

Maria Calabretto

Nous sommes tous devant le même écran : Merleau-Ponty et l'expérience cinématographique

1. L'expérience artistique a toujours été un lieu privilégié pour la création d'un événement capable de montrer la relation entre l'homme et le monde, en s'éloignant des dualismes stricts et cherchant à construire une relation avec la Nature et avec les choses du monde. L'œuvre d'art cherche à révéler une dimension commune, une *chair*, une origine partagée et rend possible une expérience transformative accomplie par une communauté des spectateurs qui regardent l'œuvre. En effet, notamment dans la tradition esthétique phénoménologique, dans l'art réside le problème de l'*epochè*, en tant que possibilité de voir une réalité qui est normalement cachée dans notre vie quotidienne. L'art accomplit un *dévoilement* de la réalité, fait affleurer une dimension invisible, occultée par notre attitude humaine naïve. Le geste de l'art cherche, donc, à mettre entre parenthèse cette manière d'être utilitariste afin de nous ramener à la pure phénoménalité. Dans l'attitude contemplative, détachée des problématiques du monde quotidien, l'art inaugure ainsi une réduction et une vision de la réalité et pureté des phénomènes. Dans cette perspective l'œuvre n'est pas considérée dans son caractère institutionnel, mais à partir de l'expérience qu'elle est capable d'ouvrir, comme dévoilement d'une dimension, sinon insaisissable.

Le lien qui naît entre l'œuvre et le spectateur a été très bien souligné dans plusieurs ouvrages, par exemple, de Maurice Merleau-Ponty et de Henri Maldiney, qui insistent beaucoup sur les possibilités de rencontre et d'éclairement dont l'art dispose. Ces deux auteurs de l'*esthétique phénoménologique* mettent en lumière le pouvoir du phénomène artistique dans l'exhibition de notre *être-au-monde* originaire, du fond de notre existence. L'œuvre d'art rend possible cette suspension de notre expérience ordinaire et peut faire *espace* à une révélation d'une dimension préreflexive, qui accueille le réel comme imprévisible, comme pur surgissement. Elle crée, de cette façon, une fissure où peut se manifester une ouverture vers le "Rien", vers une dimension qui précède les objectivations avec lesquelles nous traitons les choses. Il s'agit d'une totalité indéterminée, globale, pure, harmonieuse qui préexiste aux divisions entre le moi

et l'autre et qui se propose plutôt comme un lieu chaotique, indéterminé, non localisable. L'artiste doit être exposé au Rien, à, comme le dit Maldiney, cette ressource de "*l'étonnement devant le monde*"¹, à cet abîme, à ce vertige. "Avec l'événement s'ouvre la dimension de l'existence. Exister est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance, à l'avant de soi. Tout événement est transformateur. Chacun vit en lui une transformation de sa présence comme être au monde"². L'œuvre n'est pas un simple objet qui demeure là, qui est "simplement présent". Au contraire, elle nous incite à accomplir un mouvement *ex-statique*, à nous projeter au-delà de nous-mêmes. Il y a une simple participation à ce qui dépasse, à ce qui excède le simple ordre subjectif, afin de s'enfoncer dans un cosmos inexploré où les déterminations, les divisions entre le dedans et le dehors sautent, n'ont plus de valeur. Pour faire cette expérience, nous évoquons, une fois de plus, la nécessité d'un changement d'intentionnalité et d'attitude. Je m'approche de la peinture, mais je ne la regarde pas comme un objet fini, comme un ensemble de significations, mais il s'agit d'un processus d'apparition, d'une *co-naissance* avec le monde. L'œuvre me permet de réaliser un *processus* de suspension, de mettre de côté les caractérisations objectives afin d'installer le spectateur dans l'ouverture du phénomène. L'art se révèle capable d'accomplir ce mouvement, de créer cet espace et de manifester un monde qui n'est pas le monde de notre action, de notre praxis, idéalisé et objectif, mais qui est le monde de *l'étonnement* du sentir. L'œuvre d'art nous reconduit, donc, au monde qui précède le monde humanisé, où règnent des formes stables et fixes. Elle est à même de nous reconduire au monde véritable, le monde du sentir, où les choses apparaissent et où nous sommes en communion avec elles. Maldiney ajoute ensuite que :

L'art n'est pas le décor de la vie, un divertissement qui nous la ferait supporter. Il n'est pas davantage une mise en scène de soi, la projection au-dehors de ce qu'on est déjà, avant l'œuvre et sans elle, bref ce qu'on appelle communément : s'exprimer. Pour celui qui fait œuvre, il y va de son être dans cette œuvre, à l'avancée seulement de laquelle il ex-siste.³

L'œuvre n'est pas tout simplement un objet, mais elle se montre comme une *création* d'un espace de dé-possession, d'ouverture, une mise en forme de l'invisible. L'artiste est ainsi capable de donner une vision qui va au-delà de la simple signification et qui s'installe dans ce jeu de

¹ Maldiney H., *Art et existence*, Klincksieck, Paris 2017, p. 37. Nous soulignons.

² Id., *Espace, rythme, forme. Les concepts fondamentaux d'une philosophie de l'art*, Cerf, Paris 2022, pp. 17-18.

³ Ivi, p. 20.

sens. Nous n'avons pas de prise sur les objets dans le monde du sentir, dans le monde qui, selon Maldiney, précède celui des perceptions intentionnelles et se présente comme le lieu originel de *l'apparaître*. Dans cet espace, il s'agit seulement de contempler les phénomènes, ou, mieux encore, d'accueillir passivement ce que Maldiney indique comme le *il y a* primordial des choses, leur simple présence.

Dans ce cadre, nous sommes amenés à faire un choix méthodologique précis, qui nous permet de considérer l'œuvre d'art dans l'importance de l'expérience qu'elle peut rendre possible, en nous éloignant des problématiques concernant sa forme ou son contenu. L'œuvre ne nous intéresse pas par son message, sa signification, ou, comme Gilles Deleuze l'a bien écrit, par sa volonté de propagation d'une information, d'une *communication*⁴. L'enjeu ici c'est celui de souligner l'importance de l'événement qui naît entre ces deux polarités : le sujet ou, pour mieux dire, les sujets qui regardent l'œuvre, et l'objet, l'œuvre d'art, qui rend possible l'événement de cette particulière expérience. Maldiney nous permet ainsi de comprendre comment l'expérience que l'œuvre d'art déploie peut révéler un monde antérieur à celui dans lequel nous habitons normalement, gouvernés par des paradigmes manipulateurs et utilitaristes⁵. Il souligne le pouvoir de *suspension* détenu par l'œuvre d'art, en mettant en lumière avec une puissance extraordinaire sa capacité à transcender la perception ordinaire et opérative de la réalité. Maldiney, en nous offrant les premiers instruments pour appréhender cette potentialité de l'œuvre d'art, trace une possibilité de suspension de notre vision inauthentique, par-delà des divisions entre les choses. Il y a, donc, la possibilité d'accomplir une révélation de cette dimension unitaire, pré-intentionnelle, pré-individuelle et pré-subjective. Dans ce cadre, nous comprendrons comment Merleau-Ponty, quelques années plus tôt, avait soutenu que l'art peut se configurer comme une "*théorie magique de la vision*"⁶, comme une possibilité non pas de créer quelque chose de radicalement nouveau, mais de voir une dimension qu'auparavant nous n'étions pas à même de distinguer : une dimension commune, notre être *ex-posés* au monde et notre impossibilité de le dominer. Dans ce contexte, en effet, le sujet entre en crise, son

⁴ Cfr. Deleuze G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?* in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. préparée par Lapoujade D., Minuit, Paris 2003, pp. 291-302.

⁵ Nous rappelons ce que Merleau-Ponty disait à ce propos : "La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel", in Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 9. Selon ce paradigme, la science n'arrive pas à voir véritablement les choses, mais elle s'approche d'elles avec une aptitude qui les considère comme de simples objets pour leurs propres "artificialismes".

⁶ Ivi, pp. 27-28. Nous soulignons.

identité est brisée pour être confrontée à l'unité du Tout, qui précède les qualifications et les caractérisations présentes dans des objets spécifiques.

Mais pourquoi dans le titre de notre travail avons-nous rappelé l'importance de l'expérience *cinématographique* ? Pourquoi cette expérience mécanique, fortement caractérisée par son aspect d'artifice, peut-elle être si importante à ce propos ? Si Maldiney et Merleau-Ponty acceptent de considérer le potentiel de l'expérience artistique, en particulier dans l'art pictural, comme potentialité de la manifestation du monde, comme dévoilement de sa vérité, Merleau-Ponty⁷ étend sa réflexion aussi au domaine cinématographique. Nous nous demandons alors si le cinéma sera capable, selon notre interprétation, de tracer une perspective nouvelle et particulièrement puissante, rendant ainsi visible notre ouverture au monde et nous permettant de percevoir une dimension différente de celle dominée par notre attitude scientifique et manipulatrice. Dans le noir de la salle du cinéma, dans une œuvre qui possède des instruments techniques nouveaux (par exemple, le montage, le dialogue image-son, les premiers plans) pouvons-nous retrouver un phénomène qui vise surtout à créer une expérience originaire, commune, partagée ? Dans ce cadre, la question centrale sera donc la suivante : ce phénomène peut-il être compris comme *un lieu de transformation* de notre *existence*, de notre *regard*, étant donné sa capacité, premièrement à créer un événement partagé par une pluralité de personnes et, deuxièmement à faciliter la compréhension de l'autre en accueillant son vécu ? Dans le cinéma, y a-t-il vraiment une expérience irréductible aux autres formes d'art ? Le septième art peut-il ainsi se configurer comme une sortie de notre propre individualité ? Comme une rupture de notre horizon singulier ? Pour répondre de manière approfondie à ces questions, nous allons examiner comment la pensée de Merleau-Ponty s'avérera cruciale dans la tentative d'identifier quelques éléments clés à partir de ces questions.

⁷ Il faut cependant souligner, afin d'éviter des généralisations injustifiées, que Henri Maldiney n'a jamais proposé d'instruments pour comprendre le phénomène-cinéma. Nous voulons remarquer que, bien que Maldiney ait qualifié l'image cinématographique comme "pauvre" ou encore trop intégrée aux logiques de la représentation, nous croyons que sa pensée peut constituer un moyen fondamental pour répondre aux questions concernant le rapport entre la philosophie et le cinéma. L'œuvre de Maldiney, et l'analyse qui en découle, considère donc le cinéma comme un moyen d'établir un lien avec notre quotidienneté et, comme le souligne Philippe Grosos, cet aspect ne va pas répondre au style de l'auteur, à sa "façon de penser l'œuvre d'art". Nous croyons que ces considérations n'arrivent pas à saisir le phénomène-cinéma dans toute sa complexité en le réduisant à des caractères populaires et industriels, à ce qu'on peut appeler le "phénomène-Hollywood". Par contre, la combinaison entre espace, temps, forme et mouvement est à même de nous révéler une "révélation" qui est difficile à saisir dans notre vie quotidienne. Cfr. Grosos P., *Maldiney et le cinéma*, in "Cahiers de philosophie de l'université de Caen", n. 58, 2021, pp. 97-116.

2. Le premier point à souligner c'est de montrer les caractéristiques essentielles de l'expérience que les spectateurs font au cinéma et en quoi elle diffère des autres expériences artistiques. Le cinéma se révèle particulièrement intéressant parce qu'il est réalisée par un groupe, un groupe de personnes assises devant un écran. Dans ce contexte, nous privilégions donc le visionnage dans une salle de cinéma plutôt que celui effectué à la maison, qui implique l'utilisation de multiples appareils que nous utilisons quotidiennement (comme le visionnage par ordinateur et les différentes plateformes utilisées dans ce dispositif) et qui présente des caractéristiques très différentes par rapport au premier. Ce qui change à ce niveau c'est surtout *l'attention* qui n'est pas, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans son travail sur l'expérience esthétique⁸, "une attention standard", une attention base qui caractérise notre façon d'agir sur les objets. Il s'agit là d'un niveau plus haut d'attention caractérisé par un "surinvestissement attentionnel"⁹ : surinvestissement qui qualifie une densification et une saturation attentionnelles, exemplification et expression de cette forme d'attention particulière qui est l'attention esthétique. Dans l'obscurité de la salle du cinéma, les sujets se perdent dans les images, ils les *vivent*. Schaeffer nous donne aussi des exemples pour montrer comment le cinéma joue avec notre attention : par exemple, l'écran extra-large rendu par l'emploi de la pellicule de 70 mm¹⁰, permettant la multiplication des lieux de focalisation attentionnelle ou les jeux de plans et de rythme ou, encore, les différentes astuces du montage (par exemple, le *split-screen* et le *ralenti*). Tous ces moyens nous aident à comprendre comment le cinéma peut inaugurer une expérience différente où l'espace et le temps se reconfigurent et nous présentent une nouvelle façon de sentir, de voir les choses. Si nous considérons, par exemple, la *photogénie*, la capacité cinématographique de montrer les qualités des objets que normalement nous ne sommes pas à même de capter, nous pouvons ajouter un autre élément essentiel à notre réflexion. Par le choix du plan, des zooms ou de la composition de l'image, nous pouvons saisir des aspects inédits du réel, une libération du temps ordinaire. Le cinéma est donc capable de rendre visible les choses dans leur vérité, présentes devant moi et de les libérer des catégories et des conceptualités par lesquelles nous abordons les choses du monde comme de simples objets à utiliser. La caméra parvient ainsi à montrer des caractéristiques imperceptibles à l'œil humain, obscurci par une patine de préjugés et d'idées préconçues. Le plan cinématographique cherche ainsi à transformer les choses et moi, comme spectateur : je ne doute pas de leur existence, mais je

⁸ Schaeffer J.-M., *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, pp. 51-63.

⁹ Ivi, p. 62.

¹⁰ Ivi, p. 68.

plonge en elles. Mon attention est profondément impliquée dans l'écran, où les objets semblent plus vrais que dans la réalité. Nous pouvons détecter une augmentation de la qualité d'un objet ou d'un être vivant qui apparaît libre devant notre regard. Tous ces moyens nous aident à comprendre pourquoi cette expérience se révèle être particulièrement apte à engendrer une suspension de notre expérience ordinaire. Toutes ces caractérisations sont difficiles à reproduire à la maison, où l'attention et le visionnage d'un film sont totalement différentes. En effet, le cinéma est à même de nous présenter une totalité, il nous montre le réel, comme le disait André Bazin¹¹, où l'objet apparaît affranchi de ses aspects fortuits et aléatoires. Ces aspects, dans la distraction du visionnage des films à la maison, ne sont pas comparables à la complexité de l'expérience que nous vivons dans la salle obscure du cinéma. C'est pourquoi, grâce à cette expérience particulièrement immersive, le cinéma parvient à nous faire percevoir la réalité de manière particulièrement intense, provoquant un *choc* pour nos yeux. Bref, la question que maintenant nous nous posons c'est : qu'est-ce qu'on fait au cinéma ? Nous nous abandonnons, comme le dit Massimo Donà, à une "*expérience de véritable dépossession*"¹². Après Donà ajoute que

Les images du film, en effet, ne lui sont pas offertes comme toute autre image de l'expérience quotidienne.

Certes, si l'expérience esthétique (que le cinéma rend toujours *possible*) « fonctionne » vraiment, les images en question ne pourront évidemment pas se donner comme se donne à nous n'importe quelle expérience d'un phénomène.¹³

Nous ne sommes donc pas de *simples* spectateurs, comme le dit encore une fois Donà, mais nous sommes partie prenante de ce processus, nous "devenons tous « *partie* », au sens propre, du *film même*"¹⁴. Nous oublions notre subjectivité empirique pour nous immerger dans ce flux. Les distinctions, les dualismes auxquels nous sommes normalement habitués tombent et nous pouvons ainsi prendre part à l'événement que le cinéma inaugure. Tous les rôles du monde objectif sont rompus et nous nous perdons dans ce flux. Il est évident que chaque situation affectera le sujet de façon différente : son individualité et sa propre affectivité ne seront jamais entièrement oubliées ni brisées, mais on pourra néanmoins apercevoir un mouvement vers une origine com-

¹¹ Cfr. Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris 1981.

¹² Donà M., *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, Mimésis, Paris 2016, p. 17. Nous soulignons.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

muné. En effet, si chaque individu aura sa propre manière de vivre une situation présentée sur l'écran (compte tenu de sa propre histoire émotionnelle et personnelle avec laquelle il réagira aux images en mouvement), ce que nous souhaitons mettre en évidence, c'est la trame commune, le *seuil* qu'on souhaite habiter, en acceptant de se prêter au jeu du cinéma. Tous les spectateurs sont ainsi impliqués dans ce processus qui pose les bases pour une expérience intersubjective, ils font partie de l'événement qui a lieu dans l'œuvre. Nous pouvons ainsi déjà voir dans la première partie de notre analyse les raisons qui justifient notre choix du phénomène cinématographique : le type d'attention particulière qui lie le spectateur à l'œuvre, l'engagement qu'il a dans cet événement et l'expérience commune, transformative que le public accomplit grâce au film. Le spectateur rit, pleure, s'abandonne au mouvement de l'œuvre. Le sujet ne participe pas à l'extérieur de cet événement, mais il se perd dans cette expérience. Dans ce cadre, le cinéma se révèle capable d'aller au-delà de la simple reproduction photographique pour se présenter, encore une fois, comme une véritable expérience de suspension. Il devient un moyen de comprendre le véritable être de l'homme, en acceptant ses ambiguïtés, sa liaison avec le monde. Nous ne pouvons pas réduire un film à son histoire, aux événements qui y sont relatés, aux idées représentées en celui-ci, mais ce qui compte est *l'expérience* que le spectateur accomplit quand il regarde une œuvre, les relations qui viennent se créer entre les deux. À ce sujet, Merleau-Ponty précise :

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. Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : *le film ne se pense pas, il se perçoit*.¹⁵

Le film nous dévoile, grâce à ses moyens, une expérience enveloppante, dotée d'un pouvoir particulièrement apte à nous immerger dans son flux. Pendant la vision filmique, nous perdons notre liaison spatio-temporelle habituelle et une image particulière nous est présentée, dissolvant les limites et les catégories du monde quotidien. Grâce à des astuces techniques, comme par exemple le *flashback*, le cinéma est à même de faire émerger des vécus impossibles à vivre dans la vie ordinaire. Dans le cinéma, il n'y a pas de *distance de sécurité*, de protection (comme au théâtre où les spectateurs regardent le spectacle depuis un seul point de vue, confortablement assis sur leurs propres fauteuils), mais au cinéma

¹⁵ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in Id., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1996, p. 74.

nous sommes directement placés dans l'image en mouvement¹⁶. Nous et l'œuvre cinématographique sommes la même chose, nous sommes co-impliqués avec elle. Je ne doute pas un instant de l'existence des faits présentés, j'accepte de croire à tout ce que je vois, à tout ce qui se présente devant moi. Au cinéma, grâce aux *zooms*, aux *travellings*, aux panoramiques, aux mouvements de caméra dits "complexes" (comme, la *voiture travelling*, la *dolly* ou le *Steadicam*) nous nous trouvons constamment catapultés vers de nouveaux territoires, vers de nouvelles visions. Le cinéma se présente ainsi comme une structure visuelle unitaire, rythmique et mélodique, où notre regard se laisse emporter au sein de cet univers. L'expérience du cinéma parvient ainsi à réorienter le sens de notre existence en général, en nous montrant ce que l'indifférence nous avait fait perdre sous nos yeux. Selon le propos de Merleau-Ponty concernant la peinture de Cézanne, il y a la tentative de refonder notre rapport avec le monde, de l'exprimer, de rendre visible ce "Tout indivisible"¹⁷, en mettant "en suspens" nos habitudes et en révélant "le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe"¹⁸. De même, le cinéma est capable de changer notre vision sur le monde, la "signification de l'expérience"¹⁹. Dans l'espace que le cinéma crée, où nous sommes assis, les yeux rivés sur l'écran, cherchant une connexion avec les images en mouvement, nous sommes ainsi en mesure de *réveiller* les potentialités de notre expérience et de percevoir la réalité d'une manière particulièrement intense. Le cinéma crée un événement vrai, factuel, présenté par le mouvement de ses images. L'image cinématographique se distingue de la "simple" photographie non seulement parce qu'elle nous permet de "*mieux voir*", mais aussi parce que le mouvement, la présentation et la variation du cinéma nous font saisir certains aspects de la réalité qui seraient autrement invisibles.

3. En fin de compte, nous parvenons à sortir de nous-mêmes, à atteindre une dimension commune et à accueillir le "différent" de nous, les vécus de l'autre. Après avoir souligné l'importance de l'expérience parta-

¹⁶ "Il cinema produce fin dalle origini, rispetto al teatro, una forma di derealizzazione. Ogni inquadratura svanisce dentro l'altra in una sorta di sublimarità dell'illusione ottica necessariamente 'affascinante'. Quella avviata dal cinema è una derealizzazione che, nella sua deriva, trasporta quasi naturalmente a quelle situazioni cui si è accennato. [...] [Bresson] ha cercato di sfondare una soglia, di portare il cinema al di là di quello che poteva essere come puro teatro, rappresentazione", in Zanzotto A., *Il divino Balthazar*, in de Giusti L. (sous la direction de), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano 2000, pp. 219-220.

¹⁷ Merleau-Ponty M., *Le doute de Cézanne*, in Id., *Sens et non-sens*, cit., p. 21.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Casetti F., *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, in www.francescocasetti.net, Yale, Marzo 2007, p. 2, (dernière visite 30 juin 2023). Nous traduisons.

gée, intersubjective que le cinéma nous fait éprouver, il faut examiner un autre point important pour notre analyse : *le regard* de l'autre que le spectateur accueille en regardant le film. À ce propos, nous pouvons remarquer comment le cinéma nous donne la conduite ou le comportement de l'homme, "il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique"²⁰. Grâce à ces aspects cinématographiques, cet art nous montre des personnages, des situations que nous ne connaissons pas dans notre vie quotidienne. Il ne décrit pas, par exemple, le vertige mais il est capable de nous le faire vivre, de partager cette "conduite", cette façon d'être au monde. Il nous fait vivre la douleur, la joie, la tristesse de manière à nous faire ressentir les émotions présentées à l'écran comme si elles étaient les nôtres. C'est pourquoi Merleau-Ponty souligne que le cinéma est capable de rendre visible *l'inhérence* du moi dans le monde, sa conscience incarnée et le processus dynamique dans lequel elle s'inscrit. Il est capable de nous rendre visible notre origine unitaire, les connexions fondamentales qui soutiennent notre existence. Le cinéma nous expose à notre être en tant que partie intégrante d'un champ global, révélant notre véritable être au monde comme faisant partie d'un même *tissu*. À ce propos, dans *Les Résumés du cours au collège de France* des années 1952-1953, Merleau-Ponty nous dit :

Car le film, son découpage, son montage, ses changements de point de vue sollicitent et pour ainsi dire célèbrent notre ouverture au monde et à autrui, dont il fait perpétuellement varier le diaphragme ; il joue, non plus, comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement. À cet égard précisément, il est loin d'avoir donné ou de donner tout ce qu'on peut en attendre.²¹

Le film arrive à célébrer notre "ouverture au monde et à autrui", il peut, de cette façon, nous parler de notre rapport avec eux, de notre liaison *chiasmatisque* à la chair du monde. Avec ses moyens, son montage, ses changements de point de vue, nous sommes ainsi à même de nous installer dans un autre regard. Le cinéaste, au lieu de décrire notre rapport au monde, nous le fait percevoir, le voir. Au lieu d'expliquer l'action humaine dans le monde, il nous présente notre *être-jetés* dans le monde, notre conduite et comportement. Dans l'interprétation de Merleau-Ponty, le cinéma réussit à présenter une conscience incarnée, une co-parti-

²⁰ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 74.

²¹ Id., *Résumé du cours intitulé « Le monde sensible et le monde de l'expression »*, in Id., *Résumé du cours (Collège de France 1952-1960)*, Gallimard, Paris 1968, p. 20.

icipation à un seul élément. Un film n'est pas une pure reproduction du visible, mais c'est un un pôle de l'événement de notre vision du monde, de notre *inhérence* à lui. Le film est à même de construire les variations de notre perspective, le mouvement de notre regard qui nous présente dupliqués à la fois dans le regard du spectateur et dans le regard du film²². Le spectateur est ainsi inclus dans la participation à cette exploration de la structure de notre vécu, de notre véritable relation avec les éléments du monde qui n'est pas claire, simple, bien délimitée, comme celle de la science, mais qui est dominée par l'opacité, par des déviations qui ne sont jamais résolues. Le cinéma nous offre une expérience inattendue, imprévue dans laquelle nous plongeons. Il y a donc une grande potentialité dans ces moyens que Merleau-Ponty cherche à mettre en évidence, témoignant d'une remarquable connaissance technique du support cinématographique.

Contrepoint de ces points de vue, à l'intérieur de mon point de vue. En sortant je ne me rappelle pas ces perspectives, il me semble avoir vu tout le monde vivre dans un seul espace. Mais la sélection a agi à chaque instant et c'est l'interaction de ces perspectives qui fait la beauté.²³

Le choix, la sélection de certains points de vue, de certains plans, rendent ainsi possible une expérience d'*ex-position* dans un autre regard. Le spectateur est absorbé dans un réseau de rapports avec le monde, qui n'est pas une simple somme des différents éléments, mais qui se présente comme un ensemble simultané et total, où chaque partie est impliquée avec les autres. Avec le montage, le cinéma est capable de réunir, de rassembler des éléments écartés, éloignés : il célèbre le mouvement de notre vision, notre ouverture au monde et aux autres. Il nous montre les différentes façons dont nous regardons le monde, les variations de notre vision qui ne peuvent jamais se définir de manière univoque et absolue : il y a, plutôt, une multiplicité des mouvements de notre point de vue. De plus, dans le film, dans l'expérience cinématographique, nous pouvons remarquer une altération des regards, des perspectives qui habitent l'œuvre artistique et la salle elle-même. En effet, dans cette situation, le sujet peut se sentir observé par le regard de l'autre, il peut éprouver le fait

²² Sur ces questions, Anna Caterina Dalmaso souligne que : "L'esperienza filmica interroga dunque il nostro sguardo sul mondo, mobilita il soggetto percipiente nel suo rapporto con il mondo e con gli altri, il cinema ci offre uno sguardo su cui innestare il nostro sguardo sul mondo" in Dalmaso A. C., *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, in "Materiali di Estetica" (Terza serie), n. 1, 2014, p. 98.

²³ Merleau-Ponty M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi et annoté par de Saint Aubert E. et Kristensen S., Metis-Presses, Genève 2011, p. 169.

d'être à la fois *voyant* et *vu*. De cette manière, on peut remarquer une "interaction des perspectives et interaction choses-sujets"²⁴, une *prégnance* de l'interaction entre ces deux côtés, une communication continue qui peut être retrouvée dans tous les aspects de l'expérience²⁵. Le cinéma constitue ainsi un ensemble ouvert, un lieu d'inscription continue et de création incessante. Un film nous fait donc participer au mouvement du monde, il est à même de nous faire explorer la structure de notre vécu et de celui des autres. "La force expressive de ce montage consiste en ce qu'il nous fait sentir la coexistence, la simultanéité des vies dans le même monde, les acteurs pour nous et pour eux-mêmes"²⁶. Il s'agit donc de la tentative de révéler notre adhésion au monde et de comprendre véritablement notre co-implication avec l'extérieur, ainsi que l'ambiguïté persistante dans notre vie. Le film est donc une forme extrêmement élaborée, où les personnages jouent les uns avec les autres, créant une forme unique et complexe.

Dans ce cadre le regard du spectateur arrive à avoir un lieu de première importance, il est appelé par l'œuvre et, comme Vivian Sobchack nous le dit, il est un "*hospitable host*"²⁷ (hôte accueillant), parce qu'il est capable d'accueillir des visions, des histoires qui ne sont pas les siennes. Notre vue peut donc accueillir des vécus, des visions différentes "permettant à cette *autre* adresse visuelle de résider temporairement dans *mon* adresse visible, dans *mon* corps"²⁸. Le vertige qui éprouve l'escalateur²⁹ peut être ainsi accueilli par mon regard ou, encore mieux, peut être vécu en première personne par moi : ces émotions sont ainsi réelles, elles ne sont pas simplement reléguées au monde de la fiction. Au cinéma nous signons ce pacte, nous acceptons d'*habiter ce seuil* entre le visible et l'invisible, comme évoqué dans l'ouvrage de Massimo Donà que nous avons mentionné, et de laisser nos certitudes pour nous immerger dans ce *cosmos* de possibilités infinies, de nouvelles et interminables existences. Le cinéma arrive donc à remettre en question les données de la vie et du sens commun, en créant une expérience de dé-possession, où les spectateurs ne

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Merleau-Ponty fait référence au film *L'homme au complet blanc*, 1951, réalisé par Alexander Mackendrick. Dans ce film, le philosophe note la présence d'une forte interaction entre le visuel et le sonore, entre le sonore et les émotions des personnages de l'histoire racontée. En effet, le dialogue entre ces dimensions est toujours souligné par l'auteur. ("*L'homme au complet blanc*, le son du pulvérisateur rend la crise d'asthme plus présent)" in *Ibidem*.

²⁶ Id., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 70.

²⁷ Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, pp. 271-272. Nous soulignons.

²⁸ "[...] allowing this *other* visual address temporary residence in *my* visible address, in *my* body", in *ivi*, p. 271-272. La traduction française est à nous.

²⁹ Dans ce lieu, Merleau-Ponty fait référence au film de L. Daquin, *Premier de cordée* (1944).

sont jamais de simples spectateurs, mais font partie des images à l'écran. *On pleure ensemble*, on rit ensemble, on est la même réalité dont on fait partie devenant ainsi les sujets d'une expérience que notre vie quotidienne ne peut pas nous offrir. Nous oublions notre propre subjectivité empirique, nous effaçons la distinction entre le moi et le monde pour devenir l'expression d'une existence commune et de son mystère.

Les propos recueillis par Jean-Luc Godard et Merleau-Ponty dans les célèbres *Cahiers du cinéma*³⁰ sont une autre contribution essentielle à nos objectifs. En effet, dans leur analyse d'*Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson, Merleau-Ponty et Jean-Luc Godard³¹ soulignent que : "Je suis jeté dans une nature et la nature ne m'apparaît pas seulement hors de moi, dans les objets sans histoire, elle est visible au centre de la subjectivité"³². En regardant le film, je peux accueillir un autre vécu, autre que ma propre perspective singulière. Les choses ne se présentent pas à moi comme de simples objets, mais je suis capable de les comprendre comme faisant partie d'un panorama plus vaste, de ressentir une appartenance partagée au même terrain. Il y a aussi la nécessité de rétablir une véritable relation avec les autres, de "retrouver la communication des consciences dans un même monde"³³. En effet, dans ce film, le protagoniste est un âne qui doit se confronter à des bouleversements dans sa vie. Après ses premières années heureuses avec la petite Marie comme maîtresse, il est vendu au boulanger Gérard qui le maltraite, pour finalement se réfugier dans un cirque. Les aventures de l'âne se poursuivent, le conduisant à d'autres situations et immergeant ainsi le spectateur dans le vécu de l'animal. Cette expérience est rendue possible grâce aux moyens techniques adoptés, grâce à l'utilisation des plans subjectifs qui nous présentent l'image que le sujet, dans ce cas l'âne Balthazar, est en train de voir. Grâce à cet artifice technique, l'âne n'est plus un âne, mais devient

³⁰ Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, in "Cahiers du cinéma", n. 177, 1996, pp. 58-59.

³¹ Par souci d'exactitude, il convient de préciser qu'au moment de la parution du film *Au Hasard Balthazar* et de cet article, Merleau-Ponty était déjà mort depuis cinq ans. Il s'agit en fait d'un ensemble de textes recueillis par Godard dans lesquels on peut reconnaître de nombreux passages de la *Phénoménologie de la perception* (1945), contemporaine de la conférence *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. L'importance de cet article des *Cahiers du cinéma* a été soulignée à plusieurs reprises par Mauro Carbone, par exemple dans : *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Vrin, Paris 2016 ; *Le philosophe et le cinéaste. Merleau-Ponty et la pensée du cinéma*, in "Chiasmi International", n. 12, 2010, pp. 47-70. Nous soulignons comme, dans ce film, le réalisateur réussit à nous présenter l'âne comme un être humain, doué d'une conscience, d'une pensée et d'une capacité à ressentir des émotions.

³² Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, cit., p. 58.

³³ Ivi, p. 59.

l'âne Balthazar, pour lequel nous pouvons ressentir de l'empathie et avec lequel nous pouvons établir une connexion. Le cadrage subjectif est, en effet, un moyen particulièrement efficace pour entrer dans le point de vue du personnage, pour voir le monde *selon* son regard. Cette technique de cadrage peut être réalisée avec des moyens différents : par exemple, dans la célèbre scène du cirque, nous avons un zoom sur Balthazar et ensuite la caméra se focalise sur ce qu'il voit dans le cirque (un tigre, un ours blanc, un singe, un éléphant). Dans ce cas, c'est la dialectique entre champ et contre-champ qui permet la réalisation de la caméra subjective. Le montage alterné entre les yeux de l'âne et ceux des autres animaux rend donc possible de voir comment le personnage voit avec ses propres yeux. Nous avons un plan sur Balthazar, suivi immédiatement par des plans sur les autres animaux. Le montage qui compose ces images est très rapide et change rapidement le point de vue, passant des yeux de l'âne à ceux des autres animaux, nous faisant éprouver, par le tourbillonnement des images, un sentiment d'égarement. Le barycentre est toujours positionné sur l'âne et, à partir de sa vision, nous le rejoignons emphatiquement, nous pouvons éprouver ce qu'il ressent. Même les très gros plans nous aident à percevoir le monde selon le regard de Balthazar, mettant ainsi l'accent sur le potentiel du cadrage subjectif.

La relation avec l'expérience est en jeu. Questionner l'œil de la caméra ; mais il faut aussi parier, précisément pour leur valeur cognitive, avec les regards des personnages : monter un film, dit le réalisateur [Bresson], c'est lier des personnages et des objets par des regards.³⁴

Le montage de Bresson lie ses personnages et crée des compositions, de nouvelles relations, en se détachant du régime représentatif et en purifiant la réalité de ses impuretés. Nous vivons ainsi la souffrance des animaux dans notre propre peau, le bruit et la lourdeur des pattes de Balthazar contribuent également à souligner la pesanteur de l'existence de cet animal (un procédé technique déjà utilisé par le réalisateur, par exemple, avec le bruit des pattes de Mouchette³⁵). De même les cris déchirants des animaux soulignent la souffrance de ces créatures, arrachées à leur milieu d'origine et contraintes de vivre dans leurs cages. La même situation se déroule dans la séquence finale du film, où nous sommes témoins de la mort déchirante de Balthazar. Lorsque l'âne, blessé et écrasé par ses souffrances, s'effondre sur le sol au milieu d'un troupeau de moutons, l'atmosphère est atroce, accentuée par le reflet que la sonate de

³⁴ Tinazzi G., *Linee d'accostamento a Bresson*, in de Giusti L. (sous la direction de), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, cit., p. 21. Nous traduisons.

³⁵ Dans ce lieu, nous faisons référence à : R. Bresson, *Mouchette* (1967).

Schubert provoque chez le spectateur. Comment pourrions-nous dès lors prétendre n'être que de simples observateurs de la mort de Balthazar ? Au contraire, comme semble le suggérer ce film de Bresson, on y est fortement impliqué, en étant lâché dans sa perspective. *On est Balthazar*, on est sa solitude, sa fatigue, ses tourments.

S'il y a, d'une part, la volonté de réhabiliter une sorte de *tissu commun* entre tous les êtres humains, de l'autre il y a la prise de conscience que notre expérience est "dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes"³⁶. Dans cette relation, l'objet le plus important, souligné par le réalisateur, c'est "l'expérience du dialogue". Il y a un "être à deux", une "réciprocité parfaite", une communication très stricte entre les deux perspectives. Les deux faces de notre expérience au monde et de l'expérience du cinéma ne s'éliminent pas, mais il s'agit toujours d'une pratique double. En effet "la solitude et la communication" ne sont pas "les deux termes d'une alternative", mais ce sont "deux moments d'un seul phénomène"³⁷. La liberté se révèle être "une rencontre de l'extérieur avec l'intérieur"³⁸, il faut, de cette façon, essayer de repenser la grammaire du monde environnant³⁹, de notre rapport avec lui. Dans ce cadre, l'analyse de ce type d'œuvre d'art qu'est le cinéma peut nous aider à décrire cette nouvelle façon de nous rapporter avec le monde.

Comme nous le voyons dans le film de Bresson, le public est à même de voir vraiment, de percevoir la présence de la créature protagoniste de cette histoire⁴⁰, l'âne Balthazar. Les spectateurs, en fin de compte, entrent dans une véritable communion avec lui. L'âne n'est plus un objet à nos yeux⁴¹, mais – encore une fois – une créature avec laquelle

³⁶ Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, cit., p. 59.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ À ce propos, Merleau-Ponty et Godard dans cet article parlent aussi du fait que nous devons « revenir au cogito » pour rechercher, à partir de ce dernier, une véritable reconstruction d'une nouvelle façon de penser qui peut ainsi restituer cette co-implication avec les autres. Il y a la nécessité de partir de nous-mêmes pour comprendre les autres, pour rétablir notre expérience qui se révèle être toujours *double*. En effet, Mauro Carbone souligne que : "des réflexions sur le temps, l'altérité, la mort, le cogito, la liberté y sont attribuées à l'innocent âne, Balthazar, qui est le protagoniste du film de Bresson" in Carbone M., *Le philosophe et le cinéaste. Merleau-Ponty et la pensée du cinéma*, cit., p. 54.

⁴⁰ Cfr. Dias Branco S., « *Au hazard Balthazar* » *teologia e arte della presenza*, in "Fata Morgana", n. 14, 2011, pp. 163-170.

⁴¹ "Un peintre de l'univers animal sur la palette duquel l'évocation de la vie de Balthazar palpité de vérité : exemplaire, à cet égard, s'affirme la séquence où, dans les coulisses du cirque, l'âne confronte son regard avec ceux de ces 'seigneurs' domptés que sont le tigre, l'ours, l'éléphant – admirables plans qui transcrivent sur l'écran, avec une sobre justesse, la psychologie des animaux", in Estève M., *Présentation*, in Bresson R. (choix de textes et

nous empathisons⁴². Il n'y a pas de fiction, de représentation de cet animal, mais celui-ci est authentiquement présent devant le public. Tous les êtres du monde sont saisis de la même manière par le réalisateur qui rend ainsi possible une expérience de véritable ouverture à leur *mystère* et à leurs mouvements intérieurs. Comme dans la peinture chez Merleau-Ponty, je ne vois pas le plan cinématographique, mais *selon* le plan. Celui-ci est ainsi une fenêtre sur le monde, révélant notre relation avec lui. Le film est capable d'éveiller ce que le regard commun et distrait ne saisit pas. Nous ne regardons pas le film comme une chose en soi, une œuvre isolée, mais nous contemplons le monde grâce au film, apprenant ainsi à voir réellement ce qui nous entoure. Nous apprenons à voir *selon* ou *avec* les images, dans une dimension de profonde co-implication, une relation réciproque entre le voir et le visible, entre l'artiste et le monde. L'art nous offre une nouvelle manière de voir, une perspective inédite, incitant notre regard à s'arrêter sur ce qui nous échappe habituellement et nous offrant l'opportunité de renouveler notre expérience du monde.

4. Nous avons voulu souligner la double nature de l'expérience cinématographique, qui se déploie sur deux fronts : d'une part, la capacité à partager une expérience commune et, d'autre part, la possibilité d'accueillir un vécu différent, brisant ainsi notre propre subjectivité. L'expérience esthétique et, plus précisément, l'expérience cinématographique, peut ainsi nous offrir une voie pratique pour sortir de notre propre subjectivité et pour viser à une compréhension de l'autre, de quelqu'un qui diffère de moi.

Après cette expérience nous pouvons retourner en nous-mêmes avec une conception, un regard différent. En conclusion, à travers cette ouverture, nous pouvons commencer à voir de quelle façon l'art peut constituer une possible *transformation* de notre existence. Les images présentées par le cinéma ne sont pas toujours stables, copies de nos certitudes, mais elles nous bouleversent, nous font vivre des émotions inédites, destabilisantes. Comme nous l'avons vu dans le film de Bresson, les images présentées par le réalisateur ne reproduisent pas l'expérience de l'âne, mais elles nous placent dans son vécu affectif. Le cinéma semble donc être véritablement une possibilité de montrer notre *être en commun*,

propos de), *Robert Bresson*, Seghers, Paris 1974, pp. 46-47.

⁴² Le sujet est "le seul objet du film auquel nous puissions nous identifier sans nous reconnaître ; principe de distinction : tous les protagonistes (jouant manifestement des rôles, des dictions, des contre-emplois) sont irrémédiablement des 'autres', c'est-à-dire des points de distance. L'âne passe entre eux et nous", in Schefer, J.-L., *Au hasard Balthazar*, in Arnaud P. (sous la direction de), *Robert Bresson : Éloge*, Mazzotta-Cinémathèque française, Milano-Paris 1997, p. 46.

notre *habiter* le même monde. Celui qui s'assied dans la salle accepte de vivre à l'intérieur du film, il devient partie intégrante et interlocuteur de l'œuvre. À ce sujet, nous pouvons citer les paroles du réalisateur Jean Epstein qui parlait du cinéma comme d'une création d'une "langue universelle, régnant sur les six mille patois du monde", une création qui "ne se lit pas, mais se voit"⁴³, s'expérimente, se vit. Dans ce nouveau projet, qui est finalement le projet de la philosophie de Merleau-Ponty, l'art et la pensée s'entremêlent pour tenter de revenir à cette origine commune. En effet, comme nous dit le phénoménologue français :

Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération.⁴⁴

Comme nous le rappelle Merleau-Ponty dans cette phrase également reprise toujours par Jean-Luc Godard⁴⁵ dans *Masculin féminin* (1966), une nouvelle idée de philosophie, respectueuse des phénomènes du monde et de notre habitation de ce-dernier, peut s'accorder à l'expérience que le cinéma propose. C'est ainsi que l'expérience cinématographique sera à même d'être une possibilité d'accueillir l'autre et de constituer un véritable *choc* pour la philosophie elle-même, capable de faire repenser notre existence dans le monde et notre manière de l'habiter en contact et en partage avec les autres. Le cinéma, constitué de la même substance que notre existence charnelle – comme la vue, l'ouïe ou le mouvement comme transition – nous interpelle directement en tant qu'habitants du monde, dans notre échange continu intrasubjectif et intersubjectif, en tant que communication avec les autres êtres corporels. Le film désigne de cette façon une dynamique continue, comprise comme une sortie de moi, accueillant d'autres vécus, se manifestant comme un jeu de renvois infini. "Dans l'expérience filmique, mon regard vient accueillir la vision d'un autre, mon paysage accueille le paysage de l'autre"⁴⁶. Comme dans l'expérience que nous avons eue avec Balthazar, le cinéma nous présente une possibilité de *voir* le monde selon un autre point de vue, à travers d'autres *paysages*, les faisant coexister. Dans le noir de la salle cinéma-

⁴³ Epstein J., *Langue d'or*, in "La Revue mondiale", n. 23, 1922, p. 142.

⁴⁴ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 75.

⁴⁵ Sur le rapport entre le cinéma de Jean-Luc Godard et la pensée de Merleau-Ponty, nous renvoyons à Kristensen S., *L'Œil et l'Esprit de Jean-Luc Godard*, in "Chiasmi International", n. 12, 2011, pp. 123-137 et Id., *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'homme, Lausanne-Paris 2014.

⁴⁶ Dalmasso A. C., *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, cit., p. 95. Nous traduisons.

tographique, il n'y a plus de Soi défini, le sujet se confie au mouvement des images pour commencer un nouveau commencement, un nouvel *entendre*. Le sujet se perd dans une existence qui n'est pas simplement la sienne. L'expérience cinématographique, suivant la voie tracée par Merleau-Ponty, c'est donc un moyen de proposer une nouvelle façon de penser notre existence comme une existence partagée, continuellement co-impliquée avec l'autre.

**Nous sommes tous devant le même écran :
Merleau-Ponty et l'expérience cinématographique**

In phenomenological aesthetics, the experience unfolded by the work of art has always been a space for achieving a suspension of our ordinary experience. From this position, we wonder whether we can apply the same power to cinematographic art. Thanks to the various techniques employed by the seventh art, it can inaugurate a particularly successful experience of *epoché*. Merleau-Ponty succeeds in capturing this potential, interweaving his philosophical project with the event that cinema reveals. It is the possibility, on the one hand, of living a shared experience, and on the other, of immersing ourselves in another experience, taking us out of an exclusively subjective dimension. The analysis of Bresson's film, *Au hasard Balthazar*, will help us understand the cinematic vision of the French phenomenologist, who finds in the cinematic medium a veritable interlocutor for his philosophy.

KEYWORDS: Cinematic experience, Merleau-Ponty, *Epoché*, Bresson, Phenomenological Aesthetics