

VOIR ECOUTER PENSER,

Réflexions sur L'Oeil et l'oreille de Mikel Dufrenne

Au fil d'une relecture, il arrive que l'on découvre - ou redécouvre- l'étrange pouvoir qu'on a parfois le temps de suspendre son vol. Ainsi, la problématique abordée par Mikel Dufrenne dans son dernier ouvrage, L'Oeil et l'oreille, pourrait bien apparaître, avec le recul du temps, plus actuelle et plus moderne (c'est-à-dire postmoderne : "post" est un superlatif) qu'à l'époque de sa publication (1987). Non que l'on prétende comparer Dufrenne à une voyante ; et quelle qu'ait été sa dévotion à l'égard du "sauvage" et de la "mentalité primitive"¹, Mikel ne s'est jamais pris pour un shaman. Mais certains passages de L'Oeil et de l'esprit révèlent une prémonition - au sens où il pourrait être prémonitoir, en l'an de grâce 1968, d'annoncer vaillamment la mort du structuralisme au nez et à la barbe du zélateur de la "mort de l'homme", Michel Foucault².

L'intitulé, déjà, prend rétrospectivement valeur d'avertissement. L'Oeil et l'oreille, cela devait être - et c'était, à coup sûr - un hommage à L'Oeil et l'esprit. Nous le savons tous : la fidélité de Mikel Dufrenne à l'égard de Maurice Merleau-Ponty ne s'est jamais démentie. Sauf, précisément, dans ce livre-ci. Substituer "l'oreille" à "l'esprit", n'est-ce pas - du moins au premier abord - rabattre la prétention de "l'oeil" à dialoguer en solitaire avec "l'esprit" ? Et dans cette perspective, ne court-on pas le risque de ravalier le propos au rang de cette "physiologie appliquée" à laquelle, selon Heidegger, Nietzsche aurait réduit l'art ? La première phrase du "prière d'insérer" de L'Oeil et l'oreille le confirme : "Le propos de Mikel Dufrenne est double : d'une part, défendre l'oreille contre l'impérialisme de l'oeil ; et, d'autre part, mettre à l'épreuve l'idée d'un

¹ Cf. Mikel Dufrenne, "La mentalité primitive et Heidegger", in Jalons, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, p.127-149.

² Cf. M. Dufrenne, Pour l'homme, Paris, Ed. du Seuil, 1968.

transsensible qui serait la racine commune du visible et de l'audible"³

Or, on ne saurait mieux marquer les distances à l'égard de Merleau. Dès le début de L'Oeil et l'esprit, ce dernier réclamait pour la peinture (et elle seule) le privilège de donner accès, au contraire de ce que fait la science ("pensée de survol, pensée de l'objet en général"), à un "il y a" préalable, à une "historicité primordiale", bref à cette "nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir"⁴. Que l'art des sont fût habilité de son côté à y puiser, il n'en était nullement question : "La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons". En stipulant la relative invalidité de la musique, Merleau-Ponty privilégiait, sur le plan de la morale ou de l'éthique, l'art pictural : "Le peintre est seul à avoir le droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation". Et il croyait pouvoir ajouter, pour attester de cette liberté, qu'elle intimidait même les dictateurs : "Les régimes qui déclament contre la peinture "dégénérée" détruisent rarement les tableaux : ils les cachent, et il y a là un "on ne sait jamais" qui est presque une reconnaissance"⁵.

En forçant à peine, on pourrait donc faire dire à Merleau que le "droit de regard" appartient légitimement à un Cézanne qui "pense en peinture"⁶ ; en revanche, même recomposée, une symphonie de Chostakovitch ne peut que sentir le soufre - car on peut toujours la soupçonner de n'être pas assez "pensée".

Chez le Mikel Dufrenne de L'Oeil et l'oreille, le ton est différent, et l'argument tout autre. Il ne s'agit nullement d'escamoter le caractère initialement passif de l'audition ; mais on ne fera pas plus l'impasse sur l'activité d'une écoute possédée par l'esprit", d'une écoute pensante à part entière. Au départ, le son est bien ce que l'oreille est vouée à "accueillir et absorber", et à ce titre "il pénètre dans cette caisse sonore que je lui offre, il résonne au plus creux de

³ M. Dufrenne, L'Oeil et l'oreille, Montréal, L'Hexagone/Paris, J.-M. Place, 1987, p. 4 de couverture. (Ci-après : O.O.).

⁴ Maurice Merleau-Ponty, L'Oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964, p. 12-13. (Ci-après : O.E.).

⁵ M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 14.

⁶ Cité par Merleau-Ponty, op. cit., p. 60.

moi. Mais en même temps, parce qu'il ne s'anéantit pas en m'envahissant, il m'investit et m'enveloppe, au point que parfois je ne puis plus en discerner la source : je résonne en lui comme il résonne en moi, je vibre ; s'il est violent, je résiste mal à son assaut, je me perds, je me détraque ; si au contraire je sens en lui quelque mesure et quelque rythme - s'il est par quelque côté musical - , il exalte le battement de la vie en moi". Ici pointe une stratégie égalitaire, distincte de celle de Merleau-Ponty : "Ces effets qu'il produit en moi, analogues à ceux que produit la couleur, attestent l'intimité de ma chair avec le sonore"⁷.

L'"analogie" avec les couleurs ne contribue pas seulement, vis-à-vis de L'Oeil et l'esprit, à désamorcer le piège d'une hiérarchie entre le visuel et l'auditif, ce qui reviendrait à maintenir le débat dans des limites finalement académiques⁸. Elle introduit à une problématique héritée, certes, de l'interrogation classique touchant la "correspondance des arts", mais que la modernité et la postmodernité ont fait rebondir en fonction du développement des arts contemporains : celle de l'hybridation des arts constitués. Mikel Dufrenne dresse en effet ce constat : "Longtemps, les arts plastiques n'ont pas voulu affronter le cri ; les martyrs de l'art chrétien restent impassibles dans le supplice, et Laocoon garde sa dignité, il n'est autorisé à hurler que sur la scène. Aujourd'hui Bacon,, Veliovitch s'appliquent à peindre cette effrayante explosion qui semble faire jaillir au dehors les ténèbres du corps ; il n'y a plus de providence pour interdire de penser l'immanence du chaos au cosmos, de l'inhumain à l'humain, plus de système des arts non plus pour interdire à la peinture d'approcher l'audible"⁹. On pourrait sans doute voir dans ce passage une réplique à ces lignes de L'Oeil et l'esprit, qui n'ont pas échappé à l'attention de Mikel : "L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le "cri inarticulé" dont parle Hermès Trismégiste, "qui

⁷ O.O., p. 92.

⁸ Cf., sur l'ensemble du problème, David Michael Levin, ed., Modernity and the Hegemony of Vision, Berkeley, University of California Press, 1993 ; Martin Jay, Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley : University of California Press, 1993.

⁹ O. O., p. 92.

semblait la voix de la lumière". Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes, un secret de préexistence"¹⁰. Seulement, Merleau-Ponty se détourne aussitôt du "cri inarticulé" : ce qui l'intéresse est le "rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, de l'espace, de couleur"¹¹, et son analyse se borne à relever quelques-uns des effets miroitants du clapotis de l'eau dans une piscine ensoleillée... En revanche, le texte dufrennien évoque directement, avec ce qu'il appelle "l'immanence du chaos au cosmos", le chaosmos que Deleuze avait jadis emprunté à Joyce, et dont il a fait l'un des mots-clefs de son lexique. C'est effectivement chez Deleuze que Mikel Dufrenne puise ici son inspiration. En 1981, les "bonnes feuilles" d'un livre à paraître, Logique de la sensation, Francis Bacon, avaient été publiées, sous un titre provocant, "Peindre le cri", dans un numéro spécial de la revue Critique, que Dufrenne apprécia au point d'en retenir pour son propre compte l'intitulé d'ensemble : "L'Oeil et l'oreille"¹² ! On en déduira qu'au moins à propos de l'interface "sauvage" de la peinture et du corps, Mikel a "écouté" Bacon via l'amplificateur Deleuze plutôt qu'il ne s'est fié à Merleau.

C'est qu'il trouvait en filigrane chez Deleuze l'idée d'une "communication existentielle" entre les différents sens dans le moment "pathétique" de "la" sensation. "Il appartiendrait donc au peintre, exposait Deleuze, de faire voir une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible. Mais cette opération n'est possible qu si la sensation de tel ou tel domaine (...) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le Rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. (...) Et ce Rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique"¹³

¹⁰ O. E., p. 70.

¹¹ O. E., ibid.

¹² Cf. le numéro spécial 408 (mai 1981) de la revue Critique : L'Oeil et l'oreille, Du conçu au perçu dans l'art contemporain.

¹³ Gilles Deleuze, Francis Bacon, Logique de la sensation, Paris, Ed. de la Différence, 1981, p. 31.

Deleuze, qui avouait s'être inspiré à ce propos d'Henri Maldiney¹⁴, qualifiait lui-même de "phénoménologique" une théorie de ce genre. Il n'y a donc rien de surprenant dans la fascination éprouvée par Mikel à l'égard de la Logique de la sensation. Ce qu'il y découvrait lui-même était déjà en partie familier. Après tout, Gilles Deleuze faisait-il autre chose, dans pareille description, que rééditer en le poussant à ses extrêmes conséquences Merleau-Ponty, le Merleau de 1945 qui avait énoncé, dans la Phénoménologie de la perception, que "La perception synesthésique est la règle" ?

Ne nous y trompons pas cependant. Quelle qu'ait pu être l'admiration portée par Mikel à Deleuze, et à Merleau, celle-ci ne l'a pas conduit, en fin de compte, à répéter leur commune thèse sur les synesthésies. Reprenons l'argument : chez le Merleau-Ponty de L'Oeil et l'esprit, l'hégémonie du visuel a pour contrepartie la relégation du musical au niveau de "épures de l'Être" ; le registre du visible "intègre les données des autres sens". Fort bien. Mais, demande Mikel, cela peut-il justifier l'idée d'une "couche originaire du sentir" qui serait "antérieure à la division des sens" ? La Phénoménologie de la perception décrète qu'"On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, le son est porté par le verre visible (...) ; on voit l'élasticité de l'acier, la ductabilité de l'acier rougi"¹⁵. N'y aurait-il pas quelque avantage à substituer "imagine" à "voit" ? Car "on voit le verre, mais on imagine sa rigidité ou sa sonorité propre. On croit les voir, on dit les voir, mais il n'en est rien : le tactile ou l'audible n'ont pas été convertis en visible, ils sont seulement passés à l'état de virtualités"¹⁶.

Ce recours à l'association, c'est-à-dire à une psychologie de l'imagination de style humien, dispense - pour peu que l'on reconnaisse dans l'imagination un "pouvoir de s'ouvrir et communiquer", donc de "laisser le senti retentir dans le sentant"¹⁷ - du postulat d'une "couche originaire du sentir" à laquelle on

¹⁴ Cf. Gilles Deleuze, op. cit., ibid., note 13 ; ainsi que p. 27, note 1, où le moment "pathétique" est promu au rang de "base de toute esthétique possible" (alors que Hegel le "court-circuite").

¹⁵ M. Merleau-Ponty, cité en O. O., p. 118.

¹⁶ O. O., p. 122.

¹⁷ O. O., p. 124.

parviendrait en dédifférenciant les registres sensoriels. Car "c'est comme virtuels que le tactile ou le sonore se joignent au visuel sans être vraiment sentis et sans être non plus visualisés"¹⁸.

L'Oeil et l'oreille opère donc un décrochage à l'égard de l'ontologisation de la perception telle que conçue par Merleau-Ponty. Mais dans la mesure où Deleuze choisit de s'aligner sur Merleau, il se heurte à la même difficulté, que relève par exemple Jean-Luc Nancy : "Nous n'accordons pas à Deleuze la continuité que celui-ci semble supposer entre la senesthésie perceptive (qu'il reprend à Merleau-Ponty) et la "communication existentielle" des sens dans l'expérience artistique. S'il y a bien unité ou synthèse dans les deux cas, elles ne sont pas du même ordre"¹⁹ Ce qu'objecte à Deleuze Jean-Luc Nancy, c'est d'invoquer une "unité originelle des sens" qui n'est en fait que "l'"unité" singulière d'un "entre" les domaines sensibles" - si bien que le "Rythme" dont parle Deleuze "n'a son moment propre que dans l'écart du battement qui le fait rythme". Loin d'apparaître, il est "le battement de l'apparaître en tant que celui-ci consiste (...) dans l'hétérogénéité qui espace la pluralité sensitive ou sensuelle". Hétérogénéité qui est elle-même "au moins double : elle divise des qualités bien distinctes, incommunicables (visuelles, sonores, etc.), et elle partage entre les premières d'autres qualités (ou les mêmes), qu'on pensera nommées par "métaphore" (comme le sombre, le lumineux, l'épais, le doux, le strident, etc.) (...), mais qui sont en dernière analyse des méta-phores au sens propre, des transports ou des communications effectifs à travers l'incommunicable lui-même, un jeu général de mimesis et de méthexis mêlées à travers tous les sens et tous les arts". - Bref, Deleuze n'est pas loin de ressusciter la chôra de Platon, laquelle en elle-même "n'est rien d'autre que la pâte de la différence, ou l'élasticité de l'espacement"²⁰.

Sans doute est-il ambigu de désigner au singulier - s'agissant de la chôra comme ensemble de rythme - ce qui permet, selon les termes de Dufrenne, "que les synesthésies soient vécues comme

¹⁸ O. O., p. 126.

¹⁹ Cf. Jean-Luc Nancy, Les Muses, Paris, Galilée, 1994, p. 28 n. 1.

²⁰ J.-L. Nancy, op. cit., p. 46, 47 et 47-48, n. 1.

telles", et "que les métaphores soient autre chose que des façons de parler"²¹. A l'évidence, en effet, l'impatience d'un Messiaen face à une chorégraphe qui juxtapose "de la couleur violette et des accords de sol majeur" relève d'un statut bien particulier, "le statut de l'imaginaire, ou du virtuel", qui est assigné à une expérience privée. Mais l'aspect subjectif d'une telle indignation, pour arbitraire qu'il paraisse, ne déconsidère nullement le phénomène de la synesthésie: si nous ne comprenons pas, c'est tant pis pour nous²². De même, le compartimentage extrême des différentes disciplines artistiques que John Cage appelait à se chevaucher lors du célèbre Event de 1952 à Black Mountain College, en entravant la reconnaissance claire de chacune d'entre elles (musique, poésie, danse, performances visuelles ...), semble bien avoir - de l'avis général - autorisé une prise de conscience diffuse de la forme globale résultant de leur interpénétration²³ ; d'où une impression d'unité, que nombre de happenings ultérieurs - même auréolés de la réputation d'un Allan Kaprov, d'un Dick Higgins, et plus largement des artistes regroupés sous le label Fluxus - ne parvinrent guère, quelle que fût leur

²¹ O. O., p. 126. Sur la "conversion" de Mikel Dufrenne à une Nature "éclatée" au sens de la chôra plurielle, cf. notre article "Mikel Dufrenne et l'idée de nature", in G. Lascault éd., Vers une esthétique sans entrave. "Mélanges Mikel Dufrenne", Paris, U. G. E., coll. 10/18. 1975, p. 84.

²² Cf. O. O., p. 125. L'argument est préparé p.121 : "Si nous ne pouvons pas penser un ensemble susceptible de métamorphose ni un senti d'avant les sens, et si pourtant nous invoquons les synesthésies, c'est parce qu'elles sont parlées" - et cela paraît, dans un premier temps, les détourner de tout "fond de vérité". Mais, six lignes après, on apprend que "les synesthésies peuvent se dire sans qu'un sujet les dise", car "le langage les dit de lui-même, il les met dans la bouche de l'homme parlant". La subjectivité ne fait retour qu'ensuite, pour confirmation - ou pour mémoire... Se voulant en effet "responsable de ce qui se dit en lui", l'homme parlant "en rajoute : à chacun ses synesthésies". Cela est du ressort du "sujet imaginant" (cf. p. 122). Seulement, ce "sujet" reste superfétatoire. "La référence à l'individu n'accule pas au psychologisme si cet individu s'avère capable de vivre une expérience ontologique, et elle n'incline pas davantage au relativisme". (p. 125)

²³ Un tel "événement" - Event : "arrive-t-il ?" de Lyotard, ou l'Ereignis - n'est aucunement de l'ordre du pré-visible, c'est-à-dire du calculable : rien n'en garantit l'émergence ; et c'est bien ce que Michaël Fried, dans sa polémique bien connue contre le minimalisme, ne parvenait pas à supporter. Son argumentation à l'encontre de la "théatralisation" des arts contemporains tombe sous le coup de la remarque dufrennienne : "Que certains visages du monde ne se livrent qu'à certains sujets n'empêche pas qu'ils soient des possibles du monde ; l'intersubjectivité n'est requise d'apporter sa caution qu'à une pensée impersonnelle du monde". (p. 125).