

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.

transsensibile 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 visualisées"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).

simplicité, à faire éprouver à leurs spectateurs, auteurs ou participants²⁴. Mais fallait-il parler dans ce dernier cas d'échec ? Tout ce qu'on est en droit d'affirmer est que métaphores et synesthésies sont aussi des "façons de faire", sujettes comme telles à interprétations infinies ; et que "si l'unité du sensible est au moins pressentie dans l'expérience des synesthésies, elle peut être aussi visée - sinon atteinte - par la pratique des arts"²⁵. Les analyses proposées par Dufrenne dans L'Oeil et l'oreille sont à cet égard éloquents : en attirant l'attention sur ce que l'on pourrait appeler le "tournant herméneutique" propre à la "postmodernité moderne" au sens de Lyotard ou Wolfgang Iser²⁶, elles invitent à relativiser les perspectives héritées, toujours trop tranchées, que l'on applique si fréquemment aux tentatives artistiques contemporaines.

Et c'est sans doute ainsi qu'elles innovent le plus sûrement -

²⁴ Boris Groys (Du nouveau, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1995, p. 185-187) s'est interrogé sur la séduction que le marché de l'art, par hypothèse assoiffé de nouveauté, exerce sur les artistes à notre époque. Peut-on, comme n'y hésite pas Lyotard, opposer radicalement à l'art "sublime", "imprésentable" ou "événementiel", les stratégies de l'"innovation" systématique, réputées "inauthentiques" ? Il faut y regarder de plus près : "en opérant une distinction nette entre événement et innovation, Lyotard omet la possibilité, découlant nécessairement de cette distinction, que l'événement attendu par l'artiste, s'il n'est contrôlé par aucune stratégie novatrice consciente, apporte non pas de l'inouï, mais au contraire quelque chose de complètement banal, trivial et sans originalité. Or, c'est précisément le cas des artistes qui ont servi de point de repère à Lyotard (...) : le même geste novateur qu'ils ont accompli une fois, Barnett Newman ou Daniel Buren le répètent sans cesse en tant que signe immuable de l'irréductibilité sublime. Ce même signe leur sert d'autre part d'indice commercial stable - et rend ainsi possible le succès de leur propre stratégie commerciale - de sorte que c'est justement l'événementiel se répétant qui doit être conçu comme commercialisation du procédé novateur inventé un jour" (p.187). C'est, bien entendu, à une aporie de ce genre qu'ont su admirablement échapper un Marcel Duchamp ou un John Cage ; on ne saurait en dire autant de leurs innombrables épigones. La stratégie de la différence consiste bien à se déprendre de la "tradition du nouveau" : c'est pourquoi John Cage professait qu'"il n'y a pas de style" "Contrairement à ce qu'on pourrait croire et à ce que l'on dit, énonçait de son côté Jean Grenier, le style apparaît plus souvent dans la vie que dans l'art. A peine l'oeuvre réalisée, le style dégénère" (La Vie quotidienne, Paris, Gallimard, 1968, p. 113). Cela s'applique aussi bien au non finito, qui n'est pas moins à déstabiliser dans la pratique ; et donc à Fluxus.

²⁵ O. O., p.126.

²⁶ Cf. notamment, de Wolfgang Iser, Undoing Aesthetics, London, Sage, 1997, p. 123-133 : "aux thèses opposées de la "commensurabilité" et de l'"incommensurabilité" herméneutique de l'art, Iser suggère de substituer une herméneutique de la pratique artistique susceptible de désamorcer toute fièvre herméneutique en dévoilant la ratio essendi de chaque oeuvre prise en elle-même. On est ici au plus près de ce que prône L'Oeil et l'oreille.

même par rapport à ce qu'enseignent les textes les plus "pointus" de Mikel, comme ceux, touchant l'imaginaire ou le jeu, qui ont été recueillis dans le deuxième volume d'Esthétique et philosophie²⁷. Le chapitre VI de L'Oeil et l'oreille, en particulier, mériterait une exégèse détaillée. La notion de "virtualité", à laquelle nous nous arrêterons plus haut, s'y trouve approfondie. Elle "n'est pas requise, explique Mikel, à propos d'un spectacle qui sollicite à la fois l'oeil et l'oreille"; mais elle "peut l'être, lorsque (...) tel ou tel élément de l'association n'est pas perçu en même temps que tel autre et n'est, au mieux, donné qu'en image, pour composer la figure de l'objet"²⁸. L'image dont il est ici question relève non pas d'un "imaginaire" qui risque toujours, comme chez Sartre, de basculer dans l'irréel, mais de l'"imaginable" tel que l'a élaboré Maryvonne Saison : enté sur le réel. A la façon du "possible objectivement réel" thématized naguère par Ernst Bloch dans le premier volume du Principe Espérance²⁹, l'"imaginable" anticipe la perception de l'objet. Il convient par conséquent de le considérer, comme le définit Maryvonne Saison, en tant qu'"intermédiaire entre objectif et subjectif"³⁰. Définition qui, à son tour, renvoie à une imagination "toujours subjective", bien que son contenu ne soit pas subjectif. "Transsubjective", donc, en tant qu'elle appartient au monde, qu'elle est le monde qui se rêve comme Bachelard disait que les mots "rêvent". Dufrenne résume ainsi son propos : "L'imagination qui joue au bénéfice de la perception est transsubjective, et c'est par là même qu'elle fonde le sujet : en le faisant, dans le monde, corrélat d'un monde"³¹.

Il ne s'agit pas, précise Mikel, de tenir le sujet pour naturant, "mais à penser le sujet comme chair, et même comme individu, nous tentons de le saisir dans son émergence comme nature (...). Nous récusons le triomphalisme du transcendantal, l'identification du constituant et du naturant, mais nous n'acceptons pas non plus le triomphalisme d'un savoir qui réduirait le sujet à l'être déterminé d'un

²⁷ Paris, Klincksieck, 1976.

²⁸ O. O., p. 189.

²⁹ Cf. Ernst Bloch, vol. I, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 284-291. Mikel Dufrenne s'y réfère p. 194.

³⁰ Maryvonne Saison, citée en O. O., p. 196 ; cf. aussi p. 193-194.

³¹ O. O., 198.

objet"³². Par cette déclaration, L'Oeil et l'oreille ouvre, en amont de la phénoménologie stricto sensu, sur une herméneutique de l'Umwelt irréductible à une "ontologie phénoménologique", et dont les résonances recroisent celles de plusieurs recherches récentes en physique et en biologie, ainsi qu'en linguistique, en sciences sociales, en mathématiques et en Intelligence artificielle³³. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la conclusion du travail de Clément, Scheps et Stewart sur l'Umwelt et l'interprétation s'appuie sur Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty : ils "ont tracé des voies dont nous pouvons hériter en tant que biologistes, moyennant une prise en compte accrue des travaux récents en éthologie"³⁴. En revanche, il conviendrait, dans la perspective du constructivisme interactionniste, de récuser toute inscription du monde "dans une philosophie de la Nature qui s'enracinerait dans l'idéalisme allemand" : l'hypothèse schellingienne d'une "âme organisatrice" de la "symphonie de la nature" est inutile, puisque "de nos jours, la co-évolution suffit à en expliquer l'origine"³⁵. - Cela ne revient-il pas à disqualifier le fond de la pensée dufrennienne ? - Mais écoutons la suite : si l'on admet la réversibilité du Dasein et de son Umwelt, alors il est possible de "redire avec Uexküll que, dans l'Umwelt d'un papillon, "la fleur est faite pour le papillon", elle y est "un objet à butiner". L'Umwelt de cette fleur est un autre monde. La termitière qui envahit une poutre n'est pas interprétée de la même façon par les termites qui la construisent et qui en vivent, que par la propriétaire de la maison dont le toit menace de s'écrouler. Leurs mondes respectifs s'interpénètrent sans se correspondre. Et tout texte écrit par un auteur, y compris le

³² O. O., *ibid.*

³³ Cf. Jean-Michel Salanskis, François Rastier et Ruth Scheps, éd., Herméneutique : textes, sciences, Paris, P. U. F., 1997 : autour des actes d'un colloque tenu en septembre 1994 à Cerisy-la-Salle, 18 chercheurs, travaillant notamment dans le domaine des sciences les plus "dures", se sont interrogés sur la mise en oeuvre, par la rationalité scientifique, d'"opérateurs interprétatifs" (p. 4). Le caractère résolument interdisciplinaire de la méthodologie adoptée et la teneur des problèmes abordés nous paraissent légitimer une confrontation avec les idées avancées dès le début de L'Oeil et l'oreille, dont tout la première partie (intitulée "L différenciation sensorielle") vise à repenser la phylogenèse de l'interprétation, sans se limiter pour autant à l'esthétique et à l'art.

³⁴ Cf. Pierre Clément, Ruth Scheps et John Stewart, "Umwelt et interprétation", dans le recueil de Salanskis, Rastier et Scheps mentionné dans la note précédente, p. 228.

³⁵ Clément, Scheps et Stewart, *loc. cit.*, p. 229-230.

nôtre, sera interprété/butiné de mille manières en fonction de l'Umwelt de chaque lecteur : souhaitons qu'il s'y intègre en devenant signal pour lui"³⁶.

Or, ce qu'apporte L'Oeil et l'oreille est précisément, avec l'insistance (postmoderne) sur l'illimitation de l'herméneutique, l'éclatement de l'idée de la Nature, Et si Dufrenne n'a pas rompu avec la pensée de Schelling, il l'a démultipliée. On ne peut dès lors qu'acquiescer à la note du Qu'est-ce que la philosophie ? dans laquelle Deleuze, justifiant sa propre rupture avec la phénoménologie, étaye celle-ci sur la distance prise par Mikel à l'endroit de Merleau : " Dès la Phénoménologie de l'expérience esthétique (1953), Mikel Dufrenne faisait une sorte d'analytique des a priori perceptifs et affectifs, qui fondaient la sensation comme rapport du corps et du monde. Il restait proche d'Erwin Strauss. Mais y a-t-il un être de la sensation qui se manifesterait dans la chair ? C'était la voie de Merleau-Ponty dans Le Visible et l'invisible : Dufrenne faisait valoir beaucoup de réserves concernant une telle ontologie de la chair (cf. L'Oeil et l'oreille)"³⁷. Ce sont de telles "réserves" qui rendent parfaitement "opérationnel", nous semble-t-il, le dernier ouvrage de Mikel à l'égard de l'exigence constructiviste. Reportons-nous en effet au bilan "interactionniste" de Clément, Scheps et Stewart : avec Merleau-Ponty, disent-ils, "nous pensons que "l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît", en proposant une formulation plus générale : chaque être vivant est à son monde, son Umwelt, par lequel il existe et, le cas échéant (espèce humaine), se connaît. Pour nous, cependant, le monde ainsi défini n'est pas un "ensemble de relations objectives portées par la conscience", mais plutôt l'ensemble des possibilités de perceptions/actions co-construites par un être vivant"³⁸. Le rectificatif ainsi formulé ne correspond-il pas mot pour mot à celui que nous a légué L'Oeil et l'oreille ? Le "virtuel" dufrennien interdit en effet de s'en tenir, comme le fait Merleau, à la sphère - si "incarnée" soit-elle -

³⁶ Clément, Scheps et Stewart, loc. cit., p. 230.

³⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 169, note.

³⁸ Clément, Scheps et Stewart, loc. cit., p. 229.

des "relations objectives portées par la conscience". C'est qu'avec Mikel, l'expérience fraye la voie à l'épiphanie du possible. Comme l'a montré Antonio Pedro Pita, "la philosophie apprend de l'art, surtout de la peinture non-figurative et de la musique, qu'il y a un savoir qui ne se résout pas par le voir"³⁹. Le statut de l'invisible ne saurait dès lors se confondre avec celui que Merleau lui assigne, d'être tout au plus ce dont le "visible" est "pregnant"⁴⁰, ou encore de se réduire à "ce qui n'est actuellement pas visible, mais pourrait l'être"⁴¹ ; pour Dufrenne, l'auralité telle que l'art nous la présente débordé les deux, le visible et l'invisible, parce qu'elle remet en cause la clôture qui fixe leur partag. "L'idée d'une homogénéité du sensible échappe à nos prises, l'unité du pluriel n'est pas saisissable"⁴²

U.N.S.A.

DANIEL CHARLES

³⁹ Antonio Pedro Pita, "Le cinéma et la peinture : Mikel Dufrenne et les problèmes du voir", conférence prononcée le jeudi 5 février 1998 dans le cadre de la journée d'études "Mikel Dufrenne et les arts", organisée par Maryvonne Saison à l'Université Paris X - Nanterre autour de l'inauguration de la stèle du sculpteur Bauduin à la mémoire de Mikel Dufrenne. Nous citons le texte manuscrit, qui nous a été aimablement communiqué par l'auteur (p. 4).

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, Le Visible eet l'invisible, Paris, Gallimard, 1964, p. 269.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 310.

⁴² O. O., p. 200. Ce sont (presque) les derniers mots de l'ouvrage. N. B. : Une première version du présent texte a été lue le 5 février 1998 dans le cadre de la journée d'études "Mikel Dufrenne et les arts", mentionnée à la note 39.