

## En guise d'introduction L'esthétique de Mikel Dufrenne et le problème de la méthode : sources, difficultés et enjeux

De la scène transcendentale à la scène phénoménologique, il y a plusieurs chemins dans la philosophie de Mikel Dufrenne qui, dans toute leur diversité, orchestrent une scène instable et mouvante où l'esthétique tente sans cesse d'ajuster ses enjeux au projet d'une philosophie de la Nature. La complexité de cette démarche qui s'étend sur une quarantaine d'années, depuis la thèse sur la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* en 1953 jusqu'aux ultimes développements de *L'Œil et l'oreille* en 1987, ses interrogations longues comme ses ellipses impatientes, tout cela ne peut se comprendre sans l'éclairage que lui donne une « méthode ». Mais à qui les chercherait, l'œuvre de Mikel Dufrenne donnerait peu de développements directement méthodologiques. Les rares textes qui, dans les trois volumes d'*Esthétique et philosophie*, affrontent explicitement la question offrent pourtant, quoique timidement, l'une des considérations méthodologiques les moins aveugles qui soient<sup>1</sup>. En réalité, tout se passe comme si la question de la méthode avait pâti de sa trop grande proximité avec une autre, autrement prépondérante, et même proliférante, poussant ses racines dans ce qu'il est convenu d'appeler, en paraphrasant Dominique Janicaud, le « tournant esthétique de la phénoménologie<sup>2</sup> ». Si Mikel Dufrenne donne avant tout, du moins depuis sa

---

• 1 – Cf. Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 53-61.

• 2 – En marge de la controverse, suscitée dans les années 1990 par l'hypothèse d'un « tournant théologique » de la phénoménologie française, la mise en évidence d'un tournant esthétique de la phénoménologie – notamment française – a fait couler beaucoup d'encre, aussi bien de la part de ses détracteurs que de ses promoteurs. On s'est inquiété, d'une part, de l'esthétisation excessive de la phénoménologie; on s'est réjoui, d'autre part, du renouvellement que la méthode phénoménologique

thèse de 1953, l'image d'un philosophe travaillant consciencieusement à l'école de la phénoménologie, on aurait certes tort de réduire celle-ci à un simple moment de formation ou de maturation<sup>3</sup>. Bien au contraire, il y a tout à gagner à reconsidérer pour elle-même cette dimension afin de prendre la mesure de ce qui s'y joue et s'y décide. Mais, il y a chez Mikel Dufrenne une rigueur tout à fait remarquable qui lui fait chercher dans la phénoménologie non plus une sorte de complémentarité du concept, en dehors de laquelle il n'y a pas de théorie de l'art, mais une nécessité qui empêche l'esthétique de s'ériger en système.

Bien qu'elle se soit assouplie dans sa forme, « au point d'éclater<sup>4</sup> », aujourd'hui comme l'explique Mikel Dufrenne dans un article de 1961 intitulé « Les Métamorphoses de l'esthétique », l'esthétique est restée souvent traitée en parent pauvre aussi longtemps que son noyau reste localisé dans le champ de la philosophie. Depuis que la philosophie de l'art s'est attirée les qualités de l'« esthétique », c'est-à-dire depuis que le XVIII<sup>e</sup> siècle a cantonné la portée de l'œuvre d'art à la sphère du jugement de goût, il semble que la dichotomie du sujet et de l'objet engage l'esthétique sur deux voies : celle d'une esthétique subjectiviste et celle d'une esthétique objectiviste. Sous le signe de Kant s'accusent d'une part les limites de la première; et sous le signe de Hegel les impasses de la seconde. Si cette opposition va traverser l'histoire de l'esthétique, elle va donner lieu, au début du siècle en Allemagne, à de vifs conflits entre l'*Aesthetik* qui se réfère au sujet, et la *Kunstlehre* qui se recommande de la science et qui élabore une étude de l'objet. Mais celles-ci ne cessent de s'entrecroiser : les deux entreprises sont bien plus complémentaires que divergentes. Si cette complémentarité est leur sens profond, l'expérience esthétique ne serait-elle pas alors le rappel d'une situation ontologique originaire où le sujet et l'objet sont confondus plutôt qu'inséparables?

En 1953, l'analyse transcendantale entreprise par la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* vise, en effet, à saisir ce qui fonde la solidarité entre le sujet et l'objet. Mais du transcendantal à l'ontologique, il n'y a qu'un pas selon Mikel Dufrenne, et « ce passage de l'*a priori* à l'ontologique, toute philosophie est obligée

---

peut rendre possible ou autoriser sur des thèmes élaborés de façon interne par l'esthétique et la philosophie de l'art. Cf. sur cette question, Maryvonne SAISON, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », in *Revue d'esthétique*, n° 36, Paris, J.-M. Place, 1999, p. 125-140.

• 3 – En effet, la découverte de la phénoménologie husserlienne fut le théâtre d'un des épisodes les plus brillants du renouvellement de la philosophie française depuis les années 1930-1940. Si le rideau se lève sur une phénoménologie psychologique de l'image avec la parution de *L'imagination* de Sartre en 1936, la pièce se continue avec la redéfinition de *L'imaginaire* en 1940, avant d'accéder à sa maturité spéculative en 1945 avec la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Mais c'est avec une troisième phénoménologie qui voit le jour en 1953, en l'occurrence la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne, que la pièce connaît son extraordinaire bouquet final, faisant se côtoyer à parts égales réflexion esthétique et démarche descriptive.

• 4 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 14.

de l'effectuer dès qu'elle ne se satisfait pas d'un idéalisme plus ou moins facile<sup>5</sup> ». Contre l'idéalisme, mais aussi face au réalisme, Mikel Dufrenne considère que la corrélation du sujet et de l'objet est un point de passage obligé pour la réflexion. *La notion d'« a priori »* le confirmera en 1959. La phénoménologie vient assumer justement cette aporie en promouvant, après l'eidétique, sa méthode propre<sup>6</sup>. Car, en deçà de la corrélation, elle témoigne d'une unité première que l'art s'efforce à la fois de ressouder et de dire.

Indissociablement descriptive et transcendantale, la phénoménologie de Mikel Dufrenne reste néanmoins suspendue, du moins en 1953, aux fils de l'activité constituante. Parce qu'elle constitue un terrain idéal pour valider ou infirmer une phénoménologie de la conscience, cette esthétique se veut à chaque fois guidée par ce qui apparaît, par la volonté de donner à voir les phénomènes auxquels l'intelligence théorique reste le plus souvent aveugle. Si cette phénoménologie de Mikel Dufrenne engage l'esthétique à la rencontre des problèmes de l'art, elle n'en remet pas moins en chantier ce qui pouvait sembler acquis. Bien qu'elle s'inscrive sous la houlette de Husserl, la démarche de Mikel Dufrenne s'autorise déjà une prise de position critique : réticent quand il s'agit de transposer sans nuances à l'esthétique la théorie phénoménologique, il se refuse à formuler une eidétique de l'expérience de l'art. En refusant de « suivre Husserl à la lettre », Dufrenne fait place en 1953 à un absolu qui rassemble sujet et objet dans une entente primordiale, mais qui aussi les transcende et dont ils ne sont que les manifestations immanentes et singulières. La description noématique de l'œuvre sert de fil conducteur à une analyse intentionnelle qui explore la corrélation noético-noématique, en montrant à quels actes ou quelles intentions de la conscience répondent les caractères de l'objet. Mais sous sa plus grande généralité, ce problème prend en effet la tournure d'un conflit entre le « dualisme » et le « monisme », tel que Mikel Dufrenne le formule clairement dans un article peu connu de 1969, intitulé « Phénoménologie et ontologie de l'art ». S'il vise à dépasser le dualisme du sujet et de l'objet, tout en désignant sous le monisme un état premier où être et sens ne sont pas encore discernables, ce problème impose en même temps d'infléchir alors la phénoménologie vers l'ontologie :

« Mais cette idée d'un monisme originaire ne peut être pressentie qu'au terme d'une réflexion orientée par le dualisme ; car la rationalité requiert ce dualisme comme hypothèse méthodologique, et cette hypothèse trouve une confirmation dans l'essor de l'homme qui semble se séparer de la nature pour s'affirmer. L'analyse intentionnelle est donc double : noético-noématique. La phénoménologie, pour autant même qu'en s'inspirant de Brentano elle

• 5 – Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 568.

• 6 – Cf. Mikel DUFRENNE, « Phénoménologie et ontologie de l'art », in Bernard TEYSSÈDRE (dir.), *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 146-147.

reprend son bien à la psychologie, peut être tentée d'isoler et de privilégier l'analyse noétique, et c'est sur elle que nous insisterons un moment. Mais on ne saurait trop souligner que l'analyse noétique et l'analyse noématique, même si elles sont conduites séparément, sont toujours solidaires : l'analyse du voyant suppose l'étude du visible, et inversement l'étude du visible suppose l'étude de la vision, et la conscience du point de vue choisi. Aussi bien la phénoménologie, dès son début avec Conrad et Geiger, un peu plus tard avec Ingarden, loin de se limiter à l'analyse noétique, a repris son compte les travaux de l'école de la *Sichtbarkeit*. Aujourd'hui elle prend pareillement en charge ce qu'on appelle l'analyse immanente, qu'elle soit ou non structurale, et par exemple l'approche sémiologique qui sollicite de nombreuses et fécondes recherches, de même que nous l'avons vue tout à l'heure récupérer l'analyse eidétique des arts, des genres et des styles. La seule divergence possible entre une certaine sémiologie et la phénoménologie tient au souci qu'a la phénoménologie de toujours conjuguer l'analyse noétique avec l'analyse noématique, c'est-à-dire de ne pas laisser indûment le sujet entre parenthèses. De là vient qu'elle mette la sémiologie en garde contre une subordination trop docile à la linguistique, dans la mesure du moins où celle-ci exclut la considération de la parole au bénéfice de la langue ; elle rappelle que l'art n'est pas langue, mais langage ; à travers l'œuvre, quelqu'un parle à quelqu'un, et cette communication requiert qu'on soit attentif à l'émetteur comme au récepteur<sup>7</sup>. »

L'esthétique de Mikel Dufrenne donne pourtant des gages convaincants en demandant à la phénoménologie un concept apte à reconnaître dans cette communication un corrélat de l'intentionnalité esthétique. Contrairement à l'objet esthétique qui est esthétiquement perçu, l'œuvre d'art se définit en dehors de l'expérience esthétique et se constitue par une conscience intentionnelle particulière. D'une part, objet et perception esthétiques forment une totalité où l'objet n'est tel que vis-à-vis d'une perception qui lui fait droit et l'accueille, mais où la perception crée les conditions de possibilités de l'objet. Mais si la phénoménologie s'applique à décrire cette perception sous le nom d'expérience esthétique, c'est parce qu'elle constitue l'objet comme objet *esthétique* : « le tableau est objet esthétique pour l'œil qui le broute, alors qu'il ne l'est pas pour la main qui l'accroche au mur ou qui l'époussette<sup>8</sup> ». C'est en exhibant la structure même de l'apparaître, en deçà de la distinction du sujet et de l'objet, que l'expérience esthétique souscrit à une réduction spontanée. Dans un article de 1954, « Intentionnalité et esthétique », repris dans le premier tome d'*Esthétique et philosophie*, Mikel Dufrenne reprend les éléments développés dans la thèse de 1953 pour souligner qu'à sa manière

• 7 – Mikel DUFRENNE, « Phénoménologie et ontologie de l'art », *op. cit.*, p. 147.

• 8 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. III, *op. cit.*, p. 86.

l'expérience de l'objet esthétique est l'occasion d'une « réduction » qui n'a pas d'autre enjeu que d'explorer l'apparaître. Que révèle cette réduction ? Que les objets expressifs se donnent à nous non seulement avec des caractères noématiques qui tiennent à leur corrélation avec des actes noétiques, mais avec du sens, dont il n'est pas sûr qu'il tienne à une donation de sens. Tel est le privilège de la perception esthétique : il s'agit, en effet, d'une perception « pure », irréductible aussi bien à l'imagination qu'à l'entendement, qui irrigue le seul monde présent au sujet percevant, celui de l'objet esthétique. Que la conscience rencontre un donné, il n'y a pas lieu de s'en étonner si l'on admet qu'elle se définit par son intentionnalité, et donc que sa première dimension est la réceptivité ; mais qu'il y ait du sens, que ce donné qu'est l'objet esthétique nous parle en deçà de tout langage, voilà qui conduit Mikel Dufrenne à « dire que l'expérience esthétique, dans l'instant qu'elle est pure, accomplit la réduction phénoménologique<sup>9</sup> ». Si celle-ci permet à la perception de recueillir le sens que les choses expriment et auquel la subjectivité se trouve accordée, il n'en reste pas moins que le monde se prête à cette perception à l'état naissant, sans forcément se réduire à son être-perçu. Il y a à cela, selon Mikel Dufrenne, une raison fondamentale : puisque le monde préexiste à la perception, la « corrélation intentionnelle » qui l'unit à la subjectivité prend un sens ontologique, celui d'une « familiarité native<sup>10</sup> » au sein du sentir entre le *cogito* corporel et le *Lebenswelt*. Si cette réduction permet d'accéder à une perception native et « sauvage<sup>11</sup> », c'est dans la mesure où elle ouvre sur un réel nu, non encore objectivé, par le flux de la conscience transcendante qui est une vie créatrice.

Mais à perdre ainsi la naïveté, c'est l'immédiat qui doit être reconquis à travers la réduction phénoménologique : celle-ci découvre un sujet proprement constituant qui, comme le rappelle *L'inventaire des a priori* en 1981, n'est transcendantal qu'à condition d'être totalement distinct du sujet empirique, et totalement décalé par rapport au monde. Dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, on s'en souvient, Mikel Dufrenne admet déjà que ce sujet n'est plus seulement législateur, mais aussi donneur de sens. Or nous aurions pu nous attendre à ce que tout l'intérêt eût porté sur le travail de l'artiste, puisque lui seul agit apparemment, en façonnant une pierre, peignant une toile, jouant une sonate. Mais, en décidant d'emblée que son étude majeure porterait sur l'expérience esthétique *du spectateur*, Mikel Dufrenne établit clairement qu'il n'y a d'objet esthétique que pour un sujet esthétisant : l'art invite à doubler l'étude de l'expérience esthétique, à joindre une étude de la création à une étude de la réception<sup>12</sup>. L'œuvre ne résulte pas

• 9 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 55.

• 10 – Mikel DUFRENNE, *Jalons*, *op. cit.*, La Haye, Nijhoff, 1966, p. 128.

• 11 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. II, *op. cit.*, p. 33.

• 12 – Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 4.

seulement de l'initiative de son créateur, mais de son interprétation et de sa réception. Cela n'implique pas pour autant que la valeur de l'objet esthétique se laisse réduire à la subjectivité qui le contemple. Là, il faut revenir à Kant et au schématisme : il ne peut y avoir d'objet pour une connaissance que s'il y a dispositif dirigé vers un objet possible. Si l'objet esthétique « provoque et gouverne<sup>13</sup> » la perception, c'est parce qu'il est un en-soi qui exige notre présence pour lui. Le risque du réalisme, qui détache le monde comme en-soi, comme celui de l'idéalisme qui fait de celui-ci le constitué du pour-soi, n'est pas loin ; et pour contourner ce double écueil, la démarche de Mikel Dufrenne exige le remaniement de l'idée de sujet. S'il ne peut plus s'identifier entièrement au sujet transcendantal, c'est parce que l'attitude esthétique exige du sujet qu'il contribue à l'accomplissement de l'œuvre en l'exécutant. En ce sens, le rapport du spectateur à l'objet esthétique révèle une part de la subjectivité contenue dans toute situation esthétique.

Si cette démarche permet à Mikel Dufrenne de définir l'objet esthétique en 1953 à partir d'une perception qui appelle moins l'action ou la réflexion, c'est parce qu'il situe l'esthétique dans la pensée immanente au sensible<sup>14</sup>. Si l'intentionnalité esthétique atteste en effet d'une solidarité de l'expérience et de ce qu'elle présente, elle suppose en même temps que l'attitude du spectateur soit irréductible à celle d'un sujet récepteur qui referait en lui-même le résultat de l'activité de création de l'artiste. C'est par là que l'étude du public présuppose une phénoménologie de la réception appelée à dépasser l'opposition traditionnelle de l'objet et du sujet. Elle montre que, dans l'expérience esthétique, objet et sujet se constituent l'un *avec* l'autre, l'un *par* l'autre : le récepteur en se donnant à l'œuvre, l'œuvre en se produisant comme objet esthétique dans la perception qui lui fait droit – et même si l'intelligibilité du discours requiert qu'on adopte pour décrire cette expérience un langage dualiste<sup>15</sup>. À la profondeur que nous pouvons révéler dans l'objet, par son commentaire ou son interprétation, correspond une profondeur du moi, mais qui n'est pas seulement réservée à l'auteur qui y a investi des vécus subjectifs. En fait, si cette *solidarité* touche toute personne qui s'intéresse à l'œuvre d'art, l'intentionnalité esthétique, sans pour autant être constituante, est dès lors *participation*<sup>16</sup>. Fidèle en cela à Ingarden, Mikel Dufrenne reconnaît que l'objet esthétique n'existe qu'avec la « collaboration du

• 13 – *Ibid.*, p. 287.

• 14 – *Ibid.*, p. 127.

• 15 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. II, *op. cit.*, p. 284.

• 16 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, *op. cit.*, p. 120. L'objet esthétique permet donc de constituer une « communauté réelle » « comme une objectivité supérieure qui rallie les individus et les contraint à oublier leurs différences individuelles ». Il va sans dire que c'est dans la tradition kantienne que Dufrenne se situe lorsqu'il attribue ainsi à la contemplation esthétique une valeur sociale. L'objet esthétique témoigne pour l'humanité de l'individu. Cf. sur ce point, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 104.

spectateur<sup>17</sup> ». Cela implique non seulement que l'objet esthétique s'anticipe dans la structure de l'œuvre d'art, tout comme le monde se prête à la perception pour se retrouver « métamorphosé » par elle<sup>18</sup>, mais que le mode d'existence de celle-ci ne peut qu'être virtuel. En ce sens, l'existence de l'œuvre d'art se concrétise avec sa perception comme objet esthétique, qui la fait passer, selon une différence de degré d'existence, de l'abstrait au concret, et de « l'être à l'apparaître<sup>19</sup> ».

Les conséquences les plus décisives de ces deux prémisses convergent vers une mutation fondamentale de la théorie du sujet étayée sur la notion d'*a priori*, et c'est dans l'ouvrage éponyme de 1959 que Mikel Dufrenne va les tirer au clair. L'accord ne résulte pas du pouvoir de l'homme sur le monde ni de celui du monde sur l'homme. L'accession du monde à la conscience requiert l'*a priori*. Mikel Dufrenne revendique sur ce point l'influence de Max Scheler. Sous l'influence de Nietzsche, ce dernier a provoqué une mutation décisive de la phénoménologie. Pour Husserl, si nous percevons le corps d'autrui, l'intériorité qui constitue son authentique ipséité nous échappe, si ce n'est que nous conjecturons de certaines manifestations physiques, auxquelles se joignent évidemment les signes et les paroles, qui relèvent d'une autre problématique, vers ce que cette personne éprouve. Pour le penseur munichois, nous percevons au contraire immédiatement une unité psychophysique, c'est-à-dire que la réalité psychique de l'*alter ego* nous est primitivement donnée et n'est qu'ensuite scindée de sa manifestation et conçue comme une interprétation<sup>20</sup>. Cette conception implique que nos valeurs, associées aux sentiments, nous sont donnés dès lors que nous ressentons quelque chose. Seulement, cette mutation conduit Max Scheler à ne plus seulement envisager l'existence d'un *a priori* formel, situé dans le sujet, conditionnant l'objectivité et guidé par l'intentionnalité, mais à concevoir également l'existence d'un « *a priori* matériel », saisi dans l'objet, de manière affective et passive. À la différence du formel qui est construit et se conquiert en liquidant progressivement tout contenu intuitif, l'*a priori* matériel que cherche Max Scheler se donne immédiatement dans l'intuition. Dans l'histoire de la philosophie transcendantale, Mikel Dufrenne accomplit une étape supplémentaire, qui n'est pas sans présenter quelque péril<sup>21</sup> :

• 17 – Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 46. Nous retrouvons ici la notion de « *quasi-sujet* » par laquelle Mikel Dufrenne définit l'objet esthétique.

• 18 – *Ibid.*, p. 111.

• 19 – *Ibid.*, p. 70-71.

• 20 – Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, Paris, PUF, 1990, p. 169-170.

• 21 – E. Levinas, et surtout Paul Ricœur, ont immédiatement salué la hardiesse et l'intérêt de cette avancée. Cf. E. LEVINAS, « *A priori* et subjectivité : À propos de la "Notion de l'*a priori*" de M. Mikel Dufrenne », in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, rééd. 2006, p. 249-259; Paul RICŒUR, « La notion d'*a priori* selon Mikel Dufrenne », in *Lectures 2 : la contrée des philosophes*, Paris, Le Seuil, 1992.

il dédouble l'*a priori*. Alors que, chez Scheler, l'*a priori* était « tout entier » dans l'objet ou dans autrui, le sujet se situant dans une position de pure réceptivité, et donc d'*a posteriori*, pour Mikel Dufrenne, il se situe de part et d'autre<sup>22</sup> : l'*a priori* est à la fois une structure qui appartient aux objets, et un savoir virtuel de ces structures, sis dans le sujet. Est-il toutefois possible de casser en deux le problème de l'*a priori*? Et de décrire séparément et pour elles-mêmes d'une part l'expression des choses dans le monde, d'autre part les virtualités du savoir dans l'homme?

La scène transcendantale est décidément retorse, et la difficulté est justement de ce côté : si les *a priori* sont matériels, ils ne sont pas justiciables des critères kantien; sur ce point, on comprend aisément que Mikel Dufrenne ne puisse suivre la démarche de Kant qui repère l'*a priori* sur certains jugements et non sur certains objets, et qui peut alors en donner pour critères l'universalité et la nécessité. Mais à étendre le champ des *a priori*, la conséquence ne se fait pas attendre : l'élaboration d'une « esthétique pure » qui traiterait des qualités affectives propres à l'objet esthétique devient impossible, d'une impossibilité qui frapperait autant une axiologie qu'une iconologie pure qui serait une théorie pure de l'imaginaire. Encore faut-il insister dans ce sens, comme s'y emploie Mikel Dufrenne, l'historicité de l'*a priori*, et donc sur sa relativité. Mais la question dès lors est surtout de savoir si nous ne sommes pas confrontés à une deuxième difficulté, qui consiste en la dissémination des *a priori*. Où s'arrêter, en d'autres termes, dans la variété des expériences de l'*a priori*? Si l'*a priori* est à la fois du côté de l'objet et du sujet, s'il n'identifie pas mais médiatise, s'il confirme la dualité plutôt qu'il ne l'annule, comment faire en sorte qu'il ne perde pas toute consistance? Mieux encore : entre une structure de l'objet et un savoir dans le sujet, ne convient-il pas de trouver un commun dénominateur dans un état premier de l'*a priori* qui, sans se référer déjà à son état second, serait antérieur à sa différenciation<sup>23</sup>? S'il a évidemment rencontré ce problème en 1959 dans les dernières pages de *La notion d'a priori*, Mikel Dufrenne a ressenti le besoin d'explicitier, plus de vingt ans après, cette notion en dressant ses acceptions dans *L'inventaire des a priori*. Et c'est là que la scène phénoménologique va décliner deux fois la mineure :

« il s'agit d'une part de dé-subjectiver ou de dépersonnaliser l'*a priori* que la tradition kantienne assigne au sujet transcendantal. Sans doute sommes-nous déjà engagé sur cette voie lorsque nous invoquons un *a priori* objectif, ou une face objective de l'*a priori* : déjà nous desserrons ainsi le lien qui attache l'*a priori* au sujet. Mais il faut aller plus loin : au lieu que le sujet soit constituant, il est plutôt constitué par l'*a priori*; il apparaît et

• 22 – Bruno FRÈRE, « Max Scheler et la phénoménologie française », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 132, 2007/2, p. 187.

• 23 – Mikel DUFRENNE, *La notion d'a priori*, Paris, PUF, 1959, p. 277.

naît de la Nature, en même temps que le monde qui lui apparaît, lorsque l'*a priori* originaire, qui est encore impersonnel ou pré-personnel, en quelque sorte se dédouble<sup>24</sup> ».

Bien que partiellement posée dans la thèse de 1953, la solution que Mikel Dufrenne apporte à ce problème présente un double intérêt pour l'esthétique. D'une part, pour mieux comprendre que l'expérience esthétique culmine dans le sentiment comme lecture de l'expression, Mikel Dufrenne montre que celle-ci met en jeu de véritables *a priori* de l'affectivité, au sens même où Kant parle des *a priori* de la sensibilité ou de l'entendement. En renonçant à l'idée husserlienne de constitution, il concède, comme le dit à sa façon la psychologie de la forme, que du sens est toujours donné. L'*a priori* est précisément la part de ce sens qui, dans l'objet, est constituant ou essentiel, mais qui constitue le sujet aussi. Les *a priori* de l'affectivité sont les conditions sous lesquelles un monde peut être senti, non par le sujet impersonnel de Kant, mais par un sujet concret qui entretient une relation vivante avec ce monde – soit l'artiste qui s'exprime par lui, soit le spectateur qui, lisant cette expression, s'associe à lui : le sujet est ainsi fait que l'appréhension de ce donné est en même temps compréhension. Le problème est cependant moins de savoir ce que fait le sujet que de savoir comment il est ainsi fait qu'il n'a pas à faire, qu'il dispose d'un avoir, qu'en lui la réceptivité est déjà intelligente<sup>25</sup>. D'autre part, la notion d'*a priori*, qui constitue le *leitmotiv* de cette première phénoménologie, vient répondre au pouvoir que possède l'œuvre d'ouvrir un monde. Et ce qui fait fonction d'*a priori*, c'est ce que le sentiment éprouve sur l'objet esthétique : une certaine qualité affective qui est au principe du monde de l'objet. La conclusion qu'en tire la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* ne souffre d'aucune ambiguïté sur ce point :

« En ce sens [le sentiment] accomplit spontanément la réduction phénoménologique, ou la remontée de l'étant vers l'être. Il n'y a pas d'objet dans le monde de Van Gogh, ses oliviers ne sont ni cultivables ni aimables, ils n'existent pas pour eux-mêmes, mais comme catalyseurs d'un monde. Ils sont nécessaires pourtant, car le sentiment est singulier, et au lieu d'être singularisé par une modalité psychique, c'est-à-dire par une certaine attitude à l'égard de l'objet, il l'est par le monde qu'il évoque, et ce monde doit se lire sur des objets privilégiés. Le sentiment n'est plus une aventure du cœur, mais un visage du monde<sup>26</sup>. »

La singularité est donc irréductible, et pour cette raison elle ne se livre qu'au sentiment. Mikel Dufrenne l'avait redit en 1981 dans *L'inventaire des a priori* :

- 
- 24 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, op. cit., p. 222.
  - 25 – Mikel DUFRENNE, *La notion d'a priori*, op. cit., p. 223.
  - 26 – Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, op. cit., p. 289.

l'enjeu de sa thèse de 1953 n'était rien moins que de frayer « un chemin de la présence au sentiment via la représentation<sup>27</sup> ». C'est dans cette logique que Mikel Dufrenne distribue les *a priori* sur ces trois moments de la présence, de la représentation et du sentiment, pour scander leur émergence, et fait correspondre au « triple visage du monde » trois attitudes du sujet : comme corps propre, mais aussi en tant que sujet impersonnel et moi singulier. Ce sont les trois niveaux de notre présence au monde : le moment inaugural de la présence où le sujet est tout proche de l'objet ; le moment de la représentation où le sujet se sépare de l'objet pour le maîtriser ; et le moment du sentiment, exemplaire de l'attitude esthétique, où le sujet est invité à retrouver l'intimité de l'objet et se fait capable de création. Ce qu'il faut souligner dans cette correspondance, c'est l'irréductible singularité de la subjectivité que définit en particulier son *a priori* existentiel. Comme le tragique de Van Gogh, qui n'est pas celui de Rembrandt, ou le comique de Molière que l'on ne peut qu'à tort assimiler à celui de Musset, c'est toujours un monde singulier qui est exprimé par l'objet esthétique<sup>28</sup>. Il n'y a donc d'expérience esthétique que pour un sujet qui s'y prête, cède à l'enchantement, s'abandonne au spectacle et s'en fait le « témoin<sup>29</sup> ».

Indispensable donc à la refonte phénoménologique de la philosophie, comme le confirme l'ouvrage de 1959, cette théorie renouvelée de l'*a priori* ne l'est pas moins à l'esthétique selon Mikel Dufrenne. Pour deux raisons au moins : parce qu'elle rend légitime l'ouverture de la sensibilisation à ce qui est avant la constitution du sujet et de l'objet, et parce qu'elle intéresse tout particulièrement la philosophie transcendante. D'un côté, l'*a priori* nous instruit sur le sujet, sur le jeu de ses facultés, en même temps qu'il permet de vérifier que la nature se prête à l'activité intellectuelle du sujet. De l'autre côté, l'*a priori* montre qu'entre le divers de l'intuition et l'unité du concept, l'accord requis par la connaissance est possible : le monde est pensé pare qu'il est pensable. C'est parce que l'*a priori* appartient à la fois au sujet comme à l'objet qu'il les met à égalité et médiatise leur échange dans l'expérience réelle. L'examen des valeurs esthétiques nous en avertit : nous pénétrons d'emblée dans le pathétique de Beethoven parce que nous avons déjà quelque pressentiment du pathétique, et c'est à la lumière de ce pré-savoir que nous pourrons ensuite, empiriquement distinguer le pathétique de Beethoven du pathétique de Tchaïkovski. Il est certes possible d'identifier ces qualités affectives aux catégories esthétiques. Mais ceci n'implique pas qu'elles soient plus aisément discernables. Les valeurs esthétiques sont formelles, en ce

• 27 – *Ibid.*, p. 548.

• 28 – *Ibid.*, p. 585. En tant qu'elle est sentiment, cette expérience est une « aliénation » : elle exige du spectateur une sorte de réticence à l'égard de la tendance à maîtriser l'objet.

• 29 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. 1, *op. cit.*, p. 56.

que chacune d'elles, singulière, circonscrit un domaine propre, ordonné à une expérience qui concerne à la fois l'objet et le sujet. Mais il ne suffit pas, selon Mikel Dufrenne, d'en rester à l'idée d'une valeur formelle, car « même quand on subsume les qualités singulières sous des concepts, cette subsumption n'est jamais qu'approximative, et le concept qui l'opère n'est pas vraiment un concept<sup>30</sup> ». En ce que la qualité affective dit quelque chose de cet accord de la subjectivité et du monde en fournissant les conditions de possibilité d'un territoire ontologique qui ne devra plus rien au concept, c'est l'objet même qui est valeur selon son être singulier. L'article sur « Les valeurs esthétiques », repris en 1967 dans le premier tome d'*Esthétique et philosophie*, explicite ce rapport entre la valeur esthétique et la qualité affective grâce au concept de « monde » :

« La valeur que l'objet esthétique révèle, et qu'il vaut en révélant, c'est une qualité affective par quoi se dévoile un monde. Quel monde? Nous avons évoqué le monde de Van Gogh; aussi bien le monde de Mozart, de Michel-Ange ou de Valéry. Il s'agit donc d'un être *du* monde pour un être *au* monde : non point pour une subjectivité transcendante, mais pour une personne singulière. C'est en quoi la révélation esthétique diffère de l'évidence rationnelle : le monde que suggère l'idée kantienne, c'est un monde impersonnel et objectif comme la raison elle-même, c'est la promesse ou le vœu d'une totalité intelligible enfin conquise par l'entendement. Le monde que suggère l'objet esthétique, c'est l'irradiation d'une qualité affective, l'expérience pressante et précaire où l'homme découvre un instant le sens de son destin, lorsqu'il est tout entier engagé dans cette épreuve<sup>31</sup>. »

Il faut pourtant se garder, comme on pourrait être tenté de le faire depuis une méthode phénoménologique classique, de considérer que le dernier mot revient ici à l'univocité des valeurs esthétiques. Ce qui exige de revenir au sens que propose chaque objet esthétique, et par conséquent ce qui impose de passer du formel au matériel, c'est la différenciation des valeurs esthétiques. Quitte à les démultiplier à l'infini<sup>32</sup>, tout en considérant de plus près chaque essence singulière, Mikel Dufrenne conçoit ces valeurs esthétiques comme les filets par où les visages du monde et du réel seront captés<sup>33</sup>. Mais les mondes singuliers qu'elles captent et reflètent ne sont pas simplement subjectifs. Sans pour autant que s'effacent les différences qui témoignent de leur irréductible pluralité, les mondes de Van Gogh, de Mozart, de Michel-Ange ou de Valéry sont communicables et perméables l'un à l'autre :

• 30 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, *op. cit.*, p. 314.

• 31 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 33.

• 32 – *Ibid.*, p. 31. En cela, le problème de la création des valeurs esthétiques ne se pose, aux yeux de Mikel Dufrenne, qu'à condition de pluraliser la valeur.

• 33 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 23.

« Mais surtout, si ces mondes communiquent, si Cézanne peut pénétrer dans le monde de Poussin, ou le voyageur dans le monde d'une culture étrangère, n'est-ce point parce que ces mondes s'enracinent tous dans le même sol, parce qu'ils sont tous les expressions d'une même Nature? La même, et pourtant déjà plurielle. Animée par la force silencieuse du possible, capable d'éclatement, toujours prête pour l'apparaître, c'est-à-dire pour l'engendrement simultané de l'homme et du monde. Alors se dédoublera et se diversifiera l'*a priori*. Et ces *a priori* pourront bien être historiques, parce qu'avec l'homme s'ouvre l'histoire. Mais sur fond de présent, le présent du fond. Et les *a priori* n'ont d'histoire que parce qu'ils sont les possibles d'un *a priori* originaire ancré dans la Nature<sup>34</sup>. »

Suffit-il cependant que l'œuvre d'art offre la prégnance d'un accord entre la subjectivité et le réel, pour que sa valeur soit spécifiée comme une valeur esthétique proprement immanente? Il ne suffit pas au sensible d'être exalté, « il lui faut assumer sa fonction expressive de langage, et qu'en lui la *splendor ordinis* procède d'un sens : la différence entre langage de la prose et celui de la poésie étant précisément l'immanence du sens au signe<sup>35</sup> ». C'est en cherchant à encadrer l'*a priori* que Mikel Dufrenne met en lumière la cohérence de cette théorie de l'expressivité, mais aussi la profondeur de ses implications cosmologiques. L'objet esthétique exprime et résume dans une qualité affective inexprimable la totalité synthétique du monde. D'une part, la généralité de l'*a priori* matériel n'est pas obtenue par une abstraction, qui l'arracherait dans ce cas à l'objet, mais par une généralisation qui fait qu'il n'est pas réduit à des essences singulières. En d'autres termes, il existe une correspondance entre des objets, sans même que ceux-ci aient besoin d'appartenir à une même espèce. Ainsi, le rapprochement peut intervenir sous une même symbolique, le printemps nous inspirant aussi bien l'enfance qu'un thème de Mozart, mais aussi transcende les clivages disciplinaires, une pièce pour piano de Ravel renvoyant davantage à un poème de Mallarmé qu'à une autre partition de musique<sup>36</sup>. Il est donc possible d'imaginer une infinité de parcours, nous faisant cheminer d'une œuvre à l'autre. En échappant au subjectivisme, Mikel Dufrenne évite ainsi de basculer dans une sorte de « solipsisme de l'objet ». D'autre part, l'intérêt que présente l'*a priori* matériel n'est pas seulement d'établir un lien entre les objets, mais, pour l'objet, de servir de médiation entre les sujets. L'*a priori* ne modifie pas simplement notre appréhension de l'œuvre, laissant une part plus grande à l'affectivité de sa réception ; il crée autour de l'œuvre, en modifiant le vécu, une véritable

• 34 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, op. cit., p. 229.

• 35 – Cf. Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, op. cit., p. 30.

• 36 – Mikel DUFRENNE, *La notion d'a priori*, op. cit., p. 99-100.

communauté<sup>37</sup>. Si donc l'œuvre constitue un double apport qui a pour noms le « goût » et le « public »<sup>38</sup>, cela signifie que le spectateur partage non seulement une norme pour apprécier la création, mais contribue à la constitution d'une collectivité désintéressée qui communique dans la réception de l'œuvre.

Faire droit à l'objet esthétique, laisser le sensible s'accomplir dans le sens qui l'accueille : n'est-ce pas là, en effet, la double vertu de l'expérience esthétique qui « nous invite à admettre un accord de l'homme et du réel, qui se manifeste en premier dans le statut de l'objet esthétique, qui est en-soi pour-nous, et en second sens dans la signification de cet objet, qui n'exprime pas seulement son auteur, mais révèle un visage du réel<sup>39</sup> » ? Mais l'esthétique phénoménologique n'engage-t-elle pas, réciproquement, une phénoménologie esthétique à qui se doit de fixer « la signification ontologique » de l'expérience du sensible, tout en proposant une « justification anthropologique de la vérité esthétique<sup>40</sup> » ?

En fait, c'est cette double dimension que Mikel Dufrenne cherche à sonder à partir de 1959, dans une « perspective métaphysique<sup>41</sup> » qu'une philosophie de la Nature portera définitivement à la lumière. S'il reconnaît s'être arrêté en 1959, dans *La notion d'a priori*, sur le seuil de l'identité parménidienne de l'être et de la pensée, c'est parce qu'il ne pouvait pas revenir de Kant à Leibniz et poser sans élucidation que l'harmonie entre l'homme et le monde est préétablie par une instance transcendante. *L'a priori* n'est pas encore cassé, et il donne à penser que c'est la même chose pour la Nature d'être et de se faire connaître. En revanche, puisqu'après Kant il y a Schelling et tout le romantisme, peut-être n'est-il pas nécessaire à Mikel Dufrenne de faire machine arrière : cette unité de la pensée et de l'être ne peut être qu'entrevue : il faut la rompre pour la penser – voilà pourquoi il puisera dès *Le Poétique* de 1963 dans le romantisme une certaine idée de la Nature à laquelle il va adhérer sans réserve, et qui va lui permettre d'ajuster à ses exigences le thème de l'*a priori*, tout en lui donnant les moyens

• 37 – L'art, selon Mikel Dufrenne, occupe une fonction utopique dans la mesure où, quel que soit son stade de développement, y compris si elle n'est pas capitaliste, elle renvoie vers la Nature considérée à la fois comme la source de l'imagination, de la prise de parole de l'artiste au sens large, mais aussi comme présentant le modèle d'une communauté dont la socialité n'avait pas encore été pervertie.

• 38 – Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 98 sq.

• 39 – *Ibid.*, t. II, p. 677.

• 40 – *Ibid.*, p. 657. Toutefois, la fonction assignée à l'art est plus importante pour Mikel Dufrenne. L'œuvre ne constitue pas simplement une sociabilité, au sens où les spectateurs partageraient une sensibilité et un moment. Elle crée une « conscience ordonnée à un objet commun ». Qu'est-ce à dire ? L'objet ne constitue pas seulement une référence, lorsque telle création devient emblématique d'un milieu social ou d'une époque, il est un médium par lequel s'établit une intersubjectivité entre les spectateurs et avec l'artiste, ne fût-il pas un contemporain. C'est ce qui lui permet d'affirmer que « la contemplation esthétique est un acte social ».

• 41 – *Ibid.*, p. 665.

de lever la difficulté de la cassure de l'*a priori* en deux. Et c'est un dépassement en règle de la phénoménologie au profit d'une « poétique » générale que Mikel Dufrenne opérera dans *Le Poétique* : le phénomène esthétique n'est que l'envers ou l'effet d'une « Nature naturante » se donnant à voir et à lire à travers le poème. « La Nature est partout poétique, parce qu'elle est toujours naturante ; la Nature naturée témoigne partout de la Nature naturante ; aussi la poésie est-elle le fondement de toutes les expressions où la Nature s'exprime<sup>42</sup>. » La Nature est le principe ingénéral de toute production humaine et les œuvres de l'art doivent s'interpréter comme le versant naturé découlant de ce principe naturant.

La poésie peut aller au-delà de la philosophie, tant que la parole revient avec elle à l'état de nature. Néanmoins, la poésie « n'explique rien<sup>43</sup> », contrairement à la philosophie dont la réflexion est l'office propre. Dans l'ouvrage de 1963, la question de la Nature devient centrale, souscrivant à l'impératif qui achève *La notion d'a priori* : « Pour la philosophie, l'expérience philosophique est toujours du vécu qu'elle n'a pas à vivre encore une fois, mais à conceptualiser<sup>44</sup>. » Mais si cette philosophie de la Nature possède une autonomie propre à l'égard de la phénoménologie, il n'en reste pas moins que Dufrenne lui reconnaît une évidente précarité, que *L'inventaire des a priori* formulera clairement en 1981 : « la philosophie de la Nature est toujours indiquée et toujours impossible<sup>45</sup> ». En effet, toute description de la Nature est vouée à l'échec, en ce qu'elle suppose nécessairement de ressaisir la Nature en dehors du cadre de la condition humaine. Cela fait de la Nature, aux yeux de Dufrenne, une « idée-limite », car s'installant « en deçà de toute corrélation avec un regard ou un acte humain, ce qui échappe à tout discours<sup>46</sup> ». Qu'est-ce à dire ? « Comment penser ce qu'aucune pensée n'est là pour penser ? En toute rigueur, l'entreprise est impossible, et c'est pourquoi la philosophie s'en remet parfois aux expressions mythiques ou artistiques<sup>47</sup>. » Car l'expérience esthétique est bien une expérience métaphysique : elle actualise la remontée de l'être au monde vers l'originnaire, vers un autre être du sujet, vers ce fond que hantent les possibles d'où peut émerger un monde autre. Pour ces deux raisons, Mikel Dufrenne accorde une importance décisive à l'imagination dans l'expérience esthétique de l'art comme dans l'expérience métaphysique de la Nature<sup>48</sup>. Et c'est en fonction de

• 42 – Mikel DUFRENNE, *Le Poétique*, *op. cit.*, p. 254.

• 43 – *Ibid.*, p. 245.

• 44 – Mikel DUFRENNE, *La notion d'a priori*, *op. cit.*, p. 292.

• 45 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, *op. cit.*, p. 223-224.

• 46 – *Ibid.*, p. 165.

• 47 – Mikel DUFRENNE, « *A priori* et philosophie de la Nature », in *Filosofia*, n° 18, 1967, p. 727.

• 48 – Si, dans « La sensibilité génératrice », texte décisif de 1960, et plus encore dans le *Poétique* qui lui est contemporain, Mikel Dufrenne décrit l'imagination comme « la part de nature » en l'homme, d'une « Nature déjà naturante, même lorsqu'elle ne se manifeste pas avec cette puissance de génie

cette importance qu'il est possible de comprendre la cohérence secrète et la continuité de fond qui réunissent les textes de *Jalons* en 1967 et les approfondissements d'*Esthétique et philosophie*. En sa dimension métaphysique ou cosmologique, l'esthétique de Mikel Dufrenne fournit en effet le foyer théorique à partir duquel s'édifie une *Naturphilosophie*, qui se nourrit aussi bien de Spinoza que de Schelling<sup>49</sup>. D'une part, sur le plan phénoménologique, Mikel Dufrenne découvre l'irréductibilité de l'homme, conformément à une élucidation scrupuleuse de l'*a priori* corrélationnel. L'affirmation de cette irréductibilité définit le monisme que Dufrenne n'accepte qu'en partie, pour autant qu'il puisse intégrer en lui la dualité de l'homme et du monde. D'autre part, une fois cette dimension métaphysique établie, il est possible de reprendre la description de l'homme en envisageant ses pouvoirs en fonction de la manière dont renoue avec le fond indifférencié qu'est la Nature. C'est en ce sens qu'au sein de l'expérience esthétique, le sujet fait l'épreuve du fond de la Nature tout en sondant le fond de lui-même. L'esthétique invite ainsi la philosophie à méditer sur l'unité de ces deux sens, et lui suggère « en même temps d'aller du transcendantal à la transcendance, de la phénoménologie à l'ontologie<sup>50</sup> ».

Que la philosophie transcendantale puisse ainsi s'achever, chez Mikel Dufrenne, grâce à une philosophie de la Nature, ou du moins grâce à un thème qui amorce une philosophie de la Nature, n'implique pas pour autant que celle-ci sacrifie l'objectivité du jugement esthétique. Au contraire, les développements du *Poétique* le confirment clairement en 1963, ce privilège accordé à la Nature naturante retentit dans la théorie de l'art sur deux plans. D'une part, il permet de se saisir de l'objet esthétique « comme objet perçu qui porte en lui son propre sens, et qui se propose comme un chiffre pour signifier la Nature inhumaine et pré-humaine<sup>51</sup> ». D'autre part, il permet à l'intelligibilité principielle du monde de répondre à l'intentionnalité armée de la conscience : l'homme est toujours capable du monde, le monde toujours ouvert à l'homme. C'est en creusant cette réciprocité, tout en en approfondissant les paradoxes, que Mikel Dufrenne opère des déplacements de sens, qui rapprochent des concepts éloignés, au point de faire de la philosophie transcendantale une voie indispensable à l'esthétique, conduisant l'art à la politique, et le poétique à la philosophie de la Nature.

Mais vacillant entre les deux scènes transcendantale et phénoménologique, l'esthétique ne risquerait-elle pas ainsi de se perdre pour se sauver ? Nul doute qu'il

que Schelling compare à la puissance du destin » (*Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 70-71), il établit une dizaine d'années plus tard, notamment dans « L'imaginaire » et « Le jeu et l'imaginaire », tous deux parus en 1971, que l'imaginaire donne au réel son poids (*Esthétique et philosophie*, t. II, *op. cit.*, p. 127).

• 49 – Mikel DUFRENNE, *Le Poétique*, *op. cit.*, p. 206-207.

• 50 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. I, *op. cit.*, p. 13.

• 51 – Mikel DUFRENNE, *Le Poétique*, *op. cit.*, p. 232.

existe pour Mikel Dufrenne une vérité de l'art – et c'est là que nous rejoignons *deux fois* la philosophie. Nous la rejoignons une première fois lorsqu'il appartient à l'art de rappeler l'originaire et nous révéler la part inaliénable de l'homme. Non seulement l'expérience esthétique accomplit le désir en permettant l'épreuve de la présence, de se fondre dans la chair du sensible, dans ce « prémonde<sup>52</sup> » que l'œuvre livre au spectateur ; mais cette expérience capte la genèse du sens, le mouvement par lequel l'apparaître se foment, sa force propre en laquelle la puissance du fond se laisse approcher<sup>53</sup>. En ce sens, pas plus que la philosophie, l'esthétique ne s'aliène : ce qu'il y a en elle de métaphysique demeure, du fait même de son objet. Et c'est là que nous rejoignons une deuxième fois la philosophie. Car si Mikel Dufrenne a ressenti le besoin de développer une telle philosophie transcendantale, c'était afin d'expliquer en quoi l'intelligibilité du donné, la convenance de la vérité formelle et de la vérité matérielle, si elles se laissent expliquer par une genèse réciproque de l'*a priori* et de l'*a posteriori*, c'est dans la Nature qu'elles trouvent peut-être leur origine. Mais cela ne va pas sans conséquences éthiques et politiques. Le sentiment esthétique engage l'homme dans un nouveau rapport au monde, pour le mettre sur la voie d'une pratique utopique ; et ressentir adéquatement une œuvre suppose non seulement de révéler que l'*a priori* manifeste une connivence du sujet et de l'objet, mais que cette familiarité, dont nous prenons conscience dans la contemplation esthétique, ouvre aussi la voie à une pratique utopique, ou constitue peut-être le ressort d'une pratique politique différente. Sur cette question, qui mérite qu'on s'y attarde plus longuement, il convient sans doute de lire patiemment les précieuses analyses critiques que Mikel Dufrenne avait consignées en 1974 dans *Art et politique*, ainsi que la série d'articles réunis dans les trois tomes d'*Esthétique et philosophie* entre 1967 et 1981. Si Mikel Dufrenne considère dans tous ces textes qu'il est tout à fait nécessaire de faire craquer les frontières de l'esthétisable imposées par l'institutionnalisation de l'art et singulièrement par les codes qui nous ont depuis toujours conditionnés, il sait également que les habitudes et les sédimentations peuvent être par moment écartées, comme elles le sont dans le rêve où opèrent des processus primaires, ou dans la fête où les interdits sont levés. Cela n'est possible qu'en en appelant à une esthétisation généralisée, esthétisation qui n'est pas le privilège des connaisseurs, mais l'acte d'une perception qui se prend à l'apparaître de l'objet et qui le goûte comme sensible. Dans *L'Œil et l'oreille*, Mikel Dufrenne reprend à Dominique Noguez le concept de « transartistique », qu'il a élaboré en 1978, pour spécifier justement le champ de l'esthétisation qu'ouvre une telle « extension du domaine de l'art<sup>54</sup> ». Ce qui dès lors est en jeu dans cette

• 52 – Mikel DUFRENNE, *Subversion, Perversion*, Paris, PUF, coll. « Politique éclatée », 1977, p. 29.

• 53 – Mikel DUFRENNE, *L'inventaire des a priori*, *op. cit.*, p. 312.

• 54 – Mikel DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, t. III, *op. cit.*, p. 89.

extension, ce n'est plus seulement une « communauté d'essence » entre les différentes pratiques artistiques, du cinéma au le *land art*, en passant par la performance et la musique ; c'est surtout l'ancrage de l'acte créateur dans la vie, dans la mesure où l'art authentique n'existe qu'à nier toute séparation d'avec le réel et la vie, au point de confondre plaisirs esthétiques et plaisirs esthésiques.

Entre 1953 et 1992, la philosophie de Mikel Dufrenne a choisi de privilégier l'esthétique non seulement parce qu'elle permet de remonter à la source, mais parce qu'elle peut encore orienter la pratique artistique en montrant ce qui se cherche en elle, et que les artistes ne nomment peut-être pas volontiers. C'est dans une corrélation impossible à homogénéiser que l'esthétique de Mikel Dufrenne élit domicile, depuis sa Phénoménologie de l'expérience esthétique jusqu'à *L'Œil et l'oreille*, précisément « en ce point où l'homme, tout mêlé aux choses, éprouve sa familiarité avec le monde<sup>55</sup> ». Mais si, contrairement au réalisme et tout autrement que l'idéalisme, seule une phénoménologie sera en mesure de sonder cette réciprocity en laquelle le sujet existe avec le monde, c'est parce que le monde donne naissance à cette corrélation, ce qui suppose l'ancrage de celle-ci dans la Nature et, réciproquement, le devenir-monde de la Nature. C'est ce que l'esthétique de Mikel Dufrenne s'est obstinée à méditer, comme en témoignent les réajustements donnés en 1963 dans *Le Poétique* et les précieuses mises au point de *L'inventaire des a priori* en 1981 : en considérant l'expérience en son originalité, la naïveté phénoménologique est une leçon de rigueur pour toute démarche esthétique. Mais si une archéologie de la Nature exige de ramener la pensée et peut-être la conscience à l'origine insondable, l'esthétique peut-elle facilement l'oublier et s'en divertir ? Cette question résonne, dans sa radicalité philosophique, comme une leçon de méthode : celle justement d'une scène instable *parce que* mouvante où les sources phénoménologiques de l'esthétique ne reformulent les difficultés de la philosophie transcendantale que pour tenter au moins de réajuster sa logique en fonction des enjeux d'une *Naturphilosophie*. N'eût-elle fait que poser cette question et orchestrer sa mise en scène, l'esthétique de Mikel Dufrenne aurait permis, non sans audace, de recadrer l'horizon de la philosophie.

---

• 55 – *Ibid.*, t. I, p. 15.