

Les Cahiers de  
**CHIASMI INTERNATIONAL**  
numéro 1

**Merleau-Ponty**  
**aux frontières de l'invisible**

Textes réunis par  
Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet

Résumés traduits  
en anglais par Leonard Lawlor et en italien par Sara Guindani

Ouvrage publié avec le concours de l'Université Jean Moulin-Lyon III, du  
Conseil général du Rhône et du Conseil régional Rhône-Alpes.

© 2003 – Associazione Culturale Mimesis  
Alzaia Nav. Pavese 34 – 20136 Milano  
CF.: 97078240153; P. IVA: 10738360154.  
telefax: +39 02 89403935  
Per urgenze: +39 347 4254976  
E-mail: [mimesised@tiscali.it](mailto:mimesised@tiscali.it)  
Catalogo e sito Internet: [www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
Tutti i diritti riservati.

JENNY SLATMAN

## L'INVISIBLE DANS LE VISIBLE Vers une phénoménologie de l'*eikôn*

### *Introduction*

La phénoménologie est une philosophie de l'essence ou de l'*eidos*. Elle ne s'intéresse pas aux faits en tant que tels, mais elle vise à dévoiler leur idéalité, leur Être. Cela vaut également pour la phénoménologie de Merleau-Ponty qui, pourtant, n'est pas une simple philosophie de l'*eidos*. Toute son œuvre consiste, en effet, en une mise en question de l'idéalité comme *eidos*. Et, dans ce sens, elle s'accorde plutôt à l'idée de " l'idéalité objective " telle quelle est développée par Husserl dans son *L'origine de la géométrie*, qu'à la notion de l'*eidos* dans les *Idées*. " L'idéalité objective " de la géométrie n'est pas une idéalité statique ou fixe et, ainsi, elle n'implique pas une *eidos* comme une image invariable et éternelle. Dans son cours sur *L'origine de la géométrie*, Merleau-Ponty la décrit comme " idéalité en genèse " ou comme " idéalité qui a besoin de temps ".<sup>1</sup> C'est aussi dans ce même cours qu'il fait référence à la notion de *Wesen* de Heidegger. Effectivement, on peut même dire que, dans ce cours, Merleau-Ponty tente de réconcilier les deux penseurs allemands et cela justement autour de la problématique de l'idéalité.<sup>2</sup> Le *Wesen* de Heidegger tout comme " l'idéalité objective " de Husserl renvoient à une forme de l'idéalité qui se développe à travers le temps, à travers l'histoire et à travers la tradition et qui finalement obtient sa forme objective dans le langage (*Sprache*), dans l'expression. En tant que telle, elle n'est pas à fixer dans un instant isolé et elle ne se détache jamais totalement de sa provenance factuelle.

Dans ce texte, j'aimerais montrer que cette idéalité opérante dans l'œuvre de Merleau-Ponty s'expose dans une " phénoménologie de l'icône " qui a son point de départ dans l'œuvre d'art. L'analyse de l'art visuel constitue une partie importante de son œuvre et cela non seulement pour illustrer sa théorie, mais également pour transformer la phénoménologie même. C'est d'abord dans l'œuvre d'art que l'idéalité opérante et exprimante se manifeste.

---

1 *Huss*, p. 20. Voir également le résumé de ce cours dans *RC*, p. 161.

2 Comme il l'explique : " [C'est] bien de la même chose qu'ils parlent. Et on pourrait dire que Heidegger suppose Husserl, qu'on ne comprend pas bien Heidegger si l'on ne suit pas jusqu'à l'impossible la tentative de Husserl " in *Huss*, p. 65.

Elle se présente comme l'invisible dans le visible. L'image visible comprenant son invisible, c'est l'*eikôn*. C'est dans cette optique que nous essaierons d'avancer la thèse selon laquelle l'analyse de l'art chez Merleau-Ponty implique le remplacement de l'*eidōs* par l'*eikôn*. L'institution de l'œuvre d'art est une expression du corps narcissique à travers le miroir de la chair. Dans ce miroir, l'œuvre reflète l'idéalité en genèse. Merleau-Ponty le précise dans une note de travail : " Miroir = réalisation d'un *Bild* de la chose, et rapport moi-mon ombre = réalisation d'un *Wesen* (verbal) ".<sup>3</sup> On trouvera alors l'idéalité comme *Wesen* dans l'image, dans l'*eikôn* picturale. Comme l'*eidōs* se donne à la pensée intuitive, l'*eikôn* est présente dans la vision charnelle : "voir, c'est cette sorte de pensée qui n'a pas besoin de penser pour posséder le *Wesen*".<sup>4</sup> L'idéalité est plutôt un impensé qui reste indéterminé à jamais, qu'elle n'est une pensée.<sup>5</sup> C'est la peinture qui nous invite à voir et donc à ressentir l'impensé de l'idéalité.

*Les jalons pour une phénoménologie de l'eikôn :  
Merleau-Ponty et Marion*

C'est à Platon que l'on doit la hiérarchie des trois modes de connaissance selon lesquels on peut concevoir la réalité : premièrement, l'*eidōs* qui présente la chose en tant qu'elle est ; deuxièmement, l'*eikôn* qui est l'image-copie de ce qui est ; et troisièmement, l'*eidolon* en tant que l'image-copie du *phainomenon*.<sup>6</sup> On reconnaît là les trois termes *idée, icône et idole*. Dans la philosophie, on le sait, l'idéalité ou l'essence de l'Être est toujours située au niveau de l'idée. Pourtant, on peut se poser la question suivante : la recherche *eidétique* pure n'aboutit-elle pas à une idolâtrie ? Selon l'interprétation de Heidegger, l'ontologie occidentale est une onto-théologie : le sens de l'Être n'est compris qu'à partir d'un étant ultime (qui est Dieu). Et une telle ontologie, qui crée un Dieu (des Dieux) pour la compréhension de l'Être, n'est-elle pas idolâtre ? Cela vaut également pour l'ontologie objectiviste ou l'ontologie de la représentation. Comme le soutient Merleau-Ponty dans *La Nature*, la pensée moderne comme la science " vit encore en partie sur un mythe cartésien [...] son concept de Nature n'est souvent qu'une ido-

3 *VI*, p. 309.

4 *Ibid.*, p. 301.

5 " S'il y a une idéalité, une pensée qui a un avenir en moi, qui même perce mon espace de conscience et a un avenir chez les autres, et enfin, devenue écrit, un avenir en tout lecteur possible, ce ne peut être que cette pensée qui me laisse sur ma faim et les laisse sur leur faim, qui indique un gauchissement général de mon paysage et qui l'ouvre à l'universel, justement parce qu'elle est plutôt un *impensé* " (in *VI*, pp. 158-159).

6 É. Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, pp. 107-112.

le à laquelle le savant sacrifie plus en raison de motifs affectifs que de données scientifiques ”.<sup>7</sup> Pour éviter l'idolâtrie de l'*eidétique*, et donc pour critiquer l'ontologie de la représentation, on devrait chercher l'idéalité au niveau de l'icône. Certes, il faut le préciser, Merleau-Ponty ne fait nulle part référence à la distinction ancienne entre *eidōs*, *eikōn* et *eidolon*. Néanmoins, il fait quelques fois usage du terme “ icône ” pour indiquer le statut ontologique de l'image dans l'art. C'est à partir de ces références sommaires que j'aimerais poser des jalons pour une phénoménologie de l'icône.

Dans *L'œil et l'esprit*, la première signification de l'icône est celle de l'image en tant qu'expression de, “ équivalent interne ” de la chose visible que le peintre perçoit. Dans la peinture “ paraît un visible à la deuxième puissance, *essence charnelle ou icône du premier* ”.<sup>8</sup> Dans les notes de cours sur “ L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui ”, Merleau-Ponty caractérise la peinture explicitement comme icône. L'icône est une image qui est le résultat de l'appartenance du peintre au monde visible par son être voyant-visible:

C'est ainsi qu'il peut y avoir des êtres qui ne sont pas de l'en soi et qui ne sont pas rien: les tableaux – *les icônes*. C'est le double interne des choses descendant en elles, la vision retournée, ce qui la tapisse intérieurement descendant dans le visible.<sup>9</sup>

L'icône concerne “ l'imaginaire ” de la peinture, elle est comme le visible qui comporte son invisible. À ce titre, elle est le contraire de l'image comprise comme une représentation de l'objet. Et c'est ainsi que le terme “ icône ” apparaît dans le texte où Merleau-Ponty critique la pensée représentative de Descartes. L'image comme représentation re-présente le visible en excluant son invisible. La représentation est le visible comme *quale*, comme visibilité positive. De plus, comme nous l'enseigne *La dioptrique* de Descartes, la représentation implique qu'il n'y a pas de ressemblance entre l'image et l'objet dont elle est l'image. C'est la raison pour laquelle Descartes exclut la peinture de sa théorie de la représentation et se limite au dessin et à la taille-douce où “ il n'y a plus de puissance des icônes ”.<sup>10</sup> Et Merleau-Ponty poursuit sa critique de Descartes: “ La gravure nous donne des indices suffisants, des “moyens” sans équivoque pour former une idée de la chose *qui ne vient pas de l'icône*, qui naît en nous à son “occasion” ”.<sup>11</sup> Pour Merleau-Ponty, l'icône est donc une peinture, une image qui n'est pas une simple représentation;

---

7 *Natu*, p. 120, (nous soulignons).

8 *OE*, p. 22, (nous soulignons).

9 *NC*, 174, (nous soulignons).

10 *OE*, p. 39.

11 *Ibid.*, p. 40, (nous soulignons).

il ne s'agit pas d'un rapport extérieur entre l'objet et son image. Et cela justement parce que le tableau naît dans la réversibilité entre la chair du corps du peintre et la chair du monde visible ; il faut qu'il y ait un rapport intrinsèque entre la peinture et le monde. L'icône exprime cette relation. L'icône est l'endroit où les regards se croisent, l'endroit du chiasme, du voir et de l'être vu, du visible et de l'invisible. Remarquons d'emblée que l'idée de l'icône ici ne renvoie pas exclusivement aux images des Saints comme dans les icônes byzantines ou russes. L'icône est l'image du visible *avec* son invisible. Pour résister à la conception cartésienne selon laquelle l'image n'a aucune relation intrinsèque avec ce qu'elle présente, Merleau-Ponty soutient que la puissance de l'icône consiste en la possibilité de la " ressemblance " et de l' " analogie ". Mais ces termes ne signifient pas qu'il y aurait une relation d'identité entre l'image et ce qu'elle présente. Merleau-Ponty utilise ces termes plutôt pour indiquer que l'on peut *reconnaître*, au moyen des sens, un rapport entre l'image et le monde visible au lieu de construire un tel rapport à l'aide de l'œil de l'esprit. L'icône n'est donc pas une image-copie ni une *mimesis* au sens platonicien. Elle est plutôt une *mimesis* au sens aristotélicien, c'est-à-dire une *mimesis* productrice, une *poïesis*. En " mimant " le visible, l'icône crée une nouvelle visibilité et institue un sens neuf. Cette constitution du sens de l'imaginaire s'accomplit à travers une interaction entre le visible et l'invisible. L'icône met en question la relation entre le visible et l'invisible dans l'image. C'est cette problématique qui constitue l'enjeu de la philosophie de l'art de Merleau-Ponty. La phénoménologie se dirige vers une " iconographie " de la vision : " On pourrait chercher dans les tableaux eux-mêmes une philosophie figurée de la vision et comme son iconographie ".<sup>12</sup>

Pour élaborer cette idée de l'iconographie dans la phénoménologie, faisons d'abord un détour par la pensée de Jean-Luc Marion, un philosophe contemporain qui, dans plusieurs de ses écrits, a situé la problématique de l'icône dans la pensée phénoménologique.<sup>13</sup> Dans *L'idole et la distance*, il conteste la métaphysique idolâtre de l'onto-théologie, qui, en fin de compte, n'aboutit qu'à l'athéisme, afin de développer une philosophie de la distance, une véritable philosophie du divin.<sup>14</sup> C'est dans l'icône que se manifeste la distance, celle-ci étant constitutive du " contact " avec le divin. L'icône s'oppose donc à l'idole. Elle n'est pas la figuration d'un Dieu mais elle " recèle et décèle ce sur quoi elle repose : l'écart en elle du divin et de son visa-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>13</sup> Voir notamment *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977 ; *Dieu sans l'être*, Paris, PUF, 1991 et *La croisée du visible*, Paris, PUF, (1991), 1996.

<sup>14</sup> " A trop s'approprier 'Dieu' par preuve, la pensée s'écarte de l'écart, manque la distance, et se découvre, un matin, entourée d'idoles, de concepts et de preuves, mais abandonnée du divin - athée ", *L'idole et la distance*, cit., p. 30.

ge ». Elle est “ visibilité de l’invisibilité, visibilité où l’invisible se donne à voir comme tel ”.<sup>15</sup> On peut constater ici une certaine concordance par rapport à la terminologie de Merleau-Ponty. Il est évident que Marion s’est surtout inspiré de la tradition chrétienne pour déterminer l’icône comme l’invisible dans le visible : c’est le Dieu invisible qui se manifeste dans l’icône. Pourtant, dans *Dieu sans l’être*, il souligne que son analyse de l’icône n’est pas historique ni religieuse. La distinction entre l’idole et l’icône n’est pas basée sur une distinction entre des cultures, en l’occurrence sur l’opposition entre l’idolâtrie de la culture grecque et l’iconicité du Dieu invisible de la tradition chrétienne.<sup>16</sup> Il ne s’agit pas d’une distinction de fait mais d’une distinction phénoménologique : “ L’icône et l’idole déterminent deux manières d’êtres des étants, non pas deux classes d’étants ”.<sup>17</sup> La différence entre les deux manières d’être des images dépend de la manière de viser l’image. En constituant l’idole, le regard vise le visible. L’icône, par contre, se dirige vers l’invisible. Tandis que l’idole est le résultat d’une intention qui se sature de quelque chose de visible, par laquelle la visée s’arrête, l’icône ouvre à l’invisibilité qui, en effet, est “ invisible ”.<sup>18</sup> Dans *La croisée du visible*, Marion explore la distinction entre les deux formes de l’image dans notre culture visuelle contemporaine. C’est notamment cette étude qui est intéressante par rapport à l’iconographie de la vision telle qu’elle est à l’œuvre dans l’art. Dans ce livre, Marion conteste ce qu’il appelle l’idolâtrie du visible qu’il trouve dans des phénomènes contemporains populaires comme la télévision et plaide en faveur d’une iconographie de l’invisible qui se révèle dans l’expérience religieuse comme la prière. Voyons ici comment il explicite la distinction entre l’idole et l’icône.

L’icône se caractérise en premier lieu par les regards échangés ; “ l’échange des regards croisés de l’orant et du Christ ”.<sup>19</sup> De cette manière, elle se soustrait à l’idée du prévu, de prévoyance. Ce que l’icône donne est l’*invu* qui est imprévu. L’icône révèle de l’invisibilité à travers le visible. L’icône présente un vide, un néant, un trou, une privation ; une *kenose*, par laquelle se dessine une défiguration de toute figure.<sup>20</sup> Une telle *kenose* peut se manifester parce que l’échange des regards, comme la réversibilité entre le voyant et le visible chez Merleau-Ponty, ne se réalise jamais. La *kenose* de l’icône s’appuie sur la “ négativité naturelle ” de la vision ;<sup>21</sup> l’icône por-

15 *Ibid.*, p. 25.

16 *Dieu sans l’être*, cit. p. 15.

17 *Ibid.*, p. 16, (nous soulignons).

18 *Ibid.*, p. 23.

19 *La croisée du visible*, cit., p. 42.

20 C’est une référence au passage suivant de la Bible: “ Lui étant dans la forme de Dieu n’a pas usé de son droit d’être traité comme un dieu mais il s’est *dépouillé* prenant la forme d’esclave ”, Philippiens 2, 6-7 (nous soulignons).

21 *VI*, p. 270.

te donc en elle de l'invisible. L'idole, par contre, n'expose que du visible, que des figures. Et ce qu'elle rend visible est totalement prévu, il n'y a donc pas de place pour l'invu imprévu. De plus, l'idolâtrie se dérobe au regard d'autrui. Alors que le spectateur de l'icône est un voyant, quelqu'un qui est essuyé des regards d'autrui, le spectateur de l'idole est un *voyeur*, quelqu'un qui " se gave du visible le plus disponible ",<sup>22</sup> sans s'exposer au regard d'autrui. On peut dire que l'idée du voyeur se confond avec l'idée traditionnelle du spectateur ou du sujet transcendantal, tandis que le voyant s'accorde, dans un certain sens, avec le phénomène du voyant-visible de Merleau-Ponty. Le voyeur est celui qui " subit, régit et définit l'image ",<sup>23</sup> il est l'incarnation de la pensée de survol, alors que le voyant est ouvert au don imprévu.

Pour illustrer le voyeurisme de notre époque, Marion prend la télévision comme exemple: " L'image télévisuelle structurellement idolâtrique, obéit au voyeur et ne produit que des images prostituées ".<sup>24</sup> Il s'agit d'un onanisme du regard. Le voyeur voit seulement ce qu'il désire voir ; sa *libido videndi* se satisfait par " le plaisir solitaire de l'écran ".<sup>25</sup> Le voyeur produit ses idoles, car il ne produit que ce qu'il veut voir. Il n'est pas engagé dans le spectacle qu'il voit. La vision du téléspectateur est une vision qui s'est arrachée du monde vécu, c'est une vision qui n'a pas de point de vue au monde ; il s'agit donc là d'une vision désincarnée. Selon Marion, le phénomène de la télévision concerne de toute évidence le contraire de l'attitude phénoménologique.<sup>26</sup> Il maintient que " la diffusion et la production des images n'a pas pour but d'ouvrir un monde, mais de le fermer par un écran ".<sup>27</sup> L'écran comme producteur d'images forme un " anti-monde ". La solution de rechange pour cette situation anti-phénoménologique serait, pour Marion, un retour à la fontaine de Siloë pour se laver les yeux; c'est un retour à la prière pour se libérer " de la boueuse tyrannie du visible ".<sup>28</sup> Comme je l'ai montré ailleurs, cette analyse de Marion est limitée, parce qu'il conçoit la télévision exclusivement comme producteur d'images et non pas comme un média. Si l'on se rend compte de la structure médiatique de la télévision, on doit reconnaître que le petit écran n'est pas simplement

---

22 *La croisée du visible*, cit., p. 91.

23 *Ibid.*, p. 91

24 *Ibid.*, p. 97.

25 *Ibid.*, p. 9.

26 Par une analyse totalement différente de celle de Marion, P. Bourdieu affirme aussi que la télévision crée le contraire de la philosophie. Selon Bourdieu, ce média ne transmet que des " idées reçues " pour produire des *fast-thinkers*. De cette manière, la télévision constitue l'*agora* contemporaine, la place publique où tout le monde est pris par l'urgence s'opposant à la tranquillité de la pensée philosophique. *Sur la télévision*, Paris, Liber, 1996, p. 30.

27 *La croisée du visible*, cit., p. 97.

28 Marion renvoie à l'histoire de la guérison d'un aveugle-né dans l'évangile selon Saint Jean dans la Bible, Jean 9, 1-12 (*ibid.*, p. 115).



un ensemble d'images ou d'idoles. Car, en regardant la télévision, on voit surtout quelque chose de regardant, un autre œil regardant.<sup>29</sup> Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans une discussion sur la télévision mais disons seulement qu'en la considérant comme un média, et donc comme un œil regardant, il est possible de dégager quelques aspects iconiques de l'image télévisuelle.<sup>30</sup>

Quoi qu'il en soit, l'analyse de Marion nous permet de préciser l'idée de l'icône chez Merleau-Ponty. Il n'est pas difficile de reconnaître la description de l'invisible de Merleau-Ponty dans ce que Marion a appelé le don imprévu ou la *kenose*. La *kenose* est le visible qui se creuse lui-même au moment de son apparition. L'icône comme la croisée du visible par l'invisible est comme le visible pictural qui, selon Merleau-Ponty, consiste à "avoir une doublure d'invisible au sens strict qu'il rend présent comme une certaine absence".<sup>31</sup> Marion renvoie aussi à la peinture pour expliquer l'invisible dans le visible de l'icône. Dans *Dieu sans l'être*, il fait une analyse de la gravure *Mélanchofia I* (1514) de Dürer afin de montrer que la mélancolie ouvre à la distance impliquant l'amour (*agapè*) de Dieu qui surpasse l'ontologie des étants : le regard de la figure centrale de cette gravure surpasse le cadre du visible, parce qu'il vise un point de fuite étant absent. L'organisation de cette gravure ouvre donc au-delà du domaine des étants visibles : "la gravure fuit de la fuite insensible des ses étants vers leur point de fuite".<sup>32</sup> Chez Merleau-Ponty, tout comme chez Marion, l'icône est donc une image qui surpasse le visible de l'ontologie représentative et elle peut être réalisée en peinture.

Puisque Marion explique la vision en termes d'échange de regards, il est possible de confronter sa théorie à celle de Merleau-Ponty concernant la pratique du peintre qui est également basée sur la réversibilité dans la vision. Ce que Marion a appelé le voyant, et ce qu'il oppose au voyeur, s'accorde avec la perspective du peintre comme l'a observé Merleau-Ponty. L'analyse de *L'œil et l'esprit* commence par le constat que la caractéristique la plus importante du peintre est qu'il s'exprime directement avec son corps. D'après l'expression de Valéry, le peintre apporte son corps.<sup>33</sup> Il ne fait pas abstraction de sa propre position corporelle dans le monde visible mais il en est. Le peintre voit mais, en même temps, il est visible, il est une partie du monde visible. Quand le peintre peint, quand il transforme le mon-

29 S. Weber a écrit à propos de la télévision: "What we see, above and beyond the content of images, is someone or something seeing", *Mass Mediauras, Form Technics, Media*, Stanford University Press, 1996, p. 122.

30 J'ai développé cet argument dans mon article "Tele-vision: Between Blind Trust and Perceptual Faith" in H. de Vries, S. Weber (éd.), *Religion and Media*, Stanford University Press, 2001, pp. 216-226.

31 *OE*, p. 85.

32 *Dieu sans l'être*, cit., p. 191.

33 *OE*, p. 16.

de visible en un tableau, il “ expire ” ce monde qu’il a “ inspiré ” avec son corps. L’acte de peindre est “ respiration dans l’Être ”.<sup>34</sup> Le corps du peintre est une partie du spectacle et, inversement, le paysage s’incarne dans la peinture ; le paysage devient *bodyscape*.<sup>35</sup> En effet, le peintre accomplit le chiasme charnel entre le voir et l’être vu, entre voyant et visible. En d’autres termes, la peinture est l’expression par excellence de notre être narcissique : le peintre travaille selon le miroir de la chair. Et on ne s’étonne pas dès lors que la figure du miroir et de l’autoportrait soient des thèmes récurrents dans l’art visuel.<sup>36</sup> En apportant son corps, le peintre est soumis au visible et Merleau-Ponty poursuit : “ puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles ou, encore, que leur visibilité manifeste se double en lui d’une visibilité secrète ”.<sup>37</sup> La visibilité secrète ou le paysage “ à l’intérieur ” du peintre peut se manifester comme une visibilité extériorisée, c’est-à-dire comme quelque chose de visible pour d’autres voyants. Et cette extériorisation du visible constitue l’expression picturale.

On peut alors affirmer que l’icône est le résultat d’une interaction entre le peintre et son monde visible. En tant qu’image exposée, cet échange se traduit en une croisée de regards entre la peinture et le spectateur. On sait que le propre de l’icône byzantine demeure dans le fait que le Christ (ou le Saint) figuré regarde le spectateur. Dans ce cas, le spectateur a l’expérience de ne pas être simplement un voyeur mais, plutôt, un voyant vu. Mais un tel échange n’est pas réservé à l’expérience religieuse ni à une situation où les regards se croisent réellement. La peinture comme icône (non pas au sens byzantin mais au sens phénoménologique) confronte le spectateur avec le fait qu’il n’est pas en dehors du spectacle, qu’il n’a pas une position de survol. Le spectateur n’est pas un voyeur mais il est impliqué dans le monde visible de l’œuvre d’art.

La théorie de Marion nous permet de concevoir la vue du peintre et celle du spectateur selon “ l’échange des regards ” et, en conséquence, elle nous invite à caractériser l’analyse de la peinture chez Merleau-Ponty comme une phénoménologie de l’icône. Cette iconographie ne s’occupe pas forcément des images religieuses issues de la tradition chrétienne mais, plus profondément, elle constitue une critique de la vision ordinaire et elle exige une autre façon de voir afin de développer une nouvelle ontologie du visible. L’icône nous invite à chercher un autre mode de l’Être de l’étant visible. Chez Marion, l’analyse de l’icône implique, entre autres, un appel à

---

34 *Ibid.*, p. 32.

35 Ce terme est emprunté à l’ouvrage d’E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, London, Reaktion Books, 1992, pp. 141-147.

36 *OE*, p. 34.

37 *Ibid.*, pp. 21-22.

l'expérience religieuse, un retour au divin au delà de l'onto-théologie et une répudiation des phénomènes visuels de notre culture populaire.<sup>38</sup> L'analyse de Merleau-Ponty, même si elle implique une critique de l'idolâtrie de l'onto-théologie représentative et même si elle est comparable à une critique de l'onto-théologie, ne concerne pas un retour à la religion. Néanmoins, on ne peut pas nier que le vocabulaire merleau-pontien soit entièrement purifié de théologèmes; il suffit de penser aux termes "chair", "incarnation", "transsubstantiation"<sup>39</sup> et "profane"<sup>40</sup>. Et peut-être doit-on avouer que notre ontologie de la vision reste toujours tributaire de la tradition juive-chrétienne de l'iconicité (et de l'iconoclasme).<sup>41</sup> Disons seulement que Merleau-Ponty ne fait pas explicitement appel à la pratique de la religion comme le fait Marion dans *La croisée du visible*. Bien qu'il rompe avec l'idolâtrie de l'eidétique de l'onto-théologie depuis Platon (comme le fait Marion), Merleau-Ponty ne renvoie pas à l'expérience religieuse pour restaurer l'iconicité. Sa critique de l'idolâtrie se présente comme une ontologie de l'invisible dans le visible s'opposant à l'ontologie de la représentation.

#### *L'esthésiologie de l'eikôn*

La phénoménologie de l'icône est la réalisation de la "destruction de la représentation". Elle veut restituer "le monde comme sens d'Être absolument différent du "représenté", à savoir comme l'Être vertical qu'aucune des "représentations" n'épuise et que toutes "atteignent", l'Être sauvage".<sup>42</sup> Et cette restitution se fait à partir d'une analyse de la vision et de l'image conduisant à l'ontologie de la peinture de *L'œil et l'esprit*. L'ontologie de la peinture s'oppose à la pensée représentative qui réduit la vision à un "penser voir". Cette conception de la vision est issue de *La dioptrique* de Descartes et c'est donc surtout à cet ouvrage que *L'œil et l'esprit* s'oppose. *La dioptrique* transforme le rapport de ressemblance entre l'*esse naturelle* (la chose hors de l'âme) et l'*esse intentionale* (l'image mentale) en un lien causal constitué par la pensée.<sup>43</sup> La pensée constitue cette image mentale par un

38 D'ailleurs, il n'est pas aussi évident que les nouveaux médias s'opposent à l'expérience de la religion comme le suggère Marion. On peut y objecter que les nouveaux médias donnent la possibilité pour une autre forme de religion et, qui plus est, qu'ils constituent la condition de possibilité pour la religion en général. Voir l'ouvrage de H. de Vries, *Philosophy and the Turn to Religion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, pp. 64-65.

39 *OE*, p. 16.

40 *Ibid.*, p. 30.

41 Cf. M.J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

42 *VI*, p. 306.

43 " Dans le monde, il y a la chose même, et il y a hors d'elle cette autre chose qui est le rayon réfléchi, et qui se trouve avoir avec la première une correspondance réglée, deux

acte d'interprétation. Elle interprète les impressions de la lumière. La vision est comparable à l'acte de déchiffrer ou de lire. Le visible, les impressions de la lumière sont comme des signes qui excitent notre pensée à concevoir.<sup>44</sup> Et les signes ne ressemblent pas aux choses dans la réalité mais ils les représentent. La représentation rompt avec " la magie des espèces intentionnelles, la veille idée de la ressemblance efficace " et la pensée donne une idée du visible qui ne vient pas de l'icône.<sup>45</sup> " Il ne reste rien du monde onirique de l'analogie... ".<sup>46</sup> Chez Descartes, la pensée libre est devenue la mesure pour la vision. C'est l'œil du voyeur qui, comme une pensée de survol, ne se rend pas compte de sa propre position dans le visible. Le modèle cartésien conduit ainsi à une représentation de l'Être comme être absolument positif. L'espace de la représentation est un " espace sans cachette " où les choses existent *partes extra partes*.<sup>47</sup> Au contraire, l'espace iconique est un lieu où les choses empiètent les unes sur les autres et où l'Être sauvage déflagre et éclate. La peinture comme icône n'est pas une *re-présentation* de l'Être mais elle est sa *présentation*, son apparition.

C'est en opposition au modèle cartésien de la représentation que Merleau-Ponty développe son esthésiologie. Le sentir ou la vision n'est pas réductible à la pensée mais, inversement, la pensée se base sur l'expérience sensible. C'est comme si Merleau-Ponty avait essayé de retrouver le sens de l'*aisthesis* aristotélicien au-dessous du sentir compris comme une forme de *cogitare* tel que l'a fait Descartes. *L'expérience* du *cogito* doit être rapportée à ses racines *aisthétiques*. Et c'est ainsi qu'on peut convertir l'ontologie cartésienne en une ontologie esthésiologique qui serait ontologie de la peinture.<sup>48</sup> L'esthésiologie est une analyse de l'intentionnalité charnelle qui dévoile une " négativité naturelle " dans le sensible, elle fait état de la négativité du visible comme son invisible. Or, elle concerne également la réflexion sur l'œuvre d'art. Mais il ne s'agit pas de l'expérience esthétique au sens ordinaire du terme – c'est-à-dire comme l'expérience de la beauté, du plaisir, de la laideur, du dégoût ou de l'horrible – mais de l'expérience de l'*aisthesis* à l'œuvre dans l'art. D'un côté, on reconnaît le corps esthésiologique de l'artiste qui est à la base de la production (*poïesis*) de l'œuvre et, de l'autre, on voit l'œuvre qui reflète la structure du monde sensible. Puisque l'art est l'expression d'un être corporel, et non pas le produit d'une pensée de survol, elle

---

individus donc, liés du dehors par la causalité " (OE, p. 38)

44 *Ibid.*, p. 39.

45 *Ibid.*, p. 40.

46 *Ibid.*, p. 41.

47 *Ibid.*, p. 47.

48 C'est cette thèse, entre autres, que Merleau-Ponty développe dans son dernier cours au Collège de France en 1961, comme je l'ai analysé dans mon texte " L'impensé de Descartes. Lecture des notes de cours sur *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* ", *Chiasmi International*, n° 3, 2001, pp. 295-310.

s'établit sur le chiasme du voyant et du visible ; elle se forme à travers l'ouverture charnelle limitée par des horizons. L'expression artistique est le prototype de toute expression justement parce qu'elle ne peut pas – ou ne devrait pas – faire abstraction de l'*aisthesis*. Elle a son origine dans l'expérience sensible et non pas dans la pensée déduite de cette expérience. Merleau-Ponty renvoie surtout à la peinture, parce que c'est une forme d'art qui est ostensiblement corporelle ou physique. On peut y objecter qu'il y a de l'art qui n'est pas vraiment " physique " comme la poésie, la littérature ou l'art s'appuyant sur les techniques des nouveaux médias. On ne voit pas immédiatement comment ces artistes " apportent leur corps ". Pourtant, dans ces formes d'art, l'expérience sensible y constitue aussi le point de départ. Le poète ou l'écrivain décrit le monde non pas selon des idées mais à partir de leur expérience *dans* ce monde. Et l'artiste multimédia, en construisant une expérience virtuelle dépassant la position actuelle du corps dans le monde, ne peut faire appel, en fin de compte, qu'à notre être corporel justement pour savoir comment une telle expérience virtuelle *est éprouvée par nous*.

Mieux que la vision ordinaire, qui souvent a oublié sa provenance esthésiologique, la peinture pourrait montrer l'invisible du visible. Le regard du peintre, à l'opposition de la vision profane, est entraîné à dégager ce qui n'est pas réellement visible, les fantômes du visible comme la lumière, l'éclairage, les ombres, les reflets, la couleur et la profondeur.<sup>49</sup> C'est à travers ces fantômes qu'on peut reconnaître la visibilité pleine, c'est-à-dire le visible avec son invisible.

Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui [...] mais l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps.<sup>50</sup>

La peinture est la mise en œuvre de la réduction transcendantale. Car elle met en suspens le visible commun ; elle brise notre rapport d'habitude avec le monde pour le montrer sous un nouveau jour. La peinture " donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible ".<sup>51</sup> La peinture est la " ruminantion du monde "<sup>52</sup> ou sa répétition ; elle invite à voir le monde sous un œil nouveau.

D'après Merleau-Ponty, c'est surtout le peintre qui est capable de mettre en suspens le monde pour le rendre visible. Car, le peintre n'a pas les " responsa-

---

49 *OE*, p. 29.

50 *Ibid.*, p. 30.

51 *Ibid.*, p. 27.

52 *Ibid.*, p. 15.

bilités de l'homme parlant ” comme l'ont l'écrivain et le philosophe : “ Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu ”.<sup>53</sup> À l'opposition de la conception de l'artiste de Sartre, Merleau-Ponty soutient que l'artiste ne devrait pas être engagé dans la vie de l'action (politique). L'urgence de l'art n'est pas pratique (ni politique) mais ontologique. En laissant parler le monde visible, le peintre n'est pas l'auteur unique de cette voix silencieuse. Conforme à la description de l'expression en général chez Merleau-Ponty, l'expression artistique n'est pas personnelle ni individuelle ; elle n'est ni une imitation ni “ une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût ”.<sup>54</sup> C'est ainsi qu'il met en question la conception de “ l'expression créatrice ” selon André Malraux dans “ Le langage indirect et les voix du silence ”. Malraux soutient que la peinture moderne, comme l'expression créatrice par excellence, implique un retour au sujet ; elle serait “ une cérémonie à la gloire de l'individu ”.<sup>55</sup> Et le style du peintre est le “ moyen de recréer le monde selon les valeurs de l'homme qui le découvre ”.<sup>56</sup> Selon Merleau-Ponty, cette conception de l'expression fait défaut au sens véritable du style. Car le style n'est pas le soi immédiat que le peintre met dans le tableau, “ ce n'est pas une manière, un certain nombre de procédés ou de tics dont il puisse faire l'inventaire, c'est un mode de formulation aussi reconnaissable pour les autres, aussi peu visible pour lui que sa silhouette ou ses gestes de tous les jours ”.<sup>57</sup> Le style est le commerce avec le monde visible, il est la manière dont on communique et, de la sorte, il ne peut pas être une expression privée. L'expression institue un style qui est reconnaissable pour d'autres hommes. Merleau-Ponty critique la position subjective de Malraux pour souligner que l'expression artistique institue un sens intersubjectif. Dégageons ce caractère non-subjectif de l'expression chez Merleau-Ponty. Souvent, on associe le terme de l'expression dans l'art à l'expressionnisme abstrait ou l'*action painting*, qui serait une expression personnelle du peintre. On ne fait pas justice à la philosophie de Merleau-Ponty en suggérant qu'une telle forme de peinture soit le prototype de son idée de l'expression corporelle.<sup>58</sup> De surcroît, bien que l'*action painting* soit explicitement une forme de l'expression corporelle, Merleau-Ponty ne l'aurait pas interprétée comme une expression subjective. Même les *drip-*

---

53 *Ibid.*, p. 14.

54 *SNS*, p. 23.

55 *S*, p. 63.

56 A. Malraux, *La création esthétique*, cité par Merleau-Ponty in *S*, p. 67.

57 *Ibid.*, p. 66-67.

58 Comme le fait par exemple W. Froman dans son article “Action Painting and the World-as-Picture” in G. A. Johnson, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, pp. 337-347.

*pings* de Jackson Pollock ont un sens intersubjectif. L'expression est moins une " action " qu'elle n'est un mode de " participation ".<sup>59</sup>

Les observations sur la peinture de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, comme dans " Le doute de Cézanne " et " Le langage indirect et les voix du silence ", ont donc pour but d'expliquer l'expression à partir de l'*aisthesis*, c'est-à-dire à partir de notre appartenance au monde sensible. Il faut remarquer qu'elles ont moins une valeur relative à l'histoire de l'art qu'elles n'ont une portée ontologique. On peut même reconnaître l'inexactitude historique de quelques descriptions. Par exemple, quand Merleau-Ponty parle de la " fonction " ontologique des blancs sur une toile de Cézanne, il soutient que " *Le Portrait de Vallier* ménage entre les couleurs des blancs, elles ont pour fonction désormais de façonner, de découper un être plus général que l'être-jaune ou l'être-vert ou l'être-bleu ".<sup>60</sup> Pourtant, on sait que ces blancs n'ont aucune fonction spécifique, ils sont là parce que la toile est inachevée. Cézanne était encore en train de la peindre jusqu'avant sa mort. Une telle erreur dans l'interprétation est décisive dans l'histoire de l'art mais, au point de vue phénoménologique, elle semble être moins grave. Contrairement à l'histoire de l'art, la phénoménologie n'examine pas les faits historiques mais elle se concentre sur l'*expérience* de l'observateur. On peut aisément estimer que ces deux méthodes ne sont pas toujours compatibles : le phénoménologue met entre parenthèse les faits historiques pour dégager " l'essence " de l'art, tandis que l'historien de l'art projette de rechercher les faits en s'abstenant de la question de l'essence. Certes, la connaissance des faits historiques peut influencer l'expérience qu'on a d'une certaine œuvre mais cette information n'est pas indispensable pour une description phénoménologique. De toute façon, il n'est pas nécessaire – voire possible – de replacer l'œuvre dans son contexte historique. On peut même prétendre, comme le fait Georges Didi-Huberman, qu'une analyse productive devrait être anachronique.<sup>61</sup> Merleau-Ponty se présente lui-même comme un " profane " vis-à-vis de l'art, qui " confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne ".<sup>62</sup> Ce qui sous-tend cette confrontation entre l'art et la pensée est la thèse que toute l'histoire de la peinture moderne a une signification métaphysique.<sup>63</sup> Apparemment, le peintre qui lutte avec la question de la profondeur, de la lumière, s'est déjà plongé dans la problématique cardinale de l'ontologie. Sa pratique de peintre inclut implici-

59 Cf. D. Wilsdon, "Merleau-Ponty on the Expression of Nature in Art" *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol 29, # 2, 1998, p. 213.

60 *OE*, p. 68.

61 G. Didi-Huberman, " Devant l'image : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme " texte à paraître dans le recueil *Art History after Aesthetics* sous la direction de R. Zwijnenberg et C. Farago, Minnesota University Press, 2003.

62 *OE*, p. 63.

63 *Ibid.*, p. 61.

tement la question ontologique d'Aristote : qu'est-ce que l'être – *ti to on?*<sup>64</sup> La peinture dévoile les "essences charnelles"<sup>65</sup> en mettant à nu la dimensionalité de la visibilité.

On découvre cette dimensionalité dans les aspects picturaux comme la profondeur, la couleur, la ligne et le mouvement. Ces aspects sont des dimensions de la visibilité et non pas des êtres réellement visibles. Ce sont des dimensions elles-mêmes invisibles, enveloppant les êtres visibles. Une dimension surpasse la visibilité positive mais, en même temps, elle en est la condition de possibilité. En incluant sa négativité comme l'invisible, la dimensionalité révèle le niveau de l'idéalité. Dans la perception, la visibilité "à la fois se donne comme un *certain* être et une *dimension*". La perception exprime simultanément une particularité d'un visible et son universalité, elle est "l'expression *de tout être possible*".<sup>66</sup> Quand je perçois cet être rouge, il est l'être particulier de mon regard mais, en même temps, cette particularité se dépasse d'elle-même pour devenir une dimension pour d'autres visibles dans mon champ:

Chaque quelque chose visuel, tout individu qu'il est, fonctionne aussi comme dimension, parce qu'il se donne comme résultat d'une déhiscence de l'Être. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une double d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.<sup>67</sup>

Puisque mon regard est intentionnalité, il ne s'achève pas dans les êtres visibles positifs mais il se prolonge au-delà d'eux. On peut préciser cette transcendance du sentir en se référant à l'exemple de la "petite phrase" de Proust comme le fait Merleau-Ponty.<sup>68</sup> Quand on écoute une œuvre musicale, par exemple la sonate de Vinteuil, on n'entend pas ces cinq notes séparées – qui sont les seuls sensibles donnés positivement en ce moment – mais on entend sa petite phrase, comme quelque chose qui dépasse les cinq notes et qui y donne le vrai sens musical : on n'entend pas des notes mais une pièce musicale. C'est ainsi que Proust détermine la notion d'idée musicale. Ce n'est pas une idée de l'intelligence comme *eidōs* mais une idée "voilée de ténèbres".<sup>69</sup> Dans le sentir même, on peut y dégager des idées sensibles :

---

64 *Ibid.*, p. 60.

65 *Ibid.*, p. 35.

66 *VI*, p. 27.

67 *OE*, p. 85.

68 Dans *Le visible et l'invisible* (pp. 195-199) et dans le cours sur "L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui" (pp. 191-198), Merleau-Ponty renvoie à l'œuvre *Du côté de chez Swann II* de Proust.

69 *Ibid.*, p. 197.



La littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible, sont non moins que la science de Lavoisier et d'Ampère l'exploration d'un invisible et, aussi bien qu'elle, dévoilement d'un univers d'idées.<sup>70</sup>

Le domaine de l'*eidōs* ne s'oppose plus à celui du *phainomenon* comme une opposition entre l'*épistēmè* de la pensée et l'*aisthesis*. L'*eidōs* se présente dans le *phainomenon* comme l'*eikōn* et elle ne se donne que comme *aistheton*. En décrivant l'invisible dans le visible (ou l'idéalité dans le visible), on dépasse cette opposition ancienne. La phénoménologie de l'*eikōn* est donc une véritable phénoménologie, c'est-à-dire une véritable logique des *phainomena*, puisqu'elle est capable de faire droit à ce qui apparaît sans réduire son Être à une *idée fixe*.

---

70 *Ibid.*, p. 196.

**The Invisible within the Visible:  
Towards a Phenomenology of the *Eikôn***

Phenomenology is a philosophy of essence or *eidōs*. It is not interested in the actual circumstances of things, but sets out to clarify their ideality or Being. This is also the case with Merleau-Ponty's philosophy, although it cannot be considered as a straightforward philosophy of the *eidōs*. His entire work puts into question the notion of ideality in the sense of *eidōs*. In that way, his notion of ideality does not so much correspond with the notion of *eidōs* as Husserl uses it in his *Ideas I*, but rather with the idea of the "objective ideality" as Husserl developed it in *The Origin of Geometry*. The objective ideality of geometry is not a fixed or static form of ideality and as such it does not imply an *eidōs* as an eternal and invariable image. In his course on *The Origin of Geometry*, Merleau-Ponty speaks of "the genesis of ideality" (*idéalité en genèse*) or "an ideality which has need of time". In this essay, I would like to show that this operative (*opérant*) ideality can be thematized in a "phenomenology of the icon" that takes its point of departure in the work of art. Analyses of visual art form an important part of Merleau-Ponty's work, serving not merely as illustrations of his theory, but more profoundly, as a means of transforming phenomenology itself. It is first of all in the work of art that the operative and expressing ideality manifests itself. It presents itself as the invisible within the visible. And this visible image that includes its invisibility is the *eikôn*. Following this line of thought, I defend the thesis that Merleau-Ponty's analysis of art implies the replacement of *eidōs* by *eikôn*. The institution of the work of art is an expression of the narcissistic body by means of the mirror of the flesh. The work reflects its "ideality in genesis" in this mirror. Ideality will thus be found within the image, within the pictorial *eikôn*. As the *eidōs* is offered to contemplative thought, the *eikôn* presents itself within corporeal vision. Ideality is not so much a thought but rather an "unthought". Hence, it is painting that invites us *to see* the unthought of ideality.

**L'invisibile nel visibile.  
Verso una fenomenologia dell'*eikôn***

La fenomenologia è una filosofia dell'essenza o dell'*eidōs*. Non si interessa ai fatti in quanto tali, ma mira a svelare la loro idealità, il loro Essere. Questo vale anche per la fenomenologia di Merleau-Ponty che, tuttavia, non è una semplice filosofia dell'*eidōs*. Tutta la sua opera consiste, infatti, nella messa in questione dell'idealità come *eidōs*. E, in questo senso, essa si accorda piuttosto con l'idea di "idealità oggettiva" quale essa è sviluppata da Husserl nel suo *L'origine della geometria*, che con la nozione dell'*eidōs* nelle *Idee*. "L'idealità oggettiva" della geometria non è un'idealità statica o fissa e, in questo modo, essa non implica un *eidōs* come immagine invariabile e eterna. Nel suo corso su *L'origine della geometria*, Merleau-Ponty la descrive come "idealità in genesi" o come "idealità che ha bisogno di tempo". Qui, mi piacerebbe mostrare che nell'opera di Merleau-Ponty questa idealità operante si manifesta in una "fenomenologia dell'icona" che ha il suo punto d'inizio nell'opera d'arte. L'analisi dell'arte visiva costituisce una parte importante della sua opera e questo non solo per illustrare la sua teoria, ma anche per trasformare la fenomenologia stessa. È innanzitutto nell'opera d'arte che l'idealità operante e d'espressione si manifesta. Essa si presenta come l'invisibile nel visibile. L'immagine visibile comprendente il suo invisibile è l'*eikôn*. È in quest'ottica che proveremo ad avanzare la tesi secondo la quale l'analisi sull'arte in Merleau-Ponty implica la sostituzione dell'*eidōs* con l'*eikôn*. L'istituzione dell'opera d'arte è un'espressione del corpo narcisistico attraverso lo specchio della carne. In questo specchio, l'opera riflette l'idealità in genesi. Troveremo dunque l'idealità nell'immagine, nell'*eikôn* pittorico. Come l'*eidōs* si dà al pensiero intuitivo, l'*eikôn* è presente nella visione carnale. L'idealità è piuttosto un impensato che resta indeterminato per sempre, poiché essa non è un pensiero. È la pittura che ci invita a *vedere* e dunque a sentire l'impensato dell'idealità.