur elle une attention métaphysique et désintéressée[26].

---

[22] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, avant-propos, p. 11.
[23] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1988, p. 305.
[24] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens* (1948), Nagel, Paris, 1966, p. 165 et 167.
[25] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception, op. cit.,* p. 133.
[26] *Ibid.,* p. 372.

Enfin, dans son dernier écrit achevé de son vivant, *L'Œil et l'Esprit*, le philosophe est très explicite sur le caractère métaphysique de sa démarche : il fait référence à la « structure métaphysique de notre chair », et pose comme fondement de son ouvrage que « toute théorie de la peinture est une métaphysique[27] ». Parallèlement à la réflexion sur l'art, les manuscrits et notes publiées dans L*e visible et l'invisible* témoignent d'un questionnement ontologique qui n'est ni psychologique ni transcendantal, et qui revêt sans aucun doute un caractère métaphysique. Outre les références à ces textes fondamentaux, de nombreuses notes de cours et textes manuscrits inédits témoignent de cet intérêt. Fabrice Colonna, dans *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, recense un panorama complet des références en la matière. Par exemple, dans un cours de 1958-1959 dédié à la possibilité de la philosophie, Merleau-Ponty explique que la métaphysique ne doit pas être entérinée telle quelle en tant que corps d'idées séparées. À l'inverse, il importe de la transformer, de la purifier, notamment grâce à l'art. Merleau-Ponty poursuit également son esquisse d'une définition de la métaphysique en la rapportant au concept d'expression « qui réunit en un seul tissu la pluralité des monades, le passé et le présent, la nature et la culture. La constatation de cette merveille serait la métaphysique même[28] ».

Tous ces exemples et citations dénotent deux idées. Premièrement, la volonté de Merleau-Ponty de ne pas abandonner à la tradition et de ne pas laisser tomber dans l'oubli les grandes questions métaphysiques sur l'Être, l'espace, le temps, les relations entre la conscience et la nature, la cosmologie, la réflexion sur l'infini et l'éternité. Deuxièmement, l'idée que ces questions doivent être repensées dans un horizon différent. Fabrice Colonna pense que, tout en disposant d'une certaine inspiration phénoménologique, Merleau-Ponty a construit sa théorie métaphysique à partir de la psychologie expérimentale et de la philosophie de la *Gestalt*. Par exemple, les concepts de structure figure-fond, de système de références et d'écarts, de niveaux, de dimensions donnent un nouveau cadre de pensée au philosophe. Ce faisant, Fabrice Colonna n'introduit pas de coupure nette entre les œuvres de la première période de Merleau-Ponty et celles de la seconde. L'inspiration qui se fait jour dans *La structure du comportement* n'est pas absente des notes sur *Le visible et l'invisible*. Ainsi, la référence à la *Gestalt* que nous trouvons dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie* n'est pas anecdotique, et le texte de cette conférence doit être sérieusement étudié, ce que nous ferons plus loin en début de deuxième partie[29]. Pour caractériser la différence entre la métaphysique traditionnelle et la métaphysique renouvelée par Merleau-Ponty, on pourrait distinguer une métaphysique idéaliste d'une métaphysique existentielle, une métaphysique écrite par Dieu et une

---

[27] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, (1960), Folio Essais, Gallimard, Paris, 2018, p. 33 et p. 42.
[28] Manuscrits déposés à la Bibliothèque nationale de France, VIII, f. 243. Cité par Fabrice COLONNA dans *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique,* Hermann, Paris, 2014, p. 22.
[29] Sur ce point, voir *infra* chapitre II, section 1.

métaphysique exprimée par un sujet incarné dans le monde. Fabrice Colonna relève aussi l'opposition entre une métaphysique dite *rétrospective* et une métaphysique dite *prospective* :

> La métaphysique est qualifiée de rétrospective lorsqu'elle fait de l'Être un absolu déjà posé, par rapport auquel l'homme ne joue qu'un rôle superficiel ou dont il est le sous-produit. La métaphysique rétrospective considère un être plein et actuel, à la hauteur duquel le penseur, arrivé en dernier, est censé s'élever par survol, dans l'oubli de sa condition corporelle […]. C'est à travers l'homme et non en deçà de lui que l'Être se manifeste […]. Penser une véritable émergence, une aventure de l'Être, qui ne soit pas seulement le reflet d'idées éternelles, telle est la tâche d'une métaphysique prospective[30].

Ainsi, le *méta* de métaphysique ne doit pas être interprété comme après la nature, en deçà ou au-delà d'elle ; il renvoie à l'autodépassement de la nature en tant qu'elle nous interroge, nous engage dans des questions et requiert par là même notre collaboration active.

Chaque philosophe privilégie une entrée dans la métaphysique et, comme le dit Bergson, développe une intuition particulière pour y accéder. Pour Descartes, il s'agit de mettre en œuvre une méthode inductive et déductive à partir de la pensée du cogito. Pour Kant, le commencement est l'intuition du caractère transcendantal de l'espace et du temps, qui a de lourdes conséquences pour la métaphysique. Pour Bergson, il s'agit de l'intuition de la durée vécue, donnée immédiate de la conscience, qui fonde le primat du temps sur l'espace. Pour Merleau-Ponty, nous ne pouvons pas parler d'une intuition suprasensible, bien entendu, mais plutôt d'une intuition *esthétique*. Dans l'objectif de conceptualiser une nouvelle métaphysique, elle ne peut être médiatisée que par un seul champ philosophique : celui de l'art. Merleau-Ponty s'inspire sans doute de Schelling, dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, qui considère l'art comme le socle fondamental de la philosophie. Il a d'ailleurs consacré un de ses cours du Collège de France à la philosophie de Schelling, où il commente l'adéquation schellingienne de l'art entre le passif et l'actif, entre la nature et la pensée[31]. Ainsi, Merleau-Ponty accorde une importance toute particulière à l'art et à l'intuition sensible, grâce auxquels il échappe à l'interdit kantien relatif à la métaphysique. Dans ce sens il considère l'art comme le fondement de la métaphysique, voire comme étant de nature métaphysique : « toute théorie de la peinture est une métaphysique […], toute l'histoire moderne de la peinture, son effort pour se dégager de l'illusionnisme et pour acquérir ses propres dimensions ont une signification métaphysique[32] ». Il est évident que cette position merleau-pontienne est fondamentale pour notre

---

[30] Fabrice COLONNA., *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 113.
[31] *Ibid.,* p. 327 *sqq*.
[32] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 42.

propos, qui consiste à déterminer la signification du cinéma métaphysique. Le cinéma est aussi un art, et il partage avec la peinture un certain nombre de traits : visibilité, interrogation sur le mouvement, questionnement sur l'invisible du visible.

D'une certaine manière, le peintre met au jour une problématique aristotélicienne : il s'agit de savoir si l'art permet de comprendre la métaphysique. À ce titre, l'art s'inscrit dans une ontologie. L'art, en tant qu'*organon* ontologique, a une légitimité pour appréhender la question de savoir ce qu'est l'étant. Dans ce cadre, le philosophe a pour rôle de retracer l'ontologie esquissée par le peintre. Par ailleurs, si l'artiste est à même de révéler l'être, c'est avant tout parce qu'il est « psychologue de la perception[33] ». Par exemple, Merleau-Ponty note, dans un portrait de Madame Cézanne, que la frise de tapisserie paraît scindée en deux morceaux, alors qu'en réalité, elle ne l'est pas. Ici, le peintre rend compte d'un phénomène psychologique qui porte le nom d'illusion de Poggendorff. Il dispose également d'une sensibilité aux couleurs qui lui permet de réussir son œuvre grâce à des effets picturaux, tels qu'une lumière qui semble émaner du tableau, par exemple. Ce faisant, Cézanne parvient à faire apparaître la chose (*etwas*), la choséité (*thingness*), voire l'essence (*essenz*). La peinture s'impose comme la « garante de la vérité[34] ». À noter qu'il ne s'agit pas des vérités scientifiques – issues entre autres des expériences de Köhler ou de Kofka sur lesquelles Merleau-Ponty s'est appuyé pour rédiger la *Phénoménologie de la perception*. Plus précisément, les vérités révélées par l'artiste sont antérieures et conditionnent les vérités scientifiques. Cézanne avait ainsi déclaré : « je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai[35] ». Le peintre pensait que la peinture constituait le lieu fécond de la vérité et Merleau-Ponty a tenté de mettre au jour la manière dont ce projet s'est orchestré. Cette vérité des vérités, dont la peinture est le témoin, mérite toutefois un éclaircissement. Pourquoi constituerait-elle une vérité à la fois antérieure et supérieure aux autres vérités ? En premier lieu, cette vérité s'enracine dans un réalisme supérieur, celui de l'œuvre d'art, qui dépeint la réalité mieux qu'elle nous apparaît naturellement. En second lieu, elle déploie des essences sauvages, situées en parallèle de l'existence, qui constituent l'individuation de l'Être. Autrement dit, le tableau ne donne pas uniquement à voir le visible – objets, paysages, couleurs et personnages – mais également l'invisible – les rayons du monde, c'est-à-dire la production infinie de la nature, illustrés par la peinture, en dépit de la finitude des formes inhérentes à un tableau, étant donné sa matérialité. Par cette saisie de l'infini, l'artiste témoigne de la genèse du monde, et la nature s'exprime au travers de l'artiste qui en présente aussi bien l'harmonie que la profondeur.

---

[33] Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 319.
[34] *Ibid.*, p. 321.
[35] Denis COUTAGNE, *Cézanne en vérité(s)*, Actes Sud, Arles, 2006. Les propos de Cézanne se trouvent dans une lettre destinée à Émile Bernard, en date du 23 octobre 1905. Cité par Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 322.

Par conséquent, le renouveau de la métaphysique merleau-pontienne implique une nouvelle conception de la nature.

Fabrice Colonna a voulu mettre en lumière une aporie de la métaphysique merleau-pontienne, qui reposerait sur une pétition de principe : la peinture, et à plus juste titre l'œuvre de Cézanne, constituerait un « événement métaphysique […], un témoin ontologique réaliste[36] ». Ainsi, il faudrait accepter l'idée selon laquelle la peinture de Cézanne est *réellement* un témoin ontologique. La question que se pose Colonna est la suivante : pourquoi les autres peintres, et *a fortiori* les autres artistes, ne pourraient-ils pas également incarner un événement métaphysique ? Nous proposons de montrer que Merleau-Ponty a dépassé cette aporie, puisqu'il a également analysé des œuvres littéraires en vue d'exemplifier sa théorie. Nous allons appréhender, chemin faisant, comment la littérature a permis à Merleau-Ponty d'approfondir sa nouvelle métaphysique. Sa conception de la nature, par extension du monde et du corps, a été invigorée par l'analyse des écrivains. Alors que l'intersubjectivité et le temps sont deux concepts qui sont en partie ignorés dans l'analyse de la peinture proposée par *L'Œil et l'Esprit*, ils sont davantage scrutés à la loupe de la littérature. Nous approfondirons les pistes que nous a laissées Merleau-Ponty sur le concept d'idée sensible, qui a été étudié par Mauro Carbone dans un ouvrage lui étant entièrement consacré[37]. L'idée sensible apparaît comme un concept novateur qui rebat les cartes de la métaphysique traditionnelle, en redéfinissant la catégorie même de concept. En effet, cet oxymore, qui unit l'idéel et le sensible, permet de comprendre en quoi l'art, la peinture, le cinéma, la littérature sont également aptes à penser des questions métaphysiques. Cette question est la plus difficile, rapporte Merleau-Ponty dans son texte intitulé « L'entrelacs – Le chiasme ». En effet, il est question du lien entre la chair et l'idée, « de l'armature intérieure » du visible « qu'il manifeste et qu'il cache[38] ». Il importe donc, dans un premier temps, de définir ce concept chez Merleau-Ponty. Dans un second temps, nous montrerons en quoi Merleau-Ponty s'appuie sur la littérature pour l'exemplifier. Nous verrons ultérieurement en quoi cette réflexion, en conciliant l'approche phénoménologique et psychologique, peut servir de fer de lance à une analyse de la cinématographie.

D'emblée, la notion d'idée sensible présente un paradoxe : comment une idée, en tant que représentation d'un objet de pensée, effet direct ou indirect de l'intellection, peut-elle être avant tout sensible, c'est-à-dire connue par les sens et non par la raison ? Comment un concept qui semble intuitivement appartenir au monde intelligible peut-il être en réalité de nature fondamentalement sensible, alors que cette nature relève par définition d'un autre monde que celui des idées – l'univers de la matière ? À première vue, on pourrait penser qu'elles sont médiées par

---

[36] Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, *op. cit.,* p. 330-331.
[37] Mauro CARBONE, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, Paris, 2008.
[38] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 195.

la raison plutôt que par les sens. Cette conception platonicienne et théorique a été largement développée dans la tradition philosophique. Pourtant, contrairement à ces idéalités, les idées sensibles sont médiées avant tout par le corps, les membres, les organes et les sens. Elles ne sont pas détachées du monde phénoménal puisqu'elles se manifestent à travers notre engagement perceptuel. Ainsi, notre connaissance est profondément enracinée dans cette expérience sensorielle. Autrement dit, les idées sensibles ne sont pas des entités abstraites, mais plutôt des phénomènes qui émergent de notre perception du monde. Ici, l'esprit et le corps paraissent avoir la même modalité d'existence et la même finalité. Une telle conceptualité de l'idée remet en question le dualisme traditionnel entre le corps et l'esprit, cher à la tradition cartésienne, et met l'accent sur l'importance des sens dans notre relation au monde. Par ailleurs, l'idée sensible est un produit de l'interaction entre la pensée et le corps. La signification du monde n'est pas donnée par des concepts immuables ou des catégories *a priori* : elle est plutôt inhérente à notre corps, puis à notre expérience perceptive, et enfin, aux phénomènes *a posteriori.* En effet, la connaissance ne saurait se limiter à une représentation intellectuelle, auquel cas elle ne serait qu'une simple spéculation. Elle émerge plutôt de notre corporéité, c'est-à-dire de notre engagement avec l'environnement. De ce fait, nous devons nous immerger activement dans notre propre expérience sensorielle afin d'en saisir pleinement le sens. À ce titre, les sens constituent également la clé de voûte de la formation de la subjectivité.

Merleau-Ponty crédite Marcel Proust d'avoir le mieux décrit ce qu'est une idée sensible : « une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur[39] ». Nous reviendrons plus loin sur cet écrivain. L'idée sensible est universelle en tant qu'ouverture d'une nouvelle dimension, qui nous est présentée grâce à une « initiation » (*Stiftung*)[40]. Cette initiation s'enracine dans une appréhension esthétique. Ainsi, Merleau-Ponty souligne la continuité entre le sensible et l'esthétique – contrairement à Deleuze qui note plutôt leur discontinuité. La manière la plus concrète d'illustrer cette notion d'« idée sensible » consiste donc à la situer vis-à-vis des arts et à garder à l'esprit l'importance centrale de la théorie de la forme pour Merleau-Ponty. Une définition éclairante de la différence entre le visible et l'invisible consiste à les rapporter à un système de référence, à une structure composée de plusieurs niveaux, notamment celui du fond et de la figure – le fond constituant l'invisible de la figure visible, mais avec une réversibilité entre les deux. En 1948, le philosophe réunit différents textes qu'il avait rédigés auparavant au sein de trois sections intitulées « Ouvrage », « Idées » et « Politiques » dans un recueil intitulé *Sens et non-sens*. Dans les quatre articles de la première section, il met en exergue les points communs entre les arts,

[39] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 195.
[40] *Ibid.,* p. 296.

la nouvelle psychologie – aussi appelée psychologie de la forme ou *Gestalttheorie* – et la philosophie. La nouvelle psychologie vise à considérer la perception, définie en tant qu'appréhension sensible d'un phénomène, comme étant première, par opposition à la psychologie classique, qui considère les sensations, définies en tant qu'effets de l'intelligence et de la mémoire, comme premières :

> La perception analytique, qui donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond donc à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe ou du philosophe qui réfléchit, la perception des formes, au sens très général de : structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontané[41].

La psychologie de la forme met en lumière la synesthésie de la perception « puisqu'elle parle à tous mes sens », qui n'est donc pas seulement « une somme de données visuelles, tactiles et auditives[42] ». À n'en pas douter, les artistes s'inscrivent dans le continuum de la recherche initiée par les gestaltistes. Merleau-Ponty analyse la peinture dans *Le doute de Cézanne*, le cinéma dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, la littérature dans *Le roman et la métaphysique*, où il commente *L'invitée* de Simone de Beauvoir et dans *Un auteur scandaleux* où il prend parti en faveur de Sartre. Nous nous attarderons pour commencer sur l'exégèse merleau-pontienne des œuvres littéraires tout en gardant présent à l'esprit le texte essentiel publié dans le même recueil intitulé « Le métaphysique dans l'homme » où il dialogue plutôt avec les sciences humaines.

1.2. Proust, les signes et les idées sensibles

Merleau-Ponty définit le concept d'idée sensible à la lumière d'écrivains célèbres, tels que Marcel Proust. Pour Merleau-Ponty, la métaphysique et les idées sensibles peuvent se raconter comme des histoires. Les « histoires métaphysiques » constituent une approche littéraire et philosophique qui explore les questions fondamentales de l'humanité à travers la narration fictionnelle ou biographique. Il s'agit de textes qui ne se contentent pas de raconter une histoire, mais qui cherchent plutôt à interroger des aspects existentiels de la vie humaine. En ce sens, le récit métaphysique questionne le sens de l'expérience, les ambiguïtés, les paradoxes de l'existence, au même titre que la philosophie, la peinture ou la musique. Un roman métaphysique bien connu, outre les romans de Sartre et de Beauvoir, est *L'écume des jours* de Boris Vian ; un texte qui met en exergue certains thèmes métaphysiques comme l'amour, la condition humaine et l'absurdité de la vie, le tout décrit avec une plume poétique et onirique.

---

[41] Maurice MERLEAU-PONTY, « Le cinéma et la nouvelle psychologie *», Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 87-88.
[42] *Ibid.,* p. 88.

D'emblée, il importe de distinguer l'analyse merleau-pontienne relative à l'œuvre de Marcel Proust de l'analyse deleuzienne – un débat qui est bien retracé dans le livre de Mauro Carbone consacré à Proust[43]. Dans son ouvrage *Proust et les signes*, Deleuze identifie des « signes » dispersés dans l'œuvre de l'auteur. Ces signes, tels que la madeleine ou les aubépines, s'apparentent davantage à des monades leibniziennes dont la nature déterminée nous échappe en grande partie. En ce sens, la notion de « signes » paraît bien différente de l'idée sensible, qui renvoie à un donné subjectif de l'œuvre proustienne, se lit distinctement par les sens et apparaît clairement au lecteur. Toutefois, Deleuze analyse « l'ensoi de Combray » et met en lumière une idée proustienne de la réminiscence qui s'oppose à celle de Platon : « il ne s'agit plus de dire : créer, c'est se ressouvenir – mais se ressouvenir, c'est créer[44] ». Selon Deleuze, Proust esquisse une conception anti-platonicienne de la réminiscence. Quoique cette théorie ne soit pas reprise de l'œuvre de Merleau-Ponty, elle s'avère intéressante pour éclairer le concept d'idée sensible, au sens où elle s'inspire d'une théorie non-platonicienne des idées[45].

Dans *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty explique que la peinture et la littérature parviennent à mettre au jour des pans de l'expérience humaine qui échappent à la perception. L'idée sensible, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Marcel Proust, renvoie à la capacité détenue par l'art de révéler toute la profondeur et les implicites de notre expérience. À ce titre, elle constitue la raison d'être de la création artistique. En captivant la fugacité des moments et la richesse de l'existence, elle compose une essence signifiante qui transcende les apparences afin de faire advenir une réalité plus profonde. Proust souligne que notre perception des choses est imprégnée de notre corporéité et de notre mémoire ; en témoigne l'exemple de la perception de Martinville : dans le premier volume de la *Recherche*, *Du Côté de chez Swann*, le narrateur évoque la vue des clochers de l'église de Martinville. Ils apparaissent différents selon l'heure de la journée, la lumière et la distance depuis laquelle on les regarde. Le narrateur comprend que ces variations ne sont pas dues à une différence objective, mais plutôt à des perceptions proprement subjectives. Cet exemple met en évidence l'idée selon laquelle notre perception est dépendante de notre corporéité. Proust révèle comment nos sensations, nos souvenirs et nos émotions s'entremêlent et se juxtaposent pour concevoir une expérience à part entière. Dans ce sens, l'idée sensible permet de nouer les liens sous-jacents entre les différents éléments de notre expérience. Ce concept nous invite à reconnaître à la fois la complexité et la richesse de la vie quotidienne. Dans le même ouvrage, on trouve le célèbre passage où le narrateur savoure une madeleine trempée du thé, ce qui génère en lui une succession de souvenirs. La texture, le goût et l'odeur de la madeleine éveillent la mémoire et établissent une

---

[43] Mauro CARBONE, *Proust et les idées sensibles,* Vrin, Paris, 2008.
[44] Gilles DELEUZE, *Proust et les signes* (1964), Presses universitaires de France, Paris, 1996, p. 132.
[45] Concernant la théorie non-platonicienne des idées, se référer à s*upra* chapitre I, section 1, sous-section 1.

certaine connexion entre le présent et le passé. De même, dans un *Amour de Swann*, le personnage de Charles Swann est submergé de souvenirs lorsqu'il entend la sonate de Vinteuil, évoquant pour lui aussi bien les joies que les malheurs de son amour pour Odette. Ainsi, une expérience sensorielle, en apparence banale, permet de révéler les couches cachées de notre existence. L'art, la musique en l'occurrence, peut capturer et exprimer des émotions complexes qui dépassent leur simple enregistrement par nos sens. Toutefois, le lien de cause à effet entre l'idée sensible et la révélation d'un sens caché n'est pas facile à appréhender. Proust met au jour le caractère proprement insaisissable de l'idée sensible :

> Idée sensible, c'est-à-dire idée impensable par représentation, idée se dérobant à la pensée, ne laissant à qui veut la saisir, la comprendre, comprendre comme Swann tente de saisir le secret de la petite phrase, que sa propre absence, ses traces que sont quelques notes, leurs écarts et leurs rapports. Idée insaisissable dans ces traces mêmes, sens de la phrase musicale se dérobant dans la phrase même, sens ou idée qui n'est donnée qu'en creux, comme une certaine absence au sein de la présence, un certain silence entre les notes[46].

Proust cherche malgré tout à toucher l'impalpable de l'idée sensible. Il ne se contente pas de décrire les phénomènes visuels, mais explore également les dimensions tactiles, olfactives et auditives de l'expérience. L'auteur met en évidence l'importance des sensations corporelles et des souvenirs qui leur sont associés pour comprendre la signification de notre existence. L'idée sensible constitue une invitation à aller au-delà du donné immédiat, à reconnaître la complexité de notre expérience corporelle et mémorielle, médiée par cette même idée sensible. Dans ce sens, l'art est une clé de perception pour ces multiples facettes de notre expérience afin de saisir le sens profond qui émerge de nos impressions. L'archétype de l'idée sensible est dépeint dans un extrait de cours de Merleau-Ponty portant sur Proust : Proust cite parmi ces « notions sans équivalents[47] » celle de la lumière. La lumière est définie comme une initiation au monde. La lumière n'est pas perçue, mais elle est condition de possibilité de la perception : elle rend visible, et à ce titre, elle est elle-même invisible. Cézanne écrivait : « la lumière n'existe donc pas[48] ». La lumière est vue par le visible, dans lui-même et par lui-même. Elle est la cause du visible, mais se cache dans le visible. Ainsi, la lumière est l'invisible : « la luminosité est structure de l'être[49] ».

---

[46] Patrice LECONTE, « Deux lectures de Merleau-Ponty », *L'Enseignement philosophique*, vol. 65A, 2015, p. 27.
[47] Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann* (1913), vol. 1, Gallimard, Paris, 1988, p. 350.
[48] Paul CÉZANNE, *Lettre à Émile Bernard*, 1904, p. 269.
[49] Patrice LECONTE, « Deux lectures de Merleau-Ponty », art. cit., p. 30.

L'idée sensible peut être appréhendée comme étant le double du sensible, en un sens actif : ce sont les phénomènes qui se multiplient dans un temps passé, mais qui se forment néanmoins dans le présent.

> On touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'est allé plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est le double et la profondeur[50].

Ainsi, Proust donne une belle illustration du double de l'idée sensible : « dès le commencement de la *Recherche*, depuis la scissiparité du "premier Swan" et du "Swann que j'ai connu avec exactitude" jusqu'au "bal des têtes" du *Temps retrouvé*[51]». Ce dédoublement du monde sensible n'est pas un construit de la pensée. À l'inverse, il est inhérent au monde phénoménal et temporel, ce qui nous donne l'impression de ne pas être dans le présent. Il importe dès lors de modifier notre conception temporelle pour appréhender l'idée sensible. Ainsi, elle ne saurait être pensée comme un substitut du perçu, comme si elle était une marque de celui-ci que l'on pourrait appréhender de manière indépendante. A contrario, elle est plutôt un « excédent » qui empêche toute possibilité de le saisir, alors même qu'il est présenté par ses exemples, qui de manière convergente, renvoient à lui : « les idées musicales ou sensibles, précisément parce qu'elles sont négativité ou absence circonscrite, nous ne les possédons pas, elles nous possèdent[52] ». Autrement dit, l'idée sensible constitue un prisme qui s'ouvre lorsque nous observons ses facettes. Ce prisme nous donne à voir une connaissance anticipée des choses.

Nous terminerons en soulignant le rapport qu'il existe entre la notion d'essence chez Proust et sa conception de l'intersubjectivité. Nous nous appuyons pour ce faire sur un article d'Inga Römer qui met en évidence la relation entre réalité et altérité dans l'œuvre de Proust[53]. L'originalité de cet article consiste à faire le lien entre les essences, les idées sensibles et le rapport aux autres. À notre sens, ceci est fondamental, car nous souhaitons comprendre chez Merleau-Ponty le lien métaphysique entre le thème de l'art et celui d'autrui. Inga Römer met en évidence trois types d'intersubjectivité chez Proust, notamment à travers l'analyse de « la petite phrase de Vinteuil ». Le premier type de relation, proche du « on » heideggérien, est constitué par le monde des salons et son échange de signes vides et dénués de sens, qui sont purement formels. Dans cet espace-là, il

---

[50] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 195.
[51] Søren GOSVIG OLESEN, « Étude critique », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 75, n° 3, 2012, p. 473.
[52] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 198-199.
[53] Inga RÖMER, « Le "frère inconnu". Altérité et réalité chez Proust », *Temps – éthique – métaphysique. Études phénoménologiques et herméneutiques, op. cit.,* p. 221.

n'y a pas de place pour une recherche de l'essence : la superficialité des rapports humains interdit toute relation authentique à la réalité. Le deuxième type de rapport est constitué par la relation amoureuse, qui pourrait rendre possibles une cristallisation spirituelle et le partage de questions essentielles. Cependant, cette relation est toujours équivoque et ambiguë. La jalousie, la trahison et l'insaisissabilité d'autrui nous invitent, malgré toute la force et la beauté de ces sentiments, à un constat pessimiste : l'altérité d'autrui reste fondamentale. L'idée de transposer la recherche de l'essence à une relation amoureuse ou érotique participe d'une confusion et se révèle donc illusoire. Ainsi, le seul espace intersubjectif où peut advenir une perception de l'essence est la communication artistique entre, par exemple, la souffrance du compositeur et les sentiments partagés par l'auditeur de la sonate. Dans ce cas précis, et par la médiation de l'art, nous avons affaire à une communication authentique. Il ne s'agit pas de la communication abstraite d'une essence, telle que pourrait l'être une tristesse générique, par exemple. Les choses sont beaucoup plus subtiles. Ce que l'auditeur de la sonate éprouve, ce n'est pas la tristesse du compositeur. C'est, à partir de cette tristesse présumée, l'écho qu'elle éveille en lui et les thèmes existentiels qu'elle lui évoque. Plus qu'une communication, il s'agit plutôt d'une *création*. Nous trouvons ici une analyse partagée aussi bien par Gilles Deleuze que par Vivian Sobchack[54]. Cette création n'est pas solipsiste, car elle se double d'un sentiment de solidarité et de fraternité avec l'autre. Ainsi, la création et la transmission des idées sensibles se font dans le cadre d'une relation intersubjective. Ceci est encore vrai, nous dit Inga Römer, pour l'idée de l'idée, « cet équivalent proustien de l'idée du Bien platonicien[55] », l'idée de la création de toutes les idées, l'idée de la genèse de cet invisible dont nous parle Merleau-Ponty. Cet invisible n'a plus le caractère sublime et grandiose que lui accordait la métaphysique traditionnelle, mais il est riche de virtualités et peut constituer un rempart, une consolation à la bêtise et à la violence du monde. Nous allons maintenant aborder, avec Simone de Beauvoir, une autre version de la jalousie intersubjective.

1.3. L'œuvre de Beauvoir : métaphysique de l'existence

Dans sa recherche philosophique sur l'art, Merleau-Ponty s'appuie également sur l'œuvre *L'invitée* de Simone de Beauvoir, qui est commentée dans un article intitulé *Le roman et la métaphysique*[56]. Dans ce roman, l'écrivaine rapporte les interactions entre les personnages et leur introspection en s'appuyant sur une perspective phénoménologique. Beauvoir met en scène un

[54] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre II, section 2, sous-section 3 et section 3.
[55] Inga RÖMER, « Le "frère inconnu". Altérité et réalité chez Proust », *Temps – éthique – métaphysique. Études phénoménologiques et herméneutiques, op. cit.,* p. 221.
[56] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 45-71.

triangle amoureux entre trois personnages : Françoise, Pierre et Xavière. Sa thèse est que la vie humaine est multiforme et que les impressions sensorielles constituent un outil pour les appréhender. À ce titre, les sensations, les émotions et les souvenirs interagissent et définissent ainsi notre propre expérience. Les souvenirs remémorés et les émotions vécues par les trois personnages leur permettent de représenter leur propre relation. Ces trois protagonistes sont décrits comme éminemment sensibles ; une sensibilité dont le rôle est ici crucial. Plus précisément, le concept d'idée sensible s'avère être une clé de compréhension des interrelations, car il en révèle le sens caché. En effet, les sentiments que François éprouve pour Pierre et Xavière dénotent sa propre expérience intérieure. Les sensations tactiles et de proximité avec Pierre, l'attraction, le rejet, et les souvenirs communs, contribuent à forger une signification de sa relation avec lui. De même, les regards et les gestes adressés à Pierre alimentent ses émotions, ses interprétations de la situation, et influent de ce fait sur sa conception de la réalité. Toutes ces interactions constituent ainsi des idées sensibles. Ces liens entre les personnages illustrent également une thèse de la nouvelle psychologie, selon laquelle il n'existe pas de différence entre l'introspection et l'extrospection, entre l'observation intérieure et l'observation extérieure : « il […] faut rejeter […] le préjugé qui fait de l'amour, de la haine, ou de la colère des "réalités intérieures" accessibles à un sel témoin, celui qui l'éprouve[57] ». En ce sens, les émotions ne sont pas des faits psychiques enfouis « au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement, des styles de conduite visibles du dehors[58] ». Le concept d'idée sensible à l'œuvre dans *L'invitée* de Beauvoir s'inscrit dans cette perspective. Les regards, les gestes et les contacts tactiles entre les personnes génèrent des émotions perçues par les autres personnages, et influent par là même sur leurs réponses perceptives, sensorielles et émotionnelles. Nous ne pouvons donc pas dire que les idées sensibles sont purement introspectives ou extratensives ; elles ont plutôt la double vocation de révéler le sens des émotions subjectives tout en octroyant une certaine connaissance intersubjective et objective : celle d'autrui et du monde.

Le concept d'idée sensible et les thèses de la nouvelle psychologie s'observent aussi dans d'autres ouvrages de Simone de Beauvoir. Dans *Le Deuxième Sexe*, elle analyse la condition des femmes et la construction sociale du genre. Beauvoir explore les expériences vécues par les femmes et montre l'impact de la maternité, de la sexualité et de la violence sur l'élaboration de la subjectivité et de l'identité féminines. Par ailleurs, dans son récit autobiographique intitulée *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Beauvoir explique en quoi ses expériences singulières et ses propres émotions ont contribué à forger sa compréhension du monde, son parcours intellectuel, sa formation d'écrivain

[57] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie, op. cit.*, p. 13.
[58] *Ibid.*, p. 14.

et de philosophe. Enfin, dans *Tous les hommes sont mortels*, l'auteure explore le thème de l'immortalité et de la condition humaine à travers le personnage de Fosca, un homme immortel. Le temps, la mémoire, la mortalité, la quête du sens de la vie sont des idées sensibles qui influencent la compréhension que Fosca a de sa propre existence. Fosca est un éternel qui traverse les siècles, ce qui lui donne une perspective unique de la condition humaine. Nonobstant son immortalité, il ne peut pas échapper aux limites de son corps et à la finitude de ses sensations : il ressent la faim, la douleur, la fatigue et les désirs comme les autres humains. Il est également en proie aux émotions : l'amour, la passion, la tristesse et la solitude. Ces émotions l'ancrent dans une réalité sensible, et forgent ainsi son existence en tant qu'être humain. Par ailleurs, Fosca, à travers sa relation amoureuse avec Régine, explore la profondeur de ses émotions, l'intensité de l'amour et de la passion, la douleur de la séparation et de la perte. Les émotions donnent vie à sa conscience et influencent sa perception. En effet, ces émotions enrichissent sa compréhension de lui-même et de l'existence. Elles constituent, à ce titre, de véritables idées sensibles. Enfin, l'immortalité de Fosca lui permet d'observer les évolutions de l'histoire, mais il ne peut pas échapper à la temporalité de son propre vécu. Cette conscience temporelle renforce son expérience sensible et l'incite à interroger le sens de la vie. L'œuvre de Simone de Beauvoir exemplifie ainsi la thèse de la nouvelle psychologie selon laquelle il n'existe pas de dualisme entre l'introspection et l'extrospection. En effet, les sensations, les émotions et la conscience temporelle de Fosca mettent en évidence l'interconnexion entre son propre corps, son analyse de soi – introversion – et la perception du monde – extraversion.

Il nous reste à appréhender en quoi le concept d'idée sensible participe à construire l'assise de la métaphysique merleau-pontienne. L'idée sensible, en tant que dédoublement et révélation de la réalité sensible, constitue la condition *sine qua non* de certains phénomènes. Elle nous permet de percevoir, à travers nos sens, des sensations et des émotions qui ne peuvent pas être perçues *ex nihilo*. À ce titre, l'idée sensible pourrait s'apparenter aux conditions de l'aperception transcendantale, le temps et l'espace, et s'inscrire comme un fondement métaphysique de l'expérience humaine. Cependant, pour Merleau-Ponty, l'idée sensible n'est ni un concept psychologique ni un concept transcendantal. Il s'agit d'une notion ontologique qui articule le visible et l'invisible. Comme nous l'avons vu, le concept d'idée sensible chez Merleau-Ponty joue un rôle central dans sa métaphysique, car il remet en question la dualité traditionnelle entre le sujet et l'objet, et propose une perspective alternative où l'unité entre la subjectivité et le monde objectif est possible à travers ces idées. La métaphysique peut ainsi être définie comme une quête de la manière dont nous habitons le monde, et dont notre expérience sensorielle est enracinée dans la réalité. La notion de l'esprit n'est pas séparée de la réalité matérielle, et notre compréhension émerge à travers

un engagement actif et incarné avec l'environnement. Autrement dit, l'idée sensible est une manière pour Merleau-Ponty d'expliquer comment le sens et la signification émergent de notre expérience corporelle. Cette perspective invite à une compréhension holistique de l'existence dont la notion de chair constitue la plus belle illustration. L'ego s'évanouit dans le monde, le sujet dans l'objet, au profit d'une intersubjectivité qui parvient à donner un aperçu du monde. *In nuce*, la métaphysique merleau-pontienne, qui s'appuie sur le concept d'idée sensible, cherche à établir une vision du monde qui intègre pleinement notre existence corporelle et nos expériences sensibles. Elle souligne l'importance de reconnaître le corps comme un mode essentiel de connaissance et d'interaction avec le monde, et elle met en évidence la dimension incarnée de notre expérience. Elle nous invite à abandonner la stricte dichotomie entre le sujet et l'objet, et à reconnaître que notre compréhension du monde est profondément enracinée dans notre interaction avec ce dernier.

L'idée sensible, médiée par notre corporéité, est également hétéronome au sens où elle relève de l'intersubjectivité. Si l'idée sensible était uniquement perçue par le sujet qui la façonne, alors on ne pourrait pas s'assurer qu'il s'agit *effectivement* d'une idée sensible. En effet, dans ce cas précis, l'idée sensible pourrait être considérée comme spéculative, voire solipsiste. Afin d'être interprétée et de trouver une réelle signification, l'idée sensible nécessite la présence et l'action d'autrui, qui la saisit et la met en forme. Par exemple, l'artiste produit des idées sensibles que le spectateur perçoit et interprète afin d'éclairer le sens et le style de l'œuvre d'art. De même, au sein d'un couple, un individu émet des émotions que la seconde personne reçoit, analyse et renvoie sous forme de sensations, et *vice versa* – voir plus haut l'analyse faite par Merleau-Ponty de *L'Invitée* de Beauvoir. Dès lors, il importe de voir plus en détail en quoi autrui constitue un thème métaphysique chez Merleau-Ponty.

Section 2 – Autrui comme problème métaphysique

2.1. Autrui selon une conception gestaltiste

Les lectures de *la recherche du temps perdu* et de *L'invitée* témoignent de l'importance d'autrui, des relations humaines, et du rôle fondamental joué par le tiers dans l'intersubjectivité. La littérature montre, à l'évidence, que l'homme est un être de passion, commandé par l'amour et la haine, enlisé dans des rapports économiques, politiques et intellectuels avec les autres. Par ailleurs, cet aspect fonde également la dimension métaphysique du cinéma. Lorsque, dans les textes de *Sens et non-sens,* Merleau-Ponty synthétise la définition du métaphysique ou de la métaphysique, la question d'autrui est au premier plan :

> Désormais ce qu'il y a de métaphysique dans l'homme ne peut plus être rapporté à quelque au-delà de son être empirique – à Dieu, à la Conscience –, c'est dans son être même, dans ses amours, dans ses haines, dans son histoire individuelle et collective, que l'homme est métaphysique[59] […]. La conscience métaphysique et morale meurt au contact de l'absolu parce qu'elle est elle-même […] la connexion vivante de moi avec moi, et de moi avec autrui […] ; c'est l'expérience que nous en faisons dans toutes les situations de l'histoire personnelle et collective[60] […]. La conscience métaphysique n'a pas d'autres objets que l'expérience quotidienne : ce monde, les autres, l'histoire humaine, la vérité, la culture[61].

Dans la théorie de la *Gestalt*, autrui est indispensable à l'élaboration de notre propre subjectivité. En effet, notre appréhension de la nature et de notre corps est intrinsèquement liée à notre relation avec les autres. Lorsque nous interagissons avec les autres, nous acquérons une compréhension commune issue d'une conscience collective. Cette connaissance mutuelle se façonne à travers nos expériences perceptuelles, qui sont partagées. Par exemple, la façon dont nous ressentons notre corps est influencée par la façon dont les autres nous visualisent, ainsi que par la manière avec laquelle ils nous renvoient cette visualisation : gestuelle, regard, faciès et langage. Notre conscience de nous-mêmes est donc en grande partie issue de nos relations sociales. La rationalité et l'entendement proviennent de l'appréhension d'autrui en tant qu'être, qui est antérieure à toute forme de raisonnement. Par ailleurs, notre compréhension du monde est façonnée par les perspectives des autres. En nous confrontant aux autres, nous observons différentes manières d'appréhender l'univers, ce qui enrichit notre propre conception du monde.

[59] Maurice MERLEAU-PONTY, « Le roman et la métaphysique », *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 48.
[60] Maurice MERLEAU-PONTY, « Le métaphysique dans l'homme », *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 167-168.
[61] *Ibid.,* p. 165.

Par exemple, lorsque je lis l'œuvre de Proust et que je me confronte à l'exégèse merleau-pontienne ou deleuzienne de ladite œuvre, ma lecture et ma compréhension du texte seront nécessairement teintées de leurs interprétations. Plus fondamentalement, l'appréhension des phénomènes – y compris la perception que nous avons de nous-mêmes – passe certes par nos sens, mais elle n'est vérifiée qu'à partir du moment où cette appréhension est confrontée à d'autres perspectives, à savoir : celles d'autrui. Autrement dit, autrui est le médiateur de la réalité, sans lequel les phénomènes ne seraient que des vraisemblances, voire des faux-semblants. Ainsi, autrui est le point de départ de la connaissance. D'après la perspective gestaltiste, toute recherche d'une vérité, fût-elle subjective, repose nécessairement sur autrui.

En vertu de la psychologie de la forme, la corporéité se meut avec son environnement, composé d'autres corporéités, avec lesquels elle interagit et évolue. Le comportement, défini en tant que structure, met au jour une aporie de la subjectivité, car sa relation avec autrui est indispensable pour véritablement exister. L'analyse du corps propre dans la *Phénoménologie de la perception*, cette subjectivité plus originaire que la conscience même, sous-tend également cette thèse. Enfin, dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty rapportera la problématique d'autrui à celle de l'être[62]. En réhabilitant la notion de forme, l'auteur requalifie la subjectivité en tant que recherche ontologique. L'incarnation se caractérise par une négativité intrinsèque, qui induit une réfutation du primat du « je » sur les autres. Le concept de chair révèle l'instabilité quant à la place de l'ego et d'autrui dans le monde, qui se retrouvent alors sur un pied d'égalité. La philosophie de la chair constituera une ontologie dont la finalité vise précisément à résoudre le paradoxe de la subjectivité et de l'objectivité en formulant un nouvel élément les réunissant en son sein. Cela dit, cette évolution de la pensée de Merleau-Ponty concernant autrui et le rôle fondamental de la perspective gestaltiste pour le philosophe ne doivent pas nous faire sous-estimer l'influence de Husserl sur sa pensée.

2.2. Autrui selon une conception phénoménologique

L'importance métaphysique d'autrui est sans doute un héritage husserlien. Dans ses *Méditations cartésiennes*, Husserl emprunte à Leibniz le concept de monade pour désigner autrui. Qui plus est, la recherche d'autrui et l'expérience monadologique sont de nature métaphysique :

[62] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre II, section 3, sous-section 1.

> Ils sont métaphysiques, s'il est vrai que la connaissance ultime de l'être doit être appelée métaphysique. Mais ils ne sont rien moins que de la métaphysique au sens habituel du terme ; cette métaphysique, dégénérée au cours de son histoire, n'est pas du tout conforme à l'esprit dans lequel elle a été originellement fondée en tant que « philosophie première »[63].

La monadologie est un point d'ancrage qui permet de fonder en nature le projet métaphysique, en tant que recherche de la philosophie première. Si Merleau-Ponty a parfois emprunté le chemin de l'ontologie heideggérienne, force est de constater que son analyse de la métaphysique dans l'article « Le métaphysique dans l'homme » se rapporte davantage à la démarche conceptualisée par Husserl. Pour l'auteur, autrui est médiatisé par la culture et l'histoire, qui font communiquer les substances à travers des *Einfühlungen*. Ainsi, autrui n'est pas la négation du « je », mais l'expression de mondes pluriels. Réciproquement, notre compréhension d'autrui est possible grâce à notre présence dans le monde. Nous le verrons, la « chair du monde », si elle nous permet d'exister, est également la condition par laquelle autrui advient[64]. Cette appartenance commune à un même univers permet de définir une nouvelle forme d'empathie[65] : dans le monde, nous faisons des rencontres, nous pouvons analyser d'autres vécus, différents du nôtre. En ressentant le corps d'autrui, nous reconnaissons un comportement. Nous n'avons pas accès à une intériorité pure ; puisque toute identité est avant tout relative à un corps, le vécu d'autrui nous apparaît au travers de sa corporéité. Ainsi, l'être-au-monde, aussi appelé « la chair du monde », est la condition *sine qua non* pour penser l'intersubjectivité. Par la suite, Merleau-Ponty s'appuie donc sur le concept d'intersubjectivité, qui occupe une place primordiale dans sa nouvelle métaphysique. Puisque l'intersubjectivité est avant tout corporelle, Merleau-Ponty s'autorise ainsi à parler d'intercorporéité.

Nos liens avec autrui sont le terreau fertile de « l'être incorporel », un « être indivision[66] », qui porte le nom d'intercorporéité. Cette dernière est le continuum des liens inhérents au corps propre : « comme mes deux mains sont les organes synergiques d'une seule prise sur le monde, l'échange d'une poignée de main est le symbole de l'ouverture de cette synergie à une existence généralisée, ou "à plusieurs entrées"[67]». La conscience de l'intercorporéité naît avec l'enfance, et constitue par la suite un acquis fondamental de l'âge adulte. Nous constatons progressivement que la perception du corps d'autrui est le prolongement du nôtre ; ses fonctions sont identiques, sa

---

[63] Edmund HUSSERL, *Cartesianische Meditationen*, traduction de Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, *Méditations cartésiennes* (1931), Vrin, Paris, 1992, p. 223-224.
[64] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre 1, section 3, sous-section 1.
[65] Concernant cette question, se référer à Agata ZIELINSKI, « Chair et empathie : quelques éléments pour penser l'incarnation comme compassion », *Transversalités*, vol. 112, n°4, 2009, p. 187-199.
[66] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 188.
[67] Pascal DUPOND, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris, 2001, p. 31.

vocation et son approche du monde sont peu ou prou les mêmes. À ce titre, le corps d'autrui et notre propre corps constituent une unité symbiotique. Cette conscience se développe au fil de la vie, lorsque les notions de réversibilité et de chiasme prennent forme dans notre esprit ; lorsque la sensation n'est plus définie comme une seule conscience, mais comme « retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant[68] ». En vertu de la réversibilité de l'actif et du passif, chaque sens s'exprime avec un autre sens : il existe donc une unité du sentant. Au nom de cette réversibilité, chaque corporéité s'exprime avec celle d'autrui, non pas en tant que *cogito*, mais en tant que visibilité du monde. Nous rajouterons que le concept d'intercorporéité éclaire également la notion de « social », dans une perspective philosophique et non pas sociologique. Le social anéantit la dualité traditionnelle entre sujet et objet, au sens où le social n'est pas conçu par un seul individu, ni par un groupe qui déterminerait cet individu. Au même titre que le social, l'intercorporéité n'est ni « esprit subjectif » ni « âme du groupe[69] » dans laquelle tous les individus seraient univoques et identiques, auquel cas leur singularité disparaîtrait. À l'inverse, la corporéité est un échange antéprédicatif par lequel l'ego devient un terme différentiel. Autrement dit, la corporéité est un prérequis de l'existence de l'ego. Nous reviendrons sur la question plus loin quand nous aborderons la question de la chair, il nous faut maintenant considérer la question de l'autre à la lumière du débat entre Merleau-Ponty et Sartre, ce qui nous permettra de revenir sur une définition de l'intersubjectivité.

2.3. Autrui et l'intersubjectivité comme ontologie

Nous connaissons la célèbre formule de Sartre issue de *Huis clos* selon laquelle : « l'enfer, c'est les autres », et il faut bien reconnaître que la conception d'autrui dans *L'Être et le Néant* est très négative. Le premier exemple qui vient sous la plume de Sartre, lorsqu'il aborde l'expérience d'autrui, est celui de la honte. L'existence de l'autre nous est révélée à travers cette émotion, ce sentiment de dévalorisation et de tristesse qui affecte notre ego. Autrui constitue donc une limitation radicale de notre pour-soi et de notre liberté : « autrui […] se présente comme la négation radicale de mon expérience, puisqu'il est celui pour qui je suis non sujet mais objet[70] ». À ce titre, Sartre se rapproche de Hegel et de la célèbre dialectique du maître et de l'esclave, qui traduit l'affrontement des consciences et leur lutte pour la reconnaissance. L'intersubjectivité n'est pas au premier chef caractérisée par le dialogue ni par la communication, mais plutôt par la guerre et la lutte à mort. Il y a donc chez Sartre un dualisme que nous ne trouvons pas chez Merleau-Ponty.

---

[68] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 187.
[69] *Ibid.,* p. 287.
[70] Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant* (1943), Tel Gallimard, Paris, 1979, p. 273.

Ce dernier n'insiste pas sur le déchirement des consciences, mais sur la notion de double, qui unifie le moi et l'autre. À ce titre, Sartre critique la notion heideggérienne d'« équipe » et manifeste son allergie à toute idée de « nous ». Le pour-soi sartrien, dans cet ouvrage, est éminemment solitaire et solipsiste. L'autre n'y intervient que par effraction, par le regard qu'il porte sur moi, sur mon corps, sur mes actions et sur mon être. Cette notion de regard est très importante pour notre propos, car nous verrons plus tard que dans son analyse de l'expérience filmique, Vivian Sobchack considère que le film est précisément l'expression d'un regard[71]. Connaître quelle est la nature de ce regard est ainsi une question cruciale. En effet, si le regard du film est un regard qui écrase le spectateur, qui lui infuse une idéologie ou qui diminue son esprit critique, alors toute une compréhension du cinéma est engagée. Il faut bien reconnaître que la position de Sartre est paranoïde :

> Par le regard d'autrui, je me vis comme figé au milieu du monde, comme en danger, comme irrémédiable […]. Le fait d'autrui est incontestable et m'atteint en plein cœur. Je le réalise par le *malaise,* par lui je suis perpétuellement en danger dans un monde qui est ce monde et que pourtant je ne puis que pressentir[72].

Le pour-soi doit se construire comme un refus de l'autre. Préserver mon être et ma liberté suppose que je tienne à distance l'être et la liberté de l'autre, sous peine de ne plus être qu'un moi-même soumis au regard de l'autre, c'est-à-dire un être-pour-autrui, un être imaginé, solidifié, aliéné par autrui. Ainsi, autrui transforme la fluidité et la liberté de ma conscience en nature, en objet et en mécanique. Son regard fige mes possibles ; il m'empêche d'être ce que je ne suis pas et de ne pas être ce que je suis. En me réduisant à de l'être-en-soi, il constitue bel et bien la mort de mon être pour-soi. Le fait que je ne puisse pas avoir une intuition directe de l'intériorité d'autrui renforce ce phénomène de peur que j'éprouve à son égard. Je suis d'autant plus esclave de son regard que j'ignore toute l'étendue du pouvoir qu'il exerce sur moi. Ce phénomène est évidemment réversible et toute ma stratégie consiste également à transformer les autres en objets. En ce sens, le rapport à l'autre est un rapport interne à la conscience, une lutte entre deux libertés conscientes. La notion de regard est à caractère intentionnel ; elle ne relève pas du monde : « ce n'est pas dans le monde qu'il faut d'abord chercher autrui, mais du côté de la conscience, comme une conscience en qui et par qui la conscience se fait être ce qu'elle est[73] ».

---

[71] Sur la question du regard du film, voir *infra* chapitre II, section 3.
[72] Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 314 et 322.
[73] *Ibid.,* p. 319.

Tel est le second point de divergence avec l'auteur de *Le visible et l'invisible*, qui est soucieux d'englober le moi, les autres et le monde dans une même chair et un horizon identique. Selon Sartre, autrui a bel et bien une signification métaphysique, mais elle réside simplement dans la contingence de tout ce qui est ; contingence que l'on ne peut que constater, mais dont on ne peut rien dire. Si le pour-soi est disert, l'en-soi est quant à lui muet. Par opposition à Husserl, qui considérait que le fondement de toute objectivité dans le monde était l'intersubjectivité transcendantale[74], Sartre pense que « l'être-pour-autrui n'est pas une structure ontologique du pour-soi[75] ». Ce faisant, autrui est une catégorie qui fait signe, non pas du côté de l'être, mais vers celui du néant. Nous avons déjà souligné le caractère négatif de la conscience d'autrui, sa dimension essentiellement déréalisante et critique. La liberté d'autrui introduit en nous un néant qu'il nous faut conjurer, auquel il faut nous soustraire. L'être-pour-autrui génère un phénomène magique et irréel dont je dois me défaire. Sartre avait déjà souligné dans un ouvrage antérieur la proximité entre les émotions et les conduites magiques : « la catégorie "magique" régit les rapports interpsychiques des hommes en société, et plus précisément notre perception d'autrui[76] ». Une émotion comme la honte envahit notre conscience, prend possession d'elle, dégrade son rapport au monde, nous fait souffrir d'une manière qui nous dépasse, projette des significations irrationnelles sur le monde, et produit une conduite symbolique négative. On pourrait ainsi distinguer, comme le fait Sartre dans *L'imaginaire*, les sentiments authentiques du pour-soi, les conduites actives et positives engagées dans le monde, et les sentiments imaginaires générés par autrui ; des sentiments pauvres et dégradés ayant « besoin du non-être pour exister[77] ».

Merleau-Ponty prend très au sérieux ce débat et y consacre le texte intitulé « Interrogation et dialectique », qui constitue la deuxième partie de son ouvrage précédemment cité. Nous allons donc nous attarder sur ce texte commenté également par Renaud Barbaras[78], qui conduit Merleau-Ponty à préciser sa conception de l'autre, à clarifier sa position vis-à-vis de Sartre et à proposer une nouvelle définition de la dialectique. Nous verrons plus loin avec Vivian Sobchack combien il est important de penser une nouvelle dialectique, non hégélienne, pour rendre compte de l'expérience filmique comme croisement entre l'œil incarné du spectateur et le regard voyant du film[79]. Le sujet sartrien semble ne pas avoir part au monde ; sa relation aux autres est largement factice. Non seulement sa relation aux autres, mais également sa relation à lui-même et à l'être, sont empreintes

---

[74] Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 133.
[75] Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 329.
[76] Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, (1939), Livre de poche, Hermann, Paris, 2011, p. 108.
[77] Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire* (1940), Idées Gallimard, Paris, 1980, p. 28.
[78] Renaud BARBARAS, *De l'être au phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Millon, Grenoble, 2001, quatrième partie, chapitre 1, « la membrure de l'intersubjectivité », p. 277-305.
[79] Sur ce point, voir *infra* chapitre II, section 3.

de négativité. La liberté du pour-soi est essentiellement la capacité à se nier soi-même. Sartre définit un être pur – qui est l'en-soi – devant un néant – qui est le pour-soi – et rien ne semble pouvoir les rejoindre. L'homme sartrien demeure étranger à l'ensemble de l'être. On observe donc une réification réciproque de l'être et du néant qui les maintient comme deux réalités opposées alors que Merleau-Ponty, fidèle à la méthode développée dans *Le visible et l'invisible*, pense le néant comme un « bord » de l'être, une « fissure » qui lui est « coextensive[80] » et conçoit le rapport à l'autre non sur le mode d'un affrontement entre deux néants, mais d'une coappartenance. Merleau-Ponty revient à la perception, qui reste pour lui l'expérience fondamentale. Lorsque l'on observe quelqu'un qui regarde le même objet que nous, il n'est pas question de conflit, de lutte ou de compétition entre nous. La dissymétrie de nos regards est une différence ; elle n'est pas négative :

> La perception du monde par les autres ne peut entrer en compétition avec celle que j'en ai moi-même […]. Je vis ma perception du dedans, et, de l'intérieur, elle a un pouvoir incomparable d'ontogenèse […]. Mais, en cela même, l'intervention du spectateur étranger ne laisse pas intacte ma relation avec les choses […]. Le regard des autres hommes sur les choses, c'est l'être qui réclame son dû et qui m'enjoint d'admettre que ma relation avec lui passe par eux[81].

Comment ne pas souligner à quel point ce texte décrit l'expérience filmique, où nous percevons aussi par la médiation des autres spectateurs, de leurs rires, de leur silence, de leurs tensions ou de leurs commentaires ? La prise de conscience d'autrui me fait comprendre que je ne suis pas seul dans l'Être, et que je suis dépassé par ce dernier. Elle est donc position d'une différence, d'une médiation et d'une totalité. À l'émotion de la honte, Merleau-Ponty oppose la vertu cartésienne de la générosité. L'existence de l'autre suscite ma générosité dans la mesure où elle me demande de reconnaître que je ne suis pas tout, contrairement au pour-soi sartrien. Renoncer à l'autre, ce serait renoncer à l'être. Loin de m'aliéner, le regard d'autrui sur les choses m'offre un autre point de vue, me procure une autre ouverture sur l'être ; il introduit la possibilité d'un écart entre le niveau où mon ego est placé, et la dimension de l'être. Cet écart peut sans doute être interprété comme une négativité, mais cette négativité ne doit pas être niée ni dépassée par mon pour-soi. Cette négativité de l'écart, cette différence introduite par autrui doit être acceptée comme telle, avec toutes ses ambiguïtés. En effet, l'autre n'est pas un élément étranger du monde qui me serait hostile ; il participe de ma compréhension du monde, il me fait saisir la situation comme mienne et différente de celles des autres. Comment un sujet non situé pourrait-il penser ? Cela reviendrait à adopter le point de vue de Dieu. Merleau-Ponty considère que le regard de l'autre ne part pas du monde, mais

[80] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 78-81.
[81] *Ibid.*, p. 85.

de moi-même. L'autre n'est pas un objet ou une chose : « l'autre naît de mon côté, par une sorte de bouture ou de dédoublement[82] ». L'autre est donc avec moi ; il est pour moi, il constitue comme une image de moi-même, comme un miroir qui me renvoie à moi-même. Nous sommes sur un même rameau de l'être, c'est pourquoi le rapport à l'autre est un rapport de solidarité plus que de rivalité.

Cette coappartenance de moi et autrui à l'être est l'une des conditions de l'intersubjectivité. Husserl emploie ce terme pour désigner la communication qui s'opère entre une communauté de sujets habitant un monde commun, présent à la conscience de chacun. La conscience, le langage, les sentiments, les idées sont donc partagés entre les individus monadiques, ce qui constitue une « harmonie[83] » entre les consciences. Au-delà des différentes perspectives ouvertes sur le monde à partir des multiples situations de chacun, nous dit Merleau-Ponty, s'ouvre un espace commun à tous qui englobe toutes ces perspectives et qui les transcende. Chacun a bien conscience que son point de vue est limité et inadéquat vis-à-vis de l'être. L'amour, notamment, est l'un des chemins dont dispose l'homme pour briser sa particularité, s'ouvrir à un autre monde, participer à un être plus large, et se relier à la totalité ontologique. Merleau-Ponty parle de synchronisme – plutôt que d'harmonie –, qui renvoie à l'optimisme leibnizien :

> Chacun s'éprouve mêlé aux autres, il y a un terrain de rencontre qui est l'Être même en tant que chacun de nous y est inhérent par sa situation […]. Chacun donc se sait et sait les autres inscrits au monde ; ce qu'il sent, ce qu'il vit, ce que les autres sentent et vivent, même ses rêves ou leurs rêves, ses illusions et les leurs, ce ne sont pas des flots, des fragments d'être isolés : tout cela, par l'exigence fondamentale de nos néants constitutifs, c'est de l'être, cela a consistance, ordre, sens, et il y a moyen de le comprendre[84].

L'intersubjectivité acquiert donc un sens ontologique. Elle comprend plus de réalité que moi-même et que la négativité du pour-soi, en moi et en autrui. Ce que je trouve en moi s'associe toujours à cette présence originaire de l'intersubjectivité. Les arts et le cinéma participent évidemment de cette intersubjectivité que la philosophie peut s'attacher à comprendre et à interpréter. Voir un film est une expérience intersubjective qui met en relation dialectique le regard du spectateur, celui du film et du réalisateur. Le film n'est pas un spectacle ponctuel, une œuvre isolée, un instant magique : il a une consistance et se rattache à un genre cinématographique et à l'ensemble de la culture. Nous reviendrons sur la question dans notre deuxième partie[85]. Pour l'instant, reprenons le fil du débat

---

[82] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 86.
[83] Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 91.
[84] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 91-92.
[85] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre II, section 3.

entre Merleau-Ponty et Sartre. Notons que ce texte de la dernière période de Merleau-Ponty, que nous venons de citer, est parfaitement en phase avec les textes de la première période que nous avons étudiés dans la section précédente – « Le roman et la métaphysique » et « Le métaphysique dans l'homme » – bien que le questionnement philosophique soit beaucoup plus approfondi dans *Le visible et l'invisible* et rattaché à une recherche ontologique plus fondamentale. Dans le texte de 1960, l'auteur souligne désormais que l'intersubjectivité appartient à la définition de l'être. Toutefois, Merleau-Ponty avait déjà établi, à partir de la psychologie de la forme, que l'alternative classique entre l'existence comme chose et l'existence comme conscience était dépassée dans une nouvelle définition de l'être, qui introduit une communication et un mélange entre l'objectif et le subjectif[86]. Si l'on intègre l'intersubjectivité dans l'être, alors on peut y intégrer tout le contenu sensible que la pensée de l'être-en-soi pur ne pouvait penser. La nature, l'humanité, l'histoire, le passé, le mouvement, les transitions, le devenir, le possible, appartiennent à la définition de l'Être. La négativité elle-même est intégrée dans l'être. C'est pourquoi l'objectivité de l'intersubjectivité n'interdit pas les différends et les conflits avec les autres. La capacité aliénante de l'autre ne provient que de mon propre assentiment à la situation, et témoigne seulement de mon « enlisement dans l'Être[87] ». La négativité de l'autre est un phénomène secondaire, qui fait fond sur une positivité originaire. Avant de se transformer en une éventuelle catastrophe, le contact avec l'autre est simplement une rencontre, c'est-à-dire la perception par une individualité extérieure, d'une autre individualité en tant qu'individualité positive.

Pour conclure, soulignons que Sartre reste prisonnier d'une conception cartésienne de la vision. Il nous décrit un voyant qui obère son propre corps et qui, se penchant à la fenêtre, voit passer des chapeaux et des manteaux :

> Pour une philosophie qui s'installe dans la vision pure, le survol du panorama, il ne peut pas y avoir rencontre d'autrui : car le regard domine, il ne peut dominer que des choses, et s'il tombe sur des hommes, il les transforme en mannequins qui ne se remuent que par des ressorts[88].

Sa vision est habitée par la dichotomie entre le pour-soi et l'être-pour-autrui, alors que pour Merleau-Ponty, si l'on veut décrire l'intersection entre moi et l'autre, si l'on veut manifester le passage possible d'autrui en moi et de moi en autrui, il importe de concevoir la structure de la relation à l'autre comme quadruple :

---

[86] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 150-151.
[87] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 101-102.
[88] *Ibid.,* p. 109.

> Nous avons face à face mon être pour moi, ce même être pour moi offert en spectacle à autrui, le regard d'autrui comme porteur d'un être pour soi réplique du mien, mais capable de méduser le mien, et enfin ce même être pour soi d'autrui, visé et de quelque façon atteint, perçu par mon regard sur lui[89].

La problématique de l'intersubjectivité complexifie la thèse : autrui n'est pas une dimension singulière, mais une dimension plurielle. Ce n'est pas l'autre que je rencontre, mais les autres. L'ouvrage de Simone de Beauvoir, *L'invitée,* analysé par Merleau-Ponty dans « Le roman et la métaphysique » montre qu'au niveau le plus primaire d'une relation dyadique intervient toujours un tiers, et que le problème de l'autre est moins sa singularité que son caractère pluriel. Il est intéressant de constater qu'une longue note dans *Le visible et l'invisible* est consacrée au rappel de cette analyse. Le problème de l'autre ne serait, en définitive, qu'un cas particulier du problème des autres[90]. La foi perceptive dont nous parle Merleau-Ponty – qu'il manifeste également dans son intérêt pour l'art et la peinture – ne serait-elle pas également une foi dans les autres et dans l'intersubjectivité ? Nous terminerons par cette belle citation qui, à notre sens, renouvelle profondément les définitions sartrienne et heideggérienne de l'être :

> Ce qui mérite le nom d'être ce n'est pas l'horizon d'être « pur », mais le système des perspectives qui y introduit […]. L'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et à l'intersection de mes vues et de celles des autres, à l'intersection de mes actes et à l'intersection de mes actes et de ceux des autres […]. Loin qu'elle ouvre sur la lumière aveuglante de l'Être pur, ou de l'Objet, notre vie a, au sens astronomique du mot, une atmosphère : elle est constamment enveloppée de ces brumes que l'on appelle monde sensible ou histoire, l'*on* de la vie corporelle et l'*on* de la vie humaine, le présent et le passé, comme ensemble pêle-mêle des corps et des esprits, avec, entre eux tous, cette cohésion qu'on ne peut leur refuser puisqu'ils sont tous des différences, des écarts extrêmes d'un même quelque chose[91].

Nous pourrions déceler chez Merleau-Ponty une inspiration néoplatonicienne, qui pose l'unicité de l'être et la valeur absolue de l'Un. Toutefois, le phénoménologue considère que le monde sensible, le monde naturel et historique, n'en constitue pas une dégradation ou une illusion, mais un constituant différentiel et essentiel : la modalité même de notre participation à l'être. Le symbolique, l'imaginaire et le magique qui définissent l'intersubjectivité sont indispensables à la

---

[89] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 112.
[90] *Ibid.,* p. 113-114.
[91] *Ibid.,* p. 116-117.

définition de l'être même. En ce sens, le cinéma peut avoir une importance ontologique ; ce n'est pas un simple avatar de l'industrie culturelle destiné à nous divertir, mais un espace où l'homme, comme Edgar Morin l'a souligné, s'approprie sa dimension imaginaire[92].

Il nous faut dès lors terminer notre repérage du regard métaphysique de Merleau-Ponty par une analyse de la notion de chair, que l'auteur ne considère pas comme un nouveau concept, mais plutôt comme une forme d'intuition. Toutefois, cette notion s'inscrit en rupture avec toute la tradition et approfondit davantage l'intersubjectivité et l'intercorporéité. Qui plus est, cette métaphore énigmatique prolonge le questionnement sur l'unicité de l'être.

[92] Edgard MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007.

Section 3 – Une ontologie de la chair, visibilité et réversibilité

3.1. La chair du monde : une réunion des corps subjectif et objectif

Avant d'en venir à la notion de chair, il importe de considérer le concept de corps propre, étroitement lié à celle-ci. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty explique que nous savons comment notre corps est composé, agencé, orienté, où se trouvent nos membres et en quel sens ils se meuvent dans l'espace. Autrement dit, nous avons conscience de notre corps et de sa spatialité. Ce schéma corporel ne résulte pas d'une conception mentale ; il constitue plutôt notre véritable manière d'être au monde. À ce titre, le corps propre n'est pas le fruit d'un idéalisme ; ce n'est pas une combinaison d'images qui traduiraient une expérience sensible. À l'inverse, le corps propre est une unité de l'espace et du temps entre le corps, le monde et l'espace qui conditionne toute expérience, en tant qu'« ensemble d'organes et fonctions sensorielles ainsi que de puissances motrices ou perceptives systématiquement cohérent dans l'unité[93] ». Comme *a priori,* le corps propre a plusieurs effets sur notre rapport au monde. Il est la condition *sine qua non* de la perception. Il donne une forme à l'environnement, au monde et aux autres. Il est le vecteur premier de la communication, et conditionne ainsi toute forme de langage. En effet, d'après des expériences neuroscientifiques, la communication est 7% verbale, 38% vocale, et 55% corporelle[94]. Une grande partie de ce que nous voulons dire provient non pas du langage comme esprit, mais du corps. Par ailleurs, notre conception du temps et de l'espace émane du corps, en tant qu'unité spatio-temporelle. Enfin, le corps propre est l'*ante rem* de l'intellection et de la rationalité. Tout ce qui est extérieur au corps est rendu intelligible par ce dernier, afin de nous en donner une connaissance non seulement empirique, mais aussi théorique. S'il est intéressant de constater que le corps propre fonde notre rapport au monde en tant qu'*a priori*, qu'en est-il de notre existence postérieure à cet *a priori* ?

La chair désigne notre expérience corporelle et notre incarnation en tant qu'êtres vivants. Elle trouve plusieurs synonymes : la « chose générale[95] » ou la « dimension[96] ». Elle est une « notion dernière[97] » de nature ontologique et non pas anthropologique[98]. C'est une notion qui ne préexiste à aucune pensée philosophique puisqu'elle ne se trouve dans aucune catégorie de la métaphysique.

---

[93] Lucia ANGELINO, « L'a priori du corps chez Merleau-Ponty », *Revue internationale de Philosophie*, vol. 62, 2008, p. 169 .
[94] Albert MEHRABIAN et Morton WIENER, "*Decoding of Inconsistent Communications*", *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 6, n° 1, 1967, p. 109-114.
[95] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 184.
[96] *Ibid.*, p. 188.
[97] *Ibid.*, p. 184.
[98] *Ibid.*, p. 189.

En effet, la chair « n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance »[99]. Elle n'est pas non plus un corps ; elle abandonne la distinction entre la chose et l'idée, l'individualité et l'universalité. La chair correspond plutôt à un « élément », au même titre que l'air, le feu ou l'eau dans la philosophie d'Héraclite. Elle transcende notre corporéité, bien que celle-ci soit au cœur de notre perception. La chair ne saurait se réduire à notre corps ; elle englobe également la dimension sensible de notre expérience. Elle médiatise notre existence avec autrui et le monde. Autrement dit, elle est ce qui nous permet d'interagir avec notre environnement. Par ailleurs, c'est un tissu indissociable de sens et de significations. Notre expérience corporelle est préconceptuelle : nous ne faisons pas l'expérience du monde de manière intellectuelle, mais à travers notre corps en action. La chair est également en relation avec les autres corps et avec le monde social. Comme nous l'avons vu précédemment, Merleau-Ponty souligne l'importance des relations intersubjectives dans la formation de notre expérience. Nos corps sont en constante relation avec les autres corps et cela influence notre manière de percevoir et de comprendre le monde. Précisément, la chair incarne la roue motrice de cette relation perpétuelle entre les corps. La notion merleau-pontienne de chair se traduit par la notion phénoménologique de « corps vécu » ou « corps animé[100] ». Autrement dit, il s'agit du corps percevant et se mouvant, avec ses désirs et ses émotions. La chair n'implique pas de dualité entre le corps-sujet et le corps-objet ; à l'inverse, elle désigne la substance commune du corps voyant et du monde vu. Ces derniers sont pensés comme consubstantiels, naissant de manière corrélative à partir d'une « déhiscence[101] », c'est-à-dire une ouverture au monde. La chair désigne ainsi l'unité de l'être comme voyant-visible.

La chair s'inscrit dans une théorie chiasmatique poussée à son paroxysme : la distinction entre l'extériorité de l'espace et de l'idée, du dehors et du dedans, n'existe plus. Elle met en lumière le paradoxe du corps, qui est une « chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche[102] ». La chair est donc capable de voir et d'être vue ; elle est à la fois un corps subjectif et un corps objectif. Au-delà du corps, la chair met en exergue l'ambivalence de l'être, qui est à la fois : « surface et profondeur, visible et invisible, fait et "essence", phénomène et "être de latence", donation et retrait, lumière et ténèbres[103] ». *In nuce*, la chair sous-tend l'indivision de l'être du corps et de l'être du monde. De la chair advient le poids sensible du corps, voyant dans celui du monde. L'unité de cette indivision est « la réversibilité qui définit la chair[104] ». À ce titre, l'ontologie de la chair rend possible le lien entre la chair du voyant et la chair du visible. Il ne s'agit plus d'une dualité

---

[99] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 184-185 *sqq.*
[100] Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 287.
[101] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 190, note.
[102] *Ibid.*, p. 180.
[103] Pascal DUPOND, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 5.
[104] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 189.

entre le sujet et l'objet, mais plutôt d'une « correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors[105] ». Il reste à appréhender les modalités d'existence de cette correspondance dans le monde. L'art, par exemple, qui occupe une place centrale dans la métaphysique merleau-pontienne, permet-il d'observer cette correspondance du dedans et du dehors à l'œuvre dans le monde ?

3.2. La chair des images et la lumière

La chair peut trouver une modalité d'existence dans l'art. La chair permet à l'art de ne pas être seulement représentatif : grâce à elle, il est également expressif. L'art moderne est avant tout expressif en ce qu'il fonctionne d'une manière diacritique : la question de l'art n'est pas saisie de point de vue individuel, mais d'un point de vue universel. L'art relie activité et passivité, visible et invisible, afin d'exemplifier la notion de chair. Par effet rétroactif, la chair pose la question du sens et du non-sens des œuvres d'art, et plus largement, elle vise à définir une nouvelle forme de raison, qui est de nature symbolique. Dans l'art, la chair s'apparente à un symbole, c'est-à-dire une entité brisée, dispersée qui doit être recomposée afin de faire advenir un sens dans le monde, ce dernier étant initialement amorphe. La notion de chair est ainsi une « ontologie de l'être brisé, de l'être séparé, où les signes fonctionnent de façon diacritique et dans la différence[106] ». Pour appréhender en quoi consiste cette ontologie de la chair, il paraît désormais nécessaire de s'intéresser à l'une des brisures du symbole de chair qui s'est répandu dans l'art, à savoir : les images.

Dans l'histoire de la métaphysique, l'image a été pensée comme une chose secondaire, qui vient en complément de l'Être. Pour Platon, ou pour une certaine interprétation de Platon, l'image est un niveau inférieur de la vérité. L'image est une représentation, un fantôme, une imitation de la réalité déformée, limitée, assombrie, trompeuse. Pourtant, le pouvoir créateur du modèle ne saurait être occulté dans la conception de l'image, auquel cas rien n'attesterait de la véracité des images puisque ces dernières, conçues comme absolues et donc indépendantes de toute perception, ne trouveraient aucune justification, sinon en elles-mêmes. Pour l'esthétique contemporaine, les images ne sont pas statiques : elles s'expriment, et précisément elles existent à travers cette expression ; l'image est conçue non plus comme métaphysique et objective, mais comme physique et subjective. Les hommes de la caverne, s'ils déforment bel et bien la réalité, ne sont pas soumis à la contingence pure. La déformation n'est pas un simple fruit du hasard, mais aussi celui d'une nécessité sensible et subjective, celle de la perception, d'un circuit sensori-moteur dirait Bergson

[105] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179.
[106] Laurent BALAGUÉ, *Merleau-Ponty : chair et symbole*, Klesis, vol. 36, 2016, p. 124.

ou Deleuze en parlant de la musique et du cinéma. Non seulement le sujet déforme la réalité de laquelle il tire des images, nous l'avons dit, mais ce n'est pas sa seule modalité d'action sur la réalité : il enrichit aussi cette dernière de sa propre vision des choses, c'est-à-dire des images qu'il projette sur la réalité. Si un temple en ruine est ou n'est pas une œuvre d'art, c'est bien parce que les spectateurs légifèrent sur ses qualités. Si une mouche écrasée sur un pare-brise est ou n'est pas considérée comme une œuvre d'art, c'est bien parce que le sujet formule un jugement, et que par là même, il fait ou ne fait pas de cette image un objet esthétique. À ce titre, l'image s'impose comme relative et hétéronome ; ce n'est pas un *a priori* mais un *a posteriori*, fruit d'une relation subjective, voire intersubjective. Cet *a posteriori* signifie que l'image a pour cause le sujet, mais cela n'exclut pas la possibilité pour l'image d'avoir des effets sur ledit sujet. Comme le rappelle Walter Benjamin, la peinture constitue une œuvre auratique, qui, certes, demeure une image conçue par le sujet-créateur et dépendante de ce dernier, mais qui génère aussi des images pour le sujet-spectateur. Nous entrevoyons déjà une dualité entre un sujet et un objet médiatisés par l'image : le sujet crée l'image en la percevant puis l'image crée des perceptions de l'objet en étant perçue. Une tombe tire toute sa sentimentalité de l'importance qu'on y accorde, mais il est évident que la présence de la tombe a nécessairement des effets sur l'environnement et que, de même, sa vision a nécessairement des effets sur le sujet-percevant. L'image du spectateur est dès lors prise dans un mouvement dialectique où sujet et objet s'anéantissent l'un dans l'autre dans la perception réciproque. Cette dialectique peut donner lieu à plusieurs modalités ontologiques : en premier lieu, elle peut être conçue comme un rêve, auquel cas elle est relative à la faculté de la *fantasia* et ne se réalise que très partiellement dans son être. Par exemple, Baudelaire considérait la lecture du poème comme un retour onirique à un monde où sujet et objet ne font plus qu'un. Or, pour remédier à cette partialité ontologique de l'image lorsqu'elle est pensée comme uniquement relative à l'imaginaire onirique, la symbiose du soi et du monde peut être conçue en un second lieu, non pas relative à la *fantasia* ou à la raison, mais relative à l'ego transcendantal husserlien précédant toute chose, y compris les facultés humaines. Ceci sera repris en esthétique – par Dufrenne et Metz, entre autres. Enfin, cette dialectique peut s'apparenter à une lumière. Non pas à la lumière de la caverne platonicienne, c'est-à-dire au monde intelligible que l'on pourrait qualifier d'invisible, ni à la lumière naturelle de l'*intuitus mentis* cartésien, c'est-à-dire à l'entendement que l'on pourrait qualifier de visible, mais plutôt à un jaillissement de lumière immanent au sensible qui génère les images et qui incorpore par là même l'invisible dans le visible ; c'est ce qu'expliquera Merleau-Ponty en reprenant l'expression d'Hermès Trismégiste, le « cri de la lumière ».

La réflexion esthétique de Merleau-Ponty ne se fixe pas sur la notion de beauté, qui appartient encore au registre de la représentation. Qu'elle reflète une lointaine idée métaphysique ou la beauté immédiate de son modèle empirique, la beauté est une qualité qui caractérise une image statique et sans vie. Il s'agit d'une simple étiquette subjective qui renvoie sans doute à un sentiment universel, comme le pensait Kant, mais qui n'entre pas véritablement dans l'essence de l'œuvre d'art. À la manière de Plotin, l'auteur de *L'Œil et l'Esprit*, cherche à penser une continuité entre l'intelligible et le sensible ; il recherche une conception dynamique de l'image, voire cinématographique. Une œuvre d'art est un acte, une cause active qui va illuminer un spectateur. Dans le visible, on ne peut pas séparer le sujet et l'objet ; l'objet est une représentation de la perception, de la manière dont on construit l'objet ainsi que tout l'invisible qui l'entoure, y compris la lumière. D'une manière analogue à Plotin, Merleau-Ponty voudrait montrer une « coprésence intime du sujet pensant et de l'objet pensé[107] », pour reprendre une expression de Michel Fattal. Ce faisant, il crée de nouveaux concepts comme celui de chair ou de visibilité, pour répondre à la question du chiasme entre visible et invisible, entre sensible et intelligible, cette nature topologique qui, tel un ruban de Möbius, échappe à notre perception, mais constitue pourtant la matière du sensible. Nous nous appuyons sur l'ouvrage de Mauro Carbone intitulé *La chair des images*, *Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, qui met en évidence la manière dont Merleau-Ponty pense la relation entre l'intelligible et le sensible dans l'image sans reprendre la dimension transcendante des idées qui allait de soi pour Plotin. La question de la relation entre l'idée et le sensible, si elle reste d'inspiration platonicienne, semble devoir à nouveau être reprise.

Si nous revenons au mythe platonicien de la caverne, il y a deux éléments qu'il nous faut considérer : d'une part le mur – la paroi de la caverne –, et d'autre part, le feu – la lumière qui projette les ombres. Prendre au sérieux l'écran – la surface sur laquelle les images apparaissent – conduit à relativiser la notion de voile qui cacherait la vérité, qu'il s'agirait d'ôter pour accéder à l'essence. Ce faisant, nous ne serions plus dans un modèle théâtral de la représentation, où le véritable spectacle ne pourrait se produire qu'avec l'ouverture du rideau, mais dans un modèle cinématographique, où l'écran est indispensable à la projection sensible, car il en constitue le support. L'ombre grise de l'écran est ainsi nécessaire à la lumière pour générer les images. Il n'y a pas de vision sans écran. Le spectateur n'est plus un sujet contemplant le spectacle d'un monde extérieur à lui, mais un élément d'un dispositif complexe ou le monde, la lumière, l'écran, les images forment un tout en réciprocité, ou le voyant devient visible, et le visible, voyant. L'image donne une existence visible à ce que la vision profane croit invisible[108]. On connaît l'admiration de

[107] Michel FATTAL, *Logos et image chez Plotin*, L' Harmattan, Paris, 1998, p. 67.
[108] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 27.

Merleau-Ponty pour Paul Klee et son idée que la peinture nous rend visible l'invisible, c'est-à-dire ce qui produit le visible. Les œuvres picturales sont produites pas la lumière, mais ce sont également des idées esthétiques, c'est-à-dire des idées sensibles qui s'expriment sur la toile. Le dispositif créatif ne peut faire l'impasse sur ces idées, qui ne sont pas conceptuelles, mais qui sont proprement figurales. La lumière est cependant une condition ontologique fondamentale à la visibilité et à la vision qui, sans devenir visible en elle-même sinon obliquement, n'apparaît qu'avec le support de l'image.

Mauro Carbone souligne une proximité entre la conception de la lumière chez Merleau-Ponty et des intuitions d'Hermès Trismégiste. Il reproche deux choses à la pensée de Plotin : premièrement, de considérer que l'image produit un renvoi à une réalité tout autre qu'elle, autrement dit d'être un simple signe, et deuxièmement de penser la lumière comme essentiellement métaphysique et non sensible, c'est-à-dire d'une manière métaphorique. Cependant, Plotin se réclame de l'esprit grec, du polythéisme et de la capacité à représenter le divin par des statues et des images[109]. Il serait donc paradoxal de lui reprocher de concevoir les images comme des ombres renvoyant à une réalité différente, plus précise et plus belle. Contrairement aux gnostiques, Plotin conçoit l'image comme belle en soi, dynamique, créative, et, de ce point de vue, il annonce l'esthétique contemporaine soucieuse de trouver une continuité entre le sensible et l'intelligible. Ainsi, il n'est pas impossible de relever quelques traces de néoplatonisme dans la philosophie de l'image de Merleau-Ponty, bien que la question de la relation entre l'idée et le sensible doive être repensée dans le cadre de l'ontologie contemporaine.

3.3. La chair du cinéma : une vision réciproque du voyant et du visible, du visible et de l'invisible

L'étrange sensation d'être observé par les images témoigne du fait que nous partageons avec ces dernières leur chair, à savoir : la visibilité. Le contenu de cette chair est alimenté par notre mémoire involontaire et notre imagination, qui y font sans cesse référence. Lorsque nous avons terminé de regarder un film, nous n'avons de cesse d'y repenser, de le contempler dans notre esprit, voire de le déformer, d'en imaginer une suite. Ainsi, une image n'est pas « une seconde chose[110] » vouée à rendre compte de la première chose, que l'on nommerait « réalité ». L'analyse de la peinture a permis à Merleau-Ponty de trouver de nouveaux rapports entre l'homme et l'être, et de concevoir une nouvelle ontologie. Merleau-Ponty appréhende ainsi les nouvelles modalités d'apparition et de transmission de la vérité :

---

[109] PLOTIN, *Ennéades, II, III, IV*, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Collection des Universités de France, 1924, 1925 et 1927, II, 9, *Contre les gnostiques*.
[110] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 23.

> Ce mode passe d'une configuration théâtrale – à savoir, par antonomase – à une configuration cinématographique qui produit une visibilité d'un type particulier, les spectateurs étant impliqués dans le spectacle non seulement en tant que regardants, mais en tant que regardés[111].

Contrairement à un rideau théâtral, l'écran du cinéma rend compte de ce repliement du visible sur soi-même, caractéristique de la vision. La chair, ainsi définie, est une visibilité caractérisée par la vision réciproque du voyant et du visible ainsi que du visible et de l'invisible. Dès lors, la chair des images anéantit le dualisme « entre sujet et objet, représentation et représenté, signifiant et signifié[112] ». La mutation de pensée que Merleau-Ponty tente de pressentir se libère des points de vue de la conscience et de la représentation, de l'opposition entre un sujet voyant et un sujet vu. La vision change profondément de sens. Le cinéma, loin d'être un spectacle que l'on reçoit passivement, est l'auto-monstration d'un univers sensible dans lequel le spectateur est pris et sommé d'être créateur. Il est à la fois captif et actif au sein d'un regard qui produit des images, un regard voyant qui « dans le renvoi réciproque entre perception et imaginaire, nous rend présent ce qui est absent[113] ». La voyance cinématographique nous rend ainsi visible un visible et son invisible. Le regard du spectateur et celui du film forment un chiasme où chacun possède l'autre sans domination exclusive. La réversibilité entre les regards du spectateur et du film fonde, comme nous le verrons, une phénoménologie de l'expérience filmique que Merleau-Ponty n'a pas développée lui-même, mais que nous découvrirons dans un ouvrage de Vivian Sobchack, auteure américaine spécialiste des médias[114].

Nous pouvons souligner que le regard du spectateur n'est pas désincarné. Visionner un film ne change pas les données fondamentales de la perception. Même dans la salle obscure, la vision ne s'opère que « dans l'horizon relationnel de la chair[115] ». La vision naît dans un *pli* entre le film et le spectateur ; elle se forme au cœur de la visibilité et non dans l'œil du spectateur. La caméra et l'écran constituent des éléments de cette visibilité qui s'adresse au corps incarné du spectateur, et non à un pur sujet de la vision. Étonnamment, le film a lui aussi un corps, ce qui justifie d'englober le spectateur et le film dans une même chair. Tout le processus de production technique du film est un corps, un ensemble d'éléments financiers, matériels, humains et idéologiques qui rendent possible le film. De même que notre corps est un écran où s'effectue la vision, l'écran cinématographique est l'espace où se donnent à voir le corps et le regard du film. C'est une

---

111 Mauro CARBONE, « La chair du visible. Entretien avec Patricia Desroches », *Europe*, n° 996, 2012, p. 319.
112 *Id.*
113 Mauro CARBONE, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 73.
114 Sur ce point, voir *infra* chapitre II, section 3.
115 *Ibid.,* p. 117.

expérience créatrice où l'ensemble des sens du spectateur et son imagination sont mobilisés, mais aussi, son affectivité, son intelligence, son sens critique, son sens du partage avec les autres.

Pour conclure ce chapitre, soulignons que, loin d'être un anti-métaphysicien, Merleau-Ponty définit une nouvelle ontologie, qui concilie la G*estalttheorie* et le projet phénoménologique, et dont l'art constitue la pièce maîtresse. Les idées sensibles, exemplifiées à travers l'œuvre de Proust et de Beauvoir, constituent les éléments d'une nouvelle métaphysique, où la dualité du corps et de l'esprit s'efface au profit d'une symbiose intercorporelle. Autrui permet la médiatisation des idées sensibles, et *a fortiori* de toute réalité, qu'elle soit subjective ou objective, afin de la rendre effective. Plus spécifiquement, autrui permet d'appréhender l'intersubjectivité et l'intercorporéité, qui fondent en nature notre rapport aux choses et au monde. La chair réunit les corps subjectif et objectif, l'être-au-corps et l'être-au-monde ; elle constitue la clé de voûte d'une nouvelle métaphysique, en tant que symbole diacritique de l'art qui parvient à dénouer le chiasme du visible et de l'invisible. Les images constituent une véritable incarnation de la notion de chair, à plus juste titre lorsqu'elles s'expriment à travers l'art cinématographique. Ainsi, notre lecture de la métaphysique chez Merleau-Ponty a permis d'aborder différents niveaux d'être que nous allons désormais pouvoir mobiliser dans le chapitre suivant, qui est consacré à la pensée du cinéma. Les notions d'idée sensible, celles de regard et d'intersubjectivité, l'idée de chair et de réversibilité entre le voyant et le visible constituent des portes d'entrée pour concevoir une philosophie du cinéma. Nous commencerons par une analyse du texte le plus conséquent de Merleau-Ponty en la matière, intitulé *Le cinéma et la nouvelle psychologie,* ce qui nous permettra de comprendre l'esprit avec lequel le philosophe aborde le septième art. Dans une seconde partie, nous approfondirons la notion de mouvement, qui est tout à fait centrale pour le cinéma, et qui pose de redoutables problèmes philosophiques. Enfin, nous nous appuierons sur une lecture de Merleau-Ponty par Vivian Sobchack afin de définir une phénoménologie de l'expérience filmique.

Chapitre II

Une vision merleau-pontienne du cinéma

Trois lectures de Merleau-Ponty

Ce chapitre ne nécessite pas d'introduction particulière, car nous avons annoncé son plan dans la section précédente. Nous avions commencé, à travers la notion de chair, d'aborder la question du cinéma chez Merleau-Ponty. Disons simplement que notre lecture sera triplement orientée et croisée. Dans un premier temps, nous opérerons une lecture directe des textes consacrés au cinéma, notamment l'article « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1946). Nous nous appuierons sur des auteurs comme Mauro Carbone ou Anna Caterina Dalmasso qui souhaitent rendre compte de la pensée du philosophe d'une manière objective, et qui restent dans le cadre d'une herméneutique sans développer leur philosophie propre. Dans un deuxième temps, nous nous confronterons à des interprétations deleuziennes qui introduisent des critiques philosophiques de la pensée du cinéma de Merleau-Ponty à la lumière des deux ouvrages fondamentaux que sont *Cinéma 1* et *Cinéma 2* et de la philosophie bergsonienne qui les traverse. Enfin, dans la troisième section, notre interprétation du cinéma selon Merleau-Ponty se fera à partir du travail phénoménologique d'une disciple américaine du philosophe, son ouvrage principal datant des années 1990, Vivian Sobchack. Sans qu'il soit question d'un mouvement dialectique hégélien, la combinaison de ces trois lectures et interprétations nous permettra d'aborder la question du cinéma chez Merleau-Ponty sous plusieurs angles. Disposant ainsi de trois « caméras » différemment situées pour traiter de notre sujet, nous espérons ainsi le rendre plus vivant.

Dans les deux premières sections de ce chapitre, nous mobiliserons peu de réalisateurs parce que nous aborderons plutôt l'ontologie du cinéma ou le vécu cinématographique en général plutôt que l'analyse filmique. Nous ferons toutefois une exception pour Jean-Luc Godard, figure emblématique du cinéma français des années 1960, qui est autant cinéaste que philosophe du cinéma. Le réalisateur cite Merleau-Ponty dans certains de ses films, témoignant ainsi d'une volonté de rapprocher le cinéma et la philosophie, conformément au souhait de l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*.

Section 1 – Psychologie et philosophie du cinéma

Le cinéma et la nouvelle psychologie est le titre d'une conférence donnée le 13 mars 1945 à L'Institut des hautes études cinématographiques. Au moins quatre versions de cette conférence ont été éditées dans différentes revues, puis Merleau-Ponty intégra l'article dans *Sens et non-sens* publié en 1948. François Albera a bien retracé le contexte événementiel et philosophique de cette conférence[116], à un moment charnière où les études cinématographiques étaient en recherche d'un approfondissement philosophique et psychologique, où les universitaires commençaient à s'interroger sur ce qui deviendra le septième art. Cet article est considéré comme précurseur d'une réflexion sur le cinéma, mais il est resté relativement isolé dans la production de Merleau-Ponty, même si l'on peut trouver mention du cinéma dans d'autres textes comme les *Causeries* radiophoniques ou les *Résumés de cours*. Merleau-Ponty a plutôt centré ses dernières réflexions sur la peinture et la littérature. Sa mort prématurée à l'âge de cinquante-trois ans en 1961 lui a sans doute interdit de prolonger ses réflexions au sujet du cinéma. Dans sa continuité, plusieurs philosophes ont voulu inscrire le cinéma dans une démarche phénoménologique : Roman Ingarden, Alphonse de Waehlens, Albert Laffay, Pierre Desgraupes, pour ne citer qu'eux. On peut toutefois regretter que Merleau-Ponty ne nous ait pas laissé un texte sur le cinéma aussi fondamental que *L'Œil et l'Esprit* l'a été pour la philosophie de la peinture. Néanmoins, cette référence à la nouvelle psychologie et le caractère circonstanciel du texte publié chez Nagel ne doit pas nous conduire à sous-estimer son horizon phénoménologique. Nous savons que, le deux juillet de la même année, le philosophe soutient sa thèse intitulée la *Phénoménologie de la perception*, publiée le même mois aux éditions Gallimard. Il convient donc de considérer avec la plus grande attention cette conférence de Merleau-Ponty, qui est loin d'être anecdotique, nonobstant son contenu restreint d'une vingtaine de pages. Sa reprise dans le recueil *Sens et non-sens*, après *Le doute de Cézanne* et deux articles sur le roman existentialiste, témoigne du caractère métaphysique du cinéma, un nouvel art majeur aux côtés de la peinture et de la littérature.

L'article publié dans *Sens et non-sens* est articulé en deux parties bien distinctes – ce qui n'est pas le cas dans toutes les versions. La première partie traite de la différence entre la psychologie classique et la nouvelle psychologie, alors que la deuxième est plus directement consacrée au cinéma et au film. En conclusion, Merleau-Ponty nous livre sa réflexion sur les rapports entre cinéma et philosophie. Le rapprochement entre cinéma et psychologie n'est pas arbitraire puisque le cinéma est un art de la vision. Merleau-Ponty retient des travaux des psychologues une nouvelle manière

[116] Sur ce sujet, se référer à François ALBERA, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 70, 2013, p. 120-153.

de penser la perception. Le rationalisme et l'empirisme ont tendance à concevoir la plus petite des unités perceptives comme une sensation, provoquée par l'impact des stimulations objectives sur notre système nerveux – sur la rétine, par exemple, qui va percevoir la sensation de la couleur rouge. Ainsi, l'association ou la combinaison de ces sensations constituent une perception. À l'inverse, pour Merleau-Ponty, la synthèse est première ; corroborant la théorie de la *Gestalt* dont nous avons déjà parlé, il considère que la forme, c'est-à-dire la structure perceptive globale, se donne d'emblée dans la perception. Forme, couleur, objet, mouvement et repos forment un tout immédiat, un système organisé, qui n'obtient sa stabilité et sa constance ni par une opération cérébrale ni par l'action de l'entendement, mais uniquement par « la configuration même du champ perceptif[117] ». Afin de compléter cette conception synthétique de la perception, Merleau-Ponty signale le caractère profondément intégré de nos cinq sens, qui, loin de fonctionner en parallèle, fournissent une approche conjointe et articulée du réel. Ce que nous percevons, ce sont des individus, des manières d'exister unifiées, qui s'adressent simultanément à tous nos sens. Un tel parti pris de l'ensemble sur l'élément et de la synthèse sur l'analyse n'est pas un simple postulat méthodologique. Il renvoie à ce que l'on pourrait appeler une pensée de l'être, plutôt qu'une pensée de l'objet. La phénoménologie doit nous permettre d'accéder à ce réseau invisible qui structure notre être dans le monde : « il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence[118] ». Tel est donc l'enjeu proprement philosophique de ce recours à la psychologie de la forme, qui sera exemplifié esthétiquement par la peinture de Cézanne, Braque et Picasso. Ce commerce primordial avec le monde implique une relativisation de la notion de conscience qui pourrait laisser croire que nous sommes situés en face du monde, devant lui, comme des spectateurs devant un spectacle, un sujet face à un objet. Cette présence au monde doit plutôt être envisagée à partir de notre corps, qui n'a pas besoin de se les représenter pour connaître la position et la situation de tous les objets qui l'environnent. Être au monde signifie que notre corps est dans une forme d'intelligence immédiate avec son univers. Par exemple, l'expérience de la perception du mouvement du train que j'attends et du train situé sur l'autre quai montre bien que c'est l'orientation de mon corps, centré sur mon compartiment ou visant le train en face, qui va déterminer l'impression du mouvement. On peut rappeler que toute la première partie de la *Phénoménologie de la perception* est consacrée à l'analyse du corps et que l'unité de ce corps n'est pas simplement celle d'un objet physique donné dans l'espace, qui coordonne un ensemble de fonctions ; le corps habite l'espace à la manière d'une œuvre d'art : il est « un nœud de significations vivantes[119] ».

---

[117] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 91.
[118] *Ibid.*, p. 93.
[119] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 177.

Le deuxième aspect que souligne Merleau-Ponty est celui d'une mutation de notre perception d'autrui. La psychologie classique privilégie l'introspection et considère que nos états mentaux sont des variables internes. La colère, la peur, par exemple, seraient des émotions principalement accessibles à la conscience percevante de celui qui les éprouve. Ce serait uniquement par analogie avec notre propre conscience que nous serions en mesure de percevoir les signes de ces émotions chez les autres. Cependant, pour la nouvelle psychologie, inspirée cette fois-ci par le behaviorisme, les émotions ne sont que des conduites comme les autres qui sont parfaitement lisibles de l'extérieur. Par exemple, l'amour n'est pas une réalité intérieure qui serait ineffable, mais un comportement que traduisent les soupirs, les expressions, les gestes délicats et les regards brillants. À travers ses émotions, un corps incarne des manières d'être parfaitement explicites même si elles peuvent être ambiguës. Ainsi, la question anthropologique « qu'est-ce que l'homme ? » n'appelle pas une réponse platonisante, comme si l'on cherchait à dégager une idée transcendante. L'essence de l'homme se donne plutôt à travers ses conduites – Sartre l'explique d'une autre manière en rappelant que l'existence précède l'essence. Descartes, voyant passer des chapeaux et des manteaux en bas de sa fenêtre, souhaite douter qu'il s'agisse d'êtres humains : peut-être qu'un carnaval organise une procession d'automates. Son jugement estime ne pas avoir suffisamment d'indices pour dresser une conclusion. Néanmoins, notre perception est parfaitement en mesure d'identifier autrui. Le sentiment d'être au monde est immédiatement un sentiment d'être auprès des autres. Nul besoin d'une expérience scientifique pour nous prouver l'existence d'autrui. D'une manière analogue à la perception du monde, il existe un commerce avec autrui et une présence à l'autre plus fondamentale que notre science et que notre intelligence. Nous appartenons à un monde où nous vivons avec autrui bien avant de le thématiser et de le conceptualiser, comme le montre notamment la psychologie de l'enfant de Piaget, commentée dans la *Phénoménologie de la perception*. Le monde est d'emblée un monde humain : c'est pourquoi nous ne percevons pas seulement les objets naturels, mais également les objets culturels comme les tableaux, les romans ou les films. Ceci nous amène à la deuxième partie du texte, qui rapproche l'analyse de la perception et celle du film.

La force de l'argumentation merleau-pontienne est d'énoncer un ensemble de thèses fortement structurées sur le film. Premièrement, le film est un objet à percevoir. Deuxièmement, chaque film raconte une histoire. Troisièmement, le film ne veut rien dire d'autre que lui-même. Quatrièmement, le film nous offre directement à voir la manière spéciale d'être au monde d'autrui. Cinquièmement, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Compte tenu de la filmographie extrêmement limitée citée dans cet article, on ne peut qu'admirer Merleau-Ponty pour avoir ainsi

problématisé le cinéma. Reprenons rapidement chacune de ces thèses. La première paraît énoncer une évidence : elle implique que tout ce qui a été dit précédemment sur la perception peut s'appliquer au film. Ce dernier ne présente pas une simple mosaïque d'images ; il les organise plutôt selon une forme temporelle. Merleau-Ponty analyse la célèbre expérience de Poudovkine qui montre qu'une image ne tire sa signification que des images précédentes. La même image peut être perçue très différemment en fonction du contexte et de sa durée. Cet exemple démontre que le tout n'est pas réductible à la somme de ses éléments. L'agencement complexe des images, des sons, de la lumière des paroles, des différents plans, tout cet art que l'on appelle le montage est essentiel au cinéma et produit ce que Merleau-Ponty appelle son « rythme », cette mélodie particulière qui octroie toute sa force à un film. Le cinéaste est ainsi un compositeur de film. Le spectateur n'a pas à penser le film : le film est déjà organisé. Dans sa forme classique, il ne nous livre pas des signes dont il faudrait trouver la signification ; il nous immerge d'emblée dans un cosmos où l'image et sa signification ne font qu'un. La signification du film est très simple et peut être brièvement résumée, même si l'essentiel n'est pas là, puisque tout film raconte une histoire. Dans ce sens, le film se rapproche d'une certaine littérature et il est essentiellement réaliste. Le réalisme est initié à la fois par le récit – cette mise en scène de personnages, de dialogues et d'actions – et par l'effet de vérité produit par le cinéma lui-même, cet art de mettre la photographie en mouvement, de rendre compte du réel avec des moyens plus vivants que la littérature ou la peinture. Ce réalisme, proprement cinématographique, doit être distingué du réalisme au sens esthétique ou du naturalisme, même si un certain cinéma a pu aussi s'inspirer de ces courants littéraires. Merleau-Ponty souhaite ici souligner le coefficient de réalité qui surgit immédiatement d'un film en raison de la nature des moyens perceptifs dont il dispose. Il ne s'agit pas de réduire le cinéma à la présentation d'une histoire, qu'elle soit banale ou animée des plus hautes intentions philosophiques. Ce qui importe, c'est la manière dont cette histoire est racontée : la fonction du film n'est pas de nous faire connaître des faits ou des idées, sa fonction est essentiellement esthétique. Autrement dit, l'important n'est pas l'histoire, mais la manière dont elle est mise en perspective, son tempo, ses silences, son agencement, sa beauté formelle et son rythme. À ce titre, le film ne veut rien dire d'autre que lui-même.

Cependant, si l'histoire du film est, dans son contenu narratif, relativisée, cela ne signifie pas pour autant que le cinéma soit contraint de se réfugier dans une attitude symboliste, de cultiver l'art pour l'art ou de se détourner de son réalisme fondamental, auquel cas il perdrait sa force expressive. La deuxième caractéristique de la nouvelle psychologie consistait à nous donner un accès authentique à autrui : il en est de même du cinéma. Libéré d'une certaine intériorité littéraire, et nous offrant par là même un accès direct à l'activité humaine, le cinéma est parfaitement en

phase avec l'idée que les émotions et la vie intérieure des personnes sont visibles à partir de signes extérieurs : gestes, mimiques, regards et paroles. Il donne à voir l'amour, la haine, le plaisir, la douleur comme des comportements observables qui définissent les personnages. Ainsi, il témoigne avec force de la manière très particulière avec laquelle les humains sont au monde. Si l'on voulait parodier une célèbre formule de Jean-Paul Sartre, on pourrait dire que l'esthétique cinématographique est un humanisme. Au-delà de cette présentation d'autrui, le cinéma nous ouvre également la compréhension de nous-mêmes et du monde. Dépassant l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, la dualité entre le corps et l'esprit, présentant des personnages inclus dans un monde, qui sont ce monde dont ils sont issus, exprimant ce monde autant qu'ils sont exprimés par lui, le cinéma est en phase avec l'idée phénoménologique de ne pas séparer le sujet et l'objet, mais de les rattacher plutôt à un horizon transcendantal commun. La magie du cinéma nous fait voir les liens qui tissent notre rapport avec le monde, les autres et nous-mêmes.

Ce dernier point nous indique aussi la raison pour laquelle le cinéma importe à la philosophie, et réciproquement, la raison pour laquelle le cinéma peut s'intéresser à la philosophie. En conclusion de son article, Merleau-Ponty souligne une parenté, une connivence générationnelle entre la phénoménologie, la philosophie existentielle et la création du cinéma. Il n'y voit pas la prégnance d'une idée philosophique, qui se déclinerait à la fois conceptuellement et esthétiquement, ni le fantôme d'un esprit du monde qui informerait les divers contenus culturels, mais tout simplement l'effet de la contingence. Le philosophe et le cinéaste partagent sociologiquement un certain *ethos* et des *habitus* propres à cette génération qui a traversé la Seconde Guerre mondiale. Si la philosophie peut comprendre le cinéma, c'est parce qu'elle s'est dégagée de la perspective métaphysique traditionnelle : « la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence[120] ». On peut souligner que la perspective philosophique rappelée par Merleau-Ponty est en totale cohérence avec le projet de l'ouvrage *Sens et non-sens*, dont l'objectif central est de présenter une nouvelle compréhension et une réhabilitation de la métaphysique. L'article emblématique, à cet égard, est *La Métaphysique dans l'homme*, où le philosophe revient sur l'importance de la psychologie de la forme pour comprendre la structuration de notre être-au-monde. La métaphysique y est définie comme un *cogito* paradoxal qui allie la compréhension de toutes les structures que nous héritons de la civilisation : histoire, économie, langage, valeurs avec une subjectivation radicale de toute notre expérience du monde[121].

---

[120] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 105.
[121] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 162 *sqq*.

Ce rapprochement entre philosophie et cinéma est donc tout le contraire d'un conceptualisme. Ce qui est métaphysique dans le cinéma, ce n'est pas l'illustration de telle ou telle idée philosophique. L'art n'a pas une vocation édifiante ou hagiographique. En revanche, le cinéma est métaphysique dans la mesure où il nous fait percevoir l'étrangeté du quotidien ; il nous donne à voir l'invisible du visible, le mystère de l'apparition de ce monde, des autres, de l'histoire humaine et de la culture. Il nous fait percevoir que toute existence individuelle est en même temps universelle. Ce faisant, on peut comprendre l'intérêt qu'un cinéaste de la Nouvelle Vague comme Jean-Luc Godard a porté à cette thèse de Merleau-Ponty. Nous nous appuierons ici sur un article fort intéressant de Stefan Kristensen[122]. Selon cet auteur, si les premiers films de Godard sont plutôt d'inspiration sartrienne – de *À bout de souffle* (1960) à *Pierrot le fou* (1965) –, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) est quant à lui plus proche de Merleau-Ponty. Comme dans *Masculin-Féminin* (1996), on y trouve des allusions explicites à la phénoménologie, voire des citations phénoménologiques. Toutefois, le plus fondamental est la manière dont les subjectivités sont données à voir, comme agencées dans un monde. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* est à la fois un documentaire sociologique sur la vie dans les grands ensembles de la banlieue parisienne et une vision des grands chantiers de modernisation du gouvernement gaulliste. Il constitue également un traité philosophique où la pensée incarne le comportement d'un individu dans une situation contingente et indifférente dont il ne voit pas le sens, heurté par les images du monde, notamment celles de la guerre du Vietnam. Enfin, c'est un film de fiction relatant la vie de prostituées occasionnelles, se dépossédant de leur corps pour améliorer leur quotidien et participer ainsi à la société de consommation. On trouve donc dans ce film une histoire de destin, une histoire de pensée et une histoire socio-politique. Le plus original du film – outre le montage séquentiel particulier, qui, comme souvent chez Godard, brise le mouvement narratif classique – se situe sans doute au niveau de la bande sonore, jouant sur le volume ou le chuchotement, le caractère obsédant ou au contraire l'absence totale de son, la parole dans sa banalité la plus plate ou le questionnement existentiel exprimé par la voix *off* au sujet de soi et de sa relation aux autres. Ce paysage sonore et complexe illustre parfaitement l'immersion d'une conscience dans le monde. Le personnage principal, Juliette, jouée par Marina Vlady, lorsqu'elle est sommée de se définir, parle de son indifférence : c'est sans doute le thème principal du film. Lorsqu'elle interroge son mari sur le sens de son existence, celui-ci ne comprend pas la question et répond par une liste d'actions tout à fait banales : se lever, manger, dormir ou travailler. L'étrangeté de la situation, sa contingence, son absence de sens, d'éthique, rendue perceptibles par le flot de sons et d'images qui sont renvoyés

[122] Stefan KRISTENSEN, « Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de philosophie,* vol. 69, n° 1, 2006.

par le monde en arrière-plan, est un invisible, un inaudible pour les personnages. Ce qui fait la spécificité du cinéma, pour Godard, c'est sa capacité à se tenir près des gens, à s'immerger dans des situations humaines, dans des relations interpersonnelles où les sentiments fluctuent et évoluent. La scène de la tasse de café, longuement filmée à la manière d'une forme cubiste, donne lieu à une longue méditation philosophique sur l'essence d'un objet qui a un caractère éminemment social :

> Puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase ni à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il ne m'est pas permis de m'élever jusqu'à l'être ni de tomber dans le néant, il faut que j'écoute, il faut que je regarde autour de moi plus que jamais le monde, mon semblable, mon frère[123].

On comprend donc la position de Godard en tant qu'opposant aux penseurs structuralistes ; comme Merleau-Ponty, il cherche à maintenir une tension dialectique, pourrait-on dire, entre le poids de la structure et la force de la subjectivité, et il se refuse à sacrifier la seconde à la première.

Si le cinéma, comme tout art, n'est pas de nature conceptuelle, mais perceptive, s'il doit nous raconter l'existence des gens et décrire la banalité du quotidien, si la métaphysique se situe dans la plus prosaïque des contingences, si le cinéma ne pense pas, mais donne à voir l'étrangeté du monde, cela ne signifie pas pour autant qu'il demeure sans idées. Avoir une idée n'est pas nécessairement du platonisme ; il s'agit plus fondamentalement d'une question pratique et pragmatique au sujet du sens que l'on donne à son action. Ainsi, le film de Godard *Deux ou trois choses* ne pense pas l'indifférence ; il ne la conceptualise pas, il n'en fait pas une idéologie, et n'en construit pas une allégorie. Il ne la présente pas comme un problème ou comme une solution. Tout au plus, l'indifférence se pose tel un doute effleuré et immédiatement oublié, une simple question elle-même devenue indifférente à son propre questionnement. Godard se borne à nous la montrer, à nous la faire percevoir avec un langage proprement cinématographique ; il nous la présente selon diverses modalités, telles que les perceptions et les émotions successives : les indifférences au bruit, aux objets de consommation, aux autres, les indifférences à l'égard de son propre corps, face à la guerre, que le jeu de Marina Vlady traduit à merveille. Pour en revenir à Merleau-Ponty, nous ne trouvons pas directement dans son œuvre une définition de l'idée cinématographique. Toutefois, nous avons vu que pour l'auteur, la notion fondamentale était celle du *rythme*. La beauté et l'intérêt du cinéma ne résident ni dans ses histoires ni dans ses idées ; c'est une pure expérience perceptive. Cette thèse est à nouveau rapportée dans *les Causeries de 1948*, où Merleau-Ponty formulait le souhait qu' « on pourra élaborer une sorte de logique du cinéma, ou même de grammaire ou de stylistique » qui nous permettra de comprendre « l'unité et la nécessité du développement temporel dans une

[123] Jean-Luc GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Anatole Dauman et Raoul Lévy, 1967.

œuvre belle[124] ». Cependant, l'auteur de *Le visible et l'invisible* et le lecteur de Proust s'est risqué, sur le plan littéraire, à esquisser une telle théorie de l'idéalité. Cet éclairage oblique nous permet de comprendre pourquoi, au sein d'une pensée de la perception, il est possible de parler d'idéalités cinématographiques.

Comme nous l'avons vu, la lecture de la *Recherche* permet à Merleau-Ponty de thématiser un nouveau rapport de l'homme et de l'être qu'il tente de décrire dans *Le visible et l'invisible*[125]. Le point le plus difficile à comprendre est l'articulation entre le visible et la structure invisible qu'il exprime et dissimule tout à la fois. À ce titre, nous en avons déjà parlé, Proust peut nous guider : « personne n'est allé plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur[126]». Il est donc possible d'élaborer une théorie non platonicienne des idées. Pour Merleau-Ponty, l'idéalité se situe à deux niveaux : celui de l'être et celui du langage. Le premier niveau concerne la structuration de la perception ainsi que le lien entre visible et invisible pour le corps sentant et senti. Le deuxième niveau est celui de la parole, de ses idéalités pures qui paraissent désincarnées. Néanmoins, le langage, qu'il soit ordinaire ou artistique, est précédé par un contact primordial avec le sens du monde qu'il sublime et retraduit. Les premières idéalités ne sont accessibles qu'à travers le sensible ; elles ne peuvent faire l'objet que d'une saisie indirecte. Merleau-Ponty nous dit : « il n'y a pas de vision sans écran[127] » et le langage sera lui-même un tel écran : il donne à voir et dissimule dans le même temps. Comme disait Nietzsche, la vérité s'évanouit si on lui enlève ses voiles. On mesurera la portée cinématographique d'un tel constat. Chez Proust, l'écran est celui de la mémoire. La réalité se livre dans son essence uniquement lorsqu'elle est mise à l'épreuve par l'écoulement du temps. La réalité ne peut être vraiment appréhendée que dans le souvenir : ce dernier constitue à la fois un affaiblissement ontologique de la réalité, sa mise à distance et sa présentification plus ou moins mythique. Il forme également sa doublure la plus essentielle et sa mise en œuvre la plus authentique. Il est évident qu'une mélodie dont nous avons le souvenir est bien plus qu'une suite de notes. Elle manifeste aussi une idée, une atmosphère, un monde, une poésie qu'il est presque impossible d'exprimer – c'est d'ailleurs ce qui en fait tout le charme. Tout l'art de l'écrivain consiste à nous rendre cette idéalité sensible. La thèse centrale, pour Merleau-Ponty, est l'isomorphisme que l'on peut mettre en évidence entre la perception – définie comme un chiasme, un entrelacement entre le sentant et le senti, « un enroulement du visible sur

---

124 Maurice MERLEAU-PONTY, *Causeries* (1948), Seuil, Paris, 2002, p. 58-59.
125 Sur ce sujet, voir *supra* chapitre 1, section 1, sous-section 2.
126 Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 195.
127 *Ibid.*, p. 196.

le corps voyant[128] » – et la pensée qui serait également marquée par cette réciprocité entre le pensant et le pensé, redoublement du chiasme initial, qui voit surgir un sens et une signification. Les idées seraient ainsi cet impensé de tout langage, à la manière de l'être qui est l'invisible de tout visible. L'accès indirect à cet espace signifiant, Merleau-Ponty, reprenant Rimbaud, le nomme *voyance*. Comme l'écrit très bien Mauro Carbone, la voyance n'est pas une vue transcendantale dirigée vers l'intelligible, mais « une vision qui, dans le visible, voit l'invisible, et qui partant, nous fait rencontrer, dans la trame même de la musique ou de la parole littéraire, l'invisible de l'idée qui y transparaît[129]». Nous retrouvons ici cette recherche des essences thématisée dans la *Phénoménologie de la perception*.

[128] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 191.
[129] Mauro CARBONE, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris, 2014, p. 77.

Section 2 – Le cinéma comme art du mouvement

Pour Merleau-Ponty, l'essence du cinéma réside dans son traitement du mouvement. Nous avons vu l'importance que l'auteur accorde à la notion de *rythme*. La représentation du mouvement n'est pas qu'un changement de lieu ou l'animation de corps ; il s'agit aussi du mouvement de la représentation. À travers le montage, les changements de plans, les mouvements de la caméra, l'ouverture ou la fermeture du diaphragme de l'objectif, il s'agit bel et bien d'un mouvement de la pensée : « le film joue des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à l'autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement[130] ». Ces mouvements ne sont donc plus seulement objectifs, mais également subjectifs. L'attention au rythme du film nous amène à percevoir le processus de subjectivation qui est à l'œuvre dans la construction du film. Nous pouvons nous demander, avec Clélia Zernik, si ce mouvement subjectif est d'ordre phénoménologique ou bien psychologique. L'auteure partage le point de vue de Deleuze selon lequel la conférence de Merleau-Ponty, rapportant le cinéma aux conditions générales de la perception et du comportement, éclaire peu le cinéma en lui-même[131]. Elle souligne avec finesse que le titre de l'article de Merleau-Ponty parle de psychologie et non de phénoménologie[132], et soutient la thèse que si la théorie de la *Gestalt*, selon Merleau-Ponty, n'est pas totalement adéquate pour penser la perception ordinaire, elle l'est parfaitement pour appréhender le cinéma. Elle s'appuie sur une citation du *Cinéma et la nouvelle psychologie* :

> Il est vrai aussi que jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du bougé, des bavures et comme un excès de matière. Le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel[133].

Le caractère parfait de la composition cinématographique serait ainsi bien davantage en accord avec la psychologie de la forme. La perception ordinaire, appréhendée selon une perspective phénoménologique, manifesterait plusieurs traits qui échappent à une approche expérimentale alors qu'elle peut davantage convenir avec le cinéma, et ce pour des raisons opposées. Clélia Zernik pointe trois différences essentielles entre perception naturelle et perception cinématographique chez Merleau-Ponty. Premièrement, le cinéma interdit en principe tout bougé, tout flottement.

---

130 Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1981.
131 Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 69.
132 Clélia ZERNIK, « "Un film ne se pense pas, il se perçoit", Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Collège International de Philosophie*, vol. 3, n° 53, 2006, p. 102-109.
133 Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 103-104. Passage cité par Clélia ZERNIK, art. cit., p. 105.

Ainsi, le film est donné dans un cadre rigide alors que la perception se déroule dans un horizon fluctuant, mouvant et variable. Il y a un excès d'images, un excès de sens, une ouverture de la perception qui est impossible au cinéma. À ce titre, la perception cinématographique peut être dite parfaite : rien ne déborde de son cadre. Le cinéma est une version idéalisée de la réalité où l'objet est séparé de son horizon. Deuxièmement, cette perfection provient du fait que le corps du spectateur n'est pas impliqué au cinéma comme dans la perception ordinaire. Regardant un film, nos schèmes sensori-moteurs sont placés entre parenthèses. Le monde devient un simple spectacle dans lequel je ne suis pas engagé, quoique je puisse être ému par le film. Ce dernier ne requiert pas mon action et mon implication ; clos sur lui-même, le film ne nous met pas en mouvement. Le sujet est ainsi coupé de ses liens charnels avec les situations. Troisièmement, le cinéma introduit dans la perception un excès de précision, de netteté, une forme d'hyperréalisme qui modifie le rapport réel entre le sentant et le senti. La perception ordinaire présente, comme nous l'avons indiqué, un entrelacement entre sentant et senti, une commune appartenance, comme lorsque ma main, touchant l'autre main, manifeste cette réciprocité fondamentale entre la chair et la sensibilité. Cette relation fondamentale est ignorée par le cinéma puisqu'il fait abstraction de mon corps propre. Le perçu est ressenti tel quel, dans une pureté abstraite qui ne peut donner en retour un sentiment de coappartenance entre perçu et percevant. Pour ces trois raisons, Clélia Zernik pense que, chez Merleau-Ponty, le cinéma constitue une expérimentation perceptive qui ne peut pas être comprise par le prisme d'une pensée phénoménologique moniste, mais plutôt sous l'angle de la nouvelle psychologie.

Nous pourrions sans doute objecter à Clélia Zernik, comme le fait François Albera, qu'elle oublie de rappeler le rapprochement opéré par Merleau-Ponty entre philosophie et cinéma, tous deux destinés à « décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres[134] ». Peut-être faudrait-il évoquer certaines évolutions – voire contradictions – du philosophe au sujet de la théorie de la *Gestalt*, dont il ne faut toutefois pas oublier qu'elle fut créditée par Merleau-Ponty du pouvoir de nous sortir de notre attitude naturelle :

> Les sciences de l'homme, dans leur orientation présente, sont métaphysiques ou transnaturelles, en ce sens qu'elles nous font redécouvrir, avec la structure et la compréhension des structures, une dimension d'être et un type de connaissance, que l'homme oublie dans l'attitude qui lui est naturelle[135].

[134] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 105.
[135] *Ibid.*, p. 162.

Sur la question de la netteté et de l'absence de bougé propre à l'image cinématographique, nous pourrions rappeler que la littérature ou la peinture sont dans la même situation ; Merleau-Ponty considère toutefois qu'elles permettent la perception des *choses mêmes*. Comme le cinéma, la peinture propose un cadre rigide, une fenêtre esthétique, et met également entre parenthèses notre corps propre. L'exemple de la piscine avec ses « reflets, distorsions, zébrures du soleil, cet élément sirupeux et miroitant avec son réseau de reflets[136] » est une image aussi bien cinématographique que picturale. Nous ne voyons pas pourquoi une œuvre culturelle telle que le cinéma échapperait à tous les schèmes perceptifs classiques. Au sujet de la mise entre parenthèse du corps propre et de l'absence d'engagement, nous pourrions rappeler que l'implication du corps dans la perception ne se limite pas à des actions comme la marche, la course ou la manipulation d'objets. Il y a des mouvements du corps infiniment plus subtils. Revenons à la *Phénoménologie de la perception*, où Merleau-Ponty souligne que les qualités sensibles, au même titre que les couleurs par exemple, « sont enveloppées de signification vitale ». Il y a un « accompagnement moteur » des sensations, que les stimuli déclenchent, des « mouvements naissants qui s'associent à la sensation ou à la qualité et forment un halo autour d'elle[137] ». Ceci explique que la couleur bleue puisse nous détendre, que le rouge constitue une amplification de notre comportement moteur et que les modifications de couleur du champ visuel puissent avoir, comme dans certaines expériences, un impact sur la précision d'un geste, tel que lever la main par exemple. Ainsi, le spectateur au cinéma pourrait être animé d'ébauches motrices malgré son immobilité apparente. La neuropsychologie montre également que les mêmes aires du cerveau sont activées quand j'exécute un mouvement et quand j'observe ledit mouvement réalisé par quelqu'un d'autre. Nous pouvons alors comprendre le cinéma en relief – aussi appelé cinéma en trois dimensions – qui, grâce à ses lunettes paraît véritablement nous intégrer dans le monde projeté sur l'écran.

Ainsi, nous pouvons difficilement dire que l'auteur de *L'Œil et l'Esprit* se soit désintéressé du cinéma, même s'il a émis à plusieurs reprises des réserves sur son caractère commercial, artificiel ou sur son évolution imparfaite et inaboutie : « le cinéma n'a pas encore produit beaucoup d'ouvrages qui soient de part en part œuvres d'art[138] ». On trouve d'ailleurs une référence au cinéma dans l'ouvrage que nous venons de mentionner :

---

136 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 70-71.
137 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 243.
138 Maurice MERLEAU-PONTY, *Causeries*, *op. cit.*, p. 57.

> Le cinéma donne le mouvement, *mais comment* ? Est-ce comme on le croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne *se meut* pas[139].

Il nous faut donc, pour terminer cette approche de la philosophie du cinéma de Merleau-Ponty, revenir sur cette notion de mouvement qui est recherché par le cinéma. Le caractère encore inabouti de cette quête n'est pas un argument puisque l'on sait que pour Merleau-Ponty, l'art n'est jamais achevé – Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie, comme disait Giacometti. Le caractère expérimental du cinéma parlerait plutôt en sa faveur. Stefan Kristensen a montré, en étudiant les notes préparatoires inédites du premier cours au Collège de France, que la réflexion sur le mouvement au cinéma y joue également un rôle essentiel[140]. Mais comment comprendre ce mouvement absolu, ce mouvement *qui ne se meut pas* dont nous percevrions l'essence à travers les images cinématographiques ? Pour ce faire, il nous faut commenter attentivement le résumé de cours intitulé : *Le monde sensible et le monde de l'expression*[141]. Ce résumé, bien rédigé, au demeurant très abstrait, ne constitue naturellement pas un équivalent du cours. Il permet néanmoins d'en situer les concepts essentiels.

L'articulation du texte est la suivante : en introduction, Merleau-Ponty rappelle l'enjeu qui est de dépasser à la fois la vision réaliste et idéaliste de la conscience. Il s'écarte de la théorie phénoménologique classique en installant la conscience perceptive dans un *champ ouvert* qu'elle ne représente pas dans une logique d'adéquation, qu'elle n'éclaire pas, mais exprime, dans un sens premier de la notion d'expression. L'étude du mouvement est conçue comme un exemple permettant d'analyser la véritable position de la perception. Il s'agit de montrer que le mouvement est issu du champ, qu'il n'est ni une propriété objective des choses ni une projection subjective de ma conscience :

> Le mouvement est inscrit dans la texture des figures ou des qualités, il est comme un révélateur de leur être. Il y a, comme on l'a dit, un espace et un mouvement « sensibles au cœur », prescrits par la dynamique interne du spectacle, et dont le changement de lieu est l'aboutissement ou l'enveloppe[142].

---

139 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.,* p. 78.
140 Stefan KRISTENSEN, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *op. cit.*
141 Maurice MERLEAU-PONTY*, Résumés de cours au Collège de France, 1952-1960*, *op. cit.,* p. 12-30.
142 *Ibid.*, p. 15.

Par la suite, Merleau-Ponty articule le concept d'expression et celui de mouvement en rappelant que le corps est le lieu d'une *praxis*, qu'il n'y a pas une différence de nature entre perception du mouvement et conscience d'un sens ; ce sont deux faces d'une même pièce : « nous sommes conscients parce que nous sommes mobiles […]. Nous sommes mobiles parce que nous sommes conscients[143] ». La motricité de la main, par exemple, dans ses compétences praxiques, constructives, visuelles, tactiles, symboliques – indiquer, saluer, exprimer – montre que le corps est en lui-même « le porteur d'un nombre indéfini de systèmes symboliques[144] ». Afin d'illustrer cette thèse, l'auteur analyse la peinture puis le cinéma, défini en tant que contre-épreuve à sa théorie : l'étude du mouvement comme *moyen d'expression universel.* Ce que nous avons déjà écrit au sujet du rapport entre mouvement et champ peut nous permettre d'appréhender en quoi la peinture est un art du mouvement. La peinture ne copie pas le mouvement ; elle n'est ni photographie ni simple dessin, mais elle en produit un symbole. Le traitement de la lumière chez Rembrandt ou celui de la profondeur chez Cézanne témoignent du caractère emblématique du mouvement : « finalement, on parle de mouvement en peinture chaque fois que le monde est présenté indirectement, par des formes ouvertes, à travers certains aspects obliques ou partiels[145] ». Merleau-Ponty insiste bien sur la continuité entre perception ordinaire du mouvement, expérience de la peinture et perception cinématographique. Chaque fois, nous avons affaire à l'empreinte d'une force dans une forme, à la trace d'un événement antérieur dans le présent, et à l'inscription d'un temps dans un espace. Le cinéma, art du mouvement par excellence, ne se résume pas non plus à la perception d'un déplacement spatial, à l'animation des corps ni à la mise en scène d'une histoire. Comme nous l'avons déjà dit, le cinéma a pour tâche suprême de symboliser le mouvement de la pensée. Il nous donne la plus fine description de ces mouvements imperceptibles de la sensibilité qui caractérisent notre ouverture au monde et aux autres : « le cinéma est la technique la plus exemplaire de cette capacité de la conscience perceptive d'opérer des arrêts, des retours réflexifs, des changements de perspectives[146] ». Ceci explique aussi l'affinité entre philosophie et cinéma soulignée dans la conférence de mars 1945.

Dans son ouvrage sur le cinéma, Gilles Deleuze considère que Merleau-Ponty rapproche trop le cinéma de la perception ordinaire[147]. Deleuze pense que le caractère centré du sujet de la perception et l'horizon qui l'englobe ne rendent pas compte de l'expérience cinématographique.

---

143 Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours au Collège de France, 1952-1960*, *op. cit.*, p. 17.
144 *Id.*
145 *Ibid.*, p. 19-20.
146 Stefan KRISTENSEN, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », art. cit., p. 135.
147 Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1983 ; Gilles DELEUZE *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

Ainsi, Merleau-Ponty n'aurait pas assez considéré les mouvements de la caméra – changement d'objectifs, zoom, plongées, contre-plongées, gros plans – qui nous offrent des images « non-humaines », dépassant le cadre de notre perception habituelle. Il aurait donc sous-estimé le caractère créatif du cinéma par la voie du cadrage, du découpage et surtout du montage, qui est l'art proprement cinématographique, et qui a fait l'objet de plusieurs théorisations par les réalisateurs. Par ailleurs, le penseur de la perception aurait été prisonnier d'une conception sensori-motrice du mouvement et ne serait pas parvenu à dépasser le cadre d'un cinéma-action, d'un cinéma de situation et d'un cinéma du corps. À l'inverse, Deleuze insiste sur une évolution cinématographique qui prend de plus en plus en compte le temps et qui subordonne le mouvement au temps. Deleuze met en valeur un cinéma intellectuel, un cinéma du cerveau, qui insiste davantage sur les coupures que sur la continuité, sur l'absence d'histoires et de repères situationnels, sur des personnages « sans qualité », des « voyants » plutôt que sur des actants.

L'ouvrage de Deleuze est d'un grand intérêt pour une réflexion sur le cinéma et son classement des images est extrêmement suggestif. Toutefois, ses jugements sur Merleau-Ponty sont discutables. Premièrement, le caractère créatif du cinéma ne nie pas l'idée selon laquelle le regard du film est centré par un sujet. Par exemple, lorsque la caméra nous montre le monde à l'envers vu par un personnage suspendu par les pieds, elle ne supprime ni l'horizontale ni la verticale. L'image est toujours perçue par un sujet orienté. C'est aussi le cas pour des images oniriques et floues, mais spatialement orientées. Deuxièmement, si l'expérience du cinéma de Merleau-Ponty est limitée, celle de Deleuze n'est-elle pas guidée par une prédilection issue du très littéraire cinéma de la Nouvelle Vague ? Nous verrons dans la partie suivante qu'il est impossible de faire abstraction du corps et de ses mouvements pour décrire l'expérience filmique[148]. Deleuze nous semble parfois attiré par un cinéma désincarné et purement cérébral. Enfin, troisièmement, le primat du temps sur l'espace est une idée philosophique héritée de Bergson qui est tout à fait discutable. Il nous semble au contraire qu'un philosophe de la perception, et du cinéma en tant que perception, ne peut relativiser l'espace qu'au prix d'un grand appauvrissement de l'image cinématographique. Werner Herzog, que Deleuze considère comme le plus grand réalisateur métaphysique, a toujours magnifiquement traité l'espace. Même dans son film le plus proche de l'image-temps – *Cœur de verre* (1976) – l'espace joue un double rôle de présentation réaliste et situationnelle ainsi que d'anticipation de l'avenir. Si l'espace est parfois subordonné au temps comme dans les épisodes de voyance du berger, le temps lui-même est rapporté à l'espace – lors de l'incendie de la fabrique, par exemple.

[148] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre II, section 3.

Il nous est donc permis de conclure que, dans le cadre de la théorie phénoménologique de la perception et de l'expression élaborée par Merleau-Ponty, le cinéma occupe une place très importante dans sa réflexion. Certes, il ne nous a pas fourni un ouvrage aussi alimenté par le visionnage de films que l'ouvrage de Gilles Deleuze sur le cinéma, mais, peut-être du fait de son inachèvement, son travail est d'autant plus suggestif. Mauro Carbone et Stefan Kristensen ont bien montré que, si Merleau-Ponty ne produit pas un classement théorique des films et des images cinématographiques, *L'Œil et l'Esprit* et *Le visible et l'invisible* fournissent un cadre heuristique qui nous permet de penser une théorie générale du cinéma comme un élément de cette *ontologie sensible* que recherchait le philosophe.

Section 3 – Une phénoménologie de l'expérience filmique

Vivian Sobchack, née en 1940, est une auteure américaine qui a notamment travaillé sur la théorie du cinéma et des médias. À partir des années 1990, elle a développé une méthode d'analyse filmique qui repose sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Sobchack a écrit plusieurs ouvrages sur la phénoménologie du film et elle a étudié le film de science-fiction, le documentaire, le film noir, ainsi que le cinéma féministe. Elle a enseigné dans plusieurs universités et a fait carrière à l'Université de Californie à Los Angeles. En 2012, la *Society for Cinema and Media Studies*, lui a décerné le *Distinguished Career Achievement Award*. Nous nous appuierons essentiellement sur son ouvrage de 1991 intitulé *The Address of the Eye* (*L'Adresse de l'Œil*)[149]. Nous avons également consulté l'un de ses articles traduit en français par Stefan Kristensen : *Le visuel et le visible*[150] de 1992, qui synthétise son ouvrage de 1991. Nous avons également trouvé une excellente présentation de son œuvre dans un article d'Anna Caterina Dalmasso intitulé *Voir selon l'écran*[151], paru dans le même recueil. Enfin, il nous a semblé important de nous reporter à l'ouvrage majeur de cette philosophe : *Le corps, c'est l'écran*[152]. Le travail de Vivian Sobchack est particulièrement intéressant pour notre recherche, car il renouvelle en profondeur l'analyse phénoménologique du cinéma tout en s'inscrivant dans une véritable continuité de la pensée de Merleau-Ponty. Par ailleurs, sa conception dialectique et dialogique du chiasme entre le spectateur et le film permet de mieux situer les fondements du film métaphysique. Selon Sobchack, l'expérience filmique est en même temps perceptive et expressive. L'auteur articule son propos autour de quatre concepts fondamentaux, qui correspondent aux quatre parties de son ouvrage, à savoir : la Vision incarnée, le Sujet-Voyant, le Corps du film et l'Adresse de l'Œil.

3.1. Le spectateur comme vision incarnée

Certains théoriciens du cinéma considèrent que l'œil du spectateur est un sujet pur, dégagé de toute incarnation. Ils pensent que le corps du spectateur est mis entre parenthèses pendant l'expérience cinématographique. En effet, dans la salle obscure où le film est projeté, le corps

---

149 Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye : A Phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.

150 Vivian SOBCHACK, « Le visuel et le visible. Vers une phénoménologie de l'expérience filmique » in Mauro CARBONE (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, MētisPresses, Genève, 2013, p. 83-106.

151 Anna Caterina DALMASSO « Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique », in Mauro CARBONE (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 107-125.

152 Anna Caterina DALMASSO, *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, Éditions Mimésis, Italie, 2018, chapitre 3.2.

semble passif. De ce fait, la vision du spectateur est interprétée d'une manière intellectualiste, comme s'il s'agissait d'un pur esprit, ou bien d'une manière empiriste, comme s'il n'était qu'un sujet passif animé par des stimuli. Vivian Sobchack s'inscrit en faux contre ces interprétations parce qu'elles érigent une dualité entre le spectateur et le film qui ne rend pas compte de l'expérience filmique, et qui obère le dialogue pourtant bien réel entre le spectateur et le film. Par conséquent, la liberté et l'intentionnalité du spectateur sont fortement sous-estimées par ces perspectives. L'intérêt de Merleau-Ponty réside dans le primat du corps établi par la *Phénoménologie de la perception* : les concepts de corps propre, de schéma corporel, l'importance de la motricité dans la perception, l'expressivité du corps sont des éléments phénoménologiques dont on ne peut s'abstraire au sein de l'expérience filmique. Gilles Deleuze, nous avons déjà abordé la question, considère qu'il y a un problème avec l'interprétation du cinéma de Merleau-Ponty au sens où ce dernier ferait de la perception naturelle un modèle[153]. Le cinéma, selon Deleuze, peut multiplier les points de vue sur le monde ; il peut combiner la vision de plusieurs sujets, il peut même créer des modes perceptifs différents. En un mot, le cinéma peut supprimer le centrage habituel du sujet et l'horizon du monde familier. Cependant, selon Sobchack, l'interprétation deleuzienne se fonde sur l'idée bergsonienne d'un primat du temps sur l'espace dans l'articulation du sujet et du monde :

> Ce n'est pas le temps, mais l'espace – l'espace signifiant vécu, et à travers le corps-sujet objectivé, l'espace historique de situation – qui fonde la réponse à […] la question de la signification cinématographique[154].

Nous pouvons appuyer ce point de vue de la philosophe américaine en soulignant que, dans la *Phénoménologie de la perception,* l'analyse de la spatialité figure dans la première partie consacrée au corps, alors que l'analyse de la temporalité est faite dans la troisième partie, dont l'objet est l'être-pour-soi et le cogito. Malgré le grand intérêt de l'ouvrage de Deleuze, il présente la trace d'un certain intellectualisme et sous-évalue la situation *incarnée* du spectateur et du film. Deleuze ne fonde pas non plus son analyse sur une ontologie de l'expérience vécue.

Cette primauté d'une vision incarnée dans un être-au-monde corporel en mouvement s'oppose également à la pensée du créateur de la phénoménologie. Tout en acceptant la description husserlienne de la structure intentionnelle de la conscience, Merleau-Ponty, selon Sobchack, s'oppose à l'idéalisme de Husserl, à son essentialisme et à sa réduction eidétique d'un ego transcendantal. La perception est médiatisée par un corps engagé dans le monde, incarné, situé et

---

153 Gilles DELEUZE, *Cinéma I : L'image-mouvement*, les Éditions de Minuit, Paris, 1963, chapitre 4.

154 Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 31. "*It is not time, but space – the significant space lived and through the objective body-subject, the historical space of situation – that grounds the response to […] the question of cinematic signification*" [Notre traduction].

fini. L'intentionnalité n'est rien d'autre que le corps en activité, dirigé par des finalités et inscrit dans une trajectoire existentielle. Merleau-Ponty a montré que le cogito n'est pas d'abord un « je pense », comme le croyait Descartes, mais un « je peux ». Nous pouvons illustrer ce point de vue par cette citation qui explique que la vision n'est pas un simple voir et qu'elle répond à une certaine fonctionnalité du comportement : « la vision est déjà habitée par un sens qui lui donne une fonction dans le spectacle du monde comme dans notre existence[155] ». L'objectif de la phénoménologie du film ne consistera donc pas à opérer une réduction eidétique. Au contraire, il devra penser la chair qui unifie dans un même mouvement perceptif mon corps et le monde, mon regard et le film. La pensée pure n'existe pas : « il n'existe pas de phénomènes tels que les "pensées pures". Il ne peut y avoir de conscience de quelque chose ni d'intentionnalité, s'il n'y a pas de corps ni de monde[156] ». La perception constitue notre ouverture à l'être, notre accès au monde, la perspective envisagée par notre corps. Même dans la salle de cinéma, il est impossible de faire abstraction de notre corps. Notre vision reste incarnée. Il nous apparaît opportun de faire une parenthèse pour souligner que, comme le rappelle Anna Caterina Dalmasso[157], Sobchack n'introduit pas de périodisation dans l'œuvre de Merleau-Ponty. L'auteure n'opère pas de coupure épistémologique entre les premiers écrits tels que *La structure du comportement* ou la *Phénoménologie de la perception*, très marqués par la psychologie de la *Gestalt* et par un certain primat de la conscience, et les derniers textes comme *L'Œil et l'Esprit* et *Le visible et l'invisible*, où se font jour un questionnement métaphysique et une recherche ontologique. Centrée sur l'analyse du cinéma, Vivian Sobchack voit plutôt une continuité entre ces textes – la notion de chair, par exemple n'étant qu'un approfondissement de celle de corps. Ne connaissant pas la totalité des écrits posthumes de Merleau-Ponty sur le cinéma – certains n'étant pas encore publiés –, Sobchack n'est pas engagée dans un travail de compréhension de l'évolution des positions du philosophe, ce qui est, d'une certaine manière, un atout, car cela ne la conduit pas à minimiser l'importance de la *Phénoménologie de la perception*, qui, malgré ses limites, reste tout de même, à notre avis, l'ouvrage fondamental de Merleau-Ponty.

Revenons-en au cinéma. En quoi ce concept de vision incarnée importe-t-il à l'expérience filmique ? À vrai dire, sans cette vision incarnée, nous ne pourrions pas comprendre ce qu'est le cinéma. Le cinéma est l'art qui rend le plus fidèlement compte de la situation corporelle de l'homme. Il procure une expérience sensible et sensuelle qui mobilise la vision, l'audition, voire le toucher ; il provoque même des mouvements corporels. Il peut nous faire ressentir la peur ou la

---

[155] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 64.

[156] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 41. "*There are no such phenomena as 'pure thoughts'. There can be no consciousness of anything, no intentionality, if there is no body and no world*" [Notre traduction].

[157] Anna Caterina DALMASSO, *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 259, note 110.

joie par exemple, qui se traduisent ensuite par des modifications physiologiques. Comme Merleau-Ponty l'a souligné, le cinéma est l'art du mouvement par excellence. Par mouvement, nous n'entendons pas seulement les mouvements d'objets ou de corps, mais aussi les mouvements perceptifs, les mouvements du regard, et les mouvements expressifs – les mouvements qui produisent du sens. Il convient de nous reporter à ce que le philosophe français nous dit du corps. Le corps est un pouvoir d'expression naturelle, et le langage lui-même est un geste corporel. On ne peut saisir le sens de ce geste qu'à travers un acte :

> Le sens des gestes n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur […]. Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui[158].

Nous pourrions tout à fait appliquer ce texte à l'expérience filmique. Prenons l'exemple de *La ligne rouge* (1998) de Terrence Malick. Certes, le film n'a pas la capacité de nous faire connaître l'expérience d'une bataille : nous savons parfaitement où nous nous trouvons, nous pouvons faire la différence entre le monde représenté par le film et notre propre monde. Cependant, il est indéniable que, envoûtés par le film, nous ressentons l'angoisse et la peur des soldats comme si nous les vivions nous-mêmes, comme si nous les percevions telles quelles. La succession de plans qui montrent l'expression de visages déformés, hantés par la peur de mourir, et de plans centrés sur la vision des corps blessés, décharnés, projetés en l'air illustre bien la réversibilité entre perception et expression dont le spectateur fait l'expérience. La substance même du cinéma est ainsi constituée des modalités de l'existence incarnée. Par ailleurs, le cadre cinématographique, quoiqu'il se permette des variations du regard – parfois selon des perspectives qui ne sont pas humaines –, même s'il utilise de multiples modalités de cadrage qui créent des points de vue originaux, s'intègre parfaitement dans la structure de notre perception : « les structures de l'expérience directe (le "centrage" et le positionnement corporel de l'existence par rapport au monde et aux autres) constituent la base des structures de son langage [159] ».

Proposant à la fois la perception d'expressions et l'expression de perceptions similaires à notre perception du monde, le cinéma constitue ainsi une forme originale de communication intersubjective. Pour reprendre l'exemple cité plus haut, le film de Malick nous donne à voir la possibilité d'un regard humaniste au sein de l'horreur et devant la mort. À travers le regard et le discours intérieur de l'un des personnages, il nous permet de participer à un questionnement

---

[158] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 215 et 231.

[159] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 4. "*The structures of direct experience (the 'centering' and bodily situating of existence in relation to the world and others) are the basis for the structures of its language*" [Notre traduction].

transcendantal sur l'être, la nature et le divin. Nous retrouvons la même intention dans un autre film du même réalisateur, *The Tree of Life : L'Arbre de vie* (2011). Pour le spectateur, le questionnement métaphysique ne fait sens que parce qu'il est incarné et exprimé par des personnages profondément humains, des corps avec lesquels il est en résonance, englobés dans une nature étrange et un monde incompréhensible aux prises avec une situation tragique : en l'occurrence, le décès d'un adolescent et le deuil impossible. Le cinéma de Malick fait ainsi écho à toute une tradition philosophique qui, de Pascal à Sartre, en passant par Kierkegaard à Heidegger, fait de l'angoisse un moteur de la métaphysique. L'angoisse, qui est une contraction douloureuse du corps, témoigne de notre incompréhension, de notre questionnement devant un monde dont l'étrangeté, la cruauté et la beauté ne peuvent que nous inviter à un dialogue avec lui.

Ainsi, voir un film, c'est entrer corporellement dans un processus de médiation entre deux regards incarnés : celui du spectateur et celui du film. Ce dialogue, cette intersubjectivité, ce croisement de deux intentionnalités que met en évidence Vivian Sobchack constituent selon nous l'un des fondements du cinéma métaphysique. Nous reviendrons sur la question dans notre troisième partie. La philosophe américaine estime que le sentiment de cette intersubjectivité nous invite à penser le film autrement que comme un simple objet vu :

> Cela suggère, par conséquent, la possibilité qu'un film puisse être considéré comme étant davantage qu'un objet visible. Autrement dit, en matière de performance, il est autant un sujet voyant qu'un objet visible et vu[160].

D'un point de vue phénoménologique, il n'est pas impossible d'accorder au film un statut de sujet, puisqu'il est doté d'une capacité de perception et d'expression qui engage un dialogue avec le spectateur. De même qu'il était important, pour saisir le caractère actif du spectateur, de comprendre que son corps était engagé dans la vision du film, il est maintenant nécessaire de souligner l'activité du film lui-même, sa capacité à donner à voir et à penser.

3.2. Le film comme sujet voyant

Vivian Sobchack montrera aussi que le film a un corps, composé notamment de la caméra, du projecteur, de la pellicule et de l'écran. Ce corps n'est généralement pas visible par le spectateur, quand bien même il permet de rendre visible le film. Le concept que nous allons analyser maintenant est différent, car il ne dénote pas la matérialité du film, mais sa subjectivité, son intentionnalité et son regard. Contrairement au corps, qui est transcendant, le sujet voyant du film

---

[160] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 21. "*This suggests, therefore, the possibility that a film may be considered as more than a visible object. That is, in terms of its performance, it is as much a viewing subject as it is also a visible and viewed object"* [Notre traduction].

est à la fois invisible et visible, transcendant et immanent. Au-delà du spectacle qui est représenté, le spectateur peut diriger son regard sur l'intentionnalité qui caractérise le film, sur le style de regard que le film porte sur le monde et sur les situations. Il est fondamental de prendre en compte ce phénomène, car autrement, l'expérience filmique ne pourrait être qualifiée d'intersubjective. Il ne faut pas confondre la subjectivité du film et celle du réalisateur. Ce dernier appartient plutôt au corps du film. Certes, il participe à l'intersubjectivité cinématographique, comme par ailleurs l'ensemble du public, mais le film en lui-même, œuvre d'art close sur elle-même et ouverte au monde, livre comme un sujet voyant ce qu'il donne à voir. Le film est une œuvre perceptive et expressive qui a nécessairement besoin de son propre regard pour exister. Ainsi, selon Vivian Sobchack, le film « manifeste une compétence de performance perceptive et expressive, équivalente, dans sa structure et sa fonction, à la même compétence exercée par le cinéaste et le spectateur[161] ».

Le film n'est pas seulement un objet signifiant, une œuvre dotée de sens ; il met également en œuvre un regard actif, un sujet qui donne du sens à ce qu'il regarde et avec lequel le spectateur peut développer un dialogue. Voir un film, c'est rencontrer un regard, partager un monde, dialectiser une expérience qui est proposée et ouvrir un dialogue avec le regard qui montre cette expérience. Le terme d'expérience n'a pas de connotation scientifique, mais il s'oppose à la notion commune de spectacle. Il signale que le film est vécu comme un phénomène perceptif et expressif qui marque le spectateur, qui le modifie et lui ouvre de nouvelles perspectives. Ce que communique le film, c'est donc au premier chef un acte de voir, communicatif et performatif. Cet acte s'adresse au spectateur et mobilise sa vision incarnée. Ainsi, la visibilité du film n'est pas seulement produite par le spectateur : elle est produite conjointement par le spectateur et par le film lui-même. On ne peut pas comprendre le film d'une manière objective, ni d'une manière intellectualiste, en se rapportant uniquement au spectateur, ni d'une manière empiriste, en se focalisant sur l'objet filmique. La pensée objective, nous dit Merleau-Ponty, « ignore le sujet de la perception. C'est qu'elle se donne le monde tout fait[162] ». Or, l'expérience filmique est une co-construction intersubjective entre les regards incarnés de deux corps. La signification, les valeurs et les problématiques éthiques ne sont pas données objectivement ; elles ne sont pas d'abord représentées pour être ensuite saisies par le spectateur. À l'inverse, elles surgissent du dialogue entre deux expériences humaines, entre deux actes existentiels de vision. Nous retrouvons ici le sens de ce que Merleau-Ponty proposait déjà dans sa conférence sur le cinéma et qu'il rappelle dans *L'Œil et*

---

[161] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 22. "*[The film] manifests a competence of perceptive and expressive performance, equivalent in structure and function to the same competence performed by filmmaker and spectator*" [Notre traduction].

[162] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 240.

l'Esprit : le cinéma montre le mouvement d'un sujet voyant, et si le ralenti est intéressant au cinéma, ce n'est pas seulement par sa capacité à analyser le mouvement d'« un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se meut pas[163] ». Cette séquence cinématographique révèle non pas un corps immobile, mais un regard porté sur ce corps. Le fait que le mouvement du corps n'est pas essentiel au cinéma est exprimé par le film de Chris Marker, *La Jetée* (1962), exemple qui est analysé par la philosophe américaine. Ce film de 28 minutes est constitué de plans photographiques fixes – hormis un bref passage dynamique. Malgré l'utilisation de cette technique, le film nous fait participer à un véritable devenir de la conscience, un voyage dans le temps, un mouvement du regard porté sur le présent, le passé et le futur, qui nous donne à voir la vitalité d'un sujet contemplant sa propre existence. Outre cet exemple de nombreux films ont exemplifié un *mental time travel* – voyage mental dans le temps –, illustrant la mobilité et l'intentionnalité de la conscience. Ainsi, nous pouvons également évoquer *Le Miroir* (1975) d'Andreï Tarkovski, méditation autobiographique non linéaire, constituée de divers supports : archives, témoignages, reconstitutions, souvenirs, rêveries à la recherche du temps perdu.

Un film n'a pas de point de vue fixe, comme c'était le cas au début du cinématographe. Sa vision est analogue à celle d'un corps incarné qui inscrit son regard dans un comportement. Dans son premier ouvrage, consacré à *La structure du comportement*, Merleau-Ponty a souligné que le comportement humain ne pouvait s'expliquer par de simples stimuli et des schémas causaux. Sa structure est constituée d'un ensemble de niveaux d'organisation qui se superposent les uns sur les autres, interagissent et rétroagissent en boucle. Nous trouvons peut-être là l'origine de la notion de réversibilité, qui est centrale dans *Le visible et l'invisible.* Aucun niveau n'est réductible au précédent ; le tout est toujours supérieur à la somme de ses parties. Le film est vivant parce qu'il ne se réduit pas à un regard fixe et unique. Pour paraphraser Merleau-Ponty, le film nous offre « une structure indécomposable des comportements[164] ». Une structure mobile et à plusieurs étages produit le sens du film ainsi que la signification de ses gestes. Par là même, le film est un système de décisions. De même que la perception humaine est limitée et orientée, le film ne saurait tout montrer. Il répond à des choix orientés et intentionnellement dirigés ; en ce sens, il est créateur de valeurs. Choisir ce que l'on regarde, c'est déjà philosopher. Pour Merleau-Ponty, nous dit Vivian Sobchack, « la perception devient le paradigme existentiel de l'intentionnalité[165] ». L'intentionnalité du film signifie qu'il est animé par du mouvement, et défini par un ensemble de choix perceptifs et expressifs. Nous pouvons donc supposer que le cinéma métaphysique trouve son deuxième fondement dans

---

163 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 78.
164 Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement*, PUF, Paris, 2021, p. 65.
165 Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 68. "*Perception becomes the existential paradigm of intentionality*" [Notre traduction].

cette intentionnalité. La perception est un *logos* à l'état naissant, elle comporte toujours un jugement antéprédicatif et une interprétation ; elle est engagée, intéressée, dirigée vers un monde. La perception est « la logique du corps vivant[166] ». Ceci explique que le cinéma n'ait pas besoin de concepts pour penser. Toutefois, il faut garder à l'esprit que la pensée est toujours incarnée :

> Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle est « excitée » à penser par lui[167].

Le sujet voyant, qui transcende le film, nous incite à penser. Le spectateur n'est pas en face du film, mais en lui et en dialogue avec lui. Cette idée ne nous est pas familière. Dans son article « Le visuel et le visible[168] », Vivian Sobchack précise sa notion avec l'exemple du film de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* (1982). Ce film expérimental, documentaire réflexif sans dialogue et presque sans personnages, conduit une méditation sur notre existence dans les villes, avec un aller-retour perpétuel entre, d'un côté, des paysages urbains marqués par la vitesse et le stress et, de l'autre côté, des paysages naturels empreints de majesté et de beauté. Le rythme du film, pour employer un terme de Merleau-Ponty qu'il utilisait dans sa conférence sur le cinéma, est assez différent de celui de notre regard habituel : plus rapide, plus lent, plus haut, plus bas, plus circulaire, plus contrasté entre les plans, entre les ombres et les lumières. De ce fait, le film nous permet d'observer comment le regard du film se projette dans le monde et en quoi il le questionne. Il est très intéressant de constater que ce film au titre énigmatique en langue hopi, sans dialogue et sans concept, arrive à nous faire vivre une authentique expérience philosophique :

> *Koyaanisqatsi* met en avant l'activité visuelle du corps vécu invisible du film, en tant que sujet matériel et situé du mouvement visible dans un monde qu'il saisit comme objet intentionnel de sa propre vision mobile et prospective[169].

La vision du film voyant constitue une manière d'habiter l'espace de l'image avec dynamisme, d'exprimer une spatialité vécue et une situation particulière dans le monde, de questionner son engagement intentionnel avec les objets du regard. Cette description rejoint le commentaire de Merleau-Ponty sur le travail du peintre : le tableau ne reproduit pas le visible ; il ne le représente pas, il ne l'imite pas. Il n'est ni le cadre qui exprime la vision subjective du peintre, ni la fenêtre ouverte sur un objet à regarder, ni un miroir qui reflète d'une manière plus ou moins

---

166 *Ibid.*, p. 72.
167 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 51.
168 Vivian SOBCHACK, « Le visuel et le visible. Vers une phénoménologie de l'expérience filmique », in Mauro CARBONE (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 83-106.
169 *Ibid.*, p. 100.

déformée le monde. Le tableau n'exprime pas non plus un désir particulier du peintre ; il n'a rien à voir avec la conscience personnelle du peintre. Telle est en quelque sorte l'énigme de la peinture. Que recherche le peintre ? Qu'exprime *La montagne Sainte-Victoire* de Cézanne ? Quelle est la nature du regard pictural ? Le peintre tente de rendre visible ce que le regard ne voit pas quand il regarde un objet : la lumière, les ombres, les reflets, le jeu des couleurs, la profondeur et le mouvement. Selon le mot de Klee, cité par Merleau-Ponty, la peinture n'imite pas le visible ; elle le rend visible, elle montre « comment les choses se font choses et le monde monde[170] ».

Ce que nous aimons dans une œuvre d'art, une peinture, un film, ou même ce que nous aimons chez une personne, c'est son style, son « âme singulière », dirait Paul Valéry, son intentionnalité propre, son regard porté sur les choses. Il ne s'agit pas seulement d'un style esthétique, mais plus largement, d'un style existentiel et d'un engagement ontologique. Dans la mesure où le film est sujet-voyant, il est immédiatement métaphysique. Il dépasse le sensible vers un invisible, et questionne l'être dans son mode d'existence, sur ses fondements et sa destination. Différent du mien, le regard du film est celui d'un autre, bien qu'il soit inclus dans ma propre vision. La particularité du cinéma, par opposition avec la perception habituelle, c'est que nous voyons avec les yeux de l'autre. Nous aimons le cinéma parce qu'il nous fait sortir de nous-mêmes ; il nous implique dans l'expérience intersubjective et intentionnelle d'un autre. Entre le voyant incarné qu'est le spectateur et le sujet-voyant du film s'opère une dialectique perceptive et expressive qui fonde la structure de l'expérience filmique que nous décrirons plus loin.

3.3. Le corps du film

Il ne s'agit pas de faire du regard du film un « ego transcendantal », bien qu'il puisse d'une certaine façon nous proposer un cadre transcendantal pour percevoir un monde. D'une manière analogue au regard humain – qui est celui d'un corps et de son comportement –, le regard du film est également porté par un corps, par un engagement dans le monde, qui est une partie invisible pour le spectateur, et que nous pourrions appeler la technique : caméra, projecteur, pellicule, écran, etc. Nous n'insisterons pas sur cette notion parce qu'elle concerne surtout l'ontologie du cinéma et non pas l'expérience filmique en elle-même. Cependant, elle est très importante pour comprendre la thèse de Merleau-Ponty selon laquelle : « la pensée et les techniques se correspondent[171] ». L'ensemble des outils du film et de ses métiers forment une structure intentionnelle dirigée vers le monde qui produit son propre regard. Le cinéma s'inscrit dans une époque, dans un horizon de

[170] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 69.
[171] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 24.

sens et de techniques qui conditionnent la syntaxe et la sémantique de ses images, et qui constituent également l'horizon du spectateur.

Dans la mesure où le film pense en images, il est évident que la caméra, par exemple, joue un rôle essentiel dans cette pensée cinématographique. Gilles Deleuze a montré en quoi le cadrage et la caméra constituent une véritable conscience : « plus l'image est spatialement fermée, réduite même à deux dimensions, plus elle est apte à s'ouvrir sur une quatrième dimension qui est le temps et une cinquième qui est l'Esprit[172] ». Le corps du film n'est pas seulement d'essence matérielle ; ce n'est pas la pellicule ou l'enregistrement qui constitue sa réalité. Comme notre propre corps qui ne se réduit pas au corps-machine décrit par Descartes, le corps du film est un espace vécu et animé par l'intentionnalité. Cependant, le corps du film ne se réduit pas non plus à l'intentionnalité du réalisateur. Bien que le film se rende visible à travers un fonctionnement technique et mécanique laissant émerger une communication entre les réalisateurs du film et les spectateurs, le film vit de sa propre vie :

> Le film devient […], le film se comporte […] ; il vit sa propre vie perceptive et intentionnelle, aussi bien devant nous que pour nous, inscrivant une réponse investie et contingente au monde qu'il […] habite, possède et signifie[173].

Le spectateur n'a pas nécessairement besoin de connaître le mécanisme de la production du film pour ressentir cette union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde, et l'expression de l'un dans l'autre qui constitue un des objectifs propres au cinéma selon Merleau-Ponty[174]. Lorsque le corps du film est présent dans le film – par exemple quand un acteur incarne la voix du réalisateur, ou bien si la caméra est visible par le spectateur –, le film est souvent considéré comme mauvais puisque nous perdons la mobilité et la vivacité de l'intentionnalité ; les images prennent un sens à la fois étrange et abstrait.

---

[172] Gilles DELEUZE, *Cinéma I : L'image-mouvement*, *op. cit.*, chapitre 2.
[173] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 216. Cité par Anna Caterina DALMASSO, « Voir selon l'écran. Autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique », art. cit., p. 119.
[174] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 23.

3.4. L'adresse de l'œil

Il paraît désormais nécessaire de revenir sur la dialectique entre les concepts de vision incarnée et de sujet voyant. L'expérience filmique ne met pas en relation une vision dépourvue de substance qui serait celle du spectateur, et une vision limitée à une conscience transcendantale qui serait celle du film. À l'inverse, le spectateur et le film forment au sein de l'expérience filmique une structure dialogique et réversible voyant-vu qu'il s'agit désormais de préciser. Nous avons écrit que le spectateur et le film sont pour chacun dotés de leur propre corps qui explore le monde et met en œuvre des projets intentionnels. L' « adresse de l'œil » signifie à la fois le lieu où l'on réside, le lieu d'où l'on part, et le lieu vers lequel on se tourne – celui vers lequel on envoie une lettre, par exemple. L'adresse de l'œil est le lieu où s'inscrit la vision, le corps vécu, le geste par lequel il se projette sur un monde, un horizon, un possible, un souvenir ou une anticipation. L'adresse de l'œil est une structure qui manifeste visuellement une transcendance dans l'immanence. Le spectateur et le film, chacun à leur manière, disposent d'une telle adresse. Sur ce sujet, il paraît opportun de citer Vivian Sobchack lorsqu'elle définit ce concept avec précision :

> Une telle transcendance visuelle dans l'immanence corporelle est ce que j'ai appelé : « l'adresse de l'œil ». L'œil est toujours logé dans un corps situé, vécu au même titre que « le mien », mais il est aussi toujours capable de s'étendre là où le corps n'est pas. Il est capable de relier de manière réflexive ce corps à ses propres situations futures et passées, ainsi qu'aux situations corporelles des autres. Ainsi, « l'adresse de l'œil » permet au spectateur et au film de réorienter de manière fluide et discontinue leur adresse visuelle de l'actualité immanente à la possibilité d'action, et de leur « avoir à être » actuel à « l'être remémoré ». Les éditeurs et les critiques, le spectateur et le film restructurent de manière réflexive des parties de l'expérience vécue de la conscience en tant que conscience de l'expérience – c'est-à-dire en tant que signification de l'expérience vécue. De manière tout aussi cruciale (et critique), la transcendance visuelle dans l'immanence corporelle qu'est « l'adresse de l'œil » permet au spectateur et au film de résider imaginairement l'un dans l'autre – même s'ils sont tous deux discrètement incarnés et uniquement situés[175].

« L'adresse de l'œil » considère que les aspects corporels de la vision – sa matérialité, son incarnation et ce qui relève de son intentionnalité – sont inséparables de son regard voyant, de cette corrélation de la conscience avec un monde et avec les autres. Compte tenu du fait que le regard propre du film est internalisé dans mon propre regard, cette dialectique entre le corps et l'« âme » du spectateur se double d'une dialectique entre la technique et l'intentionnalité du film. Cette

[175] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.*, p. 261. [Notre traduction].

dialectique réversible forme dans l'expérience filmique un chiasme, pour reprendre un concept merleau-pontien, qui ouvre un dialogue possible entre le spectateur et le film. C'est une spécificité unique du cinéma que de nous donner à voir et à discuter, un véritable regard, vivant et mobile, sur le monde.

Si l'on pense que le but de l'art consiste à exprimer les plus infimes mouvements de la conscience humaine, et si l'on suppose que la perception et la vision constituent les meilleures voies d'accès à l'être, alors on pourrait qualifier le cinéma de parangon des arts. Nous ne recevons pas le film d'une manière passive : son regard sur le monde sollicite notre activité, et notre vision propre est engagée dans un acte de performance et de production de sens. Notre capacité à produire des significations n'est pas inhibée ; au contraire, elle est exacerbée par une immersion dans un flot de signes et d'images produites par le film. Certains théoriciens marxistes et psychanalytiques du cinéma considèrent qu'il envahit l'esprit du spectateur et lui impose une certaine représentation du monde. Le cinéma aurait ainsi un caractère aliénant, au service de certaines idéologies. Toutefois, l'approche phénoménologique de Sobchack met en évidence la liberté du spectateur, qui dialogue avec et dans le film, qu'il éprouve un sentiment d'adhésion, ou bien un rejet de la perspective présentée. La structure dialogique du chiasme entre le spectateur et le film est beaucoup plus complexe que ne le laisseraient croire les représentations habituelles du cinéma en tant que spectacle et objet de vision. Ce dialogue est intrasubjectif quand le spectateur dialogue avec lui-même, et intersubjectif, lorsque le spectateur s'adresse au film. Certes, il est possible que le dialogue soit minimal, dans le cas où le spectateur dirige simplement son regard vers la scène filmée par la caméra et lorsqu'il observe les objets qu'elle lui présente. Néanmoins, le regard du spectateur peut devenir plus critique, quand il s'intéresse non plus seulement à l'objet filmé, mais à la manière dont il est filmé. Dans ce cas, ce n'est plus le perçu qui est au centre, mais l'activité expressive qui le rend visible. Une autre possibilité : le spectateur peut diriger son attention sur lui-même et ressentir comment il perçoit le film ; est-il intéressé, ému, attristé ou intrigué ? Trouve-t-il le film beau, inspirant, remarquable ? La structure dialogique de l'expérience filmique va également se modifier lorsque le film introduit en lui-même une activité réflexive. Par exemple, nous pouvons prendre le cas d'une réalisation de Tarkovski, *Stalker* (1979), qui se termine par une réflexion sur les motivations des trois personnages principaux. Ces derniers arpentent une zone interdite en quête de la fameuse chambre où se réalisent tous les désirs. À la fin, la caméra se fixe brusquement et longuement sur le monologue de la femme du guide – du *stalker*. Le spectateur est étonné par ce plan fixe qui ne semble plus appartenir au mouvement du film, mais plutôt à son commentaire. Nous pouvons également donner l'exemple du film de David Lynch, *Mulholland Drive* (2001), sur

lequel nous reviendrons dans notre troisième partie[176]. Lors de l'audition d'une des héroïnes du film, une caméra est présente dans l'image, introduisant tout à coup une impression dissonante chez le spectateur, qui ne sait plus où se situent la réalité et l'illusion. Nous avons l'impression que le film se filme lui-même. Ces deux exemples montrent qu'un écart entre l'intention du film et celle du spectateur peut être introduit à l'occasion de certains mouvements réflexifs du film. La structure de l'expérience filmique se complique également en raison de corrélations entre la vision du spectateur et celle du film. Nous avons vu que, pour Sobchack, *l'adresse de l'œil* comporte une origine et une destination. Or, il se trouve que celles du film et celles du spectateur peuvent tout aussi bien s'accorder ensemble ou être différentes :

> C'est dans les moments de disjonction et de divergence que le film se révèle le plus clairement au spectateur, en tant que conscience intentionnelle « d'un autre » qui est à l'œuvre. Cette autre conscience intentionnelle a ses propres projets de perception et d'expression, qui peuvent être différents des miens[177].

Chaque film peut provoquer en nous des mouvements de divergence et de rupture. À l'inverse, il peut susciter des moments de convergence et d'adhésion. Cette dialectique complexe rend possible un dialogue ; elle fait surgir des questions herméneutiques sur la compréhension des mouvements du film, de sa direction et de sa signification.

Le dialogue entre le spectateur et le film n'est jamais totalement transparent. À l'inverse, il apparaît nécessairement opaque et ambigu. Vivian Sobchack s'appuie sur les concepts merleau-pontien de visible et d'invisible pour poser le cadre de cette herméneutique filmique. Cette opposition ne recoupe pas la dualité entre présence et absence. L'invisible reste collé au visible : il en est l'envers, le double, et non pas l'opposé. L'invisible du film ne se dissimule pas ; il est ce qui rend visible le visible. Il peut être perçu, nous venons de le voir, lorsque le regard du spectateur se tourne dans sa direction. Le visible peut même devenir secondaire et sans signification – par exemple, lorsqu'une musique souligne le suspense dans un film d'Hitchcock, alors que le regard se focalise quant à lui sur un objet banal. Visibilité et invisibilité coopèrent au cinéma ; elles sont articulées l'une à l'autre, et ne sont pas du tout en opposition. Comme dans la perception humaine, le visible n'est jamais la totalité de la vision. Il contient toujours quelque chose de plus, comme nous l'a appris Merleau-Ponty. Dans cette dialectique entre le visible et l'invisible, se manifeste une

---

[176] Sur ce sujet, voir *supra* chapitre III, section 2.

[177] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.,* p. 285. "*It is in moments of disjuncture and divergence that the film reveals itself most obviously to the spectator as an 'other's' intentionnal consciousness at work. This other intentionnal consciousness has its own projects of perception and expression which may differ from my own*" [Notre traduction].

transcendance dans l'immanence. Le film est entièrement là, sur l'écran ; rien n'est extérieur à sa perception, et pourtant, il ne peut se voir sans sa doublure invisible. Il existe une dimension secrète au sein de la vision. Comme l'écrit Paul Valéry dans *Le Cimetière marin* : « rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié ». La lumière n'est pas seulement lumière, révélation, éclaircissement ; elle est aussi occultation, dissimulation et duplicité. Nous pourrions nous appuyer, pour comprendre cette relation entre le visible et l'invisible, sur le célèbre texte du psychanalyste Jacques Lacan consacré à *La lettre volée*[178]. La lettre dérobée par le ministre à la Reine n'a pas été placée dans une obscure cachette. Elle est présente dans le bureau du ministre, elle est même visible. Pourtant, en même temps, elle reste dissimulée et invisible. La perception naïve et objective des policiers, qui ont fouillé la pièce à plusieurs reprises, ne peut voir ce qui est pourtant devant leurs yeux. La lettre visible et la lettre invisible sont un seul et même objet, mais son sens échappe totalement à une vision réaliste des choses. D'une manière analogue, le *logos* du film – son pouvoir symbolique sur l'imaginaire du spectateur – est bien immanent au visible, mais il n'est pas donné ni immédiatement visible. Il est absent et présent à la fois ; il transcende le visible. Contrairement au psychanalyste, Sobchack ne pense pas que l'invisible relève de l'inconscient. Elle ne place pas la signification du film dans une chaîne signifiante qui réside dans le langage, mais dans sa propre intentionnalité visuelle. Comme Merleau-Ponty nous l'a enseigné : « non-transcendantal et au-delà de l'existence, l'invisible est une transcendance de l'immanence dans l'immanence[179] ». Cette citation propose une définition intéressante de la métaphysique chez Merleau-Ponty. Comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, sa métaphysique n'est ni transcendantale, ni verticalement transcendante[180]. Toutefois, il existe bien une invisibilité et une transcendance qui préservent leur lien avec la corporéité et le sensible. Le cinéma constitue un bel exemple d'un tel lieu métaphysique. Le regard du film n'est pas le seul invisible de l'expérience filmique. L'activité perpétuelle de production conjointe de signes et de signification par le spectateur est aussi invisible, selon une conception purement objective du cinéma. Pendant la séance, le spectateur voit, écoute, fait une expérience sensible, imagine, se souvient, rêve, pense, théorise. Autrement dit, il continue à vivre son corps incarné et intentionnellement dirigé vers un monde, sans pour autant thématiser cette activité. Pour lui, elle peut rester imperceptible. Cependant, la description phénoménologique de l'expérience filmique ne peut pas sous-estimer cette dimension intrasubjective.

---

[178] Jacques LACAN, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 11 *sqq*.
[179] Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye*, *op. cit.,* p. 295. "*Not transcendental and beyond existence, the invisible is a transcendence of immanence in immanence*" [Notre traduction].
[180] Sur ce sujet, voir *supra* chapitre I, section 3.

La phénoménologie du film de Vivian Sobchack s'inscrit pleinement dans la vision merleau-pontienne du cinéma et, bien qu'elle n'insiste pas sur le caractère métaphysique de la pensée de l'auteur de *L'Œil et l'Esprit,* sa démarche est extrêmement intéressante pour notre analyse du cinéma métaphysique. Son ouvrage ne se réduit pas à la compréhension du cinéma ; il constitue une tentative pour repenser la vision et la perception à partir des concepts et du questionnement de Merleau-Ponty. La théoricienne américaine ne s'intéresse pas directement au cinéma philosophique. Toutefois, sa conception de l'expérience filmique en tant que structure dialectique et dialogique permet de comprendre la puissance du cinéma, qui suscite chez et avec le spectateur un questionnement sur le monde, sur soi-même et sur les autres. Nous pensons que le cinéma métaphysique n'est pas un cinéma nécessairement intellectualiste : comme tout cinéma, il s'appuie sur le croisement de deux visions incarnées et de deux expériences subjectives. Il place le spectateur dans une position existentielle et une présence intentionnelle située, centrée, aussi bien que mobile, autonome, et agissant selon des modalités polymorphes. Le cinéma métaphysique est aussi bien extraverti qu'introverti, et il produit des idées sensibles éminemment incarnées. Il ne relève ni entièrement de l'image-mouvement ni de l'image-temps, pour rappeler la distinction deleuzienne ; il n'est ni dans l'action seule ni dans la pensée seule. En mobilisant toutes les ressources de la mobilité cinématographique, dans l'espace, dans le temps, par les cadrages et le montage, par les variations de l'attention et de l'intention, le film métaphysique engage la conscience du spectateur dans un dialogue sur l'être, dans sa contingence qui se traduit par nos amours, nos haines, notre histoire individuelle et collective[181]. Il est particulièrement apte à exprimer l'essence du devenir en synthétisant l'hétérogénéité spatiale et temporelle de l'existence, en montrant la réalité de l'expérience concrète et incarnée. Le cinéma métaphysique pose au spectateur la question fondamentale du sens et de la signification, et il l'engage dans une expérience herméneutique tout à fait complexe. Dans le chapitre suivant, nous continuerons à développer des exemples de films métaphysiques, en mettant en lumière les effets qu'un tel cinéma provoque chez le spectateur et nous essaierons notamment d'en souligner l'ambiguïté constitutive. Le cinéma n'a pas de privilège vis-à-vis du langage commun ou de la philosophie. Comme cette dernière, il ne peut que procéder selon « une ontologie indirecte[182]».

[181] Maurice MERLEAU-PONTY, « Le roman et la métaphysique », *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 48.
[182] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 233.

Chapitre III

Les ambiguïtés du film métaphysique

La philosophie du cinéma métaphysique

Après avoir analysé la métaphysique merleau-pontienne, sa conception du cinéma, souligné les aspects de l'expérience filmique qui fondent la possibilité d'un dialogue entre le film et le spectateur, il est dorénavant possible d'aborder directement la question du cinéma métaphysique et de la métaphysique en cinéma. Il s'agit d'une question très difficile, car elle met en jeu toute une herméneutique, et ce faisant, nous nous heurtons à de multiples interprétations. La métaphysique au cinéma a été définie sous plusieurs angles, ce qui traduit ses ambiguïtés. Nous pensons être fidèle à la pensée de Merleau-Ponty en écartant deux types d'interprétations qui rapportent la métaphysique soit au religieux, soit au symbolique. La métaphysique que nous recherchons est une métaphysique du monde, de l'intersubjectivité sociale, de la nature, et non une métaphysique des « arrière-mondes ». Par ailleurs, nous ne pensons pas que le cinéma soit un langage codé qui nous présente des vérités inconscientes à déchiffrer.

Premièrement, la métaphysique du film a été définie dans un sens théologique : ce qui dépasse la nature, ce qui crée le monde, ce qui conditionne le droit et la morale en vertu de normes supérieures, tributaires du sacré. Michel Arouimi, dans *La métaphysique au cinéma*, explique que certains réalisateurs – Michelangelo Antonioni, David Lynch, Gaspard Noé, Arnaud Desplechin – se sont interrogés sur les grandes traditions de la chrétienté[183]. Ces auteurs ont tenté d'illustrer le sacré, de le représenter à travers des histoires, des personnages, en personnifiant ou en exemplifiant des thèmes bibliques : la vie et les enseignements de Jésus, la rédemption, la grâce, le sacrifice, la résurrection et le pardon. Les éléments visuels – lumière, obscurité, couleurs – sont parfois agencés de manière à produire une atmosphère proche du sacré. Par ailleurs, la narration filmique est souvent empreinte de thématiques morales et éthiques : dilemmes, lutte du bien contre le mal, questions existentielles. Les personnages incarnent des valeurs pieuses : amour, compassion, justice et espoir. Deux films emblématiques en la matière sont : *La Passion du Christ* (2004) de Mel Gibson, qui dépeint les derniers jours de la vie du Christ, et *Les Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders, qui propose une analyse du genre humain en abordant les questions existentielles de la vie, de la mort et de la présence sacrée. *Tu ne tueras point* (2016) de Mel Gibson est une hagiographie moderne du premier objecteur de conscience à avoir été médaillé pendant la Seconde Guerre mondiale, à la frontière entre mythologie chrétienne et drame historique, qui remet au goût du jour la thématique théologique occidentale. Notre perspective se détachera de cette dernière, car nous ne voudrions pas résumer la métaphysique à son sens littéral, c'est-à-dire en tant que dépassement de la nature, transcendance de la réalité sensible. Nous ne souhaitons pas non plus l'affilier à une spiritualité ni

[183] Michel AROUIMI, *La métaphysique au cinéma*, Orizons Cinématographies, Paris, 2016, p. 10 *sqq*.

à une religion, auquel cas la métaphysique s'apparenterait davantage à un construit culturel, hétéronome, relatif à une tradition, et ne serait donc pas cette conceptualité autonome, ce champ en devenir, tel que nous avons souhaité la définir, conformément à la pensée de Merleau-Ponty.

Deuxièmement, la métaphysique du cinéma a pu être définie selon une perspective jungienne, en tant qu'exploration des symboles éparpillés et des archétypes fondamentaux de l'humanité. Le film *Labyrinthe de Pan* (2006) réalisé par Guillermo del Toro constitue une célèbre illustration de la perspective jungienne. D'après cette théorie, le cinéma révèle la substance inconsciente de l'esprit humain, grâce à des archétypes, des thèmes et des motifs récurrents qui se trouvent dans le film. L'inconscient collectif est composé d'une myriade de symboles dans lesquels devrait se reconnaître l'ensemble de l'humanité. Ces derniers se manifestent à travers des mythes, des rêves ou des œuvres d'art. Le cinéma, en tant qu'art visuel et sonore qui exalte les sens, semble approprié pour explorer cet imaginaire et cet inconscient collectif : il donne vie aux symboles grâce à l'image, au son et à la narration. De même, le cinéma parvient à représenter les archétypes universels de l'humanité : le héros, le sage, le rebelle, l'amoureux, etc. Chaque archétype incarne un modèle de l'humanité qui résonne en et avec le spectateur. À ce titre, cette métaphysique jungienne du cinéma favorise l'individuation et la capacité à appréhender les multiples facettes de notre personnalité, et *a fortiori*, de l'être humain. Autrement dit, le cinéma est un miroir dans lequel le spectateur, le genre humain et la culture se reconnaissent mutuellement. Le cinéma donne ainsi des clés pour appréhender la psychologie de la civilisation, notamment à travers les mythes de l'Occident et de l'Orient qu'il dépeint[184]. Nous nous écarterons de cette perspective jungienne, car nous ne souhaitons pas nous concentrer sur l'analyse de la réalité inconsciente de l'humanité telle qu'elle est définie par cette théorie. Nous nous intéresserons plutôt à un monde sensible, pragmatique, et à un corps, acteur de ce monde, qui est éminemment conscient. Nous considérerons la métaphysique dans un sens proprement merleau-pontien ; signification que nous avons tenté d'éclaircir auparavant.

Si nous voulions citer une théorie du film métaphysique merleau-pontienne, nous pourrions évoquer l'analyse de Mikołaj Wyrzykowski dans son article consacré à Terrence Malick[185]. Le cinéma malikien est métaphysique – au sens merleau-pontien – parce que sa caméra fonctionne à la manière d'un corps propre, en tant qu'extension de notre perception et garante de notre relation avec la nature[186]. Autrement dit, le cinéma de Terrence Malick ne se focalise par sur les subjectivités apparentes, incarnées par les divers personnages, mais plutôt sur l'environnement, dont le caractère

---

[184] Henri AGEL, *Métaphysique du cinéma*, Payot, Paris, 1976, p. 17 *sqq*.
[185] Mikołaj WYRZYKOWSKI, « Métaphysique du paysage comme quête spirituelle chez Terrence Malick », *Postures*, Dossier « De l'étude du vivant : la littérature au prisme des écologies », n° 36, 2022.
[186] Maurice MERLEAU-PONTY. *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 47.

sublime s'exprime au-delà de l'écran. Le corps et la chair du monde sont en étroite relation ; ils se regardent mutuellement par le biais de la nature. Ainsi, la nature « est au cœur de sa métaphysique, comme une force mystérieuse, aux violences arbitraires, aussi bien qu'un refus à la générosité infinie[187] ». Plus précisément, la nature n'est pas un objet, un simple support du monde ; elle est un sujet à part entière. Par exemple, dans *Les moissons du ciel* (1968), les champs de blé constituent le véritable sujet du film : leur évolution, au gré des saisons et des moissons, est corrélée à celle des personnages, qui sont déterminés par la nature. Par ailleurs, dans ce film, les personnages se fondent dans le paysage, au même titre que les peintures de Paul Cézanne commentées par Merleau-Ponty. La nature anéantit la dualité entre le sujet et l'objet, tout comme les idées sensibles décrites précédemment[188]. À ce titre, Malick poursuit le projet cézannien ou proustien d'une recherche de la vérité des vérités dont nous avons parlé précédemment, lorsque nous analysions la littérature et la peinture[189]. Outre la dualité du sujet et de l'objet, Malick questionne également les dualismes du dehors et du dedans, du naturel et du surnaturel. Par exemple, dans la séquence d'ouverture de *The Tree of Life* (2011), le mouvement de la caméra corrélé à celui des éléments rapporte deux genèses : les origines de l'univers et celles de la famille. Ces deux thèmes, qui paraissent somme toute assez éloignés, sont pourtant symbiotiques dans le film. Ils exemplifient la chair, l'être-au-monde, le chiasme du visible – la famille – et de l'invisible – la nature. Ainsi, la nature est omniprésente, omnisciente, dans une conception proprement panthéiste, comme en atteste *Le Nouveau Monde* (2005). Dans ce film, chaque expérience humaine semble se rapporter, soit aux mouvements de l'eau, soit à l'immobilité de l'arbre. Cette interrelation symbolise la finitude de la vie humaine transcendée par l'infini de la nature. Par ailleurs, Terrence Malick donne vie à la nature-sujet grâce aux effets cinématographiques : plans séquences sur les éléments, voix hors champ de la nature dans *The Tree of Life*, esthétique des paysages, etc. Ces effets sensoriels visent à rendre compte du caractère éminemment métaphysique de la nature, et c'est bel et bien notre perception qui donne à saisir une telle complexité de la nature. Outre la perception, le cinéma nous autorise à nous reconnecter à notre corporéité pour nous « faire croire en ce monde » – ce monde fondamentalement corporel que nous avons tendance à occulter au cours de notre existence. La nature est donc la médiatrice de notre corporéité, mais elle permet également d'appréhender autrui

[187] Vincent AMIEL et José MOURE, *Histoire vagabonde du cinéma*, Vendémiaire, Paris, 2020, p. 68.
[188] Sur ce sujet, voir s*upra* chapitre I, section 1.
[189] Voir s*upra* chapitre I, section 1 et chapitre II, introduction.

et le monde dans une recherche que certains exégètes de l'œuvre malickienne qualifient d'*écothéologique*[190] – ce qui s'apparente à un dérivé de l'ontothéologie heideggérienne[191].

Cette perspective élargit la métaphysique au concept de nature et, en conséquence, elle rejoint les préoccupations du dernier Merleau-Ponty. Cependant, nous ne souhaitons pas approfondir la perspective *écothéologique* et préférons revenir au cœur de la métaphysique merleau-pontienne, située au carrefour du projet phénoménologique et de la *Gestalttheorie*. Pour ce faire, nous rappellerons que le corps et la perception sont essentiels : les sens, la corporéité et l'incarnation dans notre relation au cinéma permettent de mettre en lumière notre implication émotionnelle dans la réception des films. Plus fondamentalement, le cinéma métaphysique constitue le berceau d'un monde sauvage, véhiculé par la structure des images et des signes. Il permet, en outre, d'éclairer la question des relations intersubjectives. Nous le verrons, l'intersubjectivité dans le cinéma permet également d'appréhender l'invisible de la vie et l'occultation de l'être à travers le temps et l'espace[192]. La clé d'entrée dans la compréhension du film métaphysique que nous avons choisie est le concept merleau-pontien d'ambiguïté.

Le concept d'ambiguïté occupe une place décisive dans la compréhension merleau-pontienne de la perception, de la connaissance et de l'existence humaine. L'ambiguïté n'est pas simplement une contradiction dialectique qui peut se transformer en positivité, ou bien une confusion que l'on pourrait éviter avec plus d'attention, c'est une caractéristique inhérente à la condition humaine et à notre manière d'appréhender le monde ; il s'agit d'une propriété gestaltiste de la figure de notre monde. Elle émerge notamment dans la rencontre entre le sujet percevant et le monde perçu, du fait que les significations ne sont pas clairement définies et que différentes interprétations sont possibles. Le monde n'est pas ouvert à la conscience de manière immédiate et transparente ; il est sujet à interprétation. Le rapport à l'être est toujours indirect : l'être est à la fois donné et soustrait, visible et invisible. Nous percevons le monde à partir d'une certaine situation englobée dans un horizon, une histoire et une culture, habités par des intentions et des désirs. Notre compréhension du monde n'est pas détachée de notre engagement corporel et de notre manière d'être dans le monde. Le langage n'est pas un médium neutre qui reflète simplement la réalité ; il n'est pas transparent. Il recèle une multiplicité de significations qui rendent toute communication sujette à caution. Le sens des mots varie selon les contextes et les interlocuteurs, c'est pourquoi on

---

190 Concernant cette question, se référer à Laura SAVU, « The Way to Grace: Terrence Malick's ecotheological Vision in *The Tree of Life* », *University of Bucharest Review: Literary & Cultural Studies Series*, vol. 2, n°1, 2012, p. 101-110 ; Michel Maxime EGGER dans *La terre comme soi-même : repères pour une écospiritualité*, Google Books, 2012. Cités par Mikołaj WYRZYKOWSKI, « Métaphysique du paysage comme quête spirituelle chez Terrence Malick », art. cit., p. 3, note 5.

191 Sur le rapprochement entre Terrence Malik et Martin Heidegger, voir Robert SINNERBINK, *Terrence Malick: Filmmaker and Philosopher*, 2020, Bloomsbury, Londres, p. 250.

192 Sur ce sujet, voir *infra* chapitre III, section 3.

ne pourrait atteindre une vérité absolue. La vérité est toujours relative à une situation ou à un point de vue, raison pour laquelle il est difficile de fonder des jugements esthétiques ou moraux. Ainsi, un certain relativisme ainsi qu'une forme de modestie sont de rigueur. Cependant, il ne faut pas penser l'ambiguïté comme un problème ou un obstacle insurmontable qui se dresserait face à la compréhension philosophique. Découlant de notre incarnation corporelle et des limitations de notre langage, elle révèle la structure de notre être-au-monde. Nous pensons que le cinéma métaphysique exemplifie un tel questionnement, généré par l'ambiguïté de notre rapport au monde. *Woyzeck*, mis en scène par Werner Herzog est-il un idiot, un fou, un schizophrène, ou bien un voyant, un penseur, un illuminé ? Est-il une victime, un humilié et un offensé, ou bien un passionné, un révolté qui tourne en dérision la folie sociale de ses contemporains ? Tel que l'indique Deleuze dans *Cinéma 1*, il y a chez Herzog une réversibilité entre les sublimes conquérants de l'inutile (Aguirre, Fitzcarraldo) et les voyants, infirmes, « idiots » (Kaspar Hauser, Bruno). Nous allons dorénavant étudier l'un des maîtres de l'ambiguïté au cinéma : David Lynch.

Section 1 – Un monde sauvage exprimé par la structure des images et des signes (Lynch)

1.1 Les ambiguïtés de Mulholland Drive

Le célèbre film de David Lynch, *Mulholland Drive* (2001), nous invite à élargir au cinéma le jugement que Maurice Merleau-Ponty portait sur l'histoire de la peinture dans le quatrième chapitre de *L'Œil et l'Esprit* : « toute l'histoire moderne de la peinture, son effort pour se dégager de l'illusionnisme et pour acquérir ses propres dimensions ont une signification métaphysique[193] ». À vrai dire, le cinéma, si l'on considère l'ensemble de sa production, est sans doute moins avancé dans sa déconstruction du réalisme que la peinture ; il se rapproche peut-être davantage du roman, où malgré de belles réussites, le courant dominant est celui d'une adéquation à la réalité, d'une recherche de l'action, du sentimental ou du sensationnel. Le film de Lynch est constitué de deux parties, dont le lien logique n'est pas explicité, et qui contiennent, pour chacune, des passages énigmatiques, des images surréalistes introduisant des syncopes dans la narration. Le réalisateur lui-même ne s'est pas exprimé clairement sur l'énigme de son projet, ce qui a donné lieu à de multiples interprétations. Le caractère étrange et non linéaire du film lui a parfois valu ce qualificatif de « métaphysique ». Ce terme a-t-il une authentique signification philosophique ? Nous essaierons de montrer que oui, en nous appuyant sur l'analyse de Merleau-Ponty. Par « métaphysique », nous l'avons déjà souligné[194], le philosophe ne renvoie pas à un corpus idéel qu'il s'agirait de retrouver dans des événements ou dans des œuvres, mais une « épaisseur de sens[195] », des possibilités, une pluralité d'interprétations qui leur sont inhérentes. Le ou la cinéaste n'exprime pas des idées ou des opinions à travers son film, auquel cas le film deviendrait du mauvais cinéma didactique. Le cinéma est plutôt, en lui-même, une *pensée*, par son traitement des images, des plans et des scènes. Le geste cinématographique, lorsqu'il réfléchit avec le spectateur sur la nature de la vision, de l'espace, des corps et des représentations est en lui-même métaphysique.

La première partie du film met en scène, selon un modèle hitchcockien, l'histoire d'une héroïne blonde, Betty, jeune actrice ingénue et généreuse récemment arrivée de son Ontario natal à Hollywood, qui va enquêter sur l'identité de Rita, jeune femme brune mystérieusement rencontrée après un accident de la route qui lui a fait perdre la mémoire. Dans la deuxième partie, Betty se nomme Diane, une actrice ratée, amoureuse de Camilla – ayant l'apparence de Rita – qui la trompe,

---

193 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 42.
194 Sur ce sujet, voir s*upra* chapitre I, section 1, sous-section 3 et chapitre III, introduction.
195 Maurice MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, *L'Œil et l'Esprit,* édition établie par Claude Lefort, Quarto Gallimard, France, 2010, p. 1613.

la fait souffrir, et qu'elle va, par jalousie, faire assassiner. L'interprétation la plus courante consiste à analyser la première partie comme un rêve de Diane – la « vraie » Betty – et à voir dans la seconde la clé de l'histoire ainsi que sa trame réelle. Pourtant, les dernières images du film semblent contredire l'interprétation rêve-réalité puisqu'elles ne se terminent pas sur une note réaliste – en témoigne, par exemple, l'intrusion de détectives – mais avec des images oniriques. D'après certains exégètes, il s'agirait plutôt d'un rêve de Camilla – la « vraie » Rita – ou bien il y aurait deux rêves différents, celui de Diane-Betty puis celui de Camilla-Rita. Une autre interprétation consisterait à imaginer un autre rêveur, qui imaginerait les deux histoires. On peut aussi y voir une allégorie de Hollywood et de la cruauté du milieu social propre au cinéma, représentant ainsi les deux prismes du rêve américain. Toutes ces interprétations sont intéressantes, mais elles ne font qu'intellectualiser le malaise provoqué par ce double film.

Ces différentes explications du film sont trompeuses, au sens où elles visent à réduire l'opacité cinématographique. À noter que David Lynch lui-même adopte une attitude ambiguë vis-à-vis de sa propre œuvre. D'un côté, il se refuse de répondre à des questions relatives au sujet ou au sens du film, en arguant que le langage cinématographique se suffit à lui-même, que, d'une certaine manière, les mots sont impuissants à en rendre compte, et que par conséquent, c'est à chaque spectateur de produire sa propre interprétation. D'un autre côté, il a publié une liste d'indices permettant de réduire l'incertitude :

> Donner une attention particulière à la scène qui précède le générique du film. Deux indices au moins y sont révélés. Noter les apparitions du lampadaire rouge. Pouvez-vous entendre le titre du film pour lequel Adam Kesher auditionne des actrices ? Est-il de nouveau mentionné ? Un accident est un événement terrible – noter l'endroit de l'accident. Qui donne la clé et pourquoi ? Notez la robe, le cendrier, la tasse de café. Qu'est-ce qui est ressenti, réalisé et retrouvé au Club Silencio ? Est-ce que le talent seul aide Camilla ? Notez les occurrences entourant l'homme derrière le Winkie's – le restaurant. Où est la tante Ruth[196] ?

Ces questions nous situent dans une démarche intellectuelle et scientifique, méthode théorisée par John Dewey dans *Logique, La théorie de l'enquête* et illustrée par Charles-Auguste Dupin et Sherlock Holmes, pour ne citer que ces détectives imaginés respectivement par Edgar Allan Poe et Sir Arthur Conan Doyle. Cette méthode de pensée se donne pour objectif de clarifier le sens d'une situation en s'appuyant sur un ensemble d'indices dissonants ou concordants qu'il s'agit d'interpréter de la seule manière possible : celle qui correspond à la vérité. Ainsi, seules l'observation et la logique nous fournissent la clé d'interprétation du monde. Or, cette perspective ignore l'émotion et le pouvoir de fascination des images cinématographiques ; elle se réduit à une simple manipulation

[196] David LYNCH, *DVD release of Mulholland Drive*, Universal Pictures, Universal City, Californie, 2002.

de signes, elle renonce ainsi à « habiter[197] » le film et le transforme en un simple jeu vidéo, au demeurant. À ce titre, cette démarche de détective obère la réflexion sur l'illusionnisme qui est pourtant au cœur du film.

La transition entre les deux parties se passe dans un cabaret où un faux orchestre et une fausse chanteuse – on nous fait voir qu'il s'agit de bandes enregistrées – ne parviennent pas à rompre l'étrange et puissante émotion qui se dégage du spectacle. La perception que le chant est enregistré ne génère aucun amusement ni sourire ; elle entraîne plutôt une interrogation et une angoisse redoublée. Que tout est illusion ne constitue pas une bonne nouvelle nietzschéenne, et ne permet pas non plus de nous libérer de la peur de la mort. Si la joie et la souffrance, le bonheur et le malheur n'étaient que des rêves, des fantasmes, des hallucinations, l'existence de l'homme serait essentiellement tragique.

1.2. Le pouvoir d'illusion du cinéma

Ce film étant une réflexion sur le pouvoir d'illusion du cinéma, nous pensons qu'il est vain de vouloir en chercher la vérité. Nous nous situons dans un univers postmoderne où les interprétations sont sans fond : ce ne sont que des images que nous interprétons ; autrement dit : des simulacres. Ainsi, le véritable sujet du film est le pouvoir de l'acteur : Naomie Watts réalise une performance exceptionnelle en interprétant successivement la jeune provinciale, l'actrice de talent, l'enquêtrice positive, l'amoureuse passionnée, la femme en échec, déchue et criminelle, la désespérée. Cette subjectivité protéiforme contribue au caractère étrange du film, au sens où le spectateur a beaucoup de mal à unifier les différentes subjectivités d'un même personnage. L'image perd ainsi son caractère rassurant, imitatif et réaliste ; de décalque du réel, elle devient trame de l'imaginaire. Aucune distinction conventionnelle empruntée à un monde vrai ne fournit un critère pour distinguer une visibilité réelle d'une visibilité imaginaire, une visibilité externe d'une visibilité interne. Quelques indices nous sont parfois fournis quant au caractère onirique de certaines scènes, mais ils ne suffisent pas à identifier et à isoler la définition d'un scénario clair et distinct. On pourrait se demander si la trame du film n'a pas été perturbée par le projet initial du réalisateur, celui de tourner des épisodes de série, et si la transformation en long métrage n'aurait pas produit de manière contingente des raccourcis préjudiciables à la logique. Toutefois, il va de soi que cette histoire de l'œuvre reste extérieure à la dimension métaphysique du film, qui a bel et bien été voulue par le réalisateur au montage. Lynch partagerait le point de vue de Merleau-Ponty selon lequel les arts visuels manifestent « la texture imaginaire du réel[198] ». Le film produit un malaise chez le

[197] Maurice MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 1591 *sqq.*
[198] *Ibid.*, p. 1597.

spectateur qui est l'analogue d'une *épochè* phénoménologique. La croyance en l'actualité du monde est suspendue : les récits logiques s'évanouissent, les limites entre imaginaire et réel, visible et invisible, présent et passé sont totalement brouillées. Ce curieux malaise et ce début d'angoisse sont d'autant plus étonnants, car nous avons conscience que nous sommes au cinéma et que nous nous mouvons dans l'illusion, mais notre attachement à la vision réaliste du monde est si fort que nous sommes déstabilisés malgré tout, longtemps après avoir vu ce film, comme si nous n'arrivions pas à oublier un cauchemar.

Nous admirons l'artiste, mais nous en voudrions presque à Lynch de nous avoir amenés, dans la première partie du film, au sein d'un superbe univers de roman policier, admirablement rendu par une réalisation classique et épurée, avec en second rôle Rita, jouée par Laura Elena Harring, réincarnation de ces admirables actrices qui ont marqué le cinéma hollywoodien : Ava Gardner, Jane Russell, Rita Hayworth, Gene Tiemey. Nous lui en voudrions de nous avoir fait assister à une magnifique histoire d'amour entre ces deux femmes, pour nous conduire ensuite dans un chaos désespéré, sordide, glauque et épouvantable qui serait le monde « réel ». Nous aurions voulu rester dans notre rêve : dans ce monde olympien d'optimisme, de courage, de beauté, de réalisation de soi… Et voici que nous sommes brutalement plongés dans un bas-fond dionysiaque, froid, triste et tragique. C'est comme si, dans le même tableau, un peintre représentait l'image de deux femmes idéalisées puis leur déformation hideuse dans le style de Lucian Freud. Le choc est brutal et dissonant, à la fois d'un point de vue cognitif et esthétique. Malgré tout, nous sommes fascinés : nous aimerions superposer les deux images, mais c'est impossible ; nous aimerions en garder une seule, fût-ce la plus repoussante, mais c'est impossible. Notre cerveau nous propose de passer de l'une à l'autre, ou de l'autre à l'une. Nous sommes comme sur un ruban de Möbius, où l'envers et l'endroit se rejoignent selon une étrange logique. Alors que nous voyons deux faces, il n'y en a en réalité qu'une – mais cette unité est invisible. En cela sans doute réside la profondeur de Lynch : il nous montre non seulement le visible, mais, selon les mots de Paul Klee cités par Merleau-Ponty[199] , la manière dont on rend visible et qui est, elle, généralement invisible. Le choc entre les deux parties du film produit en quelque sorte un espace entre les deux, un vide, une zone floue qui constitue leur secret commun le plus essentiel. Ce vide est matérialisé par la fameuse boîte bleue qui fournit une clé d'accès au film et la transition entre ses deux parties.

David Lynch nous fait sentir que le sens est toujours double. Ce thème du double traverse le film, qui est lui-même double. Les deux personnages féminins, bien que tout les oppose : blonde, brune ; petite, grande ; banale, fatale, peuvent être perçus comme les deux faces d'un éternel amour cinématographique, qui, au moment où Rita doit porter une perruque, finissent par se ressembler

[199] Maurice MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 1614.

et ne faire plus qu'un. La quête d'un seul sens est un leurre, nous dit David Lynch – du moins si on l'entend comme une théorie de l'enquête au sens classique. Il y a bien du sens qui se construit, notamment autour du désir : désir de reconnaissance, désir de réussir, désir d'être aimé, et désir de mort. Néanmoins, l'ensemble de ces fragments de sens ne s'additionnent pas pour former un monde vrai. Nous ne sommes ni dans le monde vrai ni dans un monde d'apparences, car le désir, la solitude, l'amour et la mort ne sont pas des apparences, mais des virtualités corporelles, virtualités qui sont isomorphes aux corps des acteurs et à ceux des spectateurs. Autrement dit, le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel. De ce point de vue, le cinéma ne montre pas un autre monde que le nôtre. Bien souvent, la fascination du film tient en une identification du spectateur et de l'acteur que rend possible l'illusion cinématographique, plus développée spatialement et temporellement que l'illusion picturale, plus concrète que l'illusion littéraire grâce à sa présentation des corps et des comportements. Si le film nous touche autant, c'est parce que nous nous attachons fortement aux deux premiers personnages, celui de Betty et de Rita. Cette empreinte générée par la première heure du film témoigne de la force de l'onirisme cinématographique. De ce point de vue, Lynch dépasse l'idée selon laquelle tout n'est qu'illusion. Ni l'ambiguïté, ni la fascination, ni l'empreinte des corps ne sont des illusions puisque ce sont des perceptions de l'être. L'acteur et le spectateur ne sont pas isolés dans deux espaces-temps différents, ils forment un double corps, unis dans le spectacle.

1.3. La lumière du film et l'étrangeté du monde sauvage

L'illusion est un thème négatif, comme l'erreur, mais se rattache à la conscience sensible et affective plus qu'à l'intellect. Tout serait si simple si l'on pouvait faire du cinéma une illusion ! Pascal n'a-t-il pas écrit de l'art pictural, suivant ainsi une inspiration cartésienne : « quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux ![200] ». Si le cinéma n'était que vanité et illusion, vaudrait-il une heure de peine ? Indéniablement, le cinéma est une technique : pellicule ou images numériques, photographies mises en mouvement à la vitesse de vingt-quatre images par seconde, agencement avec du son, montage, etc. Le cinéma serait donc un simple artifice mécanique qui, en élaborant une certaine reproduction de la réalité, conduirait à une nouvelle forme de divertissement. Le cinéma ne nous aiderait pas à penser, mais au contraire à nous divertir, à nous éviter de penser aux choses essentielles ; ce serait un pur spectacle, une analogie onirique de la réalité. Cette analyse a été partagée par les critiques de l'industrie culturelle, qui dénonçaient le caractère aliénant du cinéma. Cependant, ces interprétations du cinéma oublient que la technique est au service d'une expression. La

[200] Blaise PASCAL, *Pensées* (1669), Lafuma, Paris, 1996, p. 204, 40 (134).

ressemblance n'est pas l'objectif principal du cinéma, quoique l'effet de réalité soit souvent profondément recherché. L'effet de réalisme est au service d'une expression plus fondamentale. Par exemple, l'histoire de l'autoportrait, de Rembrandt à Picasso, montre que la peinture n'est pas une simple copie de la réalité, mais une tentative pour en toucher le cœur. *Mulholland Drive*, déconstruisant la relation illusoire entre le film et le spectateur, nous donne accès à ce qui est fondamental dans le cinéma. La scène cinématographique n'est pas la situation d'un spectateur figé devant un écran, dans une salle obscure. Il s'agit plutôt d'un moment de communication, de transfert d'émotions, d'échange entre l'œuvre et le spectateur. L'espace cinématographique, pour reprendre une expression de Merleau-Ponty : « je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé[201] ». De ce point de vue, la scène la plus emblématique du film est celle où la jeune actrice Betty passe sa première audition sur le thème d'une liaison ambivalente avec un homme plus âgé et où l'émotion née de la tension sensuelle passe de l'actrice au spectateur par la médiation des spectateurs de la scène dans le film. Cela donne l'impression que le spectateur est également invité à participer à l'audition. Peut-on parler d'illusion ? Non, puisque c'est le même monde que perçoivent les spectateurs dans le film et en dehors du film : une actrice qui joue brillamment un rôle, un corps d'actrice.

Ce qui est visible, nous dit Merleau-Ponty, nous masque souvent ce qui rend visible. Ainsi, comme pour le peintre, le cinéaste voudrait nous montrer, dans sa recherche, plus qu'une histoire, mais la manière dont on raconte une histoire : « lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus[202] ». Il en va de même pour l'écriture des dialogues ou la musique au cinéma, qui ne sont communément pas entendus, et pour les artifices techniques, qui ne sont généralement pas perçus. Ce qui contribue particulièrement au caractère fascinant de *Mulholland Drive* est le traitement de la lumière sur les corps. La lumière est un aspect technique qui nous permet d'appréhender le film. Lynch parvient à représenter les visages avec la plus grande finesse. Animés par un clair-obscur, les visages absorbent complètement l'écran. On peut aisément percevoir les émotions, telles que la peur et le désir, dans les yeux des personnages. À la manière d'un Rembrandt, Lynch parvient aussi bien à représenter l'angélisme des visages que leur noirceur. Ce faisant, il sait rendre compte de la dualité et de l'ambivalence propre à l'être humain à travers cet éclairage. La lumière, cet invisible du visible, et la musique, qui échappe au langage et à ses lacunes, mettent au jour l'humanité des personnages et leur va-et-vient constant entre la dangerosité de leurs pulsions et la beauté de leur passion.

---

[201] Maurice MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 1612.
[202] *Ibid.*, p. 1599.

À vrai dire, nous sommes un peu trop explicites lorsque nous renvoyons ces jeux de lumière à la dualité du bien et du mal, qui n'est pas absente, mais qui ne constitue qu'une image parmi d'autres du *double*. Cette dualité n'est qu'une facette de l'étrangeté d'un monde qui n'est pas ce qu'il paraît, alors même qu'il nous montre tout ce qui peut être. L'étrangeté du quotidien et du rapport entre les corps ne peut pas être ramenée à une dimension métaphysique au sens traditionnel : « l'autre monde n'est rien d'autre que le moment où notre monde prend un aspect inquiétant… Bref, l'autre monde ne renvoie qu'à l'aptitude à interpréter ce monde-ci[203] ». Il n'y a aucun secret derrière les apparences. En même temps, la réalité n'est pas totalement telle que nous la voyons. La profondeur du monde, telle qu'elle nous est donnée à voir, garde toujours son mystère et son ambiguïté chez David Lynch. Dans la notion de double, le réalisateur est fasciné par le mouvement et l'indétermination que cela introduit dans les images, le devenir qu'elle provoque et qui brise la narration linéaire. Les films de Lynch épousent le mouvement même de la vie dans lequel, bien souvent, on ne comprend les causes d'un événement que bien après la manifestation de ses effets. D'emblée, l'image, dans son surgissement, est un mystère ; la forme cinématographique est une trame en dissolution, comme le manifeste aussi le film suivant de David Lynch, intitulé *Inland Empire* (2006) : « le film ne forme pas un monde unique, mais des mondes différents et fragmentés, qui convergent vers un monde unique, originaire, jamais donné[204] ». D'une manière analogue à la démarche de Merleau-Ponty, l'intelligibilité du film reste toujours à venir. Les mondes sauvages, exprimés par la structure et les images, peuvent néanmoins être éclairés grâce à un concept phénoménologique que nous avons déjà analysé, à savoir : l'intersubjectivité, et son corollaire merleau-pontien, l'intercorporéité.

---

[203] Éric DUFOUR, *David Lynch : matière, temps et image*, Vrin, France, 2008, p. 44.
[204] *Ibid.*, p. 90.

Section 2 – La relation sujet-objet dans le film et la métacinématographie

Notre analyse de *Mulholland Drive* montre que le cinéma incarne une révolution esthétique, permettant par là même d'ouvrir un nouvel horizon de la perception. Dès lors, nous allons tenter d'expliquer en quoi consiste ce nouvel horizon. L'espace et le temps dans lesquels s'inscrit le regard du film diffèrent, sans nul doute, de l'espace et du temps qui habitent les spectateurs, comme l'a souligné Deleuze. De fait, plusieurs réalités s'enchevêtrent dans l'expérience filmique, et Vivian Sobchack a montré combien l'expérience filmique était complexe et dialectique. C'est pourquoi il apparaît pertinent d'étudier avec des exemples comment s'articulent les notions philosophiques du sujet et de l'objet dans ces strates de réalité. Au-delà de l'espace et du temps, envisagés ici dans un sens kantien comme conditions d'apparition du phénomène filmique, nous pouvons considérer les formes phénoménales et les métamorphoses opérées par l'art, à la fois dans une perspective cinématographique, c'est-à-dire pour les sujets présents dans le film, mais aussi dans une optique métacinématographique, pour le sujet-spectateur de cette œuvre – qui ne saurait être défini comme étant extérieur à l'œuvre, puisqu'il s'approprie et interprète l'œuvre en question, ainsi que l'a montré la philosophe américaine.

2.1. Les métamorphoses du cinéma : entre aperception et transcendantalisme

Prenons pour commencer l'exemple de la phénoménalité – au sens kantien du terme. Certains films symbolisent l'avènement des conditions d'apparition des phénomènes dans la raison humaine : l'apparition du monolithe dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) ne serait-elle pas une métaphore pour traduire la naissance des catégories de l'entendement chez Moonwatcher (guetteur de lune) plutôt qu'une allégorie mystique ainsi qu'on pourrait le penser au premier abord[205] ? Nous aurons l'occasion d'approfondir cette piste plus tard[206]. À l'inverse, puisque le cinéma ouvre le monde des possibles, il nous faut aussi prendre en compte les déconstructions des conditions d'apparition des phénomènes : le temps, l'espace et les catégories comme le principe de causalité, par exemple. L'excipit de *Lost Highway* (David Lynch, 1997), sous forme de ruban de Möbius, n'encourage-t-il pas le spectateur à questionner la catégorie même de logique[207] ? Nous l'avons vu précédemment, il existe une formidable capacité du cinéma qui consiste à créer une « zone fertile de l'ambiguïté[208] », pour reprendre le mot de Kubrick, à produire un second référentiel

[205] Jean-Michel BERTRAND, *2001, l'Odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, Paris, chapitre 1, p. 12-13.
[206] Sur ce sujet, voir *infra* chapitre III, section 3, sous-section 1.
[207] Éric DUFOUR, *David Lynch : matière, temps et image*, *op. cit.*, p. 14-18.
[208] Stanley KUBRICK, *Newsday*, entretien, juin 1968.

qui se superpose au premier, en floutant les frontières entre le réel et l'irréel, notamment via la manipulation des « objets internes » – comme le son, les images – et externes – comme la caméra – pour modifier la perception des sujets, ce qui nous encourage *in fine* à questionner la dualité entre sujet et objet : cette dernière tend parfois à s'évaporer dans cet univers particulier. Le monolithe ne serait finalement pas réellement distinct de Moonwalker lui-même ; il s'agirait plutôt d'une représentation de son entendement que le réalisateur nous donne à observer. Gilles Deleuze d'ailleurs, dans *Cinéma 2*, considère Kubrick comme un cinéaste du « cerveau ». Nous l'avons vu, l'effacement du sujet et de l'objet dans l'art a déjà été illustré par Merleau-Ponty par la littérature, à travers le concept d'idée sensible[209], et en peinture, dans l'œuvre de Cézanne[210]. À titre d'exemple, la série des *Montagnes Sainte-Victoire* (1904-1906), ou les aquarelles de Pontoise par Pissarro (1866-1868) paraissent chacune à leur manière inclure le sujet dans l'objet, et *vice versa*, de sorte qu'il devient parfois difficile d'envisager un distinguo entre ces deux concepts. En effet, certains effets picturaux contribuent à ce flou : une palette réduite et homogène – bleu, vert et jaune pour Pissarro, couleurs très foncées sur les portraits de Cézanne – associées à des traits volontairement confus – les blancs abstraits dans la dernière *Sainte-Victoire* (1906) de Cézanne, les continuités colorimétriques entre paysage et personnage chez Pissarro. Par ailleurs, il s'avère que le cinéma reprend cette perspective avec notamment les films de Terrence Malick dont nous avons déjà discuté – dans *Les moissons du ciel* (1978), les champs de blé ne font qu'un avec les personnages[211].

Il nous faudrait reprendre une réflexion phénoménologique pour comprendre en quoi le cinéma s'inscrit aussi parfois dans une forme de réduction, anéantissant la dualité entre le sujet et l'objet pour faire advenir un ego branché sur les données immédiates de la conscience, revenant à l'immédiat et non pas au spontané, pour reprendre une distinction opérée par Bergson, revenant au monde en soi et non pas aux *a priori* cartésiens dirait Husserl. À ce titre, il est intéressant de se pencher sur *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, qui, au-delà de l'histoire de deux femmes isolées sur une île, qu'il présente au premier abord, est un film pouvant être envisagé comme une exemplification du projet eidétique, l'avènement d'un ego sur le plan cinématographique et métacinématographique. Le traitement et la multiplication des gros plans par Bergman témoignent de cette interrogation sur l'ego tout au long de son œuvre. Les deux figures féminines de *Persona* sont-elles vraiment deux ou bien une seule ? La folie qui s'empare de l'infirmière à la fin du film est-elle une conséquence ou une cause de ce dédoublement de la conscience ? Nous avons vu à propos du débat entre Merleau-Ponty et Sartre combien la conception de l'autre impacte notre représentation de nous-mêmes. Si le rapport à l'autre est purement projectif, la représentation de

[209] Sur ce sujet, voir s*upra* chapitre I, section 1, sous-section 1.
[210] Voir s*upra* chapitre II, section 3.
[211] Voir s*upra* chapitre III, introduction.

l'autre ne nous fait pas sortir de notre ego. Tout ceci entraîne des conséquences sur l'expérience filmique : son sens peut fondamentalement changer en fonction de la manière dont nous interprétons l'intersubjectivité. Nous retrouvons ici l'ambiguïté du film métaphysique qui, en posant la question de l'inexistence d'un sujet ou d'un objet dans une histoire, pose la question de la relation entre le sujet-spectateur et le regard du film. Ces deux sujets, certes bien différents par nature, demeurent intrinsèquement liés dans l'expérience cinématographique, et méritent dès lors que nous en fournissions une plus ample analyse. S'il est relativement évident de considérer que le spectateur d'un film existe matériellement, c'est-à-dire d'une manière incarnée, il l'est moins de savoir comment cette expérience du film se manifeste sur le plan des idées, des sentiments, des affects que peut générer ce film sur ledit spectateur. Autrement dit, l'œuvre d'art cinématographique met en place une relation intersubjective avec le spectateur en lui posant une question ontologique, mais réciproquement, il nous est possible d'interroger la manière dont le spectateur s'approprie ce questionnement et interroge l'origine du film. Ceci nous invite à questionner d'une part les causes de l'existence de l'œuvre d'art, mais aussi sa finalité : le film existe-t-il essentiellement pour le pour-soi d'une manière intrasubjective ou bien pour le pour-autrui, d'une manière plus universelle ?

2.2. L'objet et les finalités du cinéma : mutation de l'image et sujet indirect libre

L'objet du cinéma peut être conçu de manières diverses. Par exemple, il peut s'inscrire dans un projet éthique, moral ou politique. Ainsi le cinéma a même pu être soumis au joug de certains partis qui l'instrumentalisaient à des fins idéologiques[212]. Cependant, nous n'aborderons pas cette question historique, ce qui impliquerait de sortir de notre champ de réflexion en orientant nos propos vers des données extérieures à l'expérience filmique. Nous raisonnerons plutôt selon une perspective ontologique : lorsque le cinéma s'inscrit dans une recherche authentique de l'être, dans une volonté de construire ou de penser des mondes possibles. Autrement dit, nous envisagerons comment le cinéma peut constituer un support à la réflexion philosophique, que ce soit pour l'auteur, le spectateur, ou pour les sujets représentés dans l'œuvre. D'emblée, nous pouvons distinguer deux finalités du cinéma. Il peut constituer un exutoire de la pensée, permettant à tous les désirs de prendre forme et aux passions de s'exprimer. À l'inverse, il peut incarner un parachèvement de la pensée, autorisant la raison à prendre pied dans un nouveau monde : celui des images, plutôt que celui du *logos*, dépassant ainsi la perspective tracée par l'allégorie de la caverne. Le cinéaste peut même s'offrir le luxe de représenter le néant, comme le fait Bergman en

[212] Sur ce sujet, se référer à Jean-Patrick LEBEL, *Cinéma et idéologie*, Éditions sociales, Paris, 1971, introduction.

introduisant une personnification de la mort qui joue aux échecs avec le chevalier[213]. *Le Septième sceau* constitue une belle méditation sur la mort, et surtout sur les meilleurs moyens de lutter contre cette dernière. Il s'agit de sélectionner les modalités de l'existence du *dasein* – pour employer un concept heideggérien – qui sont les mieux à même de dépasser notre finitude : croyance en dieu, ascétisme, folie, divertissement… Bergman, à travers l'histoire de ses comédiens ambulants, nous suggère poétiquement que, pour lui, le salut se trouve dans l'art et dans l'amour, c'est-à-dire dans une certaine forme d'intersubjectivité. Le cinéma constitue ainsi un formidable outil pour la recherche philosophique, qui peut amener à redéfinir à la fois les sujets et objets philosophiques. Les cinéastes sont parvenus, certes avec différentes méthodes, différents budgets et différents genres, à repenser la subjectivité avec ses principaux attributs. Les réalisateurs que nous avons mentionnés dépassent le cinéma de la représentation pour privilégier le questionnement qui est le propre de la pensée, sans pour autant s'enfermer dans une finitude du monde ou dans une image de la pensée qui serait figée. Ceci montre qu'une seule et même réflexion d'ordre cinématographique et philosophique peut se nourrir de différentes perspectives. S'il est évident que la conception du sujet et de l'objet varie considérablement d'un auteur à un autre, il l'est tout autant de constater que ces divergences existent entre plusieurs œuvres du même auteur, voire entre différents plans de la même œuvre. L'expérience cinématographique, au même titre que l'expérience artistique en général, permet de synthétiser, à partir du temps réel, un ersatz de temps vécu qui est *ipso facto* réservé au sujet-spectateur et au film-objet. Précisément, c'est peut-être dans cet ersatz de temps vécu que peut advenir une forme de réduction eidétique. Quoiqu'il en soit, il subsiste une dualité entre sujet et objet inhérente à l'expérience cinématographique, cette dernière n'est ni purement projective ni purement passive ; il s'agit dorénavant d'appréhender si cette dualité, ancrée dans le temps vécu, est relative ou bien absolue : le sujet est-il totalement différencié de son objet intentionnel ou bien à l'inverse peut-il s'inscrire dans cet objet ? Il semblerait que plus un film est bon, plus la distance entre le film et le spectateur soit susceptible de s'effacer. La capacité de l'image cinématographique à entrer dans des mutations phénoménologiques, passant d'images-action à des images-affect, d'images-perception à des images-pulsion, comme le dit Deleuze, explique une grande partie de sa fascination.

L'un des attributs principaux de l'image qui nous intéressera ici est la mutation d'une image-mouvement en image-temps, qui offre un point de départ pour explorer les « zones fertiles de l'ambiguïté » dont nous parle Kubrick, ces temps vécus où les sujets se confondent parfois avec leur objet. En témoigne l'analyse de Pasolini quant au rôle de la caméra qui multiplie les versions

[213] Ingmar BERGMAN, *Le Septième sceau*, Svensk Filmindustri, 1957. Lorsqu'il revient des croisades, le templier Antonius Blok (Max von Sydow) fait la rencontre de la personnification de la Mort (Bengt Ekerot). Afin de retarder l'heure de son trépas, le chevalier demande un délai à la Mort, qui le défie aux échecs.

d'un sujet au rythme des angles et des prises[214], ou encore la kinesthésie opérée par les mouvements de caméra qui se déclinent en va-et-vient d'un sujet à un objet, rendant ainsi confuse la distinction entre les deux. Or, il en va tout autrement lorsque ce processus s'accompagne de ce que l'on pourrait appeler une *séduction par l'image*, du sujet ou de l'objet, affectant dès lors notre circuit sensori-moteur par la focalisation de notre attention sur le sujet ou sur l'objet, ce qui accentue la dualité plutôt que de la dissoudre. Pourtant, les deux thèses ne sont pas antagonistes. Prenons l'exemple du regard, qui peut jouer un rôle crucial dans la « séduction par l'image ». Le regard que nous offre *Monika* (Harriet Andersson) dans le film éponyme de Bergman, nous paraît absorber le monde dans lequel il s'inscrit. En effet, cette scène nous fait oublier les objets qui la composent tant elle nous invite à infiltrer la conscience de son personnage, ne serait-ce que pour quelques secondes : « Un film d'Ingmar Bergman, c'est, si l'on veut, *un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et s'étire pendant une heure et demie.* C'est le monde entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de mains », comme l'écrit Godard[215]. Or, ces quelques secondes dans le temps réel sont en réalité plusieurs heures de vécu où l'on peut ainsi ressentir une réelle symbiose avec Monika au sein de l'image-temps, ce que Godard explique également à sa manière :

> Il faut avoir vu « Monika » rien que pour *ces extraordinaires minutes* où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type qu'elle avait plaqué, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma[216].

Cet argument rejoint celui de Bernard Stiegler dans son deuxième cours dispensé en 2015 à l'Université de Technologie de Compiègne[217].

Le raisonnement de Godard trouve une résonance dans d'autres œuvres filmiques. Par exemple, la profondeur shakespearienne du regard d'Aguirre (Klaus Kinski) dans *Aguirre, la colère de Dieu* (Werner Herzog, 1972) nous transporte dans un univers onirique qui contraste avec la réalité historique et pragmatique du contexte filmique – la quête de l'Eldorado par les conquistadors. L'action, c'est-à-dire la mise en relation d'un sujet et d'une situation ou d'un objet, est en quelque sorte mise entre parenthèses par une image-affect et une image-temps qui occupent tout l'espace. De ce fait, l'œil du spectateur n'est plus mobilisé par la conduite d'une action, mais par un

---

[214] Sur le sujet de l'analyse pasolinienne, se référer à Alain NAZE, « Image cinématographique ; image dialectique. Entre puissance et fragilité », *Lignes*, vol. 18, n° 3, 2005, p. 91-112.
[215] Jean-Luc GODARD, « Monika », *Arts*, n° 680, 1958, p. 1.
[216] *Id.*
[217] Bernard STIEGLER, *Les deux principes fondamentaux du cinéma*, cours à l'Université de Technologie de Compiègne, 2015.

mouvement des pensées, par des idées. Comme le signale Gilles Deleuze, reprenant une distinction entre deux idées platoniciennes, Herzog représente dans son œuvre, une dualité du « grand » et du « petit », et une opposition dialectique entre des actions héroïques et sublimes, qui sont contrebalancées par des formes d'actions infimes et parfois infirmes. La descente du fleuve par les conquistadors est une action héroïque et le projet d'Aguirre consistant à fonder une nouvelle race constitue une action sublime. À l'inverse, le « petit » met en valeur la bassesse, la folie, l'infirmité de l'être humain. La démarche de *Kaspar Hauser*, *La ballade de Bruno* et le mélancolique *Nosferatu* sont d'autres exemples du petit dans la filmographie de Herzog. Herzog considère, à la manière de Bergson ou de la philosophie taoïste, qu'un objet devient vraiment réel quand il cesse d'être utile, au même titre que le grand devient véritablement beau lorsqu'il devient petit. Le réalisateur parvient ainsi à transcender le dualisme du bien et du mal : le grand n'est pas nécessairement bon, et *vice versa*. Le grand finit souvent par échouer et Aguirre termine seul sur son radeau entouré de singes, alors que les petites actions s'avèrent souvent bien plus intéressantes, philosophiquement parlant. En tant que spectateurs, nous nous focalisons davantage sur le petit, c'est-à-dire sur l'échec, la démence, le courroux, symbolisés par le regard d'Aguirre, par le timbre de sa voix lugubre, par la musique enlevante de Popol Vuh et le sentiment que cet ensemble génère sur nous-mêmes dans ce huis clos amazonien, plutôt que sur le contexte scénaristique. Une telle concentration sur le petit et sur son sujet a tendance à faire disparaître le grand ainsi que le contexte. On comprend alors pourquoi Gilles Deleuze déclarait : « Herzog est métaphysicien. C'est le plus métaphysicien des auteurs de cinéma[218] ». Deleuze n'est pas si éloigné de Merleau-Ponty, lorsqu'il montre que deux idées abstraites – le grand et le petit – ainsi que leur dialectique peuvent devenir sensibles dans l'œuvre d'un réalisateur et par là même acquérir une valeur philosophique et éthique.

Une telle expérience métaphysique nous permet de mieux appréhender le « sujet indirect libre » dont nous parle Pasolini. La narration selon le mode indirect libre anéantit la distinction entre sujet du film et sujet spectateur, les deux étant dès lors assimilés à un seul et même sujet, sous l'effet-miroir de la réalisation cinématographique. Cependant, si l'on conçoit le film comme objet momentané que le spectateur s'approprie, nous pouvons dire que ce sujet s'évade puis se réalise dans son objet, et ce faisant, nous pouvons penser que l'analyse pasolinienne de l'expérience cinématographique permet d'atteindre une forme de subjectivité husserlienne puisque le sujet parvient, de manière certes temporaire, mais effective, à revenir vers une vision pure du monde, débarrassée de tout *a priori* – et notamment celui du dualisme entre sujet et objet cher à Descartes. Cependant, à notre avis, les schèmes sensori-moteurs ne peuvent être complètement oubliés dans le cinéma du temps et du cerveau que nous présente Deleuze. Même le célèbre film de Resnais,

[218] Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Édition du Kindle, p. 252.

L'Année dernière à Marienbad (1961), chef-d'œuvre cérébral d'ambiguïté et méditation sur l'entrelacement entre le présent et le passé, demande au spectateur d'interpréter les différentes scènes pour déterminer quelle a été véritablement l'action. Cette dernière passe en quelque sorte à l'arrière-plan, elle fait l'objet d'une interrogation plus que d'une présentation, mais elle n'est pas oubliée. Si nous revenons à Herzog, son film consacré à une réflexion sur le temps, *Cœur de verre* (1976), ne met pas en scène des personnages désincarnés, bien que l'action soit en quelque sorte déjà terminée : la perte de la méthode de fabrication du verre rubis et ses conséquences sur la vie d'un village. Simplement, le petit est mis en relation avec le grand ; comme nous l'avons vu, le pauvre berger Hias est doté d'un pouvoir sublime de voyance qui, s'il n'est pas en mesure d'éviter le pire, peut au moins ouvrir la porte de mondes imaginaires porteurs d'espoir pour un peuple à venir et permettant de croire encore en ce monde. La voyance n'est pas la simple contemplation d'un monde idéal, ce n'est pas une fuite ; d'une manière analogue à celle des prophètes hébreux, elle s'adresse à une communauté sociale, s'inscrit dans une situation particulière et induit, au moins virtuellement, une pragmatique.

2.3. L'interrelation entre sujet et objet dans la perspective métacinématographique

L'objet du film agit par rétroaction sur le spectateur. Il reste maintenant à savoir si ceci est le propre des personnages, auquel cas nous pourrions l'assimiler à une simple empathie ou projection, ou si les autres objets représentés agissent eux aussi par rétroaction de sorte à, en quelque manière, se dissoudre également. Il importe, dès lors, de faire une différence entre les sujets et les objets du film dont la nature est plus proche du spectateur, et *in fine* davantage empathogènes, des objets ontologiquement éloignés de ce dernier, comme une table par exemple, vis-à-vis de laquelle nous n'aurions manifestement aucune possibilité d'empathie. La pluie ne serait qu'une quasi-ligne ; la pluie filmée n'est pas une entité réelle, mais une perception subjective. Dans une perspective métacinématographique, l'objet du cinéma est perçu sous forme d'affect ; il perd donc les attributs naturels qu'il possède dans le réel, conformément aux normes en vigueur, pour recevoir les attributs que le spectateur souhaite lui conférer en vertu de ses propres goûts. En ce sens, tout le travail du cinéaste consiste à représenter une chose de différentes manières pour lui faire perdre son objectivité et pour, à l'inverse, la rendre la plus subjective possible. En d'autres termes, la pluie représentée par différents outils cinématographiques comme le son, les plans, la caméra, ne constitue plus une réalité, mais une fiction, qui prend pied dans une réalité subjective, décousue par une succession de sons et d'images dont le sens est indétachable du sujet-spectateur, qui, seul face à l'œuvre dans cet ersatz de temps vécu, est l'unique être capable de réunir les pièces du puzzle volontairement dispersées par le cinéaste, le tout dans l'optique redonner un sens subjectif à l'idée

de pluie. En définitive, la pluie visualisée renvoie non pas à la pluie en soi, mais à la pluie pour soi ; elle n'incarne plus le phénomène réel, mais le phénomène vécu. À ce titre, au moment de l'expérience cinématographique, nous pouvons dire que les images observées s'incorporent au sujet de sorte que sujet et objet ne deviennent plus qu'un dans l'acte perceptif.

Néanmoins, nous ne saurions ignorer ici la prédominance du sujet par rapport à l'objet, compte tenu du fait que c'est uniquement par le biais de la perception du spectateur que se dessine ici une sorte de réduction eidétique du phénomène ; autrement dit, nous concevons davantage une incorporation de l'objet dans le sujet que l'apparition d'un véritable sujet réflexif. De ce fait, ne pourrait-on pas envisager à l'inverse une incorporation du sujet dans l'objet ? Le travelling avant de plusieurs minutes à la fin de *Profession : reporter* (Antonioni, 1975) témoigne d'une volonté figurative de dissoudre le sujet dans un objet, un paysage désert et grandissant où la figure est réduite à un simple point focal qui s'efface au profit de l'immensité d'un objet-paysage. Au début de la scène, ce dernier paraît enfermé par les contours des barreaux, symbole d'un sujet esclave, pour finalement devenir, au rythme du travelling, le sujet maître, absorbant les personnages qui le meublent. Non seulement cette absorption s'observe d'un point de vue matériel et géométrique – les proportions du paysage grandissent d'une manière inversement proportionnelle à celle des personnages – mais elle recouvre aussi une dimension métacinématographique. En effet, outre le fait d'aspirer les personnages, c'est-à-dire les sujets de l'œuvre, le plan final absorbe également le sujet-spectateur : le travelling se déploie à la fin de l'intrigue du film, soit à un moment du temps vécu où un monde des possibles se dessine dans l'expérience cinématographique. Quid de la suite de l'intrigue ? Quel serait le futur possible de cette fin en trompe-l'œil ? Le spectateur, victime de cet effet scénaristique, permet au film d'exister au-delà de sa finitude, en construisant une éventuelle suite. D'une manière plus concrète, ceci se traduit de la façon suivante : le regard du spectateur se porte sur l'objet-paysage dans une contemplation qui laisse libre cours à ses réflexions, de sorte qu'il ne semble faire plus qu'un avec l'œuvre. Le génie d'Antonioni consiste à faire naître ce tout, dans le vide apparent qu'échafaude le travelling avant. Si « Antonioni cherche le désert[219] », on ne saurait nier qu'au milieu de ce désert, le réalisateur fait naître un bourgeon : celui de la réflexion du spectateur qui, d'une manière subjective, comble le néant apparent en octroyant un potentiel futur au film. Cette réflexion est ensuite confrontée à celle d'autres participants, permettant de donner une existence intersubjective au film, dans une perspective sociologique qui se concrétise par des rencontres, des débats, des critiques et des interprétations. Les sites amateurs de critiques, tels que Senscritique, ou les magazines spécialisés, tels que les *Cahiers du cinéma*, en constituent de belles illustrations.

[219] Pascal BONITZER, *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris, 1982, p. 156.

Ceci nous invite ainsi à questionner la présence de l'autre, de l'alter ego ou d'autrui dans l'expérience cinématographique. S'il est évident que l'homme s'inscrit dans un contexte social lui permettant de commenter et de critiquer le septième art, il l'est moins de voir comment l'altérité trouve sa place dans un vécu presque intime, initialement réservé au spectateur – au sujet – et au film – l'objet. Cette question n'est pas anodine, car l'on pourrait nous objecter que, dans le temps vécu réservé au spectateur et à l'objet filmique – les deux étant parfois en symbiose totale –, le sujet s'enfermerait dans un solipsisme quant à l'interprétation du film. Pourtant, il n'en est rien : non seulement il se réalise pleinement dans une altérité, lorsqu'il pratique en communauté l'exégèse dont nous parlions à l'instant, mais avant cela, il parvient déjà à appréhender diverses faces de l'autre dans l'expérience cinématographique puisque l'intersubjectivité ne nécessite pas d'être extérieure au sujet. Autrement dit, les horizons d'autrui se dessinent progressivement au fil de l'expérience ; certaines faces cachées deviennent plus apparentes qu'elles ne l'étaient au début. C'est bien par la médiation de l'objet filmique et de son horizontalité que l'on parvient à développer une « conscience de l'étranger » dont nous parle Husserl dans sa cinquième méditation cartésienne. Autrui parvient à trouver une modalité d'existence au sein de l'ego issu de l'expérience cinématographique. Toutefois, certaines caractéristiques de cet ego n'ont pas encore été assez explicitées dans notre argumentation. Pour ce faire, certains films ont tenté de définir et de présenter ces attributs phénoménologiques. Nous nous appuierons ici sur l'analyse de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick dont la réflexion sur ce sujet apparaît tout particulièrement aboutie. Il nous faudra, en un premier temps, montrer en quoi le film s'enracine dans des ambiguïtés. Cela nous permettra ensuite de voir comment il définit un sujet transcendantal. Enfin, nous pourrons accéder à une compréhension de l'invisible dont nous parle Merleau-Ponty, et au sentiment d'une occultation de l'être.

Section 3 – L'invisible de la vie et l'occultation de l'être (Kubrick)

3.1. Les « zones fertiles de l'ambiguïté[220] » dans *2001, l'Odyssée de l'espace*

2001, l'Odyssée de l'espace est le huitième film du réalisateur américain Stanley Kubrick. Composé d'un casting d'acteurs peu connus, il est librement inspiré de la nouvelle de Arthur C. Clarke, *La Sentinelle* – auteur avec lequel Kubrick coécrit le scénario du film. Kubrick adapte le scénario en supprimant les dialogues, la voix *off* et le prologue de sorte que *2001* s'impose comme un film expérimental, composé de quatre parties dont seulement 47 minutes de dialogues sur 141 minutes – soit un tiers de la durée totale. Il est réalisé sur une période de quatre ans et comporte 205 plans d'effets spéciaux. Ce film participe du renouvellement cinématographique des années 1960, porté par des films tels que *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais ou *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman[221]. La musique s'appuie sur des compositeurs de renom : Richard Strauss (*Ainsi parlait Zarathoustra*) et Johann Strauss (*Le beau Danube bleu).* Le film bénéficie d'un budget considérable – 12 millions de dollars –, comparable à d'autres hyperproductions américaines telles que *Spartacus* (Kubrick, 1961), *Ben Hur* (William Wyler, 1969) voire *Star Wars* (George Lucas, 1977). Le film est un véritable champion du box-office, restant à l'affiche des salles de cinéma du monde entier pendant plusieurs mois. À n'en pas douter, l'impact et la postérité de ce film ont été larges et durables : il a investi l'imaginaire collectif, notamment à travers la publicité – en témoignent la barre de chocolat Dairymilk et son célèbre slogan « Monoli*thick* ! » ou les publicités de voiture de l'époque. Par ailleurs, de nombreux interprètes ont tenté de donner une signification philosophique au film, alors que l'auteur Arthur C. Clarke emprunte une perspective rationnelle pour en éclairer la symbolique. De notre côté, nous reprendrons la célèbre formule que Kubrick invoquait pour décrire son film : nous voudrions explorer « les zones fertiles de l'ambiguïté ». La conscience de l'étranger dont nous parlions plus haut n'est effective qu'à partir du moment où elle parvient à saisir l'invisible de la vie et l'occultation de l'être qui ne semblent pouvoir s'exprimer que dans l'ambiguïté dont nous parle Stanley Kubrick. *2001, l'Odyssée de l'espace* est réputé pour ses nombreuses équivoques, qui ont suscité de vifs débats et questionnements. La fertilité de l'ambiguïté réside dans sa capacité à générer une effervescence intellectuelle et une profusion d'interprétations à son sujet. En effet, le réalisateur se complaît à illustrer des thèses métaphysiques dont le sens est volontairement plurivoque, afin que chaque spectateur, quel qu'il soit, puisse recourir à son imagination pour apporter sa propre signification au film.

---

220 Stanley KUBRICK, *Newsday*, entretien, juin 1968.

221 André CARON, « *2001 : A Space Odyssey* ; un demi-siècle d'hypothèses sur un chef-d'œuvre de la science-fiction », *Séquences : la revue de cinéma*, Montréal, n° 316, p. 8.

Ce film permet au spectateur d'aborder des thèmes métaphysiques comme la recherche du sens de l'aventure humaine, la nature de l'intelligence artificielle, l'évolution de l'espèce humaine, la rencontre avec l'inconnu, le sens de l'existence, le questionnement des croyances et des normes. Le monolithe noir est l'archétype de l'ambiguïté : son sens n'est pas clair, et plusieurs interprétations – parfois complémentaires, ou à l'inverse totalement contradictoires – peuvent être proposées. Il apparaît à différents stades de l'humanité et semble évoquer l'évolution de l'espèce humaine et le progrès scientifique. Pour certains, le monolithe incarne un catalyseur de l'évolution ; pour d'autres, il est le témoin d'une influence extraterrestre. Il est parfois conçu comme une représentation de la connaissance transcendantale, nous le verrons. Quoiqu'il en soit, la nature et la finalité du monolithe sont volontairement floutées par cinéaste. La séquence finale du film, communément appelée « la chambre stellaire », est une expérience qui monopolise les sens par une succession d'images psychédéliques évoquant la transcendance, le voyage dans l'espace-temps ou la transmutation des êtres. Compte tenu de son abstraction totale, cette séquence anéantit la perspective qui voudrait lui trouver une seule et même signification. Le personnage de l'ordinateur HAL dans le film soulève les questions des limites de l'intelligence artificielle, de la conscience et de la nature de l'humanité. HAL est programmé pour aider l'équipage, mais au fil du temps, il acquiert une conscience et finit par prendre la décision de nuire à ses propres créateurs. L'ambiguïté réside dans la représentation nuancée de HAL, à la frontière entre une machine et un être intelligent à part entière, doté de l'entendement et de sentiments. Enfin, *2001, l'Odyssée de l'espace* explore les concepts du temps et de l'espace. Les séquences du voyage spatial sont délibérément longues et contemplatives. Les moments de stase et les transitions brutales entre une époque et une autre génèrent également une ambiguïté dans la chronologie et dans la perception du temps. Autrement dit, le film rebat les cartes traditionnelles du temps et de l'espace. Nous allons revenir plus en détail sur ce point. La conception du temps et de l'espace proposée par le film nous semble particulièrement apte à penser l'assise du cinéma métaphysique.

3.2. L'avènement du temps et de l'espace chez le sujet transcendantal

D'un point de vue kantien, les catégories *a priori* de l'aperception – le temps et l'espace – conditionnent notre existence et constituent un invisible qui rend les choses visibles. Nous nous mouvons dans le temps et dans l'espace alors même que ces catégories ne se présentent à nous qu'à travers la médiation de leurs propres effets. Dans ce sens, il nous faut préciser en quoi le film nous permet d'appréhender cet invisible du monde. À travers ses nombreux symboles, *2001, l'Odyssée de l'espace* questionne les cadres du sujet, ce qui caractérise nos catégories et ce qui les dépasse. Jean-Michel Bertrand a analysé le film en proposant des thèses proprement kantiennes en la matière,

que nous considérons par ailleurs tout à fait pertinentes pour comprendre les fondements de la métaphysique au cinéma[222].

Une scène tout particulièrement mystérieuse du film s'avère fondamentale pour appréhender l'invisible de la vie et l'occultation de l'être. La transition entre la première partie et la seconde partie du film présente le monolithe, un parallélépipède noir qui se dresse sur le sol et dont on ne parvient à expliquer ni la cause ni la finalité. La vision est accompagnée d'une musique mystique tandis que les humanoïdes paraissent transcendés. Plusieurs interprétations du monolithe ont été proposées dans la critique, nous l'avons déjà mentionné. La perspective classique explique que le monolithe symbolise le progrès dans lequel l'humanité s'enferme et finit par trouver sa perte. Toutefois, cette interprétation attribue au monolithe une visée spéculative, en tant que voyant l'avenir : la découverte de la science d'une part, et le remplacement de l'homme par une machine d'autre part, constituent deux faits indépendants animés par un lien de corrélation – et non pas d'un véritable lien de cause à effet. Une seconde interprétation attribue au monolithe une nature théologique. Il serait l'incarnation de Dieu ; il observerait les hommes sur terre pour leur prescrire des règles morales et éthiques. Cependant, cette perspective enferme le monolithe dans une conception religieuse, extérieure à l'œuvre d'art. Enfin, l'interprétation nietzschéenne considère cet objet mystérieux comme l'avènement de la volonté de puissance chez l'homme, qui l'incite à dépasser les autres et à transvaluer sa propre souffrance en vue de devenir un surhomme – transvaluation qui serait symbolisée par la création des outils et le progrès scientifique dans le film. Cette interprétation s'appuie sur deux éléments principaux : la pièce musicale *Ainsi parlait Zarathoustra* et l'évolution scénarisée par le réalisateur – par exemple, après la découverte du monolithe, Moonwatcher expérimente la capacité de frapper et de tuer pour dominer ses adversaires et s'emparer du pouvoir[223]. Or, ces trois interprétations sont des anthropomorphismes qui attribuent au monolithe des propriétés relatives à l'homme, à sa nature ou à sa culture. Ces perspectives sont également moralistes puisqu'elles considèrent que le monolithe peut attester voire justifier de l'existence du bien ou du mal. Qui plus est, le réel problème de ces interprétations est qu'elles relèvent d'une perspective proprement scientifique, visant à éclaircir des énigmes à travers des enquêtes, à la manière de la méthode de John Dewey que nous évoquions plus haut[224]. Vivian Sobchack considère d'ailleurs que le « puriste », celui qui souhaite à tout prix trouver une explication rationnelle, ne parvient pas à interpréter le film. Il ne réussit pas à comprendre le Monolithe et son ambiguïté fondamentale. Il le conçoit en tant qu'objet fantastique, issu d'une prouesse technique

[222] Jean-Michel BERTRAND, *2001, l'Odyssée de l'espace*, *op. cit.*, chapitre 3.
[223] Sur l'interprétation nietzschéenne, se référer notamment à André CARON, « *2001, A Space Odyssey* : un demi-siècle d'hypothèses sur un chef-d'œuvre de la science-fiction », art. cit., p. 8-15.
[224] Sur ce sujet, voir *supra* chapitre III, section 2.

des extraterrestres, ignorant par là même les références transcendantales qui lui sont associées tout au long du film. Ainsi, le puriste se focalise sur une seule et même perspective et fait fi des autres possibilités. Il oublie des indices, des sons, des idées qui pourraient pourtant nourrir sa réflexion : « le critique puriste se trouve dans la position inconfortable de devoir nier les implications mystiques de la troisième loi d'Arthur C. Clarke qui dit que "toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie"[225] ». Au même titre que nous l'avons fait dans notre analyse de *Mulholland Drive*, Jean-Michel Bertrand refuse de s'enfermer dans cette perspective scientifique et préfère penser le film *2001, l'Odyssée de l'espace* en tant que tel. Le monolithe dispose d'une aura, en tant que visible et voyant : « sentir l'aura de quelque chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux[226] ». Si le monolithe est auratique, sa fonction n'est donc pas uniquement narrative. Il s'agit d'une force dont dépendent les autres forces, qui proposent des clés de lecture pour comprendre l'univers. Dans la première partie, il présente la verticalité. Dans la seconde partie du film, le monolithe est plutôt le symbole d'une relation mémorielle entre archaïsme et modernité. Dans la troisième partie, il forme une porte horizontale qui accueille le dernier homme de la mission vers Jupiter. Enfin, sa dernière apparition achève l'histoire de l'humanité. En outre, nous pensons que le monolithe ne peut pas être défini comme une puissance transcendante, mais plutôt comme une essence, un phénomène régi par des conditions d'apparition. Plus en détail, le monolithe nous paraît pouvoir symboliser l'avènement du temps dans l'esprit des préhominiens, un temps qui est à la fois extérieur – la condition d'émergence des phénomènes – et intérieur – la conscience. Le temps permet aussi bien d'appréhender le monde phénoménal que les sensations intérieures ; en tant qu'intuition et auto-affectation, il est l'essence de l'objectivité et de la subjectivité. Le monolithe rompt avec le dualisme entre la circularité de l'éternité d'un côté, et l'immédiateté de l'instinct des primates de l'autre côté. En effet, l'immédiateté caractérisant les primates est représentée dès le commencement du film.

Les premiers plans, montés « *cut* », présentent des paysages arides et vides, qui correspondent à l'image que l'on se fait de Mars, dépourvu de vie et d'eau. Des successions de déserts, illuminés de rouge, se font voir par la suite. Le quinzième plan révèle les premiers sujets du film : des primates sont montrés par la médiation de leurs silhouettes, ce qui traduit d'emblée une absence de personnalité et de conscience. Notre première opinion sur le primate est également confortée par le style des premiers plans : tournés à la manière d'un documentaire, chaque action s'apparente à un fait naturel, basique, primaire, et dépourvu de rationalité. Les scènes nous

[225] Vivian SOBCHACK, *Screening Space: The American Science Fiction Film,* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1997, p. 56.
[226] Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938), Payot, Paris, 1982, p. 200.

paraissent extérieures à l'humanité, inconnues, voire hostiles ; nous avons l'impression que ces primates ne font pas partie de notre monde, qu'ils ne sont pas encore des humanoïdes, capables de percevoir les phénomènes de manière effective et de vectoriser l'espace. Chaque acte, chaque geste de ces préhominiens est une réaction instantanée face à un stimulus ou à un danger : « grognements au plan 17, pour écarter un tapir, tape sur le nez, contact direct au plan 22, fuites devant l'agression du léopard (plan 24), disputes entre membres du groupe (plans 28 et 29), bondissements désordonnés et purement mimétiques lors de l'agression par une bande rivale[227] ». Il s'agit de l'instinct primaire, automatique et immédiat, insufflé par la nature et non pas médiatisé par le temps. À ce titre, l'existence des primates est immédiate, la conscience du temps n'est pas encore advenue. En effet, le lien entre stimulus et action est strictement direct ; si la conscience du temps était effective, il y aurait un intervalle entre le stimulus et l'action, dont la relation serait plutôt indirecte. Cet intervalle temporel est caractéristique de la pensée, qui permet de remédier au caractère fatidique du stimulus, en l'interprétant et en médiatisant une réponse différente de celle qui est proposée par l'instinct – Merleau-Ponty a d'ailleurs insisté sur ce point dans *La structure du comportement*. Grâce à la pensée et au temps, le préhominien devient humain. Tout au long de son accomplissement, l'homme n'aura de cesse de pratiquer l'usage de la pensée, enracinée dans le temps, en vue d'assouvir sa soif de progrès – comme en témoigne la suite du film.

À la moitié de la première partie, le monolithe apparaît hors champ à la vue d'un primate appelé Moonwatcher (guetteur de lune). Le plan fixe évolue en panoramique et nous permet d'observer les réactions de Moonwatcher. Les préhominiens sont regroupés dans la nuit, blottis les uns contre les autres. La différence avec les premiers plans est significative ; le style du documentaire est laissé de côté, Kubrick souhaite désormais que l'on s'identifie au personnage : son visage apparaît en gros plan ; la peur et la solidarité des primates sont clairement perceptibles. Ces éléments attestent de l'avènement d'une dimension nouvelle chez le préhominien, un élément qui le rend plus humain. Autrement dit, le passage au stade supérieur est imminent. Toutefois, ce processus de subjectivation est rompu par l'apparition du monolithe, filmé en contre-plongée ; l'axe de la caméra est inversé de sorte à nous replacer en tant qu'observateur. Cet objet énigmatique introduit une verticalité de ligne et de forme, alors que le film était jusqu'alors constitué d'horizontalités et de circularités. Il vient vectoriser l'espace et le rendre effectif tout en conservant une vocation éminemment existentielle : la verticalité symbolise l'ouverture au monde et au progrès, par opposition à l'horizontalité qui représente un monde primitif, hostile, indéfinissable et méconnaissable. Grâce au monolithe, les préhominiens sont capables de percevoir toutes les facettes de l'espace, et à ce titre, il modifie leur propre circuit sensori-moteur. En tant qu'objet d'art,

[227] Jean-Michel BERTRAND, *2001, l'Odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme, op. cit.*, p. 103.

il provoque une déstructuration des habitudes de perception afin de les remplacer par un nouveau champ perceptif qui révolutionne alors la connaissance du monde. Outre l'espace, le monolithe sous-tend également l'avènement du temps.

Les caractéristiques du sujet transcendantal émergent avec le monolithe. Le temps et l'espace sont des *a priori* : ils ne sont pas concevables par l'expérience ni par l'extériorité, puisque ces dernières sont conditionnées par les deux dimensions. Les premiers hommes peuvent, par intuition, différencier les tailles et les dimensions. Or, ce n'est pas grâce aux propriétés des objets, mais plutôt grâce à la subjectivité de leur esprit. Le temps est « la condition formelle de tous les phénomènes en général[228] » et « il n'est pas autre chose que la forme du sens interne[229] », autrement dit : l'intuition que nous avons de nous-mêmes. Par voie de conséquence, le temps est une auto-affection pure. Kubrick parvient précisément à représenter cette intuition, cette auto-affection pure – d'où le surnom de « cinéaste de cerveau » que Gilles Deleuze et Pierre Giuliani donnent au cinéaste. Ce réalisateur arrive non seulement à réaliser des scénarii très bien conçus, mais il sait également rendre compte de la complexité du cerveau, en explorant la conscience, et de la perception, en convoquant des allégories et des métaphores de l'esprit humain, cette conscience subjective animée par l'abstraction du temps. Comme nous l'avons vu, le monolithe ne se résume pas à la conscience ; il traduit également l'inscription de l'humanité dans un univers temporel dans lequel l'éternité et ses cycles n'ont plus leur place. Dans cet univers, le temps n'est pas transcendant : il n'est ni l'effet des astres ni celui du ciel. À l'inverse, le temps est éminemment intérieur, puisqu'il constitue une limite de la rationalité. Il n'est pas strictement autonome ; il signifie davantage que lui-même. Ainsi, le temps n'est pas un mouvement transcendant, dépourvu de relations avec le monde. À l'inverse, c'est une force liante et liée, condition *sine qua non* de l'apparition des phénomènes. Par ailleurs, *2001, l'Odyssée de l'espace* explore le temps en tant que limite : limite des facultés de l'homme, voire limite de l'homme en lui-même. En effet, le film dépeint les limites entre l'homme et sa création – la machine –, entre la cognition et l'univers, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la vie et la mort. Le monolithe symbolise la nécessaire transvaluation de l'extérieur vers l'intérieur : il offre au temps une nouvelle signification et une véritable finalité. Ces dernières se déclinent tout au long du film : le temps est un sens interne dans la première partie, il incarne le présent dans la seconde partie, alors que dans la dernière partie, il s'éprouve à la fois dans le passé, le présent et le futur ; il se dilate, et par là même, déforme l'espace.

---

228 Emmanuel KANT, *La Critique de la raison pure* (1787), Vrin, Paris, 2014, p. 55-56.
229 *Ibid.*, p. 56.

Le film revient sur la notion de temps dans une scène particulière, lors de laquelle Moonwatcher se remémore un souvenir et anticipe deux effets de la découverte du monolithe. L'apparition du temps dans le personnage se caractérise par des phénomènes mémoriels, le souvenir et l'anticipation, qui traduisent l'apprentissage de la notion de temps par les préhominiens. Le plan 6 est une représentation de Moonwatcher dont l'apparition nécessite la production d'indices à partir desquelles une pensée advient. Pourtant, l'image ne constitue pas uniquement un souvenir de traces objectives imprimées dans l'esprit ; elle est également une expression du film. Les primates, dès lors qu'ils accèdent au statut de sujet transcendantal, peuvent percevoir et stocker plusieurs impressions, de différentes intensités. Moonwatcher multiple les observations avant de prendre un os pour frapper la dépouille d'un congénère, ce qui suggère qu'il parvient à raisonner. Son raisonnement se traduit par deux visions de phacochères qui s'effondrent après avoir été frappés par l'outil qu'il vient de découvrir. Ces visions témoignent d'une capacité à élargir une situation à un autre contexte, de passer du singulier à l'universel grâce à une conjonction des intuitions et des sens mise en œuvre par l'imagination. À ce titre, Moonwatcher parvient à mettre en pratique le principe de causalité, qui est conditionné par le concept de temps – les événements causaux doivent s'enchaîner de manière temporelle. En somme, « c'est que la chose est devenue objet, puis outil, que le monde des apparences est devenu celui des phénomènes dont on peut faire l'expérience, que la connaissance par concepts est devenue possible[230] ».

Enfin, les notions de temps et d'espace sont ultimement questionnées dans la scène finale de *2001, l'Odyssée de l'espace*. Cette scène dépeint l'astronaute Dave Bowman qui se perd dans les méandres de la porte des étoiles (*Stargate*) après avoir rejoint le monolithe. Dans cette scène Kubrick, utilise la technique cinématographique du plan subjectif pour nous faire percevoir l'astronaute dans une capsule, puis se trouvant dans une mystérieuse chambre verte, dont les portes sont de style Louis XVI, et qui ne parvient plus à se représenter la capsule. Par la suite, Dave observe une seconde image de lui-même, où il est âgé de 70 ans, en train de manger dans une autre pièce. Enfin, le septuagénaire entend le souffle d'une troisième représentation de lui-même, nonagénaire à la veille de sa mort. Et le fœtus astral nimbé de lumière prend la place du mourant dans le lit ; il traverse le monolithe et atterrit aux côtés de la planète Terre. Au même titre que le monolithe, cette succession d'images a été interprétée de plusieurs manières : transvaluation de l'homme en un être supérieur, fécondation d'un ovule *in vitro* duquel adviendrait le fœtus astral, périple dans l'œil de Bowman qui serait symbolisé par la *Stargate*, traversée de l'espace-temps au-delà de la vitesse de la lumière, découverte d'un nouvel univers, etc. Selon nous, cette scène finale illustre la dilatation du temps et de l'espace subjectifs et la permanence du temps et de l'espace

[230] Jean-Michel BERTRAND, *2001, l'Odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme, op. cit.*, p. 105.

objectifs. Grâce au temps subjectif, relatif à sa propre subjectivité, Dave « Bowman » parvient à se représenter lui-même dans trois temporalités distinctes grâce à des processus mémoriels et imaginatifs, au même titre que Moonwatcher découvrant l'usage d'une arme, dont nous avons déjà parlé. Deux hypothèses peuvent être émises : soit le temps subjectif est passé, auquel cas l'astronaute se représente des souvenirs ; soit le temps subjectif est futur, auquel cas l'astronaute imagine ou fabule des représentations. Dans les deux cas, le temps objectif n'est pas représenté par le personnage : il s'agit d'un ou de plusieurs temps subjectifs. Dans cette scène, nous avons l'impression de contempler trois moments distincts : futur, passé et présent – ce qui s'apparente à de la science-fiction. En réalité, ces moments sont imaginés ou remémorés par le sujet. Le véritable temps n'est pas ancré dans une temporalité, puisqu'il la conditionne, mais dans un temps absolu. Le temps objectif est celui sans lequel la dilatation des temps subjectifs, et par extension toute représentation d'un phénomène serait impossible. Si la temporalité est inhérente au temps, et si toute perception naît dans une temporalité, alors le temps objectif se présente comme une condition nécessaire – mais non suffisante – de toute perception possible, et il s'impose comme une condition de l'aperception transcendantale. Le constat est sans appel : Kubrick donne davantage à penser une métaphysique ou un transcendantalisme du cinéma plutôt qu'une science-fiction qui serait antilogique. Par ailleurs, ce que nous observons pour le temps est également valable pour l'espace. Dans la scène finale, ce dernier prend plusieurs formes : terre, chambre, capsule ou espace. Ces formes, relatives à la perception du sujet et à l'écoulement de la durée, sont celles de l'espace subjectif qui n'est pas appréhendé de manière logique puisqu'il n'est pas autonome et absolu : il est consubstantiel au sujet qui le pense et au temps, c'est-à-dire au moment où il est envisagé. Ce faisant, l'espace subjectif naît dans l'imaginaire et la mémoire de l'astronaute. Il peut s'agir de scènes qu'il se remémore ou qu'il confabule à partir d'éléments vécus ou relatés. Il se dilate sous l'effet du temps de sorte que l'espace objectif ne parvient pas à être appréhendé par le sujet. Pour autant, l'espace objectif existe bel et bien, en tant que condition de sa propre perception, car s'il en était autrement, le personnage ne pourrait pas percevoir les espaces subjectifs. Il se verrait, en quelque sorte, en dehors de toute chose. En plus d'être présent, l'espace objectif est également unique, indivisible et invisible, par opposition aux espaces subjectifs. En somme, l'ambivalence *in situ* des espaces et des temps illustre bien le fait que l'espace et le temps objectifs, en tant qu'éléments de l'aperception transcendantale et *a priori* de la perception, forment un invisible qui conditionne le visible : il n'est pas possible de se les représenter, alors même qu'ils conditionnent toute forme de représentation. Ce sont donc des formes *a priori*.

3.3. L'invisible au cœur du visible

2001, l'Odyssée de l'espace développe ainsi une idée de l'invisible de la vie, qui est double : celle d'un temps et d'un espace subjectifs et celle d'un temps et d'un espace objectifs constituant précisément un phénomène énigmatique qui appelle une interrogation sur la chose en soi. La conscience, condition nécessaire de la pensée et de la vision, relative au monde et au sujet, est la médiatrice du temps subjectif. La conscientisation du sujet est symbolisée par l'apparition du monolithe, passage d'une conscience en soi à une conscience pour soi, qui n'a de cesse de rappeler au sujet son essence transcendantale tout au long de son existence. La conscience est l'invisible qui rend visible le monde intérieur : elle permet d'appréhender les relations de causalité et les images mentales, issues de la mémoire et de l'imagination. Elle fait advenir une relation temporelle entre le stimulus et l'action. À ce titre, elle médiatise les réactions et rompt avec l'immédiateté originelle et caractéristique de la primitivité. La conscience vectorise l'espace subjectif, et offre la possibilité au sujet d'appréhender les géométries spatiales : circularité, horizontalité et verticalité. Lorsque le préhominien parvient à penser l'espace, il se représente son propre corps qui se meut dans le monde. La conscience induit une subjectivation du préhominien, qui par là même acquiert le statut ontologique d'homme. La conscience primaire se double d'une autre conscience, évolutive et adaptative, prenant forme à travers des réactions, des impressions, des pensées et des images, fer de lance pour la réflexion théorique et l'expérience empirique et, le cas échéant, pour la science et la technologie.

Le temps et l'espace objectifs sont constitués par les *a priori* de l'aperception. Ils apparaissent grâce au monolithe, condition du monde phénoménal et de la perception, indépendamment de leur nature imperceptible – nous ne les discernons qu'à travers leurs effets. Autrement dit, ils précèdent et conditionnent toute perception et toute réflexion. Ils sont la clé de voûte du sujet transcendantal. Contrairement au temps subjectif, le temps objectif ne se manifeste pas à travers la durée et l'écoulement, ces derniers étant relatifs au sujet et au monde ; il est en soi, absolu et immuable, invisible et indivisible, celui par lequel toute possibilité trouve une modalité d'apparition et d'existence. L'espace constitue également une condition pour appréhender les choses. Il est ce par quoi les formes adviennent. L'être, qui occulte sa propre nature au cours de l'existence, parvient à avoir conscience de lui-même lorsqu'il se figure l'existence du temps et de l'espace, médiatisés par sa subjectivité. En définitive, l'ambiguïté de l'espace et du temps, l'ambivalence de leur subjectivité et de leur objectivité telles qu'elles sont dépeintes par Kubrick, apporte une clé de compréhension de notre être-au-monde. Si *2001, l'Odyssée de l'espace* représente l'*a priori* de la perception, il examine également l'*a posteriori* de la perception.

> Que l'on accepte ou non le mysticisme de *2001*, il faut admettre que nous faisons un bond en avant, visuellement dans l'inconnu, par la transformation de notre perception. Là, devant nous, dans les mêmes cadres, nous pouvons voir tout le Soleil, la Lune et la Terre, tout Jupiter et ses lunes[231].

Le réalisateur, en nous présentant un alignement mystique entre le soleil, la lune et Jupiter, souhaite nous plonger dans l'inconnu. Grâce à l'intentionnalité du film et à sa présence au monde, nous parvenons à envisager cet inconnu : l'espace et le temps. À ce titre, l'ambiguïté spatio-temporelle laisse émerger la même question ontologique qui transparaît de la peinture ou de la littérature : celle de l'invisible du monde, que nous pensons inconnu. L'invisible n'est pas le néant ou l'en-soi, comme on pourrait le penser de prime abord. À l'inverse, il désigne le tout du tout, la condition holistique de l'être et du devenir. Il est le temps, l'espace, les choses en soi qui déterminent les évolutions du monde et des existences. Il incarne également l'*ente rem* et le *post rem* de la sensibilité, c'est-à-dire l'apparition et la transvaluation de la perception. Dans ce sens, l'invisible est ce qui rend visible le visible : les deux notions sont chiasmatiques, interdépendantes. S'il s'agit bien d'un film voyant, *2001, L'Odyssée de l'espace* a le mérite de nous rappeler que, comme le pense Merleau-Ponty, le visible n'est pas le dernier mot de la vision et que l'invisible s'avère bien plus immanent qu'il n'y paraît.

Pour conclure ce chapitre, rappelons que le sujet-spectateur ne peut être ramené à un pur ego transcendantal ; le film a besoin du corps du spectateur, de son engagement dans le monde, de sa participation réflexive et de son implication herméneutique. Il nécessite également une intersubjectivité proprement cinématographique. Toutefois, le film constitue une œuvre d'art en images qui possède son propre regard sur le monde, à travers le cadrage de la caméra, le découpage des plans et le montage. Chaque film métaphysique ouvre un cadre transcendantal qui repense les rapports entre moi et l'autre, entre la réalité et l'imaginaire, entre le sujet et l'objet, entre l'espace et le temps, et qui propose aux spectateurs d'expérimenter des idées cinématographiques véritablement originales. Ces idées ne sont pas nécessairement aussi sublimes et universelles que celles qui sont présentées par *L'Odyssée de l'espace*. Ainsi que nous l'a appris Deleuze, la métaphysique réside bien souvent dans de petites questions singulières, à savoir : se demander « qu'est-ce que le Grand et que le Petit ? » à la manière du philosophe Platon et du cinéaste Werner Herzog. Se demander si après notre mort les objets existeront encore, comme Arthur Schopenhauer et le personnage de Bruno *;* si la vie naturelle n'est pas meilleure que la vie sociale, comme Jean-Jacques

---

231 Vivian SOBCHACK, *Screening Space : The American Science Fiction Film, op. cit.*, p. 101. "*Whether or not one finally accepts the mysticism of* 2001*'s planets, moons and monoliths, one has to agree that we do leap forward, visually into the unknown by the transformation of our perception. There, before us, in the same frames, we can see all of the sun and the moon and the Earth, or all of Jupiter and its moons*" [Notre traduction].

Rousseau et le personnage de Woyzeck ; si nous pensons ou si nous ne pensons pas encore, comme Martin Heidegger et Jean-Luc Godard. Se demander si le passé est vraiment passé ou s'il est présent, comme Marcel Proust et Alain Resnais ; si l'impossible n'est vraiment pas possible, comme l'Idiot dostoïevskien de Léon Chestov et David Lynch... Ces analyses du film métaphysique confirment la volonté merleau-pontienne de développer une métaphysique de la facticité et de l'existence, de la contingence et de l'ambiguïté qui est particulièrement en phase avec les projets cinématographiques des réalisateurs que nous avons évoqués.

Conclusion

Avec la volonté d'expliciter la catégorie de films dits « métaphysiques », nous nous sommes appuyé sur la philosophie de Maurice Merleau-Ponty qui, grâce à une phénoménologie existentielle, repense la notion de métaphysique, désormais inscrite dans les problèmes concrets de l'existence humaine, de l'être-au-monde, de la corporéité et du rapport à autrui. Nous avons mis en exergue les nouveaux objets de la métaphysique merleau-pontienne : l'art, autrui et la chair. La naissance de cet outil technique qu'est le cinéma entre en résonance, pour l'auteur, avec les problématiques de la philosophie contemporaine. L'ontologie de la chair qu'il élabore nous permet de penser le spectateur et le film, englobés dans un mouvement dialectique et réversible de voyant-vu, avec une mise en correspondance de deux corps. En référence à une philosophie de la *Gestalt*, comme le souligne avec pertinence Fabrice Colonna, Merleau-Ponty nous rappelle que toute perception est en même temps celle d'une figure visible et celle d'un fond, qui, en principe, est invisible. Sa méditation sur l'art – notamment sur la peinture, la littérature et le cinéma – nous a montré en quoi le mouvement, qui définit l'objet propre du cinéma, n'est pas seulement le mouvement visible des acteurs et des objets, mais aussi la mobilité du regard subjectif de la caméra et du cadrage, qui multiplient les points de vue et les types d'images, et au-delà, la mobilité des corps du spectateur, du film et du réalisateur, qui communiquent de manière synesthésique, tous trois étant engagés dans le monde par leurs pratiques intentionnelles. Pas plus qu'un tableau de Cézanne, l'œuvre cinématographique n'est une réalité objective dont s'empare le regard du spectateur. Ni le regard du film ni celui du spectateur n'appartiennent à un ego transcendantal détaché du monde. Cette expérience est vécue dans la rencontre de deux subjectivités incarnées, qui sont immergées, engagées dans le monde, avec les autres.

Dans une fidélité exemplaire à la pensée de Merleau-Ponty, la phénoménologie de l'expérience filmique de Vivian Sobchack a souligné cette réversibilité qui se joue entre le corps du spectateur et le corps du film. Regarder un écran, ce n'est pas seulement voir un spectacle, mais participer activement à une expérience charnelle. Il nous paraît fondamental de souligner que le film lui-même est doté d'un regard, le plus souvent invisible, qui demeure malgré tout le sujet rendant visibles les images. Nous pouvons prendre conscience et dialoguer avec ce regard, qui double le nôtre. Cette intentionnalité, cette stratégie perceptive est en même temps un désir d'expression, une volonté de communiquer, un *logos* à l'état naissant, qui produit des signes et suggère des interprétations. Ainsi doté d'une capacité de perception et d'expression, le film peut être pensé comme un sujet voyant, avec un corps qui se manifeste à la surface de l'écran. Notre corps lui-même n'est rien d'autre qu'une surface repliée sur elle-même, dont les plis sont habités

de perceptions, d'affects et de désirs. À ce titre, Anna Caterina Dalmasso, qui a réalisé un travail universitaire de premier plan sur la philosophie du visuel de Merleau-Ponty, a écrit que « le corps, c'est l'écran[232] ». Il existe comme un empiétement, une porosité, un passage, entre celui du film et celui du spectateur. En ce sens, nous pouvons parler du cinéma comme d'un « médium ». Ce chiasme perceptif et expressif explique pourquoi notre imaginaire s'implique si fortement dans l'expérience filmique, et pourquoi nous pouvons y voir une expérience métaphysique. Ne s'adressant ni simplement à l'appréhension objective du spectateur ni à son esprit pur, le film mobilise tout le médium de notre corps enraciné dans la nature, le monde culturel et l'intersubjectivité. De ce fait, il nous pose médiatement la question de l'Être.

Un film métaphysique provoque chez le spectateur une dissonance perceptive et cognitive. Lynch et Kubrick nous ont montré que le cinéma pouvait remettre en question le cadre transcendantal classique de notre perception et modifier nos repères spatio-temporels ainsi que notre conception de la causalité et de la réalité. Ce cinéma génère des problèmes sémiologiques et des questions d'interprétation à propos du monde visé intentionnellement par l'œuvre. La signification du mouvement des images n'est pas immédiatement comprise et provoque un mouvement réflexif chez le spectateur qui lui fait prendre conscience à la fois du regard du film et de son propre regard. À travers la perception et l'expression du film, on ressent qu'il répond à une intentionnalité différente : le regard du film n'est pas essentiellement tourné vers la représentation d'un visible, mais se dirige intentionnellement vers l'invisible immanent à ce visible. Cette prise de conscience par le spectateur introduit une discontinuité et un différend dans le visible, qui ouvre un espace herméneutique intrasubjectif et intersubjectif. Cet espace peut être thématisé de multiples manières : il peut être d'ordre existentiel, psychologique, fantastique, religieux, ou esthétique. Nous en avons donné quelques exemples. Il peut concerner des images-mouvement, ou des images-temps, comme nous l'a montré Gilles Deleuze dans ses ouvrages magistraux sur le cinéma. Il peut se trouver en accord avec l'intentionnalité du spectateur, ou au contraire la heurter. Il est impossible de définir une essence du cinéma métaphysique. Toutefois, nous pensons qu'une analyse phénoménologique de l'expérience filmique peut mettre en évidence le questionnement que ces films mettent en scène et provoquent, ce déplacement du regard, cette mise en doute de l'intentionnalité quotidienne et non réflexive. Le cinéma métaphysique se pose une question et nous pose une question : il nous invite à juger de la pertinence d'une idée sensible. Le mouvement propre au genre est celui de l'idée, et de la dialectique des idées. Nous avons pu voir chez Herzog

[232] Anna Caterina DALMASSO, *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 15.

le mouvement du Grand et du Petit, leur déplacement, leur transformation et le passage de l'un dans l'autre.

Un film philosophique est en quelque sorte un ouvrage écrit dans une langue étrangère que nous maîtrisons mal. Les quelques bases que nous possédons ne nous permettent pas de retrouver l'ensemble du signifié. À travers le mouvement du film et son intentionnalité, avec son engagement dans un monde particulier, nous comprenons qu'il existe une signification sans pouvoir la déterminer ni la préciser. L'ambiguïté, l'opacité, le retrait du sens, l'incomplétude, la prévalence des interrogations sur les réponses, le pressentiment d'un inconnu et d'une question que l'on n'arrive pas à appréhender sont les signes les plus évidents du cinéma métaphysique. En ce sens, ils témoignent du même questionnement ontologique, qui peut également traverser la peinture et la philosophie. Pour autant, l'invisible n'est pas l'absent, le caché ni l'essence ou l'en-soi. Cette dimension, comme Merleau-Ponty l'a montré, est ce qui rend visible le visible. Tels le fond et la forme dans la G*estalt*, tels le subjectif et l'objectif dans la vision, tels l'imaginaire et le réel dans la perception, ces deux pôles sont pris dans une relation commutative et forment un chiasme indissociable. Perception et expression, visibilité et idée sont liées. *In nuce*, le film métaphysique explore le possible et le virtuel. Il nous dit que le visible n'est jamais le tout de la vision, qu'il n'est jamais complet, achevé, totalement objectif et déterminé. Il met en évidence le rôle intentionnel et dynamique de l'activité visuelle du spectateur, co-produisant avec le film une profusion de signes et de significations qui constituent l'expérience filmique. À ce titre, le cinéma métaphysique participe de cette vision du sujet qu'attribuait Paul Valéry à Monsieur Teste : mon possible ne m'abandonne jamais !

Bibliographie

Premier corpus – les œuvres de Merleau-Ponty

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Œuvres*, édition établie par Claude Lefort, Quarto Gallimard, France, 2010.

— *La structure du comportement* (1942), PUF, Paris, 2021.

— *Phénoménologie de la perception* (1945), Tel Gallimard, Paris, 1979.

— *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945), dossier et notes réalisés par Pierre Parlant, Folioplus, Gallimard, Paris, 2009.

— *Sens et non-sens* (1948), Nagel, Paris, 1966.

— *Causeries* (1948), traces écrites Seuil, Paris, 2002.

— *Éloge de la philosophie* (1960), Idées Gallimard, Paris, 1975.

— *Signes*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1960.

— *L'Œil et l'Esprit* (1960), Folio Essais, Gallimard, Paris, 2018.

— *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1988.

— *Résumés de cours au Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1981.

— *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1992.

Second corpus – les exégèses de la pensée merleau-pontienne

ALBERA, François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 70, 2013. Mis en ligne le 1er juin 2016. URL : http://journals.openedition.org/1895/4680.

ANGELINO, Lucia, *Entre voir et tracer. Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*, Éd. Mimésis, Italie, 2014.

— « L'a priori du corps chez Merleau-Ponty », *Revue internationale de Philosophie*, vol. 62, 2008.

BALAGUÉ, Laurent, « Merleau-Ponty : chair et symbole », *Klesis*, vol. 36, 2016.

BARBARAS, Renaud, *De l'être au phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Million, Grenoble, 2001.

CARBONE, Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, France, 2008.

— *La Chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, France, 2011.

— « La chair du visible. Entretien avec Patricia Desroches », *Europe*, n° 996, 2012.

— (dir.) *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui,* MētisPresses, Genève, 2013.

— *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Vrin, France, 2016.

Chiasmi International, n° 12, « Merleau-Ponty, philosophie et mouvement des images », Vrin, Mimésis, Penn State University, Milan, 2010.

COLONNA, Fabrice, *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, Hermann, Paris, 2014.

COUTAGNE, Denis, *Cézanne en vérité(s)*, Actes Sud, Arles, 2006.

DALMASSO, Anna Caterina, *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, Mimésis, Italie, 2018.

DUPOND, Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris, 2001.

GOSVIG OLESEN, Søren, « Étude critique », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 75, n° 3, 2012.

LECONTE, Patrice, « Deux lectures de Merleau-Ponty », *L'Enseignement philosophique*, vol. 65A, 2015.

SMITH, Bryan, Northwestern University Press, United States of America, 2020. Publié en français en 2011 sous le titre : *Le monde sensible et le monde de l'expression*, MētisPresses, Genève, 2011.

ZIELINSKI Agata, « Chair et empathie : quelques éléments pour penser l'incarnation comme compassion », *Transversalités*, vol. 112, n° 4, 2009.

Troisième corpus – les ouvrages et articles de philosophie classique

AUBENQUE, Pierre, *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne* (1977), PUF, « Quadrige », Paris, 2013.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938), Payot, Paris, 1982.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* (1896), PUF, Quadrige, Paris, 2008.

— *L'Évolution créatrice* (1907), PUF, Paris, 1969.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), PUF, Paris, 2011.

FATTAL, Michel, *Logos et image chez Plotin*, L' Harmattan, Paris, 1998.

HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art » (1950)*, Essais et conférences*, Tel Gallimard, Paris, 1980.

HUSSERL, Edmund, *Cartesianische Meditationen*, traduction de Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, *Méditations cartésiennes* (1931), Vrin, Paris, 1969.

— *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), Tel Gallimard, Paris, 1985.

— *L'idée de la phénoménologie* (1907), PUF Épiméthée, Paris, 1978.

KANT, Emmanuel*, La Critique de la raison pure* (1787), Vrin, Paris, 2000.

— *Critique de la faculté de juger* (1790), Vrin, Paris, 2000.

LACAN, Jacques, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966.

PASCAL, Blaise, *Pensées* (1669), Lafuma, Paris, 1996.

PLOTIN, *Ennéades, II, III, IV*, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Collection des Universités de France, 1924, 1925 et 1927.

RÖMER, Inga, « De Kant à la métaphysique phénoménologique. Le chemin intellectuel de László Tengelyi », *AUC Interpretaniones. Studia Philosophica Europea*, vol. 2, 2015.

— *Temps – éthique – métaphysique. Études phénoménologiques et herméneutiques*, Association Internationale de Phénoménologie, 2022.

SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), Le Livre de Poche Hermann, Paris, 1995.

— *L'imaginaire* (1940), Idées Gallimard, Paris, 1980.

— *L'Être et le Néant* (1943), Tel Gallimard, Paris, 1979.

Quatrième corpus – les ouvrages et articles de philosophie du cinéma

AGEL, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Payot, Paris, 1976.

ALFONSI, Laurence, « L'évolution culturelle et esthétique, deux panoramas : Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945* ; Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique* », *Communication et langages*, n° 128, 2001

AMIEL, Vincent et MOURE, José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Vendémiaire, Paris, 2020.

AROUIMI, Michel, *La métaphysique au cinéma*, Orizons, Paris, 2009.

BADIOU, Alain, (coaut.) *Matrix, machine philosophique*, Ellipses, Paris, 2003.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Champ Libre, Paris, 1972.

BERTRAND, Jean-Michel, *2001, l'Odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L' Harmattan, Paris, 2005.

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris, 1982.

CARON, André, « *2001, A Space Odyssey* : un demi-siècle d'hypothèses sur un chef-d'œuvre de la science-fiction », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 316, Montréal, 2018.

CARROLL, Noël, *La philosophie des films*, Vrin, Paris, 2015.

CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 1999.

CAVELL, Stanley, *Philosophie des salles obscures,* Flammarion, Paris, 2011.

— *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Vrin, France, 2019.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

— *Cinéma 2. L'image-temps,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

— *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.

— *Proust et les signes* (1964), Presses universitaires de France, Paris, 1996.

DUFOUR, Éric, *David Lynch : matière, temps et image*, Vrin, France, 2008.

— *La valeur d'un film, philosophie du beau au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2015.

EGGER, Michel Maxime, *La terre comme soi-même : repères pour une écospiritualité*, Google Books, 2012.

GODARD, Jean-Luc, « Monika », *Arts*, n° 680, 1958.

— *Les années Cahiers, Les années Karina, Des années Mao aux années 80,* Flammarion, France, 1985.

GREEN, Eugène, *Poétique du cinématographe*, France, Actes Sud, 2009.

KRISTENSEN, Stefan, « Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de philosophie*, n° 69, Centre Sèvres, Paris, 2006.
— *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma / Travaux », Lausanne, 2014.
LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Éditions sociales, Paris, 1971.
LEVERATTO, Jean-Marc, *«* La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique » [compte-rendu], *Communication et langages*, n° 128, 2001.
LUCDE, « Top Films métaphysiques », *Senscritique* [En ligne]. Consulté le 3 octobre 2022. Disponible en ligne sur https://www.senscritique.com/liste/Top_Films_metaphysiques/383913.
LYNCH, David, *DVD Release of Mulholland Drive*, Universal Pictures, Universal City, Californie, 2002.
MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* les Éditions de Minuit, Paris, 1956.
SAVU, Laura, « The Way to Grace: Terrence Malick's ecotheological Vision in *The Tree of Life* », *University of Bucharest Review : Literary & Cultural Studies Series*, vol. 2, n° 1, 2012.
SINNERBRINK, Robert, *New philosophies of film, an introduction to cinema as a new way of thinking*, Bloomsbury Academic, London, 2022.
— *Terrence Malick. Filmmaker and Philosopher*, Bloomsbury Academic, London, 2019.
SLOCK, Ken, *Corps et machine : Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Éditions Mimésis, Italie, 2016.
SOBCHACK, Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Expérience*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
— *Screening Space: The American Science Fiction Film,* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1997.
WYRZYKOWSKI, Mikołaj, « Métaphysique du paysage comme quête spirituelle chez Terrence Malick », *Postures*, Dossier « De l'étude du vivant : la littérature au prisme des écologies », n° 36, 2022.
ZERNIK, Clélia, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Merleau-Ponty et la perception cinématographique *»*, *Collège International de Philosophie*, vol. 3, n° 53, 2006.
— *L'Œil et l'objectif. La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique,* Vrin, Paris, 2012.

Filmographie

ANTONIONI, Michelangelo, *Profession : reporter*, Carlo Ponti, Alessandro von Norman, 1975.

BERGMAN, Ingmar, *Un été avec Monika*, Allan Ekelund, 1953.

— *Le Septième sceau*, Svensk Filmindustrie, 1957.

— *Persona*, Svensk Filmindustrie, 1966.

GODARD, Jean-Luc, *À bout de souffle*, Georges de Beauregard, 1960.

— *Pierrot le Fou*, Georges de Beauregard, 1965.

— *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Anatole Dauman et Raoul Lévy, 1967.

HERZOG, Werner, *Aguirre, la colère de Dieu,* Werner Herzog, Hans Prescher, Daniel Camino et Lucki Stipetic, 1972.

— *L'Énigme de Kaspar Hauser,* Werner Herzog, 1974.

— *Cœur de verre,* Werner Herzog, 1976.

— *Nosferatu, fantôme de la nuit,* Werner Herzog, 1979.

— *Woyzeck,* Werner Herzog, 1979.

— *Fitzcarraldo,* Werner Herzog, Lucki Stipetic, Renzo Rossellini, 1982.

KUBRICK, Stanley, *2001, l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick et Victor Lyndo, 1968.

LYNCH, David, *Lost Highway*, David Lynch, Deepak Nayar, Tom Sternberg et Mary Sweeney, 1997.

— *Mulholland Drive*, Pierre Edelman et Mary Sweeney, 2001.

— *Inland Empire*, David Lynch, Mary Sweeney, 2006.

MALICK, Terrence, *Les Moissons du ciel*, Bert et Harold Schneider, 1978.

— *La Ligne rouge*, Robert Michael Geisler, Grant Hill et John Roberdeau, 1999.

— *Le Nouveau Monde*, Sarah Green, Peter La Terriere, Toby Emmerich, Trish Hofmann, Bill Mechanic, Rolf Mittweg et Mark Ordesky, 2005.

— *The Tree of Life : L'Arbre de vie*, Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill et Bill Pohlad, 2011.

MARKER, Chris, *La Jetée*, Argos Film, avec la participation du service de recherche de la RTF, 1962.

REGGIO, Godfrey, *Koyaanisqatsi*, Francis Ford Coppola, Godfrey Reggi, Mel Lawrence, Roger McNew, T. Michael Powers, Lawrence Taub, Alton Walpole, 1982.

RESNAIS, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Pierre Courau et Raymond Froment, 1961.

TARKOVSKI, Andreï, *Le Miroir*, Mosfilm, 1975.

— *Stalker*, MK2, 1979.

Table des matières

Remerciements……...……5

Sommaire……7

Introduction..……..……..……8

La métaphysique du cinéma……...9

Une lecture de Merleau-Ponty.……11

Les réflexions cinématographiques de l'après-guerre……12

La perspective phénoménologique……...…….…….…...14

L'analyse filmique et la problématique……..……15

Thèse et hypothèse……...……17

Plan, méthodologie et corpus…….……..…..……18

Chapitre I. **Une nouvelle conception de la métaphysique chez Merleau-Ponty**……..…19

La métaphysique dans l'histoire de la philosophie…….……20

Section 1 – Des idées sensibles au cœur d'histoires métaphysiques……...23

1.1. Le renouvellement de la métaphysique par l'art….……..23

1.2. Proust, les signes et les idées sensibles…….……....……29

1.3. L'œuvre de Beauvoir : métaphysique de l'existence….……33

Section 2 – Autrui comme problème métaphysique…….37

2.1. Autrui selon une conception gestaltiste……...37

2.2. Autrui selon une conception phénoménologique…….……...38

2.3. Autrui et l'intersubjectivité comme ontologie…….……40

Section 3 – Une ontologie de la chair, visibilité et réversibilité……..48

3.1. La chair du monde : une réunion des corps subjectif et objectif……..48

3.2. La chair des images et la lumière….……50

3.3. La chair du cinéma : une vision réciproque du voyant et du visible, du visible et de l'invisible…….……...53

Chapitre II. **Une vision merleau-pontienne du cinéma**……56

Trois lectures de Merleau-Ponty……...57

Section 1 – Psychologie et philosophie du cinéma……...…….58

Section 2 – Le cinéma comme art du mouvement……67
Section 3 – Une phénoménologie de l'expérience filmique……...74
3.1. Le spectateur comme vision incarnée……..……..74
3.2. Le film comme sujet voyant……..……....78
3.3. Le corps du film……..……82
3.4. L'adresse de l'œil……..……84
Chapitre III. **Les ambiguïtés du film métaphysique**……89
La philosophie du cinéma métaphysique……..90
Section 1 – Un monde sauvage exprimé par la structure des images et des signes (Lynch)…...95
1.1. Les ambiguïtés de *Mulholland Drive*……....…….……95
1.2. Le pouvoir d'illusion du cinéma..……..…….……..97
1.3. La lumière du film et l'étrangeté du monde sauvage.……..……...…...99
Section 2 – La relation sujet-objet dans le film et la métacinématographie……102
2.1. Les métamorphoses du cinéma : entre aperception et transcendantalisme……102
2.2. L'objet et les finalités du cinéma : mutation de l'image et sujet indirect libre……104
2.3. L'interrelation entre sujet et objet dans la perspective métacinématographique……108
Section 3 – L'invisible de la vie et l'occultation de l'être (Kubrick)……111
3.1. Les « zones fertiles de l'ambiguïté » dans *2001, l'Odyssée de l'espace*…..……....111
3.2. L'avènement du temps et de l'espace chez le sujet transcendantal……112
3.3. L'invisible au cœur du visible……119
Conclusion……..122
Bibliographie……..125
Premier corpus – les œuvres de Merleau-Ponty……..125
Second corpus – les exégèses de la pensée merleau-pontienne……....125
Troisième corpus – les ouvrages et articles de philosophie classique……...126
Quatrième corpus – les ouvrages et articles de philosophie du cinéma…….……...127
Filmographie……..129
Table des matières……130
Résumé……...…….……132
Abstract……..……..……133

Résumé

L'existence d'un genre cinématographique communément appelé « cinéma métaphysique » témoigne d'une certaine contiguïté entre le cinéma et la philosophie. Cette proximité est relatée par de nombreuses études portant sur l'ontologie du cinéma. Maurice Merleau-Ponty est un auteur fondamental pour penser ce rapprochement au sens où il propose une nouvelle définition de la métaphysique, ancrée dans l'être-au-monde corporel de l'homme, et non pas dans des essences suprasensibles. Par ailleurs, Merleau-Ponty fournit une réflexion novatrice sur le septième art et il lui a consacré une étude particulière. Il a notamment insisté sur la nouvelle compréhension du mouvement que nous présente le cinéma : une kinesthésie qui exprime une intentionnalité subjective et incarnée, une activité de l'œil et de l'esprit qui ne se réduit pas à de simples déplacements corporels. L'analyse phénoménologique de l'expérience cinématographique a été poursuivie par Vivian Sobchack, pour laquelle le film n'est pas seulement un objet vu, mais aussi un sujet voyant, qui dispose de sa propre intentionnalité. Le spectateur n'est pas un sujet passif : il devient le co-constructeur des signes et de la signification. Par ailleurs, le corps du spectateur et le film forment une unité dialogique et dialectique, pris dans la réversibilité de la perception et de l'expression qui caractérisent l'expérience filmique. Nous nous sommes appuyé sur l'analyse de plusieurs réalisations afin de montrer que le cinéma métaphysique s'inscrit au cœur d'un système ouvert. La nature énigmatique de ce système provoque un engagement herméneutique et subjectif avec le spectateur sur des thématiques proprement existentielles.

Mots-clefs : Merleau-Ponty, cinéma, métaphysique, phénoménologie, gestaltisme.

Abstract

The existence of a film genre commonly referred to as "metaphysical cinema" bears witness to a certain contiguity between cinema and philosophy. This proximity is reflected in numerous philosophical studies on the ontology of cinema. Maurice Merleau-Ponty is a fundamental author for thinking about this rapprochement, in the sense that he proposes a new definition of metaphysics, anchored in man's corporeal being-in-the-world, and not in suprasensible essences. Moreover, Merleau-Ponty proposed an innovative approach to cinema, and he devoted a special study to it. In particular, he emphasized the new understanding of movement presented by cinema: a kinesthesia that expresses a subjective, embodied intentionality, an activity of the eye and mind that is not reduced to mere bodily displacements. The phenomenological analysis of film has been continued by Vivian Sobchack, for whom film is not only an object seen, but also a seeing subject with its own intentionality. The viewer is not a passive subject but becomes the co-constructor of the film's signs and meaning. Moreover, the spectator's body and the film form a dialogical and dialectical unity, caught up in the reversibility of perception and expression that characterizes the filmic experience. We have analyzed several films to show that metaphysical cinema lies at the heart of an open system. The enigmatic nature of this system provokes a hermeneutic and subjective engagement with the spectator about existential themes.

Key words: Merleau-Ponty, cinema, metaphysics, phenomenology, gestaltism.