

Mauro CARBONE, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* (Matière étrangère). Un vol. de 168 p. Paris, J. Vrin, 2011. Prix: 16 €. ISBN 978-2-7116-2382-2.

Qu'en est-il de l'actualité d'une phénoménologie des arts visuels? Pour qui est intéressé à cette question, l'apport du dernier Merleau-Ponty est incontournable. C'est le grand mérite du livre de M. Carbone de nous y introduire dans des études diverses et approfondies. L'A. approche l'œuvre de Merleau-Ponty à partir de ses derniers textes, dont plusieurs sont restés inachevés, et propose de l'interroger, comme il déclare dans l'introduction «la chair et la pensée du visuel aujourd'hui», en rapport avec le «tournant iconique» qui impose depuis les années quatre-vingt-dix du siècle dernier une analyse renouvelée du statut des images dans la culture contemporaine.

Il y a de bonnes raisons pour insérer Merleau-Ponty dans ce débat sur l'image. Tout d'abord, il s'agit dans ce débat d'une mutation ontologique des rapports de l'homme à l'être, transformation qui concerne justement le statut de l'image et qui s'annonce depuis Nietzsche comme «une forme de renversement du "platonisme"» (p. 9). L'image n'est pas une copie, elle n'est pas une seconde chose, Merleau-Ponty l'affirme dans *L'œil et l'esprit* (1961) et c'est ainsi que son œuvre s'engage à rechercher une description nouvelle des rapports du sensible et de l'intelligible. Ensuite, dans cette recherche, c'est le terme de visibilité qui s'impose à Merleau-Ponty et par lequel il va repenser le rapport entre le voyant et le visible. Cette pensée qui entraîne une inversion du regard, se révèle fructueuse pour examiner la modalité de voir «selon ou avec» l'image: «la quasi-présence» de l'image que Merleau-Ponty comprend non pas comme la présentification d'un objet absent, mais plutôt comme «la prégnance de l'invisible dans le visible» et davantage comme «la chair de l'imaginaire» (p. 11). Enfin, troisième raison, il y va aussi de l'art. C'est dans le domaine de l'art moderne — en particulier dans l'évolution de l'expérience picturale au vingtième siècle — où se repèrent les signes de cette mutation ontologique et de cette inversion du regard, et où se manifeste une recherche fondamentale d'explorer et d'exprimer les changements qui y sont impliqués. Mais par rapport à cette recherche dans les créations artistiques, la philosophie est encore à faire. Le dernier Merleau-Ponty s'est donné pour tâche de chercher l'attitude et le langage pour la rendre explicite tout en interrogeant une certaine tradition philosophique «qui a toujours pensé par distinctions et par opposition plutôt que par réciprocités» (p. 15) et qui prend pour références fondamentales l'ontologie de Descartes aussi bien que les penseurs de la phénoménologie, Hegel, Husserl et Heidegger.

Dans une telle perspective, le livre de M. Carbone poursuit en fait une double finalité. D'une part, l'A. jette une lumière nouvelle sur la direction de pensée (inachevée et restée fragmentaire) du dernier Merleau-Ponty — projet qu'il faut situer dans le prolongement de ses autres publications sur la philosophie de Merleau-Ponty; et de l'autre, il soumet cette pensée à un examen plus large, à savoir à la question de la présence des images dans la culture contemporaine. Cette double finalité se réalise à partir de la thèse qu'il cherche à élaborer et qu'il mentionne à la fin de son introduction en se référant à la pensée d'«*une précession réciproque de la vision et du visible*» (p. 16) chez le dernier Merleau-Ponty. Cette pensée invite d'une part à une relecture de quelques notions-clé dans la philosophie de Merleau-Ponty, à savoir la chair, la lumière et l'«a-philosophie» (chapitres 1, 5 et 6) et de l'autre, à une interprétation de la question de la visibilité dans la production artistique de l'image, en particulier à une analyse détaillée des rapports de Merleau-Ponty à la peinture de Gauguin, à la conception de l'œuvre d'art chez Klee et à la pensée du cinéma (chapitres 2, 3 et 4).

Ce qui est au cœur de cette pensée d'«*une précession réciproque de la vision et du visible*», c'est une interrogation fondamentale de l'héritage mimétique dans l'ontologie occidentale. L'A. parle même d'un refus (p. 119) et d'un rejet (p. 147): ce qui est rejeté, c'est la définition de l'image en termes de représentation, entendue comme une certaine explication de notre rapport au monde, où celui-ci apparaît comme un spectacle qui se déroule devant un sujet qui n'y est pas impliqué, mais est censé le représenter. L'image, selon cette définition, est secondaire, donnant une vue sur un spectacle déjà là, et la toile est considérée comme une fenêtre ou un miroir. Interroger cet héritage, c'est non seulement reconsidérer les rapports de l'homme au monde, mais c'est en outre renverser le statut secondaire de l'image à l'intérieur de ces rapports et retracer la genèse de son pouvoir de rendre visible. Cette recherche aboutit à articuler l'avènement de l'image et l'apparaître du monde comme les versants d'un même événement (ontologique). C'est une telle coappartenance qui se donne à penser dans la notion d'«*une précession réciproque de la vision et du visible*» et que l'A. met en relief dans les réflexions du dernier Merleau-Ponty sur l'art moderne.

Le chapitre, «le philosophe et le cinéaste. Merleau-Ponty et la pensée du cinéma» (p. 85-127) me semble, à cet égard, avoir une signification centrale pour la thèse du livre tant par sa position que par son envergure. Car, contrairement aux idées reçues qui la considèrent comme l'effet d'une reproduction mécanique, il s'y avère que l'image cinématographique indique ce qui est en cause dans le processus de ce renversement de l'héritage mimétique. Ainsi, l'A. montre comment Merleau-Ponty, dans les quelques notes qu'il a consacrées au cinéma dans ses derniers textes (en plus de sa conférence sur «le cinéma et la psychologie nouvelle» de 1945), est en train d'affirmer «une affinité essentielle entre le fonctionnement de notre perception visuelle et la production du mouvement par la technique cinématographique» (p. 108) et de concevoir à la fois le mouvement au cinéma non plus comme une représentation d'un mouvement, ni non plus comme un changement de lieu qui se produit dans le monde, mais comme un événement (un être mouvement) révélant une forme temporelle «qui se caractérise par le mouvement d'antécédence des termes impliqués» (p. 121) — ce qui définit la temporalité impliquée dans la notion de précession.

C'est à partir de cette actualité du dernier Merleau-Ponty et en suivant les nouvelles perspectives qui se sont ouvertes pour élaborer une phénoménologie des arts visuels que le lecteur intéressé à la question initiale voudrait poursuivre le débat sur l'image en se posant, à la fin du livre, deux questions. Ce serait trop vite de qualifier l'une d'éthique et l'autre de politique, car il n'est pas sûr que la distinction entre l'éthique et l'esthétique ni celle entre l'esthétique et la politique soient bien fondées par rapport à la profondeur des analyses données. On pourrait formuler la première ainsi: est-il possible d'articuler à partir de la notion d'«une précession réciproque de la vision et du visible» ce qui relève du non-sensible? On connaît la portée des thèmes de *l'il y a*, de la matière, de la terreur, de l'intouchable et de l'anesthétique dans l'esthétique contemporaine, particulièrement en rapport avec la production des arts visuels. S'agit-il ici d'une limite de l'approche phénoménologique à l'intérieur de laquelle il faut situer les analyses de Merleau-Ponty ou serait-il possible de les inclure dans la pensée chiasmatisée à laquelle ces analyses nous invitent? La deuxième est plus difficile à saisir distinctement: comment articuler dans l'événement de la chair du monde la différence entre le sens historique et sociétal de l'image et le sens de l'image comme expérience picturale? La définition de l'image comme représentation a eu plusieurs significations dans la tradition philosophique, mais elle a été utilisée aussi pour nommer précisément le premier sens, comme il résulte par exemple de l'expression d'un pouvoir représentatif de l'image et du combat des différents iconoclasmes qui y est lié. Est-ce que la pensée d'une «précession réciproque de la vision et du visible» permettrait-elle de rétablir un rapport avec un tel sens? Sinon, de quelle façon inviterait-elle à repenser la différence mentionnée?