1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Mauro Carbone, *la Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*

Paris, Vrin, « Matière étrangère », 2011

Stefan Kristensen

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4717>

DOI : 10.4000/1895.4717

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 226-227

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « Mauro Carbone, *la Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4717> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4717>

NOTES DE LECTURE

Mauro Carbone, *la Chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, « Matière étrangère », 2011, 167 p.

DANS LA COLLECTION « MATIÈRE ÉTRANGÈRE » des éditions Vrin, Mauro Carbone (Professeur d'esthétique à l'Université Jean-Moulin Lyon 3) propose le second volet de ses explorations de la notion merleau-pontienne de chair, après le premier consacré pour l'essentiel au triangle formé par Merleau-Ponty, Deleuze et Proust (*Proust et les idées sensibles*, 2008). Le présent volume est, comme le premier, composé d'une série d'études qui s'enchaînent pour former un tableau significatif de l'apport de Merleau-Ponty à la question de l'image et plus généralement du visible. La première étude, « La chair, petite histoire d'un malentendu », porte sur la notion même de chair et permet de situer Merleau-Ponty à la source des philosophes qui ont développé la notion, parfois aussi contre lui : Didier Franck, Michel Henry, Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida. Carbone défend l'idée merleau-pontienne de chair comme élément commun à nous-mêmes comme êtres sensibles et à ce que nous percevons. « Tout comme Husserl suggérerait que la Terre, en tant que sol, ne peut être dite à proprement parler ni en repos ni en mouvement, mais en-deçà de l'un et de l'autre comme condition de possibilité des deux, de même la chair se profile comme condition de possibilité de la communication de toute expérience » (p. 23). À travers l'ensemble des auteurs évoqués, Carbone montre que la pensée de Merleau-Ponty permet, avec peut-être certaines suggestions de Jean-Luc Nancy, de dépasser le dualisme inhérent aux approches dominantes. En effet, comme tous les philosophes évoqués sont aussi à des degrés divers des héritiers de Husserl, ils insistent également sur « l'abîme de sens » entre le charnel et le matériel, abondant dans le sens de Heidegger expliquant que la pierre n'a pas de monde, que l'animal est pauvre en monde et que seul l'humain possède un monde. Or l'innovation

fondamentale de Merleau-Ponty est précisément de chercher une ontologie qui surmonte le dualisme de l'animé et de l'inanimé, de l'idée et de la matière, de l'esprit et du corps. Le nom qui porte cette tentative est celui de la chair.

Dans les deux études suivantes, Carbone examine les relations de Merleau-Ponty avec Gauguin et avec Klee, et approfondit ce faisant la notion de chair comme unité de l'animé et du non animé (avec Gauguin) et comme unité du sensible et de l'intelligible (avec Klee). Merleau-Ponty trouve en effet dans Paul Klee un allié décisif (en compagnie de Proust notamment) pour fonder son projet de « réhabilitation ontologique du sensible ». Ce projet passe par la notion de « voyance » qu'il introduit dans *l'Œil et l'esprit* et qui décrit la capacité de voir à la fois le visible et la condition du visible, à la fois les choses et l'intervalle invisible entre les choses, à la fois le monde et l'imaginaire qui lui donne forme. L'étude autour de Klee donne les éléments essentiels de ce que Merleau-Ponty a tiré de l'expérience picturale pour fonder cette nouvelle ontologie.

La quatrième étude, « Le philosophe et le cinéaste : Merleau-Ponty et la pensée du cinéma », fait le point sur l'approche merleau-pontienne du cinéma, dans cette même perspective ontologique. Le texte discute les enjeux théoriques de l'image cinématographique, notamment la question de l'unité de l'image et du rapport du cinéma et de la vie. Mais il situe aussi utilement le propos de Merleau-Ponty dans l'histoire des idées sur le cinéma en portant l'attention sur la période des années 1940 et 1950 au cours de laquelle la perspective phénoménologique était dominante et a joué un rôle central dans l'émergence de la « Nouvelle Vague ». L'essentiel du propos concerne la contribution du cinéma au projet de la « réhabilitation ontologique du sensible ». Pour cela Carbone ne se contente pas d'un commentaire supplémentaire de l'essai de Merleau-Ponty sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie », mais examine également les remarques du philosophe sur le cinéma dans son cours au Collège de France de 1953, *le Monde sensible et le monde de l'expression* (Cours au Collège de France. Notes, 1953, édité par E. de Saint Aubert et S.

Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011) et dans celui de 1960 sur *l'Ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui*. Dans ces deux cours, il insiste sur le rôle de l'expérience du mouvement dans le développement de l'ontologie de la chair et sur la capacité du cinéma à « donner le mouvement », comme il l'écrit dans *l'Œil et l'esprit*. C'est dans le cours de 1953 que l'on trouve l'argument fondamental selon lequel notre perception fonctionne effectivement dans un mode cinématographique. En effet, le cinéma seul est capable de rendre le mouvement continu comme dans notre perception « naturelle », et seul le cinéma peut, en construisant l'unité de l'image en mouvement et du son et donc le cinéma comme structure rythmique globale. C'est ce qui fait que le cinéma, de manière privilégiée, est en mesure de « rendre l'idée à l'état naissant », comme l'écrit Merleau-Ponty dans l'essai sur le cinéma. Cette étude sur le cinéma se termine sur l'explicitation de la définition de la vision par Merleau-Ponty comme « précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est » (p. 119; la citation est de *l'Œil et l'esprit*, p. 87). Le terme « précession » désigne une relation temporelle dans laquelle les termes impliqués se produisent à chaque fois plus tôt. Le philosophe emploie ce terme pour exprimer l'idée que si les choses semblent précéder la vision qu'on en prend, c'est parce que notre vision, réciproquement, précède également les choses elles-mêmes. Cette structure de précession réciproque donne un outil inestimable pour penser la nature de l'image cinématographique dans son rapport à la « réalité », spécialement de la capacité du cinéma à rendre visibles des existences au-delà de toute imitation d'une réalité supposée.

La cinquième et la sixième étude développent les ultimes conséquences de l'ontologie de la chair en traçant les réminiscences néoplatoniciennes chez Merleau-Ponty et en décrivant la nature de la philosophie comme effort commun des hommes et des femmes à travers les générations, à travers les limites de disciplines, de dire leur rapport avec l'Être. La réserve qu'on peut faire à ce type d'ouvrage est d'être encore trop monographique, malgré tous les

efforts de confrontation de Merleau-Ponty à des penseurs, cinéastes ou artistes contemporains. D'une certaine façon, on peut dire que l'intérêt du livre (explorer les enjeux de l'ontologie merleau-pontienne en tant qu'elle s'appuie sur la peinture et le cinéma) constitue en même temps sa relative faiblesse, à savoir sa tendance à privilégier l'exposition des concepts sur leur mise à l'épreuve. Il en résulte une légère frustration qui peut cependant être aisément compensée dès lors qu'on essaie soi-même de laisser ces concepts infuser dans sa propre réception des œuvres d'art, par exemple cinématographiques.

Stefan Kristensen

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Chromatika, « Phylopraxis », 2011, 126 p.

JEAN-LUC GODARD est certainement l'un des cinéastes les plus stimulants d'un point de vue théorique. Ce n'est pas une découverte récente. Depuis au moins les années 1980 et les textes d'Alain Bergala, Jacques Aumont, Nicole Brenez ou encore Jacques Rancière, parmi d'autres, il est entendu que Godard est une source majeure de commentaires esthétiques, historiques, filmologiques, etc. L'intérêt de l'opuscule récemment publié de Vincent Berne (philosophe, spécialiste notamment d'Alfred N. Whitehead et de Martin Heidegger) est qu'il considère Godard comme un penseur, « à mi-chemin entre l'art, la philosophie et la théologie » (p. 9). Son attitude n'est pas centrée sur la question du cinéma, mais résolument philosophique au sens précis d'une approche problématique qui interroge l'œuvre du cinéaste pour comprendre ses positions, au-delà de ce qu'il en a lui-même dit. Plus précisément, l'objet du livre est de « clarifier la nature et la portée de la théorie iconique à l'œuvre dans le cinéma godardien des dernières années » (p. 20). Le centre de l'argument est la pratique et la conception godardienne de l'image, saisie dans son rapport avec les héritages