

Mikel Dufrenne. *L'oeil et l'oreille*. Essai, L'Hexagone, Montréal, 1987, 207 pp, ISBN 2-89006-258-9.

Suzanne Foisy

Volume 15, Number 1, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/027047ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/027047ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Foisy, S. (1988). Review of [Mikel Dufrenne. *L'oeil et l'oreille*. Essai, L'Hexagone, Montréal, 1987, 207 pp, ISBN 2-89006-258-9.] *Philosophiques*, 15(1), 234–240.
<https://doi.org/10.7202/027047ar>

MIKEL DUFRENNE. *L'œil et l'oreille*. Essai, L'Hexagone, Montréal, 1987, 207 pp. ISBN 2-89006-258-9.

par Suzanne Foisy

À l'heure où le « tournant esthétique » est proclamé en Allemagne, et moins d'un an après l'événement « Mikel Dufrenne au Québec », organisé par le regretté René Payant pour la Société d'Esthétique, l'esthéticien qui a toujours su, durant toute sa carrière, faire se côtoyer à parts égales l'art et la philosophie, nous offre ce dernier volume. À l'heure aussi d'un « retour à l'audible », et indépendamment des recherches de Tomatis, le directeur de la collection « Esthétique » chez Klincksieck, choisit de s'attaquer à la conjonction de l'œil et de l'oreille. Il veut rendre sa dignité au plus discret des deux, retrouver la dimension de l'originnaire qui fait surtout vivre les formes d'art, et à laquelle nulle science ni philosophie d'allégeance scientifique ne s'intéressent communément. Depuis le début de son œuvre d'ailleurs, seule une psychologie phénoménologique ou existentielle (Merleau-Ponty, Pradines, Straus, Sartre) permet de l'interroger et de la préserver. L'ensemble du propos nous « ramène » aux belles analyses de « Peindre, toujours » (*Revue d'Esthétique*, 1976/1, repris dans *Esthétique et Philosophie*, T. 2, Klincksieck, 1976).

Dans la première partie du volume (intitulée « La différenciation sensorielle »), Pradines (l'un des compagnons de route de Dufrenne depuis

1953) ouvre la perspective d'une phylogénèse qui s'inaugure avec la sensibilité tactile. Les sens enregistrent et la quête d'objet montre l'avènement de la sensorialité qui se différencie d'abord de l'affectivité. Mais l'A va mettre plutôt les sens au principe de l'esprit, afin d'éviter le dualisme du psychologique et du transcendantal. Il vaut mieux pour lui se joindre à Parménide et Schelling dans la formule de l'indifférenciation originaire du penser et de l'être, plutôt que de devoir s'exclure du monde pour le penser.

Alors que la psychologie atomiste ou associationniste, et la philosophie analytique, affirment la diversité du donné, Merleau-Ponty parle pour sa part de corps intégral qui s'engage dans la machinerie des sens ; de sensibles propres à l'objet, lorsqu'il parle de rouge ou de vert. Mais alors que Straus tend à maintenir la distinction entre *Empfinden* et *Wahrnehmen*, Dufrenne (avec le maître phénoménologue) ne peut faire l'économie du sentir. Pour lui, il existe aussi une symbiose langage-humain-monde, que l'expérience esthétique a le mérite d'interroger efficacement. Dans l'analyse, l'œil et l'oreille ne sont tout d'abord que des sens « exemplaires » pour évoquer la priorité du sensible sur les sens.

Wölfflin, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Croce : tous ces esthéticiens ont élaboré une théorie de la *Sichtbarkeit*, et le prestige de l'œil a fait son chemin depuis la Renaissance jusqu'au formalisme américain du XX^e siècle. Pure visibilité par laquelle le sensible semble accéder à l'intelligible : oui, bien sûr. Mais cette pureté n'est « jamais lisible sans reste » (p. 39). Ce que Pradines disait « à tort » de la perception naissante, l'A. le dit « à bon droit » de la perception savante : à travers le sensible, l'œil scientifique vise l'universalisable, tandis que l'œil sauvage (phénoménologique) saisit des significations dont l'intérêt est *vital*. Comme le pensaient Platon et Husserl, le voir provoque le savoir et peut l'éclairer. Certaines métaphores montrent aussi le problème de l'éclatement du sensible. Déjà chez Aristote, celles qui sont maintenant spécifiquement mises en œuvre par la création artistique, étaient présumées par le langage qui exprime les « synesthésies ». Mais la question « cruciale » sera de savoir si ce langage est légitime.

L'ouïe nous ouvre aussi le monde. Cependant, l'organe est moins actif et aigu. L'oreille « touchée » ne « broute » rien, enregistre, discrimine, subit la temporalité. Toutefois, celle-ci a des privilèges. Sensible comme elle est aux timbres qui permettent d'identifier la source, elle introduit la distance et le lieu. Critiquant l'intellectualisme comme dans plusieurs de ses articles, Dufrenne affirme, par-delà l'étymologie, qu'« entendre » c'est aussi « comprendre ». Le sens est visé et atteint par une activité « corporelle » mobilisant la voix et l'oreille. L'information est moins « riche » semble-t-il, mais la « présence au monde » venant des yeux de l'esprit *et* du corps, est reliée à une « présence à soi » : *s'entendre*, c'est recueillir et discriminer *des* voix. L'oreille est le seul organe accompagné d'une « fonction-sœur » : la voix instituée par l'ouïe. Ce phénomène d'« auto-affection » révèle le sujet comme corps présent à lui-même, conscience (de) soi promue au transcendantal (Sartre). Mais comment penser ce « rien » qui sépare le psychologique du

transcendental, se demande l'A. ? Derrida parle du privilège de la *phonè*, qui continue de s'entendre chanter en l'absence du monde. Mais il y a un paradoxe selon Dufrenne dans la dénonciation d'une philosophie de la présence et dans le refus d'une phénoménologie de la perception effectués par le grammatologue. Achopper à l'impensable est-ce justement le « lot » de la réflexion ? Dans une « Note sur la présence », il cherche à penser cette impossible coïncidence de proximité et de distance, ce « pré-réflexif », ce « désir ». Devant la solidarité et la rivalité des deux sens, seule une réflexion sur le sensible permettra d'assumer l'idée d'un « champ perceptif originaire » engendrant le visible et l'audible.

Le monde est creux autour de l'œil sphérique ; les bruits enveloppent aussi l'oreille. La couleur envoûte et rebute à la fois ; les *Polytopes* de Xénakis nous font jouir autant qu'ils nous assaillent. Dans la deuxième partie de l'essai (intitulée « Le sensible »), l'analyse des « registres » est amorcée. Le monde « commence » sous le tangible, l'audible et le visible. L'A décide de réutiliser l'exemple « phénoménologique » de Cézanne et de nominaliser le prédicat : « je suis (le) sensible » (p. 71). Pas de recul, une *Einfühlung*, que l'expérience esthétique nous fait saisir. La pensée du « sensible comme chair » chez Merleau-Ponty peut affluer ultimement vers l'originaire. La familiarité entre le *sentant* et le *senté* s'éprouve alors dans la perception et s'explique par une « réversibilité » : le voyant est « visible », le touchant « tangible ». Ce phénomène avait été associé dans « Le plaisir esthétique » (*Esthétique et Philosophie*, T. 3) au sensible qui « s'accomplit dans l'intimité de l'échange » (p. 123) ; ou lorsque dans l'étreinte, l'impression naît d'échanger la chair ; ou lorsque dans le voir, nous voyons du visible à partager ; ou lorsque dans le peindre, la toile semble nous regarder. Cette chair, c'est le « lieu d'une déhiscence » (p. 74), la « figure de fond » devant laquelle la conscience n'a plus de privilège. Le *naturel*, toujours « déjà » né, ne fait que témoigner d'un *naturant*. Le sentir a donc sa réalité dans le « corps sans organes » de Artaud ou dans le corps nouveau (synergible) des romantiques allemands.

Dimension réputée singulière (phylogénétiquement, la vision est un toucher à distance), le *visible* est pourtant ce qui se conquiert sur l'invisible. La lumière vient sans cesse transfigurer le tangible en visible. Clair-obscur, vitrail, perspective aérienne, tous ces procédés révèlent une lumière transcendante qui enveloppe et baigne. Mais la peinture se concentrera plutôt sur la luminosité des couleurs qui atteste la présence de la chair dans le monde coloré. Même l'éclairage peut devenir artistique, lorsque l'œil est « vision » plutôt que « conscience ».

Dans l'autre registre du sensible — l'*audible* —, le champ n'est pas homogène. Mais deux dimensions sont co-présentes dans l'écoute ordinaire et dans l'écoute musicale. Nous oscillons sans cesse entre le verbe et le cri. L'audible a le privilège de découper le sonore. Mais, tandis que le visible met en présence, et qu'« être » c'est pour ainsi dire « être vu », l'« être entendu » ne semble pas au premier abord une « propriété aussi éminente » (p. 88) : le monde muet est manque, et, lorsque le silence est demandé, c'est le calme ou

l'écoute affinée qu'on appelle. Pourtant, le silence ne contredit pas le son, mais vient plutôt l'encadrer (chez Boulez, Webern, Cage ou Charles). S'il n'existe pas d'audibilité générale, « être entendu » est bien une dimension « charnelle » du sensible : l'audible est ce qui *sollicite* un pouvoir d'entendre. Entendre c'est absorber le sonore. L'écoute n'accroît pas le champ ; elle ne fait que le redoubler : « je suis sonore (...) pour ce que je donne à entendre » (p. 94). L'acte de la voix module le souffle anonyme suscité par les autres voix (dans le sens de Blanchot et de Barthes). Le parlant naît pour sa part d'une « auto-position », tout comme le voyant surgit d'une ouverture au visible. Bien sûr, l'oreille n'est pas aussi « autoritaire » que l'œil, mais c'est la parole qui creuse l'écart sujet-objet. La réversibilité de la chair vient encore ici qualifier l'entente qui installe l'auditeur dans l'audible. Un système de l'audition se construit donc dans la chair du sonore ; un système de la vision, dans la chair du visible. Mais la pensée séjourne mal dans le voisinage du sensible. Il faudrait qu'il soit d'abord senti comme ce à quoi le sujet appartient et qu'on cesse de le traiter comme « signe à déchiffrer ». Autrement dit, les choses doivent s'épanouir sans qu'un savoir vienne les endiguer. La médiation de la musique demeure ici essentielle pour opérer la conversion de l'écoute.

Comme le pensait Sartre, la « peau » des choses s'avance et instruit de leur intimité dans le *tangible*, où coïncident l'auto-position et l'auto-affection. Il n'existe pas de lacune dans ce tissu qui ne soit même l'équivalent du silence ou de la nuit : rien n'est intouchable en droit. Bien qu'il n'y ait pas proprement d'art du toucher, l'empire du tangible éveille le désir de le savourer. « Les arts plastiques jouent sur cette vicariance... » (p. 104). Devant les œuvres de Brancusi, de Arp, l'œil veut palper ; « la main brûle ». Berenson, Worringer, Maldiney, Court, Hildebrand ont tous cherché à circonscrire un espace tactile (que Riegl a nommé « haptique »), opposé à l'espace optique, cubique, d'un sujet souverain. Dans le bas-relief égyptien, dans la perspective byzantine, et même chez Picasso, l'œil est au contraire piégé. Mais cela donne-t-il une légitimité aux valeurs tactiles, se demande l'A ? La réponse de Berenson est nuancée par celle de Merleau-Ponty : il y a une *complicité* des registres sensoriels qui permet d'approcher l'unité de la chair « en deçà » de la différenciation.

Deux organes sensoriels : l'œil et l'oreille. Deux registres : le visible et l'audible. Il serait audacieux de présenter leur différence comme l'effet d'un éclatement. Est-ce l'inverse ? Dans la troisième partie (intitulée « L'unité du pluriel »), Dufrenne réitère son choix de méditer l'énigme de la chair qui se dérobe au logos, en empruntant toujours la voie d'y vivre au plus près. Pour Kandinsky, la sonorité est « jaune » ; pour le quidam, une couleur est « criarde ». Mais ces métaphores ont-elles leur fondement dans l'être ? Malgré le fait que ces « synesthésies » soient « parlées », l'A veut savoir aussi si une « homogénéité du sensible » est pensable, sans l'idée d'une spécificité des sens. Merleau-Ponty avait noté que la perception ouvrait à la structure de la chose. Mais elle concerne plutôt le sensible « en son fond indifférencié ». La notion de *synesthésique* comme pré-esthétique lui permet de présenter la perception comme ayant trait à l'*epochè* du réel. Il sera d'ailleurs entraîné

bientôt à substituer une autre idée à celle de dédifférenciation des registres. Pour le moment, les synesthésies sont bel et bien *vécues*, et l'unité du sensible, *pressentie* dans les expériences perceptives et *visée* dans la pratique artistique.

Les arts n'ont cessé de nourrir la réflexion de Dufrenne depuis *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (P.U.F., 1953). Jeux lumineux des vitraux sans histoire sainte, vocalises sans paroles : voilà bien des productions de sensible (au sens de Pradines) offertes au plaisir de l'humain capable de « désintéressement ». Mais il n'est pas évident que peinture et musique refluent vers l'unité originnaire, puisque la pluralisation semble d'emblée présente. Les anciens systèmes des beaux-arts n'avaient pas tablé sur une distinction de registres et chaque nouveauté émergeant de l'explosion du concept d'art au XX^e siècle, tombe de plus sous la catégorie de l'« inclassable ». Le concept de « transartistique » (élaboré par Noguez) serait alors le seul langage apte à parler le croisement du divers, la « communauté d'essence » entre par exemple, le cinéma éclaté, le *land art*, la performance. Aujourd'hui, la coopération délibérée de plusieurs formes d'art réprime leur diaspora et ouvre un genre de *Gesamtkunstwerk*, qui n'avait été qu'un rêve, même chez Wagner. Selon l'esthéticien, c'est alors l'*affinité* des registres — et non pas un nouveau registre — qui *fonde* l'association entre le visible et l'audible. De plus, l'unité de l'œuvre nouvelle ne procède pas de l'homogénéisation, mais de l'*expressivité* des données sensibles. Dans le passage de l'*homo faber* à l'*homo ludens*, la pratique synesthésique vise un *transsensible* à la racine des deux registres principaux.

Dans un court chapitre, l'appel du visible par l'audible est exemplifié par la « visualisation du sonore » effectuée par l'*homo scriptor*. Mais, depuis le XIV^e siècle, l'œil s'investit dans l'espace sonore. La poésie fera l'objet d'une analyse plus ample. Le poème n'est-il qu'un prétexte pour le musicien, ou un « horizon d'attente », comme le veut Zumthor (ou Gadamer ou Jauss) ? Char, Mallarmé, Joyce ont été « vidés » et « libérés » par Boulez, Bériot. Si le « devenir-musique » de la poésie se donne comme son accomplissement, il n'existe cependant pas de « devenir-poésie » de la musique. Comme il l'avait fait remarquer en 1953, Dufrenne se méfie d'une théorie du langage qui confondrait *exprimer* et *signifier*. C'est au niveau de l'expression que la poésie ressemble au babil enfantin et qu'elle figure le retour de la culture à la nature. Quant à l'« être-peinture » de la poésie, Diderot, l'invention de la photographie, l'hypperréalisme au XX^e siècle, ont montré l'impossibilité d'une transposition sans bavure du discours sur la toile. De plus, ce qui se communique c'est « de l'imaginaire contre de l'imaginaire », quelque chose d'ouvert spécifiquement par les arts. Si l'esthétique occidentale n'a fait que parler d'« analogie » entre poésie et peinture, l'esthétique orientale nomme pour sa part une « intimité consubstantielle » (par exemple la calligraphie ou le « mot-matière » de la poésie moderne). Mais l'A donnera quand même priorité à la dimension sonore de la poésie.

La rencontre de la peinture et de la musique dans la modernité (le déploiement spatial chez Kandinsky et la fluidité musicale chez Schönberg

par exemple) n'était peut-être qu'un phénomène contingent. Mais à tout le moins, l'être du sensible interroge là l'irrévocabilité de la différence des deux registres. Les associations entre les deux arts sont rares, mais avérées par la danse, la passacaille, et même la natation synchronisée... Toutefois le fond est moins l'unité du sensible que l'unité pré-artistique — commune à tous les registres — entre le sensible et la motricité. Pas d'œuvre indivise entre peinture et musique, mais une *sollicitation* : en dessinant sur de la musique, en proclamant la « musique du tableau », Von Briesen et Baudelaire « dénoncent » pour ainsi dire la présence synesthésique. C'est en ce sens aussi que Dufrenne choisit de parler d'une « être-peinture » de la musique. Toutefois, il ne faut pas oublier que c'est le mouvement même d'une symphonie qui est héroïque (expressif) et que la musique s'ancre dans la nature. Aussi, la « musique des sphères » se perd-elle dès lors qu'elle est ensorcelée de techniques. Si la révolution musicale a engendré un nouvel inventaire sonore, l'A pense que la pratique contemporaine comprend le sonore comme « toujours déjà musical ». En ce qui concerne l'« être-musique » de la peinture, ce problème nous entraîne, selon lui, sur la même piste que celui de la picturalité du musical. Cette piste plus riche encore que les formes d'art laissées à elles-mêmes est découverte en conclusion.

Sur le sentier de ce qui est devenu une « ontologie de la chair », l'esthéticien phénoménologue rencontre la notion requise. Cette notion c'est le « virtuel », « cet imaginaire immanent qui leste le perçu » (p. 188). C'est ce jaune resté imperçu chez Kandinsky. Mais c'est aussi cette image qui compose la figure de l'objet *par* et *pour* un sujet. Ce n'est pas l'autre du réel (la théorie sartrienne de l'imagination a été en partie récusée en 1953). Il faut éviter le piège de la séduction qui écarte d'une vraie présence à l'art, se concentrer plutôt sur ce qui annonce un surcroît de sens, sur cette « chair » qui chevauche *plusieurs* registres. La « musique du tableau » devient ainsi l'état latent, « inassignable », porteur d'une métamorphose du sensible. Mais cette ontologie est malheureusement impensable : voilà le paradoxe d'une affinité du divers qui souffle dans les synesthésies artistiques, mais qui ne peut s'accomplir « dans l'unité de ce divers ».

Cet essai qui nous fait découvrir le rôle inusité de l'oreille au niveau de la conscience de soi, re-conjuge devant nous la conversion esthétique et la « remontée au fondement ». Il présente une magnifique synthèse des écrits et des propos échelonnés sur près de quarante ans. Nous y reconnaissons cette pensée nuancée qui ne cesse de glisser dans le « champ de l'esthétisable » et de « frôler » l'objet d'art. Tant et si bien qu'ici, c'est la pratique synesthésique — devenue effective dans l'art contemporain — qui semble rendre possible la synthèse. À l'heure où « les ruisseaux ne coulent plus sur les pierres » — pour reprendre une expression récente de M. Henry —, il faut peut-être ajouter que cet ouvrage n'est pas fait pour qui cherche une chimère mathématique, ou se moule avec acquiescement à l'esprit instrumentaliste. Il convoque plutôt la défonctionnalisation des sensations, et s'adresse à qui serait attentif à cette phrase puisée dans « Le plaisir esthétique » (p. 123) :

« Ce fond s'indique sans qu'on le voie, mais on le touche quand le regard se perd. »

*Département de philosophie,
Collège Montmorency.*

* * *