



HAL
open science

En soi pour nous : la phénoménologie de Mikel Dufrenne

Francesca Rusconi Clerici

► **To cite this version:**

Francesca Rusconi Clerici. En soi pour nous : la phénoménologie de Mikel Dufrenne. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2023. Français. NNT : 2023PA01H204 . tel-04398175

HAL Id: tel-04398175

<https://theses.hal.science/tel-04398175>

Submitted on 16 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON SORBONNE
ED de Philosophie

Laboratoire de rattachement : ISJPS (ex PHiCo, EA3562)

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie
Présentée et soutenue publiquement
le 24 Juin 2023 par

Francesca RUSCONI CLERICI

En soi pour nous. La phénoménologie de Mikel Dufrenne

Sous la direction de M. Renaud BARBARAS, Professeur des
Universités

Membre du Jury

M. Renaud Barbaras, Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

M. Carmine Di Martino, Professeur à l'Université de Milan

M. Frédéric Fruteau de Laclos, Maître de conférences à
l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

M. Grégori Jean, Professeur à l'Université Côte d'Azur

Mme Patricia Limido, Professeure à l'Université Paris Cité

Résumé

Ce travail est une tentative d'exploration de la phénoménologie de M. Dufrenne de l'intérieur. Il a pour fin d'interroger la réduction à l'« en soi-pour nous » que le philosophe opère. La coïncidence originaire du subjectif et de l'objectif suppose en même temps l'indépassabilité du dualisme qui ne peut ainsi s'approfondir qu'au sein d'une Nature en elle-même impensable. L'oscillation perpétuelle entre le subjectif et l'objectif qui se met en œuvre à l'intérieur de cette perspective va donc de pair avec une oscillation perpétuelle entre le dualisme et le monisme. Fidèles au cheminement Dufrennien tel qu'il se présente dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), cheminement qui se réfléchit aussi dans deux œuvres centrales dédiées à la phénoménologie *La Notion d'a priori* (1959) et *L'Inventaire des a priori* (1971), nous avons décidé, pour prendre en charge cette circularité, de dédier une première partie à l'étude de l'objet esthétique, une deuxième partie à celui de la perception et une troisième à une réflexion sur l'impasse de l'impensable qu'est la Nature. Sachant que toutes les parties se réfèrent les unes aux autres et s'entrecroisent en s'approfondissant à partir d'un point de vue spécifique propre à chacune des parties, notre ambition est d'accompagner cet approfondissement progressif de la relation du sujet à l'objet. Au fur et à mesure que le sens s'intériorise, notre participation est de plus en plus requise, l'apparaître au travers des apparences se donnant sous la forme d'un écart entièrement immanent à la perception. Nous progressons en suivant le fil des propositions, des éclairages qui s'imposent à notre réflexion dans toute leur subtilité, la difficulté étant à chaque fois de les restituer dans leur originalité pour essayer de les rendre sensibles.

Mots-clés : *en soi – pour nous, dualisme, Nature, circularité, participation*

Summary

This work is an attempt to explore the phenomenology of M. Dufrenne from the inside. Its purpose is to question the reduction to the "en soi - pour nous" that the philosopher operates. The originary coincidence of the subjective and the objective supposes at the same time the impassability of the dualism which can thus only be deepened within a Nature in itself unthinkable. The perpetual oscillation between the subjective and the objective that takes place within this perspective therefore goes hand in hand with a perpetual oscillation between dualism and monism. Faithful to the Dufrennien journey as presented in *the Phenomenology of aesthetic experience* (1953), a journey which is also reflected in two central works dedicated to phenomenology *The Notion of a priori* (1959) and *Inventory of a priori* (1971), we have decided, to support this circularity, to dedicate a first part to the study of the aesthetic object, a second part to that of perception and a third to a reflection on the impasse of the unthinkable that is Nature. Knowing that all the parts refer to each other and intersect by deepening from a distinct point of view specific to each of the parts, our ambition is to accompany this progressive deepening of the subject's relationship to the object. As meaning is internalized, our participation is increasingly required, the appearance (l'apparaître) through appearances (les apparences) giving itself in the form of a gap entirely immanent to perception. We progress by following the

thread of the proposals, the insights that impose themselves on our reflection in all their subtlety, the difficulty being each time to restore them in their originality to try to make them sensitive.

Keywords : *en soi – pour nous, dualism, Nature, circularity, participation*

INTRODUCTION

Nous avons choisi, dans cette thèse, d'explorer la circularité de l'en soi et du pour nous dans l'œuvre de Mikel Dufrenne. Au cours de cette recherche, nous avons réalisé que, pour avoir une approche plus complète de sa pensée, il fallait nous approprier l'ossature du travail du philosophe et en rendre compte. C'est son premier ouvrage consacré à la phénoménologie, la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), qui nous permet de poser le problème de la circularité de l'en soi - pour nous et qui sert, à notre avis, de socle à l'approfondissement de sa perspective. Cette appréhension de son travail est nécessaire pour se saisir de façon rigoureuse des développements poétiques de la philosophie de la Nature. Nous avons donc décidé de dédier notre première partie à l'étude de l'objet esthétique et la deuxième à celle de la perception en respectant la division que Dufrenne opère entre l'objet et la perception, division qui implique l'irréductibilité des pôles objectif et subjectif. Cette irréductibilité, dont le problème de l'a priori héritera, est au cœur de notre réflexion puisqu'elle traverse l'ensemble de l'œuvre de Dufrenne. Cette indépassabilité du dualisme suppose une idée de Nature toujours à l'horizon de la pensée et que nous explorerons plus spécifiquement dans la troisième partie. Bien que la phénoménologie de Dufrenne soit enracinée dans le champ de l'esthétique, nous avons choisi de ne prendre en compte que ce qui est essentiel à une lecture purement phénoménologique de son œuvre.

Dans la première partie, il s'est agi pour nous d'être le plus fidèle possible à la dialectique de Dufrenne et de rendre compte de façon rigoureuse du déroulement de sa pensée et de la définition de ses catégories, c'est à dire de prendre en charge de façon structurée une pensée en mouvement habitée par des ambiguïtés dont il faut démontrer les points de force. Ce travail minutieux de reformulation et de clarification, bien qu'il se fasse au détriment d'une dynamique créative et d'une liberté interprétative, nous est apparu nécessaire au cours de l'élaboration de notre plan. L'expérience de l'objet esthétique porte en elle quelque chose d'absolu qui dérive du fait que cet objet est sujet et objet à la fois ; en interrompant notre continuité ordinaire avec le

monde, il nous oblige à penser ce qui sous-tend notre échange avec lui. L'objet esthétique étant à la fois en soi et pour nous, il nous faut donc habiter ce paradoxe sans le surmonter. Au cœur de l'impensable de la philosophie de la Nature, ce paradoxe nous oblige à une lecture circulaire de toute l'œuvre du philosophe.

Dans la deuxième partie - l'étude de la perception - notre objectif a été de rendre compte de la façon dont la perception ouvre au problème de la Nature. Cette partie plus personnelle nous permet d'explorer les liens entre la phénoménologie et son approfondissement cosmologique. En effet, nous avons voulu montrer comment plus notre perception s'approfondit, plus l'objet apparaît de façon pleine et plus la frontière sujet-objet se brouille en laissant transparaître l'unité qui sous-tend le dualisme subjectif-objectif. Notre implication plus personnelle dans la circularité de la pensée de Dufrenne est contrainte par le fait que cette circularité nous impose plusieurs reprises qu'il faut essayer à chaque fois d'aborder de façon renouvelée.

Dans la troisième partie, nous nous sommes intéressés plus directement à la source de l'entrelacement de l'en-soi et du pour-nous. Pour ce faire, nous avons interrogé de façon plus explicite l'approfondissement de la pensée de Dufrenne à travers des ouvrages ultérieurs : *La notion d'a priori* (1959), *Le poétique* (1973) et *L'Inventaire des a priori* (1971). En essayant de suivre de l'intérieur cette quête rigoureuse de la corrélation menée par Dufrenne, nous souhaitons mettre en lumière la fécondité d'une pensée qui, en ne cessant de se confronter à l'échange sujet-objet et en ne réduisant jamais l'un à l'autre, dépasse toute entreprise qui entend l'inscrire dans une simple approche idéaliste ou réaliste.

La spécificité de notre thèse est donc cette fidélité à l'œuvre de Dufrenne et notre volonté d'explorer en profondeur la dynamique créatrice de sa pensée. Nous avons choisi d'effectuer un travail qui se refuse à aller chercher hors du texte le sens de sa philosophie et qui vise à en embrasser la complexité interne.

PREMIÈRE PARTIE :

L'OBJET ESTHÉTIQUE, POINT DE VUE DU PERCEPTUM

CHAPITRE I : L'OBJET ESTHÉTIQUE COMME VÉRITABLE EN SOI POUR NOUS : UNE VOIE QUI MÈNE À LA RÉDUCTION PHÉNOMÉNOLOGIQUE.

L'objet esthétique n'est pas un objet comme les autres. Il entretient un rapport privilégié avec l'apparaître. S'il lui est essentiel d'apparaître, en effet, ce n'est pas à la façon des autres objets qui, eux, sont sans âme : « À un objet perçu quelconque, il est indifférent d'être présent d'une façon ou d'une autre, parce qu'il y a en principe une idée vraie de lui, parce que la perception n'est pas tout pour lui »¹. La seule fonction de l'objet esthétique est d'apparaître car sa vérité ne peut être traduite dans un autre langage ; il n'exerce sa fonction et ne nous convertit à l'attitude esthétique qu'en étant présent. Moment privilégié où le sens se recueille, la distance de la corrélation du sujet et de l'objet étant ici minimale, l'activité entreprenante du sujet - qui vise à dépasser l'objet à la faveur d'une action utilitaire - fait place à une véritable ouverture : tout ce qu'on peut faire est de lui laisser la parole afin que son apparaître devienne de plus en plus clair, afin que l'objet représenté apparaisse avec plus d'évidence. Son apparaître dit tout. Ce qui importe est de penser que l'objet esthétique est de droit déjà présent avant que la perception esthétique ne lui rende hommage ; il est déjà là car la perception ne crée pas un objet nouveau puisque c'est l'objet lui-même qui impose sa qualité esthétique. Il se peut néanmoins qu'il ne soit pas fidèle à son exigence et ne puisse imposer cette qualité : « Il est imparfait parce qu'il ne réussit pas à être ce qu'il prétend être, parce qu'il ne réalise pas son essence : et c'est sur ce qu'il veut être qu'il faut le juger, qu'il se juge lui-même. [...] si les Arlequins de Picasso voulaient être des personnages de Watteau, ils seraient manqués »². L'objet esthétique doit donc s'imposer comme la nécessité d'un accomplissement absolu qui est son essence, essence qui devient une norme.

Ceci étant posé, pour mieux nous saisir de la complexité de cet apparaître - ce qui nous permettra de nous orienter au cœur de la thèse - il est nécessaire au cours des deux premiers chapitres de mettre en lumière, faute d'être analytiques, des écarts qui incarnent l'ambiguïté de

¹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I. L'objet esthétique, Paris, P.U.F., 1953, p. 80.

² *Ibid.*, p.21.

l'en soi-pour nous qui s'ancrent dans une description d'une réalité empirique. Cette analyse doit nous conduire vers la réduction phénoménologique. Il faut en effet selon Dufrenne revenir à l'empirique pour savoir comment se réalise l'expérience esthétique : « l'essence est à découvrir, mais par un dévoilement, et non par un saut du connu à l'inconnu »³. Nous sommes conscients des redondances nécessaires qui traversent ces deux chapitres et de l'austérité possible de notre propos qui ne font que préparer à la mise en valeur de la fécondité de la pensée du philosophe et à un approfondissement plus personnel qui s'épanouira dans les chapitres suivants. Ce cheminement est utile puisqu'il doit se faire de façon progressive pour comprendre comment l'attitude esthétique mène à la réduction phénoménologique. C'est ainsi qu'il nous prépare à une disponibilité et à un investissement personnel dans un acte qu'il nous faut assumer plutôt que dans un contenu qu'il suffirait de présenter.

Il s'agit tout d'abord d'explorer le cercle de l'en soi-pour nous à travers l'entrecroisement fondamental objet esthétique-œuvre d'art. Le statut de l'œuvre d'art peut nous permettre de comprendre que l'objet esthétique peut toujours cesser d'être esthétique sans pourtant être faux. L'œuvre d'art a vocation de se transcender en objet esthétique et ainsi on peut la définir comme « promesse de l'objet esthétique » ; en revanche, de par son être, elle est garante de la réalité de l'objet esthétique, de ce par quoi celui-ci est du monde. L'œuvre d'art se place au niveau des objets ordinaires tout en réclamant une perception esthétique. Elle est vraie selon la logique du monde car elle peut être traduite en termes de monde, et pourtant la vérité qu'elle porte en elle demande un accomplissement qui transcende cette logique : l'œuvre d'art n'est vraiment œuvre d'art que lorsqu'elle appelle une perception esthétique. Quand il parle d'œuvre d'art Dufrenne fait référence à un objet en tant que chose du monde, considérée indépendamment de l'acte qui la vise. « Tous deux [œuvre d'art et objet esthétique] sont des noèmes qui ont le même contenu, mais qui diffèrent en ce que la noèse est différente »⁴. Comprendre l'œuvre d'art comme une chose dans le monde, au niveau des objets ordinaires ou indifférents, a sans doute son utilité, la perception non esthétique pouvant servir à

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

rendre compte de l'esthétique sans constituer pourtant la fin d'une perception esthétique. Si l'objet esthétique est l'œuvre d'art une fois perçue, objet esthétique et œuvre d'art ne sont pas différents. Il ne faut pas penser l'opposition œuvre d'art-objet esthétique selon la couple réel-idéal, « tout objet [étant] objet pour la conscience, et la chose aussi »⁵, mais à partir de l'attitude que le sujet adopte, sachant pourtant que l'œuvre d'art ne sollicite et ne s'achève vraiment que face à une perception esthétique, la seule qui puisse lui rendre raison en lui permettant d'apparaître. La différence entre l'objet esthétique et l'objet ordinaire réside dans la volonté d'apparaître de ce dernier : il y a des objets qui n'ont pas la prétention d'être esthétiques et qui sont vrais dans leur sphère propre. La « calme souveraineté » avec laquelle l'objet esthétique s'impose à nous ne nous demande rien sinon notre attention.

C'est en effet grâce à notre regard que l'objet trouve sa consécration. L'apparaître de l'objet esthétique a pour condition que l'œuvre soit pleinement présente à un spectateur, la fin de la perception esthétique n'étant autre que le dévoilement constituant de son objet. Car si l'œuvre veut apparaître, c'est à nous, et à condition que « nous sommes tout à l'objet esthétique »⁶. Ce qui suppose, selon les expressions du philosophe, une adéquation de l'en soi et du pour nous, de l'être et de l'apparaître de l'objet esthétique dans les modifications qui se jouent entre ces deux pôles à travers la description des statuts d'auteur, d'exécutant, de public et de témoin et de la façon dont ces sujets sont possédés par cette exigence dans laquelle réside la vérité de l'objet esthétique. Ils ont tous en commun d'être confrontés à la perception de l'objet esthétique. L'écart entre l'être de cet objet et son apparaître - sur lequel s'articule l'ambiguïté de l'en soi pour nous - s'impose à chaque fois. Pourtant la façon dont ces sujets incarnent cette exigence n'est pas la même. L'écart le plus manifeste est celui qui existe entre le créateur et le spectateur : « comment mettre en balance la longue passion du créateur et le regard heureux qui se pose un instant sur l'œuvre ? »⁷. Cela ne signifie pas que l'expérience du spectateur soit moins singulière ; le spectateur est celui qui doit faire un effort particulier, qui doit s'égaliser plus

⁵ *Ibid.*, p.26.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

nécessairement à l'œuvre pour la percevoir alors que l'auteur, lui, coïncide avec son œuvre, dans le sens où son âme est l'âme de l'œuvre et cette « consubstantialité » est plus profonde que chez le spectateur. Peut-être l'expérience du spectateur, en revanche, est-elle la plus désintéressée puisqu'elle est toute au service de l'ouverture. Mais si l'auteur lui-même crée à mesure qu'il perçoit, le spectateur, en percevant, participe à la création.

Cet écart que nous avons décrit entre l'être et l'apparaître est encore plus complexe selon que l'on considère l'incarnation de l'en soi-pour nous dans une forme artistique ou une autre. Si dans la peinture, il y a coïncidence entre l'exécutant et le créateur, dans le théâtre et la musique, l'exécutant ne coïncide pas avec le créateur même s'il fait de la nécessité de l'œuvre sa propre nécessité. La peinture demande un témoin, le théâtre un public. L'écart entre l'être et l'apparaître est indépassable même s'il se modifie en fonction de la nature de l'œuvre. Dans certains arts, le sensible est créé une fois pour toutes, dans d'autres, l'œuvre attend une réalisation, une concrétisation. Cela suppose également que public et témoin se haussent à la hauteur de l'œuvre, qu'ils soient prêts à l'accueillir, qu'ils se mettent à son écoute : « L'œuvre d'art, en effet, en tant qu'elle est là dans le monde, peut être saisie dans une perception qui néglige sa qualité esthétique, comme lorsqu'au spectacle je suis inattentif, ou qui cherche à la comprendre et à la justifier au lieu de l'éprouver, comme peut faire le critique d'art »⁸. Percevoir l'objet esthétique en lui-même signifie permettre à cet objet de manifester son essence véritable : ma compréhension de l'œuvre va de pair avec son accomplissement. On peut donc manquer l'objet esthétique pour les raisons énoncées plus haut mais aussi parce que les circonstances ne sont pas favorables à la réception de l'œuvre comme « lorsqu'un tableau est vu dans un mauvais jour »⁹. Ces perceptions manquées empêchent l'objet esthétique d'apparaître. Manquer l'objet esthétique renvoie donc à l'incapacité soit du spectateur soit de l'objet esthétique lui-même à être à la hauteur d'une certaine exigence. Cette exigence a, en quelque sorte, une portée « a priorique » par rapport au champ d'apparaître contingent qui se soumet à elle. L'œuvre d'art se manifeste alors comme la trahison de cette exigence. Si la perception est souveraine, c'est qu'elle

⁸ *Ibid.*, p.9.

⁹ *Ibid.*, p. 25

fait droit à l'objet tout en se soumettant à lui. La perception est une tâche dans la mesure où l'objet esthétique lui-même - qui la sollicite - doit accomplir son être, l'être d'une exigence dont l'origine est inassignable, exigence qui habite dans un même temps l'âme de l'artiste qui l'a créé. En ce sens, pour qu'apparaisse l'objet esthétique, la fidélité à l'œuvre et la disponibilité mise en mouvement pour l'accueillir concernent à la fois l'artiste, le spectateur et l'exécutant. L'œuvre, lorsqu'elle est réussie est quelque chose qui va de soi ; doivent coïncider forme et contenu, sens et sensible, être et apparaître. Les fautes d'exécution nous alertent sur la dissonance, l'absence d'adéquation de l'œuvre avec son interprète et nous déconcertent - « il nous semble alors que quelque chose sonne faux »¹⁰ - alors que « si l'exécution est bonne, elle s'efface devant l'œuvre ».¹¹ Nous sommes immédiatement accordés à la nécessité de l'esthétique.

Cet accord peut être étudié au travers du statut de l'exécution : l'exécution produit le sensible, « l'acte commun du sentant et du senti ».¹² Apparaître c'est toujours apparaître à quelqu'un, l'objet n'étant objet que pour un sujet. Ainsi la question de l'exécution implique celle du destinataire car, que l'œuvre soit ou non exécutée, tant qu'un regard ne vient pas se poser sur elle, elle reste une possibilité abstraite, inachevée. Dans l'objet esthétique il y a une réciprocité fondamentale entre le niveau de l'exécution et celui de l'écoute. Or l'analyse dufrennienne ne peut aborder séparément la question de l'exécution et celle du destinataire qu'à travers une opération d'abstraction. Pour rendre pleinement compte de la question de l'exécution, il faut présupposer la question du destinataire et remettre à plus tard son approfondissement. En abordant séparément chacun des éléments pour rendre plus claire la complexité de cet échange, Dufrenne est amené à revenir sur des mêmes points dans une référence continue. Le problème ontologique que pose l'exécution concerne tous les arts car il incarne le passage entre l'être et l'apparaître, entre une exigence et sa concrétisation. Toute exécution porte en elle quelque chose d'événementiel et même si elle est séparée de la création, elle fait toujours renaître l'œuvre comme pour la première fois. Étant donné que dans certains arts l'exécution coïncide avec la création, et que dans d'autres, l'œuvre déjà finie et accomplie requiert une exécution séparée, il

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 5.

s'agit toujours pour Dufrenne de rendre manifeste la façon dont l'œuvre, tout en apparaissant, garde une dimension qui résiste à cet apparaître. On comprend mieux l'ambiguïté de l'en soi-pour nous en explorant ces deux formes d'exécution et la façon dont celui-ci s'incarne différemment dans l'une et dans l'autre. Dans le premier cas, l'accent se pose sur la création car, du moment où elle coïncide avec son exécution, rien ne lui préexiste et tout reste à faire : l'œuvre surgit pour s'épanouir dans le sensible une fois pour toutes. Il faut enlever, dans cette dynamique de création, toute forme de subjectivisme. L'auteur est à l'écoute, il se met en état de grâce pour servir une vérité qui veut être et qu'il doit porter à manifestation. A ce stade de l'expérience esthétique, la vérité de l'œuvre n'est présente en lui que comme exigence : « cet être qui nous est inaccessible lui est inaccessible aussi, en sorte qu'il ne peut non plus en aménager l'accès »¹³. Dans le deuxième cas, la vérité que l'exécution doit servir s'incarne dans un objet réel, par exemple, dans une partition musicale non encore exécutée, un livret de théâtre non encore joué. C'est grâce à l'exécution que l'œuvre achève la plénitude de son être en devenant objet esthétique. Cet être qui veut apparaître porte en lui une exigence que l'exécutant doit vivre en lui pour pouvoir la communiquer. Si dans le premier cas, l'exécution incarne un passage de l'irréel au réel, de l'inexistence à l'existence, dans le deuxième cas, l'exécution incarne un passage de l'abstrait au concret, le concret étant le devenir sensible de l'œuvre. Elle n'exerce qu'une modification dans le statut ontologique de cette dernière. Dans ce dernier cas la tension entre l'en soi et le pour nous est plus accessible car elle se donne dans la réalité : on peut discerner l'en soi comme œuvre non encore jouée de la manifestation de celle-ci. Avant de se déployer dans le sensible, l'œuvre n'existe pas tout à fait encore : « ce que l'exécution lui ajoute, ce n'est rien et pourtant c'est tout »¹⁴. Cette tension nous sensibilise à l'adéquation entre l'être et l'apparaître qui est la loi essentielle de l'objet esthétique. Les deux formes d'exécution permettent de mettre l'accent sur deux modalités différentes de manifestation de l'« en soi-pour nous ». Il s'agit toujours de surprendre la « co-dépendance » entre l'être et l'apparaître, l'un renvoyant sans cesse à l'autre car il s'agit de comprendre comment l'œuvre est toujours donnée à la perception. Nous sommes dans l'impossibilité de dire « quand l'œuvre commence [...] d'exister avant de

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

s'épanouir dans le sensible »¹⁵. C'est pourquoi cette réflexion sur l'exécution ne s'achève qu'à travers l'analyse de l'articulation entre l'œuvre et le public qu'elle implique et qui la complète.

L'œuvre n'est vraiment délivrée de sa vie sensible que lorsqu'elle devient objet esthétique et pour que l'exécution se fasse pleinement exécution, il faut qu'elle soit accueillie par un public qui continue à produire le sensible. L'objet esthétique exige, pour trouver sa pleine réalité, un spectateur qui soit à la hauteur de l'œuvre et qui puisse accomplir son être en contribuant à son épiphanie. Le spectateur, lui, est appelé par l'œuvre à devenir pleinement spectateur afin que cette dernière soit perçue en elle-même. Il y a une réciprocité entre l'œuvre et le spectateur ; l'œuvre est agie par le spectateur et en retour elle agit sur lui. La façon dont cette dynamique s'achève est complexe : « [Le spectateur] est à la fois exécutant et témoin, et l'accent se déplace d'une fonction à l'autre selon que les arts requièrent ou non une exécution séparée »¹⁶. Considérons la façon dont le spectateur se comporte lors d'une représentation théâtrale : il fait partie d'une foule de spectateurs qui se recueille devant la scène. Les regards attentifs convergent sur un même objet : la posture solennelle du public favorise l'accès à cet objet que le silence laisse parler. Le spectateur, d'une certaine façon, collabore avec les acteurs et devient ainsi exécutant. C'est ainsi « qu'il se met en forme pour l'appréhender »¹⁷. Cependant le respect et la ferveur de cette attitude semble être déjà une émanation de l'œuvre-elle-même. Cette mise en forme, en effet, fait déjà spectacle par elle-même : c'est seulement grâce à la présence attentive du public que l'œuvre est vraiment réussie, que l'acteur assume pleinement son rôle d'acteur : « L'acteur se soutient par cet échange ; c'est ainsi qu'il vit son rôle, qu'il est possédé ; pendant les répétitions il le pense et le travaille ; devant le public, et parce qu'il a beaucoup travaillé, il improvise, il ne pense plus à son rôle, il pense au public, et c'est ainsi qu'il est pleinement présent et, à travers lui, l'œuvre : le texte trouve une voix qui est pleinement voix, parce que cette voix s'adresse à un public dont le silence est la plus émouvante réponse »¹⁸. Néanmoins, cette présence au sein du public ne suffit pas à la saisie de l'objet esthétique. Pour que celui-ci s'achève, il faut aussi que ce

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83

¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

spectateur se fasse témoin et devienne conscience solitaire. L'apparaître, en effet, est pour une conscience singulière, la subjectivité n'étant pleinement subjectivité que lorsqu'elle est singulière. Si Dufrenne choisit de mettre en lumière, dans les arts séparément exécutés, cette fonction d'exécutant où le spectateur collabore au spectacle par sa présence seule, il explore plus avant la fonction de témoin dans les arts solitaires pour aboutir à une notion du public plus large qui englobe tous les arts. Ce public plus large est comme une multiplication indéfinie de témoins ; ce public virtuel, appelé par l'œuvre, accompagne toujours la perception de l'objet esthétique pour solliciter le témoin à être pleinement témoin. Les notions d'exécutant et de témoin s'interpénètrent et se co-fondent pour habiter tous les arts - solitaires ou séparément exécutés. Être témoin, être pleinement en présence de l'œuvre implique de « s'interdire de rien ajouter à l'œuvre, car l'œuvre s'impose au spectateur aussi impérieusement qu'à l'exécutant »¹⁹. C'est donc l'œuvre qui a l'initiative. Le spectateur, comme l'exécutant, doit « pénétrer dans l'intimité de l'œuvre »²⁰ pour la vivre en lui : « sans renoncer à être lui-même, il doit avoir devant elle l'attitude impartiale et lucide du témoin »²¹. Il est donc « à la fois au dehors et dedans »²², l'attitude esthétique étant une occasion pour le sujet de se découvrir et pour l'objet de s'achever. La multiplicité des regards convergeant sur l'œuvre ne fait qu'attester de l'inépuisabilité de celle-ci : l'objectivité de l'œuvre se reconferme et croît en profondeur en manifestant sa puissance et les possibilités dont elle est porteuse. L'objet s'éclaire par ce qu'il appelle en nous, à mesure que nous lui donnons de plus en plus de prises de sorte qu'il nous renvoie notre propre image. L'œuvre « nous éveille à nous-mêmes »²³ en neutralisant toute référence à nos contenus et nos réactions, à la faveur d'une aliénation dans l'objet ; notre compréhension de l'œuvre va de pair avec l'action que celle-ci exerce sur nous. Elle réprime ainsi les inclinations purement subjectives pour mettre le sujet entièrement au service de la compréhension. Mon appartenance à un public qui se soumet à l'objet invite la subjectivité à être elle-même et non à s'annuler dans ce public. L'œuvre

¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 91.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 97.

« convertit le particulier en universel, elle impose au témoin d'être exemplaire »²⁴, de n'être que pure ouverture sur l'objet : l'homme peut « rejoindre directement les autres dans la communauté esthétique »²⁵. Le sujet, à partir de la façon dont l'œuvre le sollicite, dont elle agit sur lui, va au fond de sa singularité pour retrouver l'universel et communiquer avec ses semblables, les autres spectateurs qui se trouvent face à l'objet esthétique et avec qui il partage la même perception. Dans cette communication, « l'autre ne m'apparaît pas dans sa singularité provocatrice »²⁶, sa présence ne me menace pas puisque « le procès dialectique de la reconnaissance ne s'engage pas ».²⁷ Les regards ne communiquent entre eux qu'en visant une objectivité supérieure qui les rassemble tous et qui fait que l'autre ne m'apparaît que comme mon semblable « dont l'être se réduit pour moi à l'acte personnel qu'il accomplit en commun avec moi »²⁸. L'autre rompt ce pacte induit par la multiplicité des regards tournés vers l'objet esthétique au moment où il détourne le regard et son attention de cet objet : « Ce qui divise les hommes, ce sont les conflits sur le plan vital (...) mais l'objet esthétique rassemble les hommes sur un plan supérieur où sans cesser d'être individualisés, ils se sentent solidaires »²⁹. L'œuvre appelle un public à partir de la façon dont elle agit sur le témoin individuel : « L'émotion esthétique veut se communiquer et se répandre ; elle cherche des confidents et des témoins »³⁰. Et c'est ainsi que l'œuvre, qui veut apparaître, croît en réalité et en profondeur et que le spectateur, en la percevant, continue de créer l'œuvre, d'ajouter au sens de l'œuvre son propre sens. Le spectateur pleinement spectateur est engagé, il est possédé par l'œuvre, car il se met totalement à sa disposition pour la comprendre ; il s'offre à l'œuvre avec toute la profondeur de son être pour vivre en lui ce que l'œuvre porte en elle. Pour que l'œuvre soit comprise, le sujet doit assumer dans toute sa portée l'en soi-pour nous de l'objet esthétique. Cette assomption a quelque chose d'absolu. La présence à l'objet esthétique n'est pas l'absolu d'une conscience qui serait hors du monde, mais l'absolu

²⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁵ *Ibid.*, p. 106.

²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *Ibid.*, p. 107.

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

d'une coïncidence avec l'objet que tous les sujets engagés dans cette perception - auteur-exécutant-destinataire - doivent assumer.

Cette coïncidence avec l'objet s'éclaircit au travers du rôle de l'imagination. Si dans la perception ordinaire l'activité de l'imagination est centrale, dans la perception esthétique celle-ci est réprimée puisque l'objet esthétique, en s'imposant à la perception, ne tolère pas que la perception décolle de l'objet, tandis que dans la perception ordinaire l'objet est dépassé car il ne vaut que pour ce qu'il signifie en vertu d'une dynamique soumise à l'utilité. L'imagination dans la perception ordinaire prolonge et enrichit l'apparence en anticipant les visages cachés de l'objet. L'objet est saisi à travers ses déterminations, à partir de la façon dont il se lie aux autres objets selon l'espace et le temps. L'imagination vient au secours de la perception pour rendre compte de l'épaisseur du donné ; son activité se prolonge dans celle de l'entendement. La perception ordinaire cherche hors de l'objet sa signification en le saisissant à partir de son contexte : le sens visé est un sens pris "sur" l'objet. Dans cette signification réside la vérité de l'objet ordinaire. La perception ordinaire ne saisit pas la vérité de l'objet esthétique. Si je cherche à me saisir de l'objet esthétique comme s'il était une chose du monde, alors l'objet esthétique est manqué. Une approche critique ne saisit pas l'œuvre d'art dans son sens véritable, la fin de l'œuvre d'art étant de devenir objet esthétique. Si j'essaie d'imaginer l'exécution théâtrale d'un texte plutôt que d'être présente à l'objet esthétique « cet effort d'imagination que je fais, et parce qu'il altère la spontanéité de la perception des mots, est au service du jugement plutôt que de la perception : en exécutant la pièce avec mes propres ressources, je cherche avant tout à comprendre, à découvrir ou à commenter le sens »³¹. Dans ce cas, celui de la perception ordinaire, l'imagination vise à combler une absence, celle à laquelle ce texte renvoie pour prendre son sens véritable et être pleinement apprécié. La seule façon pour l'objet esthétique d'être véritablement compris est d'apparaître, d'être présent. Le rôle de l'imagination perd ainsi sa centralité puisque la perception esthétique est contemporaine du dévoilement de son objet et ne sollicite pas une action subjective. Pour accéder à l'objet esthétique, l'imagination doit se limiter à compléter ce que l'objet a prévu de lui-même, ce qui implique qu'elle doit être tenue en garde. Il ne faut pas

³¹ *Ibid.*, p. 50.

que le spectateur se lance dans des tentatives de compensation purement subjectives ; l'objet esthétique se suffit à lui-même et ne demande qu'à être contemplé. Face à lui, nous sommes invités à percevoir et non à imaginer, à être tout entier présents à l'objet. Il faut nous mettre à l'écoute d'une perception inédite, faire nôtre la vérité de l'objet esthétique pour retrouver en nous le mouvement par lequel il se signifie lui-même. Pour nous solliciter, l'objet esthétique s'impose en inaugurant une dialectique singulière entre le réel et l'irréel qui déconcerte et désarme notre attitude ordinaire : « Je suis indifférent au monde extérieur, que je ne perçois que marginalement et que je renonce à évoquer, pour éprouver la vérité de ce qui m'est présenté »³². Ce qui est réel pour moi et qui m'intéresse, c'est ce qui se donne dans le sensible. L'objet représenté est irréel puisque l'objet esthétique renvoie à quelque chose d'autre qui ne nous sollicite pas comme si c'était une chose du monde. Pourtant, cet irréel « n'est pas tout à fait irréel »³³ puisqu'il nous touche non par son existence mais par la vérité qu'il manifeste. L'imagination n'est pas ici une faculté entreprenante qui implique une action mais une invitation à la contemplation qui se soumet entièrement à l'objet esthétique : « et de là vient que l'imagination puisse être aussi participation : car si je ne suis pas pris au point d'appeler le médecin pour soigner Tristan, je le suis assez pour m'émouvoir, craindre, espérer, vivre en quelque façon avec lui »³⁴. L'émotion n'est qu'une réaction subjective à un monde déjà donné : elle ne constitue pas l'essentiel de l'expérience esthétique. Elle est une étape intermédiaire pour permettre l'ouverture sentimentale. L'émotion suscitée par l'imagination est un sentiment qui n'est pas véritablement un sentiment puisqu'il ne vient pas du plus profond de l'objet. En effet, l'imagination ne nous engage pas ; le sujet qui imagine est un moi impersonnel « comme si ce n'était pas moi qui éprouvais [les émotions], mais, à ma place, une sorte de délégué de l'humanité »³⁵. L'émotion est d'autant moins réelle qu'il arrive que ces sentiments ainsi éprouvés disparaissent très vite « sans laisser de trace »³⁶. Dans l'imagination, nous sommes touchés sans pourtant prendre vraiment en charge l'objet de notre perception. Alors que l'imagination ouvre

³² *Ibid.*, p. 44.

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

un monde qui n'a pas assez de densité pour constituer un monde véritable, le sentiment véritable, lui, est un acte de connaissance ; il ouvre un monde total face à un sujet véritablement engagé. Si l'ouverture implique toujours une aliénation dans l'objet, au niveau du sentiment, l'aliénation du sujet coïncide avec son ressaisissement. Sujet et objet sont à égalité ; ils se font ensemble, la compréhension étant au service de l'ouverture, et non l'inverse, comme il arrive dans la perception ordinaire. On comprend mieux pourquoi le côté entreprenant de l'imagination ne pourrait que détourner le sujet de cette dynamique de co-naissance, de contemporanéité subjectif-objectif. L'esthétique du spectateur de Dufrenne prend en charge cette contemporanéité. L'objet esthétique ne peut pas être anticipé, son apparaître implique une dynamique qui est de l'ordre de l'événement. L'objet esthétique ne peut être imaginé avant d'être créé. L'auteur lui-même est celui que l'œuvre révèle et qui, « plus profondément que tout homme »³⁷, se fait en faisant son œuvre, et à partir de la façon dont il la perçoit. Il n'a pas une idée a priori de l'œuvre avant de l'avoir entreprise, il ne voit pas son œuvre en image, il sent. Il a le sentiment de pouvoir s'égaliser à l'exigence qui naît en lui, quelque chose qui lui est encore inaccessible mais par quoi il est comme possédé. A ce stade de l'expérience esthétique, l'œuvre est cette exigence de quelque chose qui veut être à travers lui et, peut-être, malgré lui. L'auteur, armé de tous ses moyens à disposition, se met en état de grâce. Sa démarche est hésitante, il procède par tentatives. C'est a posteriori qu'il reconnaît si le résultat de son faire coïncide vraiment avec ce qu'il avait voulu faire, ou mieux, peut-être, ce qui voulait se faire en lui. L'origine de l'inspiration est inassignable. Par une ruse de la raison esthétique, l'auteur échappe à sa condition et devient « auteur phénoménologique qui apparaît dans l'œuvre pour le public »³⁸ et pour lui-même. Le sentiment, de l'auteur comme du spectateur, lie l'intériorité subjective à la transcendance de l'objet. « La présence à l'objet a quelque chose d'absolu, non point l'absolu d'un *cogito* transcendantal qui serait hors du jeu, mais l'absolu d'une conscience entièrement ouverte et comme possédée par ce qu'elle projette »³⁹. Cette attitude nous amène à aborder l'objet sans aucun préjugé. C'est une révélation à laquelle nous assistons, nous laissons parler

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

l'objet et lui laissons déposer son sens en nous. Cet échange complexe, si étroite est la relation de l'objet et de la perception et singulièrement dans la perception esthétique, met en lumière l'objectivité de cette expérience.

Assister au surgissement de l'objet esthétique signifie penser le mouvement par lequel l'œuvre d'art - critère objectif garant de la réalité de l'objet esthétique - se transcende en objet esthétique pour achever sa consécration. Pour penser cette complexité, Dufrenne concilie la théorie de l'intentionnalité et le réalisme : « L'objet esthétique est dans la conscience comme n'y étant pas, et inversement l'œuvre d'art n'est hors de la conscience, chose parmi les choses, que comme référée encore à une conscience »⁴⁰. Les deux pôles de la dialectique sont ainsi co-dépendants et s'interpénètrent. Si la notion d'œuvre d'art est garante de la réalité de l'objet esthétique, l'objet esthétique accomplit cette réalité : « c'est en fonction de cet objet qu'il faudra parler de l'œuvre »⁴¹. Les signes dans une œuvre, tels qu'ils s'offrent à notre perception, ne sont jamais quelconques et tendent vers le dépassement de leur être-chose-ordinaire : « Nous ne repérons [l'œuvre plastique] comme œuvre d'art parmi des choses indifférentes que parce que nous savons qu'elle sollicite cette perception, alors qu'un gribouillage sur un mur, un bonhomme de neige dans le jardin ne la méritent ni ne l'obtiennent »⁴². Si l'œuvre est saisie d'abord par une perception ordinaire, « il serait absurde de [la] considérer comme le corrélat d'une perception distraite ou maladroite »⁴³, l'œuvre d'art étant toujours un objet dans la conscience même si elle est considérée en dehors de l'expérience esthétique. Et pourtant « l'œuvre perd son sens d'œuvre aussitôt qu'on méconnaît ou ignore l'objet esthétique qu'elle peut être »⁴⁴, c'est à dire aussitôt qu'on ne prête pas attention, par une pensée intelligente et attentive, à ses possibilités. Dufrenne entend explorer la distinction œuvre d'art-objet esthétique sans pour autant disqualifier l'être de l'œuvre, ce qui impliquerait, en un sens, sortir du cercle de l'en soi-pour nous. L'œuvre d'art ne cesse d'évoquer et de se référer à l'expérience esthétique alors que les objets

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*, p. 46.

⁴⁴ *Idem.*

indifférents ne revendiquent pas cette qualité d'esthétique et c'est en quoi il se distinguent des œuvres d'art. Aussi longtemps qu'un regard ne se pose pas sur l'œuvre en lui permettant de manifester son être sensible, l'œuvre reste une possibilité inachevée. Dans le cas du livret, de la partition d'une œuvre musicale, la condition qu'une œuvre d'art soit vraiment œuvre d'art est qu'on sache lire, qu'on puisse entendre la musique au moins virtuellement même si nous ne sommes pas encore vraiment en présence de l'œuvre, celle-ci ayant été faite pour être entendue et non seulement lue. Il en est de même pour les arts plastique qui, eux aussi, « ne sont encore que des signes qui attendent de s'épanouir dans une représentation, la représentation que donnera le spectateur lui-même en prêtant son regard à l'objet »⁴⁵. L'artiste ne crée pas l'objet esthétique ; ce qu'il crée est l'œuvre d'art qui n'est qu'un moyen pour l'objet de réaliser son essence face à un spectateur. La loi essentielle de l'objet esthétique est l'adéquation de l'être et de l'apparaître. Il faut donc explorer cet objet à partir de la façon dont il se dévoile.

Si notre visée correspond à ce qui appartient en propre à l'objet esthétique, nous devons donc étudier cet objet à partir de la façon dont il se donne à nous. L'objet esthétique étant cet objet privilégié « [qui] a sa réalité première d'abord dans le sensible », il est à lui-même sa propre vérité car il se dit en quelque sorte lui-même. Il échappe à toute tentative de compréhension extérieure. Le sens de l'objet esthétique est « à la fois multiple et un »⁴⁶, il est le résultat d'une stratification de sens qui se soumettent au sens *final* sans pourtant s'annuler en lui : il s'agit, pour l'analyse, de montrer la façon dont ces sens, tout en étant dépassés, participent à constituer l'atmosphère véritable de l'œuvre. Ce sens est indicible, on ne peut l'approcher que de façon abstraite ; aucun savoir ne peut l'égaliser. L'objet s'impose à la perception en préparant « l'esprit aux sortilèges de l'art »⁴⁷, en imposant son propre contexte. Tout nous rappelle, pendant l'entière durée de l'exhibition, que nous sommes au théâtre bien que nous ne puissions identifier l'objet lui-même avec le contexte qui favorise la perception esthétique. Ce contexte reste « à l'arrière-plan des perceptions qui se dirigent sur la scène »⁴⁸. Considérons, par exemple, la somptuosité

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45..

⁴⁶ *Ibid.* p. 42.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ *Idem.*

de la salle, la convergence des regards attentifs des spectateurs sur le même objet. Ce contexte n'est pas déjà l'objet esthétique ; néanmoins il n'y est pas indifférent puisqu'il suspend la réalité quotidienne et détourne notre attention. Cette réalité suspendue et pourtant présente nous prépare à nous ouvrir à l'objet esthétique dans la façon dont il se dévoile. Après avoir accédé à la salle, nous voyons des acteurs entrer sur scène. Face à une actrice que nous voyons apparaître, nous ne sommes pas encore en présence de l'objet esthétique. Cette actrice devant nous n'est pas le personnage qu'elle joue : « Mme Flagstad, qui a un air si magnifique de santé, n'est pas Isolde, la frêle Isolde qui se meurt d'amour. »⁴⁹ Si l'actrice attire notre attention, ce n'est pas pour son jeu mais pour le sensible qu'elle irradie. C'est ainsi qu'elle nous est vraiment présente, qu'elle peut coïncider - pour nous et pour elle-même - avec son personnage, qu'elle peut se donner pour lui. L'artiste se dépasse dans l'œuvre en nous faisant accéder pleinement à celle-ci. Il n'existe qu'au service de l'œuvre : « l'acteur est neutralisé, il n'est pas perçu pour lui-même, mais pour l'œuvre qu'il joue »⁵⁰. En suivant la sollicitation de l'objet esthétique, nous ne sommes plus intéressés par la réalité de l'actrice mais par la façon dont elle se donne. Le réel de l'objet esthétique, c'est ce qui nous permet exactement de dire : c'est là son sens véritable et ultime, voilà pourquoi nous sommes vraiment venus au théâtre ce soir. La suite des événements qui forme le récit - qui nous intéresse sans pourtant nous appeler à l'action - ne doit pas être la fin d'une perception esthétique. Elle n'est qu'une excuse pour le déploiement du sensible : « Le sens de l'œuvre n'est pas atteint par là »⁵¹. La conversion à l'attitude esthétique conduit le regard à une profondeur qui transcende le plan du réel entendu comme le lieu du quotidien, où le sujet est pris par le sens sans le réfléchir. Dans cette profondeur le sens se recueille. Ce sens, considéré en quelque sorte avant le réel et comme séparément de lui, constitue plutôt une possibilité du réel comme un universel qui dépasse la contingence d'une histoire déterminée. Le plan de la chose dite, de la chose racontée, est transcendé à la faveur de celui de la façon dont elle est dite: c'est pourquoi, bien que je connaissais déjà l'histoire avant d'être en présence de l'objet esthétique, « tout me restait à connaître »⁵². Ce mode de donation de l'objet esthétique

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

⁵² *Idem.*

contribue à rendre sensible le statut de l'en soi-pour nous : « C'est donc l'histoire, telle qu'elle est représentée devant moi, et si j'ai garde d'en rien perdre, qui peut me livrer l'objet esthétique, et que je suis de toute mon attention ».⁵³ Une fois dans la salle, en faisant abstraction du monde quotidien, en position de spectateur, nous pouvons suivre la représentation « de toute [notre] attention », et si nous savons que ce que nous cherchons n'est pas la réalité mais le vrai, « j'accepte sans difficulté l'invraisemblable : par exemple que Tristan mourant ait tant de voix pour chanter .»⁵⁴ Cette forme de désintéret propre à l'attitude esthétique - qui fait que « je n'appelle pas un médecin lorsque je vois Tristan gisant sur sa couche » (...) - permet à la subjectivité de n'être qu'à l'objet, d'oublier le monde entendu comme champ de déploiement de son action pour voir surgir un pur objet de contemplation. Le réel et l'irréel ne cessent de renvoyer l'un à l'autre : « Presque tout se passe comme si, pendant la représentation, le réel et l'irréel se balançaient et se neutralisaient, comme si la neutralisation ne procédait pas de moi, mais des objets eux-mêmes »⁵⁵. L'objet esthétique, en nous sollicitant dans ce jeu, nous oriente vers le sens ultime de l'œuvre, son être véritable. Ce qui nous permet d'accéder au sens véritable de l'objet esthétique, c'est cette « apothéose du sensible », son expression totale. Cette expression totale résulte de la pluralité des strates de sens qui coexistent et contribuent à constituer l'atmosphère finale de l'œuvre : « lorsque Isolde meurt dans un cri d'amour auquel la musique prête des accents surhumains, lorsque ses gestes, son chant, la lumière et la musique qui la baignent, tout conspire à exprimer l'exaltation de la ferveur et l'inintelligible victoire de l'amour, lorsque le sensible déchaîné et pourtant maîtrisé clame quelque chose qu'il est seul à pouvoir dire, alors je suis en face de l'œuvre et je la comprends. »⁵⁶ Et pour cela il faut que le spectateur, le sujet soit, exempt de tout préjugé, pure ouverture pour percevoir l'œuvre en elle-même.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

CHAPITRE II : SPECIFICITÉ DE L'OBJET ESTHÉTIQUE EN CONTEXTE AVEC LES AUTRES OBJETS.

Considérer l'objet esthétique parmi les autres objets doit nous aider à approfondir la complexité de cet apparaître privilégié. L'objet esthétique n'est pas moins réel que les autres objets du moment où la perception ne le crée pas. Comme les autres objets, il est déjà là, il préexiste à ma perception. Il recueille ainsi le problème de tout objet perçu même si, à la fois, il exige une perception singulière, la seule qui peut lui rendre vraiment justice. Tout objet, en effet, est dans la conscience comme n'y étant pas, ce qui signifie que tout objet incarne en quelque sorte l'en soi-pour nous. Pourtant il semble que le statut singulier de l'objet esthétique, tel qu'il est saisi par une perception qui soit à la hauteur de le comprendre, soit un lieu privilégié, témoin du statut de l'objet en général, et, plus profondément, de notre situation dans l'être. L'objet esthétique nous ramène à l'essentiel : face à lui, la perception n'est que perception, le sujet étant pure ouverture face au dévoilement de l'objet, objet qui ne se réalise que grâce à notre regard lorsqu'il assiste à son apparaître. Cet objet privilégié qui se manifeste comme objet par excellence incarne le véritable en soi-pour nous. Pour approcher son être singulier et mieux le comprendre, Dufrenne explore les analogies et les différences entre cet objet et les autres. Il s'agit pour le philosophe de nous rendre sensible la façon dont l'objet esthétique nous est étranger - il est en soi - tout en étant un objet qui est là pour moi : « Il est là pour moi, mais comme s'il n'y était pas »⁵⁷. Dufrenne vise à travers l'exploration du statut de l'objet esthétique à concevoir un point d'articulation plus profond et plus fondamental qui reste caché dans l'attitude naturelle - celle de notre croyance naïve aux objets du monde - point d'articulation entre l'humain - ce qui nous est familier - et la nature - ce qui n'est pas à la merci de l'homme. La découverte de l'objet esthétique, cette métamorphose qui permet de percevoir l'objet esthétique en tant que tel, est une dynamique qui est interne à ce dernier et que, d'une certaine façon, il exige : « il n'est rien d'autre

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

que ce qu'il est bien que la perception lui fasse un sort à part »⁵⁸. C'est donc en en nous soumettant à son mode singulier de donation que nous lui rendons justice : notre attention peut donc se concentrer entièrement sur l'objet dans la façon dont il nous apparaît. Neutraliser l'attitude naturelle signifie assister tout en participant à cette conciliation du pôle subjectif de l'humain et du pôle objectif de la nature. Dans le cas des objets saisis par une perception ordinaire, leur forme est dépassée en vertu de leur utilité ou de leur signification et le sujet est ici le dépositaire du sens du donné. L'objet esthétique, lui, s'impose lui-même à travers la façon dont il nous parle, cette façon qui a un air familier et étrange à la fois : face à cet objet, nous saisissons immédiatement quelque chose, comme si cette chose nous était préalablement familière. Par la façon dont il s'impose à nous, notre conscience est naturellement portée à y accéder directement en deçà de l'activité de l'entendement, et pourtant cette évidence propre à l'esthétique porte en elle quelque chose d'incompréhensible : « même l'art en apparence le plus facile recèle quelque chose de mystérieux, du simple fait qu'il s'adresse à la perception, et de là au sentiment, plutôt qu'à l'entendement »⁵⁹. Si le créateur d'un objet usuel peut faire violence à la nature afin que l'objet soit soumis au pouvoir de l'homme, le créateur d'une œuvre d'art ne masque pas l'altérité de l'objet esthétique : ce qui est véritablement subjectif, telle la dynamique de création d'une œuvre d'art, semble reposer sur un en-deçà du sujet et de l'objet. L'objet esthétique est un objet créé entièrement au service de l'apparaître, autant subjectif qu'objectif. Grâce à cette conversion, l'être de l'objet esthétique devient neutre et se dérobe aux projections subjectives. Elle fait que l'objet esthétique s'offre à la perception comme une révélation. L'exhaustivité propre à cet objet, qui ne nous demande pas d'être complété par une action subjective, manifeste une complétude qui est étrangère aux objets ordinaires qui, eux, ne sont que ce qu'ils sont. Ils ont « une espèce d'immobilité », ils sont comme des points de repère à partir desquels l'entendement s'oriente dans le champ de l'objectivité. L'objet esthétique, porteur de l'âme de son auteur, a, comme les sujets, le pouvoir de se ressaisir, de s'opposer à ce présent opaque et aveugle dans lequel s'ancrent les choses du monde. L'objet esthétique fait jaillir de lui-même sa propre lumière en imposant son regard sur le monde. Sa présence nous engage et nous presse puisqu'il ne dépend

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196.

que de notre perception pour s'achever. Cependant cet achèvement, qui se fait grâce à nous, puisque nous le mettons « en état de faire la preuve de son être » s'accomplit entièrement en lui : « c'est l'objet qui décide de lui-même en se manifestant »⁶⁰.

Ce sont les objets qui se donnent à nous pour ce qu'ils sont, de sorte que la conscience naïve distingue de façon très claire, sans hésitation, les différents secteurs du réel. L'expérience naïve du sujet est le point de départ de l'analyse du philosophe qui est d'accompagner et d'explorer le devenir esthétique de l'objet, la façon singulière dont nous le percevons tel qu'il est et l'abordons sans aucun préjugé. L'objet esthétique s'impose comme quelque chose avec quoi nous avons un commerce immédiat grâce au pouvoir qu'il a d'exprimer. Face à lui, l'attention du spectateur est attirée par ce qu'il voit, cet épanouissement du sensible qui l'enchanté au point de devenir objet absolu de sa visée. Considérons ce que perçoit le spectateur qui assiste à un ballet, par exemple : son regard ne s'arrête pas au jeu des danseurs et à l'histoire qu'ils racontent. La danse n'est pas une pantomime, elle ne se soumet pas à une histoire à raconter ; elle n'asservit pas non plus la musique, comme le fait une marche militaire. Au contraire, l'histoire et la musique doivent inspirer la danse, elles ne sont que des prétextes pour que la danse puisse s'achever en objet esthétique et n'être qu'un « langage absolu qui ne dit rien que lui-même »⁶¹. S'exprimer signifie rejoindre l'universel. Mais comment cet objet est-il perçu comme absolu ? Si pour l'acrobate, le corps n'est que corps, pour le danseur le corps est métamorphosé, il devient un lieu de transcendance où il semble que la nature exprime ses lois insaisissables et pourtant si aisément lisibles. L'objet esthétique a alors besoin de vivants pour s'achever, pour chanter la vie au-delà de leur simple présence. L'objet esthétique est ce lieu privilégié où la discrétion et la docilité des vivants qui s'accordent à la nécessité de l'esthétique est corrélative de l'affranchissement de cet objet. Cette perception, à partir de la façon dont l'objet nous sollicite, nous porte à voir le monde comme si c'était pour la première fois ; elle nous ramène aux origines en nous permettant un accès aux choses mêmes dans l'immédiateté de leur apparaître, comme s'il s'agissait d'une restitution consciente du monde de la vie : « L'enfant comprend le sourire de la mère, le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

promeneur la sombre horreur de la forêt [...]. C'est de la même façon que nous parle l'objet esthétique.»⁶² L'immédiat est complexe : une communication profonde subsiste entre le début de la perception et la perception à son comble. On est toujours en référence continue avec cette présence initiale qui est notre premier contact avec l'objet et son approfondissement. Si l'objet nous apparaît immédiatement à travers sa forme, celle-ci est ce par quoi l'objet est expressif, ce par quoi il a une âme. Il y a une adéquation entre la forme et le contenu. L'objet ne nous offre d'autre recours que la perception. Dès que nous posons les yeux sur lui, il nous dit tout ; tout est donné dans l'immédiat de la rencontre avec l'objet. Sa vérité ne réside pas ailleurs : pour mieux le comprendre nous ne pouvons que revenir à lui. Devenir esthétique signifie pour l'objet subir « une transmutation radicale » : « l'objet esthétique c'est le sensible qui apparaît dans sa gloire »⁶³, goûté pour lui-même. Il ne se soumet pas à une logique extérieure. Devenir esthétique signifie pour l'objet apparaître en se disant lui-même et c'est grâce à l'opération de l'artiste que le sensible est exalté et exhibé dans sa pureté, arraché à sa condition ordinaire où il n'est que contingence par rapport à un substrat essentiel. Dans sa modalité propre de donation - qui se fait en lui et non en nous - il nous laisse entrevoir la dynamique qui sous-tend son propre apparaître : en se manifestant comme un objet absolu, il nous parle de l'absolu. Il faut comprendre l'originalité de l'échange qu'il instaure avec nous. Objet nouveau, irréductible à toute explication qui vient du champ de la réalité, son contenu est transcendé par la façon dont il est dit. Cependant forme et contenu s'entrelacent car la transcendance est immanente au monde. Cette unicité de l'objet esthétique qui s'impose à nous est l'image de l'apparaître pur en deçà des apparences. Notre ouverture à cet absolu nous affranchit de la finitude propre à notre vie réelle pour susciter en nous le sentiment de notre appartenance à ce que Dufrenne nomme, déjà, nature. Et c'est ainsi qu'il nous éveille à nous-mêmes.

L'entrelacement de la forme et de la matière dans l'objet esthétique qui rendent ensemble compte du sensible esthétique peut être approfondi à partir de l'exploration de la façon dont cet objet se situe à l'interface des choses naturelles et des objets artificiels. Cette différence

⁶² *Ibid.*, p. 185.

⁶³ *Ibid.*, p. 127.

nature-culture, donnée d'emblée dans la perception, se lit immédiatement dans les objets. Il s'agit pour nous d'accompagner la pensée de Dufrenne pour montrer la façon dont l'en soi et le pour nous non seulement se concilient dans l'objet esthétique mais, tout en se conciliant, s'exaltent. Dufrenne explore le poids de la nature dans l'objet esthétique pour montrer que la nature n'apparaît que grâce à la forme que l'artiste impose à l'objet : la nature ne se laisse entrevoir qu'au moment où elle est dépassée en tant que nature brute. Tout d'abord, confronter l'objet usuel et la chose naturelle peut permettre de clarifier certains traits spécifiques à l'objet esthétique. Si le premier montre immédiatement qu'il résulte d'un faire, d'une norme, de sorte qu'il peut être produit et reproduit selon celle-ci, la deuxième, rebelle et inhumaine, "porte en elle la figure des hasards dont elle est le résultat précaire »⁶⁴. L'humain dans l'objet usuel témoigne d'un certain monde culturel ; il nous met en présence d'un homme réel et agissant qui tend à métamorphoser le naturel pour se l'approprier et l'intégrer ainsi à son monde culturel. Ce qui nous est étranger et que nous ne contrôlons pas s'oppose à ce que nous connaissons et que nous pouvons prévoir et qui, en quelque sorte, puisque nous l'avons comme domestiqué, nous appartient. L'humain dans l'objet esthétique est expressif, il parle à l'homme de façon différente, en évoquant les possibilités les plus profondes de celui-ci. Mais il faut pour cela que la nature et l'art manifestent une sorte d'alliance pour que l'objet esthétique - tout en proclamant son indépendance par rapport à la logique du monde réel, qui, lui, nous appelle à l'utilité de l'action - ne fasse pas violence à la nature. L'objet esthétique s'accorde à la nature en se soumettant à elle : « il ne dissimule point les lois naturelles du matériau qu'il tourne en leur obéissant »⁶⁵. Et ainsi la nature peut garder son caractère « d'insondable altérité » pour le transmettre à l'art. L'objet esthétique n'appelle pas mon action ni mon intervention dans le monde. « Toujours l'objet esthétique est là, tout simplement, et n'attend de moi que l'hommage d'une perception. Il a cette présence obstinée de la chose »⁶⁶. Et, pourtant, par rapport à la chose qui n'appartient à la nature que pour s'y perdre, l'objet esthétique est là pour nous. Il est porteur du message de son auteur ; il veut que quelque chose soit dit ; il se soumet à la nature non pour l'imiter mais

⁶⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁶ *Idem.*

pour l'exprimer. En exprimant la nature, tout en se soumettant à elle, il l'exalte en son « extériorité radicale, l'extériorité d'un en soi qui n'est pas pour nous. »⁶⁷ Et pourtant l'objet esthétique, plus que les autres objets, exige d'être perçu. Dans cette perception qu'il nous impose, il nous reste étranger. S'il partage avec les choses naturelles cette étrangeté, celle de l'objet esthétique est encore plus manifeste. L'objet esthétique ne nous laisse « d'autre recours que la perception », et c'est ainsi qu'« il nous donne l'expérience de la nudité du donné »⁶⁸. Dufrenne, en effet, fait remarquer que l'objet esthétique est plus rebelle encore que la chose naturelle : sur cette chose nous savons que « la connaissance est la vérité de la perception » et que des progrès sont toujours possibles « même si la recherche va en droit à l'infini ». Ainsi nous avons l'impression que nous pourrions arriver à comprendre la chose naturelle pour justifier sa présence. L'approche scientifique est en effet positive et porteuse de possibilités de résolution, aussi lointaines soient-elles, tandis que l'objet esthétique s'impose comme « une présence injustifiée et pourtant « impérieuse » : un sensible exhibant son inutilité, sa gratuité. Dufrenne nous invite à mettre l'accent sur « l'être là de l'objet esthétique » indépendamment de tout contenu d'expérience réelle. Cette présence nous fait faire l'expérience de la nécessité du sensible en-deçà de toute contingence de la vie ordinaire où nous subissons les sensations, comme - écrit Dufrenne - lorsqu'une lumière nous aveugle ou une odeur nous envahit. L'objet esthétique est le sensible en son apothéose. C'est ainsi que le sensible manifeste son essence, sa nécessité intérieure et que l'objet esthétique, s'imposant à nous tout en conservant son mystère, laisse entrevoir la nature. Il est « la consécration du sensible et du témoignage qu'il rend sur l'être. »⁶⁹ On peut déjà voir, ici, comment la nature n'est pas exactement la nature naturée, concept sur lequel nous reviendrons plus tard. Cheminant aux côtés de Dufrenne, nous n'avons pas encore présenté explicitement la notion de forme que cette notion de nature présuppose. Expliciter cette notion permet maintenant de compléter notre réflexion. Si la nature se laisse entrevoir, c'est que, en vérité, elle a été dépassée en vertu d'un mouvement dont le sujet est l'instrument, mouvement qui, en imposant une forme à la matière, fait apparaître la nature :

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

« Les vertus de la matière sont liées à la rigueur de la forme. »⁷⁰ Forme et matière, nous l'avons vu, sont en lien avec le sensible. C'est finalement grâce à la forme que la matière a vraiment un sens et qu'elle se révèle ainsi comme épanouissement du sensible. Cette exaltation qui témoigne de la présence de la nature n'est pas tout à fait naturelle, puisqu'elle nécessite l'intervention de l'homme. Le sensible, en effet, est l'acte commun du sentant et du senti. Même si la perception esthétique pour nous ramener aux origines annule l'objet de la perception ordinaire pour exalter le sensible, au point que le sensible « devient objet par lui-même », le sensible est impensable à l'état brut. Unifié par la forme, il manifeste tout d'abord sa plénitude et sa nécessité. Cette notion de forme, explorée ici, se précisera en déterminations de plus en plus profondes. En vertu de ce mouvement d'approfondissement, nous pénétrerons alors plus profondément au cœur du sensible. La forme fait que l'objet esthétique est un tout harmonique où les parties sont rigoureusement à leur place ; l'accord des parties commande l'intensité de l'effet, sa réussite : « Le sensible apparaît par la forme, mais il fait aussi apparaître la forme, la forme étant ici ce par quoi le sensible est nature, cette nécessité qui lui est intérieure. »⁷¹ C'est donc grâce à la forme que l'objet esthétique assume la puissance de la nature, « cette suffisance ontologique [...] [qui] nous permet bien de dire que l'objet esthétique est nature »⁷². Se détachant du monde réel du moment où il ne se mesure pas à lui, l'objet esthétique est nature car il fait voir la nature en lui.

Nous devons à présent scander l'approfondissement de notre raisonnement en proposant à chaque fois des angles d'approche spécifiques qui doivent être clairement différenciés les uns des autres au regard de la complexité de notre propos.

La forme de l'objet esthétique considérée en tant que style.

L'approfondissement de la notion de forme dans l'objet esthétique ouvre aux conditions de possibilité de ce dernier ; cet approfondissement nous conduit à déterminer le statut de cet

⁷⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

⁷² *Ibid.*, p. 134.

objet, à la fois subjectif et objectif, en remontant à la source de son être singulier. L'objet esthétique est alors saisi à partir de son pouvoir de signifier, d'irradier son propre sens, pouvoir qui le différencie des autres objets et par quoi il manifeste l'âme de l'auteur qui l'a créé. Comme nous l'avons vu, la forme dans son premier aspect - que Dufrenne explore lorsqu'il veut mesurer « le poids de nature » dans l'objet esthétique - est saisie comme nécessité au cœur du sensible et nous avons vu que ce qu'elle annonce dérive d'un geste humain qui permet au sens de se réfléchir et à la nature d'apparaître. Ce geste apparaît à travers le style, ensemble des moyens d'expression qui traduisent de façon originale la personnalité d'un auteur. A travers la notion de style Dufrenne creuse l'analyse de la forme, entendue comme nécessité immanente au sensible, pour rendre visible le langage de ce dernier et rendre compte de la nécessité de la maîtrise du geste qui permet à la forme de s'éloigner de l'arbitraire pour s'enraciner dans le personnel : le sensible n'apparaît dans sa gloire que lorsqu'il est maîtrisé. Le style est pour l'artiste l'expression d'une maîtrise, elle-même fruit d'une longue préparation : ce travail d'élaboration permet à l'artiste d'être vraiment soi et à la fois d'être « tout entier dans son œuvre »⁷³. Le style « c'est une certaine manière d'opérer qui se reconnaît à la stylisation qu'elle produit, c'est-à-dire à la substitution de formes voulues par l'esprit à la prolifération incohérente des formes naturelles [...] Accéder au style c'est parvenir à la maîtrise et faire ce que l'on veut »⁷⁴.

Le style traduit le regard de l'auteur et ce regard est ce qui fait surgir et le monde de l'artiste et le monde de l'œuvre : « S'il y a un style de Monet c'est dans la mesure où son œuvre m'invite à attribuer à Monet une certaine façon de considérer le monde comme le règne de la lumière »⁷⁵. Dans l'œuvre de Rilke, « toutes choses deviennent transparentes et consubstantielles au regard »⁷⁶ ; tout se passe comme si le regard délivrait l'objet de son contexte déterminé pour le faire accéder à l'absolu et pour ouvrir un monde nouveau en engageant toute une vision : Caravage représente la profondeur, en jouant avec la lumière non seulement pour isoler une

⁷³ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 148.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁶ *Idem.*

scène mais pour signifier un certain monde « qui n'est pas aimable ou doux, qui résiste (...) »⁷⁷. Picasso peint une femme au visage d'insecte parce qu'« il respire dans cet univers étouffant et grotesque »⁷⁸. Ce qui est vraiment personnel et que le style fait apparaître, loin d'être un contenu déterminé, c'est le regard que l'auteur porte sur le monde. Il faut pour cela que la technique laisse apparaître l'auteur, que cette façon de manier des couleurs ou d'articuler des sons coïncide avec la relation vivante que l'artiste entretient avec son monde : ce n'est que par l'immanence de la signification au signe que l'objet esthétique manifeste sa réussite. S'il faut du métier dans le style, il faut également de l'apprentissage pour être soi : la personnalité se révèle dans les comportements les plus élaborés et non dans ce qu'il y a de plus primitif et élémentaire qui n'est qu'au bénéfice du vital. Les traits du métier doivent se métamorphoser eux-mêmes dans cette vision du monde dont ils sont pleins. L'auteur est ainsi présent d'une façon que l'expérience esthétique seule est capable de révéler : il apparaît immédiatement comme celui qui ouvre cette relation au monde qui lui est contemporaine car il la vit : « La touche de Van Gogh est le tragique de Van Gogh ; c'est la même chose pour Van Gogh d'adopter un certain métier et de pousser un certain cri »⁷⁹.

Le style se laisse saisir à partir de la façon dont il apparaît et fait apparaître cette présence vivante de l'artiste dans l'œuvre. Si le style s'exprime à travers une communauté d'objets (art chiite, byzantin etc), il s'exprime aussi à travers l'unicité de l'œuvre qui est aussi celle de l'auteur véritable. Le style saisit l'universel dans le singulier et c'est ainsi qu'il révèle toujours une personne derrière l'œuvre : au cœur de chaque singulier réside de l'universel. Saisir l'œuvre à travers son style, c'est-à-dire à partir de son langage, c'est toujours comprendre quelqu'un, c'est-à-dire être en présence d'une conscience singulière qui me parle et dont nous éprouvons la signification à la hauteur de sa réalité. L'œuvre montre l'auteur pour nous mettre directement en communication avec lui. Ce visage singulier de l'auteur qui nous est offert par l'œuvre est irremplaçable. Dans l'œuvre, en effet, réside ce qu'il y a de plus profond dans la subjectivité, ce

⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

par quoi on repère l'individualité comme « continuité d'un destin singulier » en deçà de la série causale des événements justiciables d'une explication objective ; réside un sens qui constitue l'unité d'une vie et qui se manifeste de façon cohérente et immédiatement signifiante en présence de cet individu, « ce que nous exprimons en disant : c'est bien lui, lorsque nous retrouvons à toutes les attitudes de l'individu un air de famille, indéfinissable et pourtant irrécusable »⁸⁰. L'œuvre raconte l'artiste, l'« homme tout entier », et fait apparaître son intériorité de façon la plus pure car elle nous impose la seule présence de l'artiste à travers le regard qu'il porte sur le monde. La pureté de l'expérience esthétique s'impose en deçà de toute information déterminée sur la biographie de l'auteur, information qui reste, en tant que telle, extérieure à cette immanence de l'artiste dans l'œuvre. L'œuvre rend manifeste sa consubstantialité avec l'auteur ; elle porte en elle « ce nœud de décisions en quoi l'individu se reconnaît »⁸¹ et qui nous livre le visage de l'auteur. En nous disant corrélativement « en quoi il est précisément l'auteur de telle ou telle œuvre »⁸², l'œuvre nous fait apparaître le visage du monde qui lui appartient. Nous pénétrons en effet dans l'intimité de l'œuvre non pas pour nous enfermer en elle mais pour nous ouvrir comme en deçà d'elle à partir du monde qu'elle tient en puissance. Nous accédons à l'unicité de l'œuvre « non point par une confrontation logique mais, comme quand se ressemblent deux visages, par une communauté d'impression »⁸³. Dans l'analyse du style, qui fait voir la personnalité de l'auteur à travers la nécessité immanente au sensible, nous discernons cette relation vivante « même sans pouvoir l'exprimer »⁸⁴ : cette analyse se prolonge par la notion d'expression qui approfondit la forme en continuant à creuser le pouvoir de signifier de l'objet esthétique.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁸¹ *Ibid.*, p. 142.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 151.

L'expression, âme de l'œuvre : approfondissement du pouvoir signifiant de l'objet esthétique à travers la confrontation entre objet esthétique et objet signifiant.

L'expression constitue l'aspect le plus profond de la forme, elle révèle le sens dernier de l'œuvre : l'expression est forme de l'œuvre en tant qu'elle est son âme. C'est donc à travers sa forme que l'objet devient expressif et qu'il manifeste son pouvoir signifiant. L'objet esthétique se différencie des objets naturels qui appartiennent au monde réel et dont la signification se perd dans l'action. Tout comme les « objets qu'on peut rattacher au genre des objets usuels »⁸⁵ - les objets « spécifiquement signifiants » qui ont pour mission de dispenser un savoir - il renvoie à un irréel qui ne me touche pas comme me touche le réel : « la pluie dans un livre de météorologie ne me mouille pas plus que sur la toile d'un paysagiste »⁸⁶. Pourtant, si le sujet signifié par l'objet intellectuel résorbe toute l'attention, le sujet représenté par l'objet esthétique ne dit rien en lui-même de ce dernier : l'objet esthétique n'a pas sa fin dans son seul contenu, contenu qui n'a pas d'existence autonome en lui-même mais seulement tel qu'il apparaît dans l'œuvre. L'objet esthétique livrant son sens d'une façon qui le détache de l'objet ordinaire, l'immanence du signifié au signifiant propre à l'esthétique continue à manifester son sens. Parce qu'elle est creusée, elle acquiert de nouvelles déterminations.

L'objet signifiant, qui ne vaut que pour ce qu'il signifie, a pour fin de démontrer pour nous convaincre, c'est-à-dire d'« obtenir notre adhésion à une vérité » du monde : son sens qui veut rendre compte du monde réel ne trouve sa vérification que dans ce dernier. Les objets usuels nous intéressent du moment où ils « prétendent à une vérité qui d'une façon ou de l'autre nous importe »⁸⁷ alors que l'objet représenté par l'objet esthétique nous laisse indifférents car il ne se rapporte pas au monde des objets réels et, en conséquence, « en apparence ne nous concerne pas »⁸⁸. Les objets usuels sont en continuité avec le monde réel, que ce sens nous invite à agir

⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁸ *Idem.*

dans le monde ou qu'il nous invite à le connaître. L'objet esthétique, lui, laisse parler l'objet qu'il représente et cet objet nous parle à partir de la « façon dont il est traité » : « Si le sujet est un ingrédient inévitable de l'œuvre, c'est moins pour lui-même que pour la forme qui lui est donnée et grâce à laquelle il devient expressif »⁸⁹. Le renvoi du signifiant au signifié est interne à l'objet esthétique, ce qui équivaut à dire qu'il est vrai selon lui-même et non selon le monde. S'il veut montrer, c'est qu'il nous fait voir le monde à travers son monde, sa vocation étant, au sens propre, celle de se manifester, de s'offrir en spectacle. L'objet esthétique, pour faire voir le monde, manifeste son autonomie par rapport à celui-ci. Il n'est pas une copie du réel. Dufrenne cite Malraux : « Giotto n'apprend pas à peindre en regardant ses moutons, mais en regardant les moutons peints par Cimabue »⁹⁰. L'objet esthétique n'accapare pas l'attention, au final, par la « représentation explicite ou par une signification symbolique ». Dans la mesure où l'objet esthétique dit le monde - même sans l'imiter - nous ne devons pas nous interdire de percevoir l'objet représenté afin que le représenté prenne toute sa consistance pour signifier. Néanmoins, je ne perçois vraiment l'objet esthétique que lorsque l'objet représenté se signifie lui-même, lorsque je cesse de percevoir Charles V sur la toile pour m'ouvrir à ce que "Charles V" me dit. La représentation doit être un moyen pour l'expression. Si le représenté ne se réfère pas directement au monde, ce qui impliquerait pour lui d'être une copie du réel, il faut pourtant que quelque chose soit représenté, « même si ce quelque chose n'est pas identifiable »⁹¹. Ce renvoi qui se fait à l'intérieur de l'objet esthétique nous conduit à un niveau de profondeur où l'approche naturelle du monde est suspendue.

Sacré et esthétique : dépassement du sacré au travers de l'objet esthétique.

Cet « apparent mépris des apparences »⁹², cette indifférence aux apparences du monde quotidien - en elles-mêmes insignifiantes - pourrait s'assimiler au sacré. Sacré et esthétique, en

⁸⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

⁹² *Idem.*

effet, donnent tous deux sens aux apparences. Là où le sacré signifie ce qu'il représente, l'objet esthétique signifie ce qu'il exprime ; il s'en suit que ce n'est pas dans une signification mystique que s'incarne la spécificité de l'esthétique. Accéder au sacré ce n'est pas pénétrer dans la vérité intérieure à l'objet puisque la perception ne va pas au cœur de l'œuvre et ne la convertit pas en objet esthétique. On peut néanmoins surprendre la métamorphose de l'objet sacré - en tant qu'œuvre d'art - en objet esthétique, métamorphose grâce à laquelle l'objet sacré cesse d'être symbole. Dufrenne explique que cette attitude authentiquement esthétique, cette « révolution décisive »⁹³, n'est possible qu'à partir de l'époque moderne où la prolifération et la différenciation des savoirs épargne l'œuvre d'art d'autres fonctions qui sont extérieures à sa fonction essentielle qui est de faire apparaître. L'art est aujourd'hui délivré du soin de signifier par l'avancement de notre état de culture : par l'introduction de savoirs modernes, par l'introduction de techniques modernes de reproduction du réel ou par l'appauvrissement de la fonction divulgatrice de la religion qui s'est spiritualisée. L'art, une fois libéré de tout ce qui peut encombrer la perception esthétique, se manifeste comme volonté absolue d'exprimer : « Ce qui est expressif [...] ce n'est pas la maladie décrite par un manuel de pathologie, c'est la maladie mimée par une danse sauvage »⁹⁴. Toute œuvre d'art, quel que soit le siècle dont elle est issue, porte en elle-même, à son insu, la possibilité de sa propre conversion en objet esthétique. La fin véritable de l'œuvre d'art n'appartient pas à l'intention consciente de l'artiste, elle dépasse le créateur dans l'objet esthétique lui-même, ce qui lui permet de traverser les siècles et d'être une possibilité de sens perpétuelle. Cette « métamorphose essentielle » qu'est la découverte de l'objet esthétique advient « malgré » l'œuvre : aujourd'hui « nous accueillons toutes les œuvres pour les convertir en objets esthétiques »⁹⁵.

⁹³ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 169.

Stratification de la notion de forme : complexité de l'objet esthétique dans sa façon de signifier.

Après avoir cerné le pouvoir signifiant de l'objet esthétique par rapport à la façon de signifier des autres objets, Dufrenne concentre l'analyse sur cette dynamique de signification considérée en elle-même. Dans sa volonté d'exprimer, le primat donné par l'objet esthétique à la forme fait que notre accès à l'œuvre est immédiat : l'œuvre me dit déjà quelque chose à travers ce que je vois et je me sens tout de suite associé. Cet approfondissement perceptif qui se fait à l'intérieur du donné nous conduit donc au cœur de la vérité intérieure à l'objet qui constitue le mode de signification ultime de l'objet esthétique où le contenu de l'objet et la façon dont il se donne ne font qu'un. La forme, ce par quoi l'objet signifie, est stratifiée et comprend trois niveaux de signification : un niveau sensible qui s'offre immédiatement à la perception, un niveau représenté qui constitue le sens logique de l'œuvre et un niveau expressif qui constitue son sens final et qui résulte de l'unité des deux premiers niveaux. Cependant la perception esthétique rencontre l'objet comme un tout : l'objet esthétique se donne comme parfait et indécomposable du moment où la perception qui le saisit a depuis toujours accompli la réduction esthétique, même à son insu. Il s'agit donc pour l'analyse de rendre compte de la complexité de la façon de signifier de l'esthétique. La perception esthétique laisse parler l'objet, nous avons vu que la seule chose qu'elle puisse faire pour mieux le comprendre est de revenir à lui tel qu'il se donne afin que sa modalité de donation devienne de plus en plus claire. Ce parcours de clarification est entièrement immanent à ce mode de donation singulier : rendre compte de ce parcours implique qu'il faille penser la façon dont le sens final résulte de la collaboration de ses différents niveaux de sens. Pour signifier, toute œuvre, même la plus abstraite, a besoin d'avoir un sujet, il faut toujours que quelque chose soit représenté. Le sujet véritable de l'œuvre n'est pas exactement l'objet représenté mais plutôt l'objet considéré dans la façon dont il s'offre à nous. C'est pourquoi « deux œuvres différentes peuvent avoir le même sujet [représenté], et pourtant ce qu'elles signifient est différent dans la mesure où elles diffèrent par le sensible qu'elles rayonnent »⁹⁶. Nous retrouvons l'idée que l'objet esthétique qui se signifie entièrement à travers sa forme

⁹⁶ *Ibid.*, p. 172.

n'existe pas hors de son apparaître. Il faut donc présupposer une alliance préalable entre le sensible - ce qui attire tout d'abord notre attention et qui n'est encore que promesse d'expression - et l'objet représenté, le sens logique de l'objet : ce dernier, en effet, doit « confirmer et expliciter ce premier sens et ne pas être vraiment différent »⁹⁷. Parlant de Delacroix, Dufrenne attire l'attention sur cette alliance : « ce tumulte splendide de lignes et des couleurs, il fallait que ce fût l'entrée des croisés à Jérusalem »⁹⁸.

Si le point de départ est toujours le réel, l'objet esthétique a néanmoins pour fonction non de rendre compte de celui-ci mais de le dépasser. Pour exprimer, l'objet esthétique doit être signifiant : cependant le représenté saisi en tant que simple renvoi au réel ne constitue pas le sens définitif de l'œuvre ; il n'est qu'un moment de la signification totale étant donné que la fonction de l'art n'est pas celle de transposer simplement un objet du royaume de la réalité dans celui de l'esthétique mais de susciter un objet nouveau, l'objet esthétique perçu dans sa signification totale. Pour ce faire, Dufrenne interroge la peinture et la sculpture qui sont le plus explicitement signifiants. Il prend pour exemple un bronze de Rodin afin de mettre en lumière son mode de révélation singulier : ce n'est pas ici seulement un objet de bronze quelconque qui nous apparaît, telle que peut l'être simplement « une certaine forme que l'œil embrasse avec plaisir »⁹⁹ ; « c'est d'abord une main ; mais une main de bronze, qui n'est pas là en place d'une main réelle »¹⁰⁰. Ainsi, l'objet réel représenté par l'objet esthétique attire notre attention pour être aussitôt neutralisé. Cette main, en effet, ne renvoie pas au monde réel pour être complétée ; elle n'exige pas un bras qui la relie à un corps, elle ne s'achève pas non plus en montrant son entreprise dans le monde. Transcendant toute information objective, elle dit quelque chose qui se montre entièrement à travers elle et qui, pour cette raison, ne peut pas être traduit « en termes de monde », car seul l'objet peut la dire - l'objet est son sens. Cet objet se laisse saisir entièrement à travers le sens qu'il irradie, étant donné que l'objet esthétique sollicite la perception pour le creuser et non pour le dépasser en le réduisant à quelque chose d'autre. La main de bronze

⁹⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁰ *Idem.*

sculptée par Rodin suscite notre intérêt, non parce qu'elle est une main qui peut agir dans le monde mais par ce qu'elle peut dire, par ce qu'elle peut annoncer : "la vigueur, la souplesse et même la tendresse" ; par sa posture et les signes inscrits en elle, telles « ces veines qui saillent sur son dos ». Étant donné que toute explication se révèle insuffisante pour rendre compte de cette signification, ce que la main dit ne vaut que dans le monde qu'elle fait surgir, « un monde où il n'y a pas de main réelle, mais où la main cesse d'être réelle pour devenir vraie »¹⁰¹. La main signifie car elle est vraie avant d'être réelle : « la force et la finesse et la nostalgie du repos ont une signification absolue »¹⁰². La main de bronze se pose à la source de son monde et ce qu'elle annonce est entièrement contenu en elle : « L'art ne représente donc vraiment qu'en exprimant, c'est-à-dire en communiquant, par la magie du sensible, un certain sentiment à la faveur duquel l'objet représenté peut apparaître comme présent ».¹⁰³ S'appuyant sur l'œuvre de Van Gogh Dufrenne ajoute que « ce qui parle en lui [l'art] est moins ce qu'il représente, lorsqu'il est représentatif, que le sensible qui est le moyen de la représentation : ce sont la touche et la couleur de Van Gogh qui expriment le désespoir et l'amour, et non la chambre ou le champ de blé »¹⁰⁴. Le représenté, en révélant son immanence au sensible, s'est déjà lui-même soumis à l'exprimé : « chez Rubens, le mouvement qui emporte le tableau suscite les guirlandes d'anges ou les rondes paysannes »¹⁰⁵. Le sensible est comme le ciment entre ces trois différents niveaux de sens pour permettre à l'objet esthétique d'apparaître. Pour que cet objet apparaisse il faut que l'objet représenté par l'objet esthétique subisse une métamorphose : l'objet réel devient un objet absolu. L'objet esthétique s'achève en vertu d'une dynamique interne au sensible qui fait que la chose - ce que sera l'objet représenté par rapport à la signification totale - soit prise dans l'objet esthétique plutôt que l'objet ne soit pris en elle : de sorte que « l'objet esthétique semble conjurer la chose qu'il désigne »¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.177.

Le sensible fait surgir l'objet. L'objet esthétique porte en lui la chose qu'il désigne : « Le son du poème symphonique n'est plus le bruit de la mer, il est la mer même ; ou plutôt c'est la mer qui est son, comme l'est aussi bien la fille aux cheveux de lin ou la terrasse au clair de lune : sitôt qu'il cesse d'être bruit, le son cesse d'être l'attribut d'un objet pour devenir son expression, et alors le silence peut être sonore comme la nuit peut être colorée »¹⁰⁷. Le sensible en se métamorphosant du sensible brut en sensible esthétique devient la qualité expressive de l'objet pour nous donner à percevoir l'objet en sa « présence affective ». Ce qu'il y a dans la chose de plus profond et indivisible - son essence véritable - ne peut être saisi, en se livrant à travers l'expression, que par l'art. Si l'approche rationnelle s'appuie sur un sens préexistant, l'approche expressive se pose à l'origine du sens qu'il irradie. C'est une façon directe de connaître les choses en elles-mêmes, par quoi les choses ont un coefficient d'irréductibilité par rapport à notre compréhension. Dans ce qui est exprimé il y a de l'événementiel, car cet exprimé est éprouvé « indépendamment de toute expérience antérieure du sujet qui les perçoit »¹⁰⁸. En se livrant à nous indépendamment de notre attente, il nous reste en quelque sorte étranger et ne peut se manifester que comme une révélation puisqu'il recèle un mystère. Bien que la signification esthétique soit inexplicable en tant qu'elle est intraduisible dans un autre langage, elle est pourtant aisément accessible par le sentiment qui est un instrument de connaissance singulier. La médiation du concept propre à l'approche rationnelle ne peut saisir « l'attitude de la danseuse, le galbe de la colonne, la courbe de la mélodie, et aussi bien les œuvres les plus lointaines et apparemment les plus indéchiffrables »¹⁰⁹. Donc, si l'objet esthétique nous apparaît comme un tout unifié par sa forme, la forme - en tant que signification totale - doit prendre en charge l'objet dans sa totalité.

Selon Dufrenne, la forme « dans sa première acception est le contour [...] en quoi elle se définit par sa relation à ce qui est extérieur à l'objet plutôt qu'à ce qui lui est intérieur »¹¹⁰. Pour éclaircir cette première acception, Dufrenne explore la différence entre l'ornemental et

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

l'artistique, et tout particulièrement le décoratif et le pictural. Il prend l'exemple d'une arabesque, constituée de compositions géométriques qui ne sont qu'ornement, « comme des figures qui n'ont pas de chair sensible »¹¹¹ : « Le sensible n'y est pas goûté pour lui-même comme dans un dessin où l'on sent la main de l'artiste et tout son être animant cette main, mais pour le concept qu'il recèle et qui, pour ne pas être explicitement énoncé, n'en est pas moins évident »¹¹². L'arabesque ressortit d'une logique abstraite ; ses traits, tels que sa ligne souple ou sa figure pesante, n'expriment pas. Le décoratif est unifié par une forme qui n'est pas pleinement forme parce qu'elle n'est que contour, que forme extérieure qui n'a pas pour vocation d'exprimer le sensible mais de figurer le représenté. Le contour est « la ligne qui cerne l'objet représenté ». C'est pourquoi le décoratif ne peut pas constituer un objet, comme le font les traits « dans la composition circulaire et tourbillonnante chez Rubens pour exprimer une sorte d'orgie cosmique »¹¹³. En effet, si dans les arts représentatifs comme la peinture, la forme en constituant un objet porte sur l'objet représenté, ce n'est pourtant pas dans la forme comme contour que cet objet attire mon attention mais dans la forme « comme principe d'organisation de ce sensible et [de] ce qui l'exalte »¹¹⁴ de sorte que ce qu'il représente est pris dans la forme plutôt que la forme ne procède de lui. La perception esthétique neutralise la forme extérieure selon laquelle je peux connaître ou utiliser un objet, de telle façon que l'objet représenté, qui constitue le sens objectif de l'objet esthétique, se dépasse lui-même. Ce qui équivaut à dire que dans la perception esthétique la forme extérieure n'est encore qu'une ébauche de sens, une promesse d'intériorité : la forme, en effet, n'est forme véritable que lorsqu'elle se rattache au « plus haut du sens » qui réside dans le sentiment qu'elle sollicite, comme l'âme est la forme du corps : « c'est à travers l'âme que nous voyons le corps »¹¹⁵, comme c'est à travers le sens que nous voyons l'œuvre.

L'objet esthétique - unifié par sa forme - nous apparaît comme un tout indécomposable qui se suffit à lui-même sans renvoyer à rien d'extérieur : le fond qui se manifeste à travers sa

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.*, p. 190.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

forme est l'objet représenté qui, en apparaissant, s'intègre au sens total. Cette « forme grosse du fond » apparaît comme unité signifiante de l'objet dès qu'on cesse d'opposer la forme et le fond »¹¹⁶. Dufrenne, afin d'éclairer sa perspective, interroge la position que défend la philosophe Jeanne Hersch dans son ouvrage *L'être et la forme*. En effet, si les deux philosophes partagent le même point de départ en concevant la forme comme ce qui permet à l'objet esthétique d'apparaître comme un objet nouveau et unique, fort « d'une existence non dérivée », Jeanne Hersch définit le donné comme « la matière qui n'a pas par elle-même l'existence », entendant par-là que « les antécédents représentatifs de l'œuvre n'existent pas, et pas davantage les antécédents affectifs »¹¹⁷. La forme, alors, n'est qu'un abstrait qui informe une matière donnée et tout est « rabattu au rang de matière ». Or, pour Dufrenne, il s'agit de réhabiliter le donné dans son entrelacement avec la forme et non de les concevoir séparément l'un de l'autre. Définir la forme suppose de rendre compte du sens du donné. C'est en effet l'approche phénoménologique qui saisit le plus fidèlement la dynamique complexe qui sous-tend l'expérience, cet ensemble de moments dont l'entrelacement même, permettant le surgissement d'un objet nouveau fait sens. Jeanne Hersch se situant en deçà de cette approche, nous comprenons que pour elle l'accès à l'œuvre est un enchaînement de moments et non un entrelacement. Si Dufrenne partage avec la philosophe l'idée qu'il n'y ait rien avant le geste créateur, pour lui forme et matière sont indissociables tels qu'ils se livrent à la perception ; la perception nous livre l'engagement de la forme dans la matière « dont le sensible est l'effet »¹¹⁸. Ainsi, « si l'on considère la forme de l'œuvre (...) le donné change de sens »¹¹⁹. La forme ne se manifeste comme forme véritable que lorsque « toute la matière, dont le sens ne peut être exclu, est assumée par la forme »¹²⁰. A cette condition la forme peut révéler son pouvoir signifiant. Elle apparaît immédiatement pour nous livrer l'essence de l'objet ; grâce à la forme notre première approche de l'objet n'est pas un non-sens mais une promesse de sens. Dufrenne prend pour exemple une colonne pour distinguer la forme et le fond : l'alliance du sensible et de

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹²⁰ *Idem.*

la logique est l'ébauche du sens final ; le représenté, lui, est une forme extérieure unifiant le sensible et qui apparaît à travers le sensible : « être une colonne c'est déjà un sens pour la pierre [...] être svelte ou majestueuse c'est un surcroît de sens et c'est à travers lui que nous percevons vraiment la colonne »¹²¹. Repérer « une forme extérieure unifiant le sensible » vaut précisément puisque la forme saisie comme sens objectif constitue déjà une promesse d'intériorité selon l'immanence du fond à la forme. Pour la colonne être " svelte ou majestueuse" c'est là son sens dernier et ce n'est qu'à travers ce surcroît de sens que nous percevons vraiment la colonne comme un tout.

Autodépassement de l'objet esthétique dans une dynamique qui le sous-tend.

La forme n'est véritablement forme que lorsqu'elle est intérieure. L'objet esthétique a donc, tout comme le sujet, une intériorité, ce qui implique qu'il porte en lui son sens. En se situant à mi-chemin entre le sujet et l'objet, sa dynamique de signification est complexe car elle doit rendre compte à la fois de l'objectif et du subjectif en lui, du représenté et de l'exprimé. Cette façon complexe propre à l'objet esthétique de se constituer en unité est image de la nature, non pas de la nature brute, spécifie Dufrenne, mais de la nature signifiante. En effet, cette nature qui vient à manifestation à travers l'homme pour acquérir ses déterminations résulte de l'entrelacement du pôle objectif et du pôle subjectif, de l'en soi et du pour nous, et se laisse entrevoir à la source de leur indivision. L'étude de l'objet esthétique ouvre déjà par lui-même à cet approfondissement cosmologique que Dufrenne explorera à travers l'idée de Nature étant donné que cet objet, en apparaissant, laisse entrevoir une dynamique qui le sous-tend. L'objet esthétique est un objet profond car il se situe à un niveau où le sujet et l'objet sont encore mêlés. Considéré parmi les autres objets, il incarne le véritable en soi - pour nous : plus il est objectif et plus il est subjectif ; plus nous allons en profondeur, plus nous nous rapprochons de la source de l'indistinction sujet objet, la profondeur étant directement proportionnelle à l'indiscernabilité subjectif-objectif. La façon de signifier de l'objet esthétique lui confère la «

¹²¹ *Idem.*

suffisance » qui le caractérise, cette complétude dérivant de la coexistence du subjectif et de l'objectif en lui. Tel qu'il est unifié par sa forme, il nous apparaît à la fois comme un objet familier et comme un objet étranger : sa signification, que nous lisons immédiatement à travers le sentiment, porte en elle « un caractère de nature ». Il nous faut spécifier ce caractère de nature que porte l'objet esthétique par rapport au statut de la chose naturelle qui, elle, témoigne de la nature brute : si objet esthétique et chose naturelle révèlent leur indifférence par rapport à notre attente en se différenciant par-là de l'objet usuel, il faut mesurer le poids de la nature dans l'un et dans l'autre. La chose naturelle, en s'insérant dans une chaîne de causes et effets, doit renvoyer à son contexte pour être comprise. En effet la perception ordinaire perçoit la chose naturelle du dehors ; elle en saisit le sens objectif, la forme extérieure. Étant donné cette relation originaire entre le subjectif et l'objectif que nous a fait voir l'étude de l'objet esthétique, l'en soi de la chose naturelle - qui est la nature brute en elle - n'est pas pleinement en soi car il ne s'entrelace pas avec le pour nous. La chose naturelle n'est pas cimentée par un principe de cohésion interne, capable de la constituer comme un objet total : « la chose [...] renvoie à un monde en qui elle s'enracine et sur le fond duquel elle apparaît : son en soi est comme frappé d'impuissance, elle n'est même pas tout à fait ce qu'elle est, parce qu'elle est livrée au monde »¹²². Loin de s'affirmer en elle-même pour imposer à son tour la force et la densité du réel qui la porte, la chose naturelle ne témoigne que d'un être encore indéterminé où il n'y a pas d'unité, ce que Dufrenne entend par nature avant l'homme ; nature qui, avant de se réfléchir, et « tant qu'elle ne porte pas le sceau des déterminations humaines » n'est encore qu'« abîme de déterminations »¹²³. L'objet esthétique, unifié par sa forme, s'affranchit de cette extériorité de la chose naturelle. Le statut de l'objet esthétique montre qu'il existe une façon pour l'en soi de se ressaisir de la dispersion du sens, « d'être lumineux à force d'opacité », d'assumer son pouvoir subjectif afin d'être à lui-même son propre sens. Cette situation ambiguë de l'objet esthétique acquiert toute son ampleur lorsque nous explorons la relation que celui-ci entretient avec le monde.

¹²² *Ibid.*, p. 196.

¹²³ *Idem.*

CHAPITRE III : L'OBJET ESTHÉTIQUE DANS SON RAPPORT AU MONDE.

Approfondissement de la réalité de l'objet esthétique à travers la notion de monde.

On a vu que l'objet esthétique, pour être perçu en lui-même, exige une perception singulière. Ce n'est pourtant que sur la base d'une continuité avec les autres objets qu'il est possible d'articuler la spécificité de l'objet esthétique et de rendre compte, à la fois, du subjectif et de l'objectif en lui. Si l'objet esthétique peut être perçu comme un objet ordinaire, son être de chose ordinaire constitue seulement une partie de son sens, partie qui doit être intégrée dans une logique supérieure et entièrement immanente à l'objet esthétique. L'objet esthétique, selon cette logique supérieure, est auto-suffisant par rapport à la logique du monde. Il exige alors une perception singulière qui neutralise l'attitude naturelle. Face à lui le monde naturel est nié en bloc : tout ce qui nous détourne de son épanouissement et qui nous rappelle à la réalité apparaît comme « importun et déloyal ». Cependant « le contexte ne peut pas être totalement aboli »¹²⁴ comme nous le rappelle par exemple la conscience que nous avons de l'environnement lorsque nous sommes au théâtre. Nous percevons l'objet esthétique toujours sur fond de monde et cela signifie que nous ne quittons pas la réalité. Cependant l'objet esthétique, tout en se livrant comme réel, se dépasse lui-même pour devenir absolu. Il est à lui-même sa vérité car il porte en lui son propre monde. Après avoir considéré la singularité de la perception qu'il sollicite, nous continuons à explorer la réalité de l'objet esthétique à travers la relation qu'il entretient avec le monde : l'objet esthétique est dans le monde, *avec* les autres objets, pour imposer son être spécifique. Porteur d'une intériorité, il irradie son propre sens qui est à la source du monde qu'il ouvre. Son intériorité s'extériorise alors car le sens se donne entièrement à travers le signe. Ainsi, pour mieux le comprendre, nous ne pouvons que revenir à l'objet lui-même car il se donne

¹²⁴ *Ibid.*, p. 199.

entièrement dans son apparaître. Telle est donc la situation complexe qu'il nous faut prendre en charge : l'objet esthétique à la fois est dans le monde et porte en lui son monde.

Définition du monde : introduction aux complexités dans la relation objet esthétique-monde.

Le monde, garant de la réalité de « chaque chose qui s'inscrit en lui », c'est « l'ensemble des objets perçus [...] tel qu'il est donné à l'horizon de tout objet perçu et comme horizon de tous les horizons »¹²⁵. Nous ne percevons l'objet qu'en ayant conscience d'être au monde. Le monde, sous-tendant l'apparaître de chaque objet, est le « fond sur lequel se profilent toutes les figures » : que tout objet apparaisse sur fond de monde cela signifie que la perception nous met en prise sur un donné inépuisable, cet objet que nous ne possédons pas - que nous rencontrons - et qui se pose devant nous en sa radicale extériorité. Autrement dit, la perception nous livre l'objet lui-même sous l'une de ses faces seulement, par esquisses : « toute chose étant réelle et inépuisable en lui [dans le monde] »¹²⁶. Le monde étant l'horizon immanent à tout objet perçu, la perception de l'objet esthétique inaugure une dynamique qui complexifie la relation de l'objet et du monde. La façon de signifier de l'objet esthétique interrompt l'attitude naturelle. Ainsi « l'objet esthétique apparaît dans le monde comme n'étant pas du monde »¹²⁷. Face à l'immanence de la signification au signe, ce qui est réel pour nous est la réalité entendue comme sens et comme vérité de l'objet. Cependant, « il importe à l'objet esthétique d'être dans le monde »¹²⁸ puisque pour réaliser son être qui est d'apparaître en tant que tel, il doit s'incarner. Étant donné « qu'il n'est de sensible et de sens immanent au sensible, que pour les choses du monde »¹²⁹, il partage avec les autres choses la même chair du monde et la signification esthétique est « prise par lui (le signe) dans le monde des choses »¹³⁰. C'est une transcendance immanente. Étant donné que son être est plus dense que celui des autres choses du monde,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 199.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 199.

l'objet esthétique « a l'être d'une signification »¹³¹ ; il apparaît pour dire quelque chose comme s'il avait un message à nous révéler ; il annonce quelque chose à travers sa présence seule. Le signe étant son sens, cela implique que sa signification n'a « d'évidence que sensible ». Si c'est dans le monde que le signe nous fait signe, comme les gestes d'une danseuse qui parlent à notre sensibilité, le signe, à travers sa façon de signifier, s'affranchit cependant de l'existence contingente des choses. Tout en étant dans le monde « il semble qu'il [l'objet esthétique] nie le monde »¹³² pour imposer son monde. Cette co-dépendance du signe et de la signification fait que l'objet esthétique apparaît dans le monde « comme s'il venait d'ailleurs » et nous oblige à transcender la logique du monde.

L'objet esthétique comme autrui.

Cette façon propre à l'objet esthétique d'être dans le monde pour imposer au monde son monde, le rapproche d'autrui, c'est à dire de l'individu « dont l'expression nous touche et parfois nous convainc parce qu'elle n'indique pas seulement l'être d'une subjectivité, mais la possibilité d'un monde que rayonne cette subjectivité : le sourire de la mère annonce à l'enfant qu'il y a un monde souriant, souriant parce que quelqu'un y sourit »¹³³. Cette subjectivité à la fois est au principe du monde qu'elle ouvre et vit dans ce monde. Le monde a inscrit en lui quelque chose de « paradoxal ». D'une part, il ne se fait qu'à travers les hommes singuliers, à partir du regard qu'ils portent sur le monde. D'autre part, il est aussi à la fois ce monde omni-englobant qui nous porte tous. Le statut du monde incarne l'ambiguïté de l'en soi-pour nous : à la fois subjectif et objectif, le monde se fait à travers la subjectivité. Il y a une oscillation perpétuelle entre les deux pôles du pour nous et de l'en soi qui nous empêche de concevoir séparément monde et subjectivité. L'entrelacement de la subjectivité et du monde est indépassable. Il n'y a pas de monde « en soi » qui ne serait pour personne, qui ne serait pas « pour nous », car le monde « n'est jamais qu'à la limite le monde de personne » de la même façon qu'il n'y a pas de monde « pour nous » qui ne serait enraciné dans le monde en soi comme horizon des horizons. Je suis au

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, p. 200.

¹³³ *Idem.*

monde de façon ambiguë : « J'ai mon monde dans le monde et pourtant mon monde n'est que le monde »¹³⁴. De même, pour l'objet esthétique « il n'y a que *le* monde et pourtant cet objet [l'objet esthétique] est gros d'un monde à lui »¹³⁵. Pour approfondir cette situation il faut décrire la façon dont l'objet esthétique se comporte dans le monde naturel, dans l'espace, puis dans le temps. Ceci conduira à mieux comprendre la façon dont l'objet esthétique se révèle à l'origine d'un monde qui lui est propre et dont il faut interroger le statut. En effet, le monde objectif et le monde subjectif sont coextensifs, les deux perspectives sont entrelacées et en référence continue.

L'objet esthétique dans l'espace et le temps.

L'objet esthétique se comporte de la même façon dans l'espace et dans le temps, qui sont l'ossature du monde, dans la mesure où il s'y insère tout en les transcendant. On a dit que l'objet esthétique est dans le monde tout en portant en lui son monde et que cette complexité est ce par quoi l'objet esthétique se différencie de l'objet ordinaire. Cependant, l'analyse de l'espace et l'analyse du temps ne nous donnent pas le même accès à cette complexité. L'analyse de l'objet esthétique dans le temps est plus révélatrice car elle permet de mieux penser la séparation pôle subjectif-pôle objectif, séparation que l'analyse de l'espace ne permet pas de faire. Elle se développe sur deux niveaux, le temps naturel et le temps humain, qui renvoient aux concepts de subjectivité et d'objectivité mais aussi à ceux de l'irréel et du réel. Cette analyse s'inscrit dans l'approche phénoménologique qui essaye de transcender le dualisme en interrogeant la porosité entre ces deux pôles. Ce qu'il importe de comprendre et de creuser à travers l'analyse du temps est la simultanéité, l'entrecroisement de ces deux moments de l'objet esthétique : son être à la fois objet et sujet et à la fois réel et irréel - irréel qui se déploie hors du monde, qui est à la source du monde qu'il ouvre, donc à la fois dans le monde et au principe d'un monde. Nous comprendrons mieux plus tard la racine de cette équivocité propre au monde, et pourquoi une intériorité - le subjectif - a le droit à l'appellatif de monde.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

Nous voulons ici mettre en lumière la façon dont, dans l'espace puis dans le temps, l'objet esthétique se lie au monde pour ensuite le transcender. C'est en effet au moment même où cet objet s'affirme comme objet du monde qu'il dépasse cette condition de simple objet. Considéré dans l'espace, l'objet esthétique, pour apparaître, a besoin d'imposer son autonomie puisqu'il refuse de se laisser intégrer au monde comme le font les objets ordinaires. Il apparaît donc sur un fond d'objets - comme un cadre pour un tableau, une salle close pour une représentation de théâtre ou de danse - qui impose comme une frontière entre l'objet esthétique et le monde ordinaire, qui le sépare de celui-ci. En vertu du rapport étroit qui existe entre la perception (pour nous) et l'objet (en soi) ce contexte - qui est bien « le fait de nos précautions » comme lorsque nous cherchons le silence pour lire à l'abri de toute distraction - est cependant perçu déjà comme le commencement de l'objet esthétique : ce silence est déjà « l'aura de sa présence ». En approfondissant ce mouvement par lequel on se situe du côté de l'objet esthétique pour lui donner l'initiative, nous pouvons faire ressortir les modalités selon lesquelles l'objet esthétique se sépare du monde - tout en étant dans le monde - et s'impose comme absolu, et comprendre comment c'est l'objet esthétique lui-même qui, à la fois, agit sur son contexte et met entre parenthèse, en le frappant d'inexistence, tout ce qui n'est pas propédeutique à l'expérience esthétique.

Les arts temporels, et les arts du langage « dont la signification est la plus éloquente » nous font vivre de façon plus évidente la séparation monde réel - monde irréel : lorsque nous écoutons de la musique nous fermons les yeux pour quitter le monde quotidien ; lorsque nous lisons un livre nous pénétrons directement dans le monde qu'il ouvre, « dans un ailleurs qui n'est plus au monde » ¹³⁶. Ces arts rendent plus visible leur indépendance par rapport au monde ordinaire car ils déploient leur sens de façon plus sensible dans l'intériorité. C'est pourquoi ils comportent souvent un cadre, un contexte - une zone d'espace et de temps, de vide ou de silence - qui prépare et favorise leur séparation du monde quotidien en l'incarnant. Cependant le jeu du réel et de l'irréel dans l'expérience esthétique est moins une séparation qu'un entrecroisement,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 204.

par quoi le réel et l'irréel se métamorphosent l'un l'autre. En effet, on a vu que l'objet esthétique lorsqu'il est perçu en lui-même apparaît déjà lui-même à la source de ce mouvement : le contexte qui annonce et encadre son apparaître devient déjà partie de sa substance propre ; ce contexte d'objets ordinaires qui favorise la perception esthétique, une fois perçu, apparaît lui-même comme irréel, "serviteur" de la puissance de l'objet esthétique. Néanmoins, cette façon qu'a le contexte d'isoler l'objet n'est pas complète parce qu'elle ne peut faire abstraction radicale du réel qui l'entoure dans son champ perspectif. Il y a toujours du réel qui est présent à la perception : « le mur est toujours présent autour du cadre et la ville autour du théâtre »¹³⁷ .

Si l'objet esthétique se sépare du monde tout en étant dans le monde et que c'est en achevant cette dynamique complexe qu'il réalise son être, ce mouvement - qui sous-tend tous les arts - est plus visible pour les arts de l'espace qui n'ont pas de cadres matériels et qui, "avec [leur] poids de matière et [leur] structure de chose" « [prennent] place dans l'espace quotidien »¹³⁸ et s'imposent au regard en continuité avec le monde réel. En effet, le parc qui entoure le château, fait remarquer Dufrenne, n'est pas exactement un décor qui trouve sa raison d'être dans le monde de l'œuvre, il s'agit bien d'un parc réel qui « relie le château à la nature »¹³⁹. Et pourtant ce parc, lorsqu'il est perçu à l'horizon du monument, n'apparaît pas comme un objet ordinaire. Cela signifie que l'objet esthétique intègre, en le métamorphosant, le réel qui le lie au monde, et « [l'] irréalise en l'esthétisant ». L'irréalisation « du » réel que met en œuvre l'objet esthétique ne crée rien de nouveau mais fait ressortir une possibilité du réel. Cette juxtaposition du réel et de l'irréel, cette affinité du sujet et de l'objet nous permettent de mieux comprendre le sens de la réduction esthétique, c'est-à-dire l'ancrage de l'irréel - l'irréel esthétique - dans le réel. Seul l'art peut opérer ce mouvement de métamorphose. Dans l'espace, puis dans le temps, la question est de savoir comment l'objet esthétique s'affirme dans le réel pour s'imposer comme absolu. Dans l'analyse de l'espace émerge un mouvement qui se fait dans le donné, dans ce que le sujet perçoit, tandis que l'analyse du temps fait émerger une complexité majeure car elle fait mieux apparaître la fonction de la subjectivité dans son entrelacement avec le donné. L'analyse

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 205.

de l'espace met l'accent sur l'extériorité, sur la relation de l'objet esthétique avec ce qui l'entoure, alors que l'analyse du temps met l'accent sur l'intériorité, sur la relation que l'objet esthétique entretient, de façon réflexive, avec un flux temporel qui le sous-tend et le traverse, invisible au regard et néanmoins actualisé par celui-ci : Dufrenne écrit dans la *Phénoménologie de la perception esthétique*, que « l'espace est contemporain du temps. Il le symbolise. [...] Je contemple du sein du passé ce qui est dans l'espace » et que « dans la dialectique de l'espace et du temps, se dessine la dialectique de l'objet et du sujet »¹⁴⁰. Dans l'analyse de l'espace, l'opposition centrale est celle du réel et de l'irréel, tandis que dans l'analyse du temps l'opposition centrale est celle de l'intériorité et de l'extériorité.

Affinité entre temporalité et subjectivité.

En effet le sujet se constitue - dans le mouvement à travers lequel il s'oppose à un monde - à la faveur de la temporalité, de sorte que « l'affinité du pour soi et de la temporalité, comme l'a montré Heidegger, est telle qu'on peut se demander si c'est la temporalité qui constitue le pour soi (si je suis au bénéfice d'une durée pour laquelle je suis le moyen de se déployer) - ou si c'est le pour-soi qui se temporalise (si le surgissement d'une conscience fait apparaître le temps) ». ¹⁴¹ Cet entrecroisement, cette co-dépendance, du temps et de la subjectivité se laisse appréhender à travers l'apparaître de l'objet esthétique. On ne sait à quoi donner le primat : l'objet esthétique illustre le temps en le subissant et, le subissant, en le surmontant. Si l'action du temps fait voir l'essence de l'objet esthétique - son âme, sa nécessité intérieure - inversement, l'objet esthétique puisqu'il est soumis à l'action du temps, illustre ce dernier en faisant voir qu'il l'a affronté et dépassé.

Ce n'est pas tant la rencontre du sujet avec le monde qui nous intéresse ici - question que nous aborderons dans la deuxième partie - mais plus spécifiquement la relation sujet-objet appréhendée à partir de l'objet esthétique, objet qui s'achève en réalisant la coïncidence

¹⁴⁰ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II. La perception esthétique, Paris. P.U.F., 1953, p. 435.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 433.

sujet-objet qu'il porte en puissance. Nous sommes face à l'apparaître d'un objet à la fois subjectif et objectif ; cette condition de complétude propre à l'objet esthétique est la source de son indépendance par rapport au monde réel, de son absolutité dans sa façon de signifier : cet objet ne signifie que lui-même, sans renvoyer à autre chose. Pour ce faire, il doit transcender la réalité. La façon dont il s'impose comme absolu diffère : dans l'espace, c'est à travers son action sur son entourage alors que dans le temps il s'impose comme absolu par rapport à lui-même en tant que simple objet.

L'analyse du temps fait ressortir le caractère de réflexivité de l'objet esthétique, caractère que cet objet dérive de son côté subjectif : en s'accomplissant comme quasi-sujet, il irradie son propre sens, sens que pourtant il ne crée pas mais qu'il révèle. C'est à travers le repliement sur soi du subjectif que le réel s'approfondit lui-même. Il faut réhabiliter la notion de monde subjectif puisque, l'objet esthétique ouvrant un monde, nous accédons à un niveau plus profond que celui du réel déjà donné. A ce niveau, nous ne percevons la coïncidence du subjectif et de l'objectif que lorsque nous sommes nous-mêmes sollicités par l'objet esthétique et que nous entrons en résonance avec un monde qui nous est immédiatement familier. Il faut montrer comment l'objet esthétique est un révélateur car il fait voir le mouvement plus général de la relation du sujet et de l'objet au cœur de l'être. Le monde, dans ses différents degrés de profondeur, se constitue en monde au travers de la subjectivité : si nous sommes dans le monde, le monde n'est monde que pour nous. C'est pourquoi l'objet esthétique revendique l'appellatif du monde et témoigne de celui-ci. L'intériorité de l'objet esthétique est ce que celui-ci donne à voir d'une nécessité immanente qui échappe au présent de l'objet - présent où l'objet est comme perdu parmi les choses - qui permet à l'objet de ne pas subir le temps mais de l'illustrer en le dépassant. Dans un même mouvement, il doit se faire également chose du monde et ne peut apparaître que dans le sensible en prenant corps, en s'extériorisant, en prenant place dans le monde comme réel. L'extériorité de l'objet esthétique s'exprime alors au travers de ses spécificités d'objet. Elle montre combien l'objet peut se défaire, s'abîmer, être voué à disparaître mais aussi combien dans cette dégradation l'objet esthétique révèle son être spécifique par quoi il se différencie des objets

ordinaires : « Le temps loin d'agir au hasard révèle le sens de l'objet en découvrant son squelette »¹⁴².

L'objet esthétique entre temps naturel et temps humain.

Cette opposition intériorité-extériorité peut être saisie à deux niveaux de l'analyse, celui du temps de l'histoire - l'objet esthétique tout d'abord « étant le produit d'un faire » - et celui du temps naturel. Car l'objet esthétique appartient, à la fois, à deux ordres temporels : le temps humain de l'histoire et le temps naturel des choses. Il appartient au temps humain par sa forme et son sens et au temps naturel par son corps : «Le monde est toujours le noyau du temps, d'un temps naturel qui est toujours là et qui me porte avant que je ne le constitue »¹⁴³. Si le temps naturel est toujours là, s'il est le devenir de la nature, il n'est pas encore pour autant un temps accompli, il exige un accomplissement au travers de la subjectivité. C'est un temps « qui n'est pas encore temporalité parce qu'il n'est pas vécu par une subjectivité »¹⁴⁴. Le temps, dans son acception la plus pleine, n'existe en effet que par rapport à une subjectivité - ou un quasi sujet - qui le prend à son compte et le constitue. Lorsque la subjectivité prend en charge le temps, elle lui donne une direction puisqu'elle vit le temps comme projectualité, « comme le drame de sa présence au monde et comme son élan vers un avenir »¹⁴⁵. Ce faisant elle affranchit le temps de la dimension aveugle, pré-subjective propre au temps naturel qui est « au moins répétition et ressassement »¹⁴⁶ et qui laisse sa marque sur les choses. Nous voudrions mettre l'accent sur le fait que la perception du temps de la part de la subjectivité fait ressortir une possibilité propre au temps : comme Dufrenne le fait remarquer, c'est également de cette façon que le monde est monde en soi avant d'être pour nous et que l'objet esthétique habite l'œuvre de façon implicite, encore abstraite, avant d'être perçu en lui-même et de s'accomplir. L'apparaître de l'objet esthétique nous montre que l'en soi n'est pas pensable séparément du pour nous, que l'un se

¹⁴² *Ibid*, p. 218.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

dépasse dans l'autre. L'objet esthétique, « véritable en soi-pour nous », se situe à l'entrecroisement de l'extériorité et de l'intériorité, du temps naturel et du temps humain. L'analyse ne peut échapper à cet entrelacement originaire subjectif-objectif, à cette dynamique d'oscillation perpétuelle intériorité-extériorité qui constitue notre être au monde et que la dynamique d'achèvement de l'objet esthétique, à la fois sujet et objet, dévoile. L'action du temps sur l'objet esthétique - d'abord humain puis naturel - permet à cet objet de réaliser plus manifestement son essence à la fois subjective et objective.

Temporalité et intemporalité de l'objet esthétique à travers l'oscillation entre pôle subjectif et pôle objectif.

Dire que l'objet esthétique se soumet au temps tout en le dépassant, cela signifie aussi reconnaître que cet objet est à la fois temporel et intemporel. Il nous faut voir comment le jeu entre le côté subjectif (pour nous) et le côté objectif (en soi) est en œuvre, selon qu'on aborde l'objet esthétique dans le temps humain ou dans le temps naturel, pour que les dimensions de temporalité et d'intemporalité ne soient pas dissociées. Dans le temps humain, l'objet esthétique transcende sa contingence historique. Grâce à son « inéité », il excède notre prise et plus généralement toute époque déterminée. Cependant, dans un même mouvement, il faut que l'objet esthétique, pour s'achever, s'inscrive dans le temps : il faut qu'il ait un âge, un style, qui lui permet de sortir de l'anonymat et de manifester son identité. Autrement dit, il faut qu'il porte en lui la marque de son auteur. Dans le temps naturel, selon la même dynamique d'oscillation sujet-objet, l'objet esthétique transcende sa condition d'objet, sa corporéité, en continuant d'apparaître au travers de ses différentes altérations et en dépit d'elles. Cette affirmation de la présence corporelle de l'objet esthétique - qui n'est soumise à aucune application pratique et usuelle - est aussi une affirmation de son âme. Cette tension vers la coïncidence subjective-objective lui permet de réaliser son essence, celle d'un absolu qui ne peut se donner que dans le sensible.

Cherchons à approfondir cette opposition intériorité-extériorité : si le temps ne s'achève qu'en étant intériorisé par une subjectivité, s'il a, comme nous l'avons écrit, un rapport constitutif

avec la subjectivité, cela signifie que l'essence du temps ne réside pas dans une quantité objectivable et mesurable par elle-même et ne peut être dissociée de la subjectivité. On a vu que seul un sujet ou un quasi-sujet - c'est-à-dire un objet qui a une intériorité - peuvent être vraiment temporels puisqu'ils sont capables de temporaliser. L'action du temps comme temporalité se laisse voir là où il y a un repliement sur soi de la subjectivité, comme l'écrit Dufrenne : « Les ruines, comme les personnes, ont un âge : leur passé se lit dans leur présent »¹⁴⁷. Cependant, l'objet esthétique, coïncidence intériorité-extériorité - étant donné que son âme se donne entièrement à travers son corps - est un objet d'analyse privilégié à l'intérieur de ce contexte. Le « spectacle du temps » que donne à voir un objet esthétique qui se détériore suscite en nous des « sentiments nouveaux »¹⁴⁸. Le passé nous fascine, il suscite notre respect et notre hommage. En faisant voir son passé dans son présent, l'objet esthétique nous dit à la fois qu'il a un passé d'où il provient et auquel il appartient et qu'il a dépassé ce passé. Plus que les objets ordinaires, il peut imposer sa présence de façon plus forte et plus dense car il est à la fois du présent et du passé. Ce faisant, il transcende les catégories temporelles. L'âge est une façon pour l'objet esthétique de manifester son essence, de parler de manière plus radicale à notre sensibilité. Dans cette dynamique, ce n'est pas l'âge en soi de l'objet qui nous émeut : « Les astres, les roches, ne sont pas vraiment temporels »¹⁴⁹, même s'ils viennent de loin car ils ne sont que dans l'extériorité. Leur présence ne dit rien qui nous concerne, rien qui nous appartienne, tandis que l'objet esthétique qui vient de loin, après avoir « traversé les âges pour venir jusqu'à nous » , « participe de cette profondeur du temps de laquelle il surgit »¹⁵⁰ . Si le temps pour s'approfondir s'entrelace avec la subjectivité, il faut reconnaître que la profondeur de l'objet esthétique est contemporaine de notre profondeur. Cet entrelacement nous permet d'accéder à travers notre profondeur à la profondeur du monde et ainsi d'accéder à un fond commun originaire. L'objet esthétique qui témoigne d'un lointain avec lequel nous sommes mis en présence favorise notre accès à l'originel puisque « le lointain est comme une image de l'originel »¹⁵¹.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

Puisque l'objet esthétique - coïncidence subjective-objective - se situe à la source de l'échange entre le sujet et le monde, tout près de leur indistinction, il exprime par lui-même l'originel comme fond commun du sujet et de l'objet. On a dit que percevoir l'objet esthétique en lui-même signifie opérer la réduction phénoménologique, c'est-à-dire entrevoir l'apparaître à travers les apparences. Cela implique de se situer en deçà du donné de l'expérience pour saisir la condition a priori de l'expérience, seule réalité irréductible. Si avoir son âge - porter la marque du temps qui passe, venir du fond des âges - aide l'objet esthétique à manifester l'essence de l'apparaître, essence qui s'explicite dans la formule de l'« en soi-pour nous », il faut cependant reconnaître qu'à ce niveau où nous nous situons, c'est à dire en deçà de l'expérience, là où nous conduit la réduction phénoménologique, l'opposition du présent et du passé est transcendée. Cela nous permet de mieux accéder à l'être de cet objet. Cette dynamique d'approfondissement nous fait mieux comprendre comment le temps a une essence plus originaire que celle d'un simple écoulement du passé au présent, comment il se situe à l'entrecroisement de l'intériorité et de l'extériorité. En effet, le lointain n'est loin que par rapport à notre point de vue particulier, et en cela il ne fait que nous aider, en interrompant la continuité ordinaire que nous entretenons avec le monde, à nous approcher de ce qui est plus profond de ce point de vue, de ce qui est indépendant de notre contingence. Cependant le point de vue subjectif n'est jamais dépassé dans la perspective de Dufrenne. En opérant la réduction phénoménologique, nous percevons le monde dans sa modalité de donation, comme si on le voyait surgir pour la première fois. L'objet esthétique, à la fois absolu et sensible, nous rend sensible la réduction phénoménologique et nous fait accéder à cette dernière. Il nous permet de pratiquer une opération d'abstraction et de saisir à travers l'expérience ce qui sous-tend l'expérience même, l'apparaître derrière les apparences.—Nous accédons au monde en soi tel qu'il se donne à travers le sensible.—L'objet esthétique, "apothéose du sensible" est un révélateur de la perception en général, la perception n'étant en son sens le plus plein que le contact originel que nous entretenons avec le monde auquel nous appartenons. Si l'objet esthétique s'impose à notre perception comme si on le voyait pour la première fois, c'est que, pour le percevoir en tant que tel, il faut qu'on le prenne entièrement en charge, qu'on l'assume de part en part. S'il appartient au passé, il ne peut néanmoins être que tel qu'il apparaît dans notre présent. Pour qu'il puisse s'imposer à nous, il

faut que son passé fasse un avec son présent. Si l'objet esthétique doit nous être entièrement présent pour être perçu en lui-même, cela signifie qu'il est transcendant, car nous ne le créons pas ; c'est-à-dire qu'il s'impose à nous, dans sa radicale extériorité. En interrogeant l'apparaître en lui-même de l'objet esthétique, nous comprenons comment, en dépit de son inscription dans le temps, l'objet esthétique apparaît comme une absolue nouveauté, comme une découverte qui est cependant ancrée dans une familiarité ancestrale qui nous précède : tout se passe comme si, à ce niveau, passé et présent co-existaient en lui. A l'intérieur de cette dynamique de manifestation qui correspond à notre ouverture à une altérité, l'objet esthétique en apparaissant s'impose à nous et entre en affinité avec nous comme s'il parlait de nous, en nous. En le comprenant à travers notre propre profondeur, nous accédons ainsi à son sens véritable.

Comment l'objet esthétique, en mettant entre parenthèses son appartenance à toute époque, peut-il s'imposer à la fois comme toujours nouveau et comme si nous le connaissions depuis toujours ; à la fois dans l'extériorité et dans l'intériorité ? A ce niveau d'approfondissement, les catégories sensibles de l'expérience acquièrent en effet une signification plus radicale et fondamentale. Ici passé et présent vont de pair et symbolisent les dimensions de l'en soi pour nous de l'objet esthétique. Elles reposent sur une coïncidence originaire. Le présent/nouveau rendrait sensible la dimension de la transcendance du donné, tandis que le passé rendrait sensible la dimension de notre appartenance à un fond commun. Seule cette coexistence de la transcendance et de l'appartenance, à la fois en soi et pour nous, permet à l'objet esthétique de s'achever en s'imposant comme une révélation tout en m'étant familière. Cette dimension d'intimité met l'accent sur le fait que l'objet esthétique n'est pas simplement « du passé » mais qu'il est « depuis toujours ». Ce « depuis toujours », cette intériorité, radicalise le « lointain » du passé - c'est un "depuis toujours" dont le passé est image - tandis que l'extériorité radicalise le fait que l'objet esthétique apparaît toujours comme une révélation, une découverte. Le pouvoir de la réduction phénoménologique fait que nous accédons non plus à une contingence mais à notre condition dans l'être.

Après avoir dissocié l'essence du temps de son simple écoulement, il nous faut maintenant décrire, en suivant Dufrenne, comment, dans le concret, l'intensification contemporaine des dimensions de l'en soi et du pour nous de l'objet esthétique se réalise une fois que cet objet, soumis à l'action du temps, vieillit. L'affinité du temps et de l'objet esthétique est féconde : on a dit qu'elle fait que le sens de l'objet esthétique - ce sens qui s'épanouit, à la fois, en deux directions en soi et pour nous - se creuse et s'exhibe de manière plus forte, plus radicale. En effet, comme le fait remarquer Dufrenne, il est vrai que l'action du temps ramène l'objet esthétique à la nature, en nous rappelant que cet objet est bien une chose soumise au devenir cosmique et cependant, paradoxalement, à travers cette action la signification de l'objet esthétique se fait plus dense, plus expressive. La signification de l'objet esthétique, sa capacité expressive d'ouvrir un monde, s'approfondit là où cet objet se désubjectivise. L'apparaître de l'objet esthétique nous touche comme si c'était une révélation qui nous sollicite plus profondément là où cet objet nous surprend : comme par contraste, plus l'objet esthétique se fait objectif, plus il se fait subjectif, et plus la profondeur de l'objet esthétique ainsi achevée parle à notre profondeur.

Cependant, pour que cette dynamique s'achève selon ces deux mouvements en soi et pour nous il y a deux conditions : si on a dit que l'action du temps n'est pas originaire, créatrice de sens par elle-même, il faut que l'objet initial soit esthétique pour que cette action soit féconde et productrice de signification et de sentiments nouveaux. Mais il faut aussi que l'action du temps se laisse voir, que l'objet, manifestant qu'il a affronté le temps, devienne ruine. Les deux conditions sont liées car le temps et l'objet esthétique sont en affinité : « Le temps ne fait pas violence à l'objet esthétique »¹⁵². Si l'objet esthétique continue d'apparaître à travers la ruine c'est qu'il résiste en quelque sorte à l'action du temps, puisqu'il a une manière propre de se détériorer et qu'inversement « le temps n'agit pas au hasard » sur lui. En dépit de sa « nécessité extérieure », de son corps qui s'abîme, il préserve sa « nécessité immanente » qui peut maintenant apparaître dans toute sa pureté. L'objet s'use, comme le montre Dufrenne, vieillit ou

¹⁵² *Ibid.*, p. 218.

meurt « selon ses propres normes »¹⁵³ ; le fait de vieillir pour l'objet esthétique fait sens, ce n'est pas un processus aveugle. C'est pourquoi le fait de restaurer une œuvre, l'intervention de la main de l'homme - qui entend prolonger cette « volonté » de l'objet esthétique qui « veut durer » - ne doit pas, comme le fait remarquer Dufrenne, effacer les effets de l'action du temps sur l'objet. L'objet est en effet « façonné par le temps » et non détruit, sinon « les décombres sont [seraient] incompréhensibles ».¹⁵⁴

L'action du temps n'étant pas originaire, le même effet d'intensification peut être achevé à travers une voie artificielle, étant donné que cette action, loin de créer l'ambiguïté constitutive de l'objet esthétique, ne fait qu'en intensifier les effets. Dufrenne fait observer que certains artistes qui font « du neuf » sont capables de produire les mêmes effets que les avatars temporels : lorsque Rodin fait jaillir une main d'une pierre informe, il imite ces effets, permettant à la fois de désobjectiver l'objet esthétique - l'objet ainsi représenté déconcertant nos habitudes - et de rendre plus manifeste sa fonction propre d'être « au service d'un corps animé »¹⁵⁵, puisqu'il la fait ressortir en elle-même. L'objet esthétique n'étant que pur langage et non moyen renvoyant à autre chose que lui-même, il peut apparaître comme coupé du réel, absolu. C'est dans cette dynamique d'absolutisation qu'il laisse épanouir son essence à la fois subjective et objective. On pourrait dire que « les ruines artificielles » nous font penser l'ambiguïté de l'en soi-pour nous, non pas selon l'opposition présent/passé qui se manifeste dans les « ruines réelles », mais selon l'opposition naturel/humain. Si l'action du temps est une façon de faire apparaître une essence et si, à côté de cette façon naturelle, il existe aussi une façon artificielle que les artistes peuvent mettre en œuvre pour « nous astreindre à une perception inédite », il s'ensuit que la vérité de l'artificiel peut témoigner de celle du naturel. En effet, dans les ruines artificielles, c'est l'intention de l'artiste qui nous rend sensible la dialectique sujet-objet et l'articulation que l'objet lui-même nous impose entre le côté subjectif et le côté objectif : « Ramenant l'objet représenté à l'état de chose naturelle, [les artistes] lui donnent un visage nouveau à la fois plus fermé et plus

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 219.

expressif »¹⁵⁶ tandis que, dans les ruines réelles, ce n'est pas tant l'artiste que le temps qui intensifie l'ambiguïté constitutive de l'objet esthétique car c'est moins le sens que la façon dont ce sens apparaît et s'impose à nous - après avoir été soumis à l'action du temps - qui nous déconcerte. Dans les ruines réelles, le fait de vieillir intensifie l'en soi et dans le même mouvement l'objet en vieillissant impose son sens de façon plus dense, ce qui intensifie le pour nous. On peut dire alors que tout se passe comme si l'action du temps en soi sur l'objet esthétique était créatrice et soulignait un style en accentuant « les lignes de force de l'objet représenté »¹⁵⁷, et donc que l'action du temps intensifie le mouvement par lequel l'objet représenté se dépasse en objet exprimé. L'expérience des ruines artificielles nous enseigne que dire que le temps stylise signifie dire qu'il intensifie la profondeur de l'objet esthétique, l'autosuffisance de son être, être qui ne renvoie qu'à lui-même. Et l'intervention de l'artiste et l'action du temps permettent d'interrompre la continuité ordinaire que nous entretenons avec le monde. Bien entendu, l'objet esthétique soumis à l'action du temps peut toujours se défaire et redevenir un objet tout court, c'est-à-dire simple nature. Cependant, tant que l'objet esthétique résiste aux bouleversements du temps en continuant, en dépit de l'altération de son corps, à s'exprimer, il manifeste qu'il est nature - puisqu'il s'altère - mais qu'il est aussi « autre et plus que nature »¹⁵⁸. Cet objet continue en effet de s'exprimer à travers l'altération des matières : « les frises à demi effacées des temples grecs disent encore de façon saisissante le rythme du mouvement »¹⁵⁹ car il y a une intention derrière l'objet qui s'exprime à travers la forme de celui-ci. Cependant, vu que la forme est toujours forme d'un corps, ce ne peut être que dans cet entrelacement art-nature que se réalise son être. Dans la ruine, l'écart art-nature, intériorité-extériorité, se laisse entrevoir : le corps manifeste que sa dégradation n'est pas coextensive à son sens et que, comme on l'a vu, son sens s'intensifie à travers sa dégradation. Étant donné que la ruine est le lieu de manifestation privilégiée de cette dialectique, nous comprenons comment la façon dont la ruine signifie n'est pensable qu'au profit d'une unité plus profonde sous tendant la dialectique. En effet, cet

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

entrelacement est si profond que « leur dualité n'apparaît qu'au moment où l'art s'efface », ce qui suppose que l'objet esthétique « achève de se défaire »¹⁶⁰.

Ainsi, nous pouvons dire que l'objet esthétique ne s'achève qu'en assumant en quelque sorte le temps, qu'il se comporte dans le temps comme s'il s'associait à son mouvement, comme s'il faisait sien le devenir temporel, en manifestant encore une fois sa spécificité par rapport aux objets ordinaires. Ces objets, explique Dufrenne, ne sont pas « vraiment temporels » : si l'objet esthétique est capable d'ouvrir une histoire, les objets ordinaires, eux, sont « sans histoire ». Ils ont un rapport avec le temps qui s'établit dans la seule l'extériorité. Ainsi, ils ne peuvent que servir à mesurer le temps, comme « ces points fixes de repère à partir desquels l'entendement peut reconstruire le temps objectif pièce à pièce »¹⁶¹. Ils sont comme des références immobiles pour une approche objectivante visant à « reconstruire » le temps. Cette approche objectivante considère le temps de l'extérieur. Dans ce contexte, le temps est indépendant de la présence des choses, et, inversement, les choses ne sont pas pleinement présentes : « ils [les objets ordinaires] sont seulement ce qu'ils sont, un présent opaque et aveugle »¹⁶². Puisqu'il n'y a pas d'interpénétration (intrication), d'entrecroisement entre le temps et les objets ordinaires, le temps agit accidentellement sur ces derniers qui ne font que subir son action. Le temps agit comme un écoulement aveugle dont l'action ne fait que détériorer les objets qu'elle touche sans que cette détérioration puisse être en même temps un approfondissement à l'intérieur de leur venue à la manifestation. Ces objets « plats » ne sont pas à l'origine de cette dynamique, ce qui implique qu'ils ne laissent pas transparaître à travers leur présence la dynamique de l'apparaître. Les objets qui peuplent le monde objectif ont moins de sens par eux-mêmes que tel qu'ils sont conçus par le sujet qui les perçoit en les insérant et les intégrant dans un système formel, tandis que l'approche propre à l'attitude esthétique laisse parler davantage les choses mêmes, qui parlent, elles-mêmes, à travers nous.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 217.

Cette immobilité des objets ordinaires s'oppose donc à la mobilité des sujets et des quasi-sujets qui réside dans leur capacité à s'engager dans une dynamique complexe de constitution, à irradier - eux-mêmes - leur propre sens en s'insérant, de façon rebelle, dans l'espace et le temps du monde « réel » où ils doivent prendre place et dont ils doivent, en quelque sorte, rendre compte. Pour que l'objet esthétique ouvre un monde propre, il faut qu'il impose son irréductibilité par rapport au monde. C'est l'objet esthétique lui-même qui temporalise et qui ne se soumet pas au temps du monde ordinaire. L'irréductibilité au monde est la marque de sa profondeur, c'est-à-dire de sa capacité à réfléchir le réel. Sans s'y laisser intégrer, l'objet esthétique met entre parenthèses le réel ordinaire et déjà compris pour permettre à son monde intérieur de s'épanouir et de devenir absolu, d'occuper donc toute la scène. A travers la présence de l'objet esthétique nous recouvrons notre contact original avec le monde, comme si le monde de la vie nous était restitué. En effet, considérer l'objet esthétique sous l'angle temporel nous permet de saisir, plus encore que dans l'espace - même si les deux dimensions sont entrelacées - la profondeur de cette expérience étant donné que l'analyse du temps fait mieux apparaître la fonction de la subjectivité : nous sommes face à un objet qui doit nous être présent, ce qui suppose que nous soyons présents à lui, en vertu d'une contemporanéité réciproque. En se situant en deçà de l'opposition du passé et du présent, à la source de l'entrelacement intériorité-extériorité, le temps nous fait approcher la densité et la stratification de la notion de présence et aussi sa fécondité. La perception de l'objet esthétique inaugure une dynamique complexe, qui implique des mouvements différents qui se réalisent dans une fondation réciproque, perception que la réflexion ne peut aborder qu'à travers une approche dynamique. La notion de présence que l'objet esthétique nous fait éprouver est comme un fil rouge dans la production de Dufrenne, puisqu'elle anticipe la philosophie de la Nature. La présence, en effet, sera parmi les définitions premières de l'idée de Nature. Au niveau de l'approfondissement cosmologique, l'essence du temps comme celle de l'espace renverront (comme figures de l'éternité et de l'immensité) à l'idée de Nature comme fond qui nous porte et qui nous dépasse, comme présence sous-jacente à toutes les apparences. Cette idée de transcendance immanente de la philosophie de la Nature - idée qui constitue la métaphysique de la production Dufrennienne - doit à notre avis être abordée à partir de la perspective phénoménologique qui la prépare et dont elle est, peut-être, le seul

aboutissement possible étant donné que, comme nous le verrons, l'impossibilité de dépasser l'en-soi-pour nous fait que l'idée de Nature reste en elle-même impensable. Nous dirons en effet que l'objet esthétique - en s'exprimant sans renvoyer à autre chose que lui-même car il s'impose comme un objet auto-suffisant - laisse entrevoir la Nature comme présence sous-jacente aux apparences. L'objet esthétique, en vertu de son côté subjectif, ne peut être vraiment temporel qu'au moment où il nous est entièrement présent. Ce lieu de concentration du sens lui permet d'irradier son propre monde. Il fait sens dans la mesure où il doit être une partie du monde qui fasse sens par elle-même, partie où le sens se réfléchit. Il doit être un lieu de manifestation du sens dans la dynamique même de sa propre réalisation qui s'accomplit comme un entrecroisement sujet-objet car il y a deux niveaux de compréhension : d'une part ce que le sujet perçoit et d'autre part, plus profondément, ce que le sujet laisse transparaître à travers l'échange avec l'objet qu'il perçoit. L'objet esthétique par lui-même est un révélateur de ce deuxième niveau. En s'achevant de cette manière, l'objet esthétique dit la Nature. Pour ce faire, il doit « [impliquer] une totalité »¹⁶³ qui s'impose dans le présent de son apparaître, de sorte que dans la perception esthétique le monde ordinaire, tout ce qui est à l'extérieur du monde ouvert par l'objet esthétique, perd de sa valeur. Cette totalité qui est une autosuffisance par quoi l'objet esthétique ne renvoie qu'à lui-même, est le moyen pour cet objet d'apparaître comme « coupé du monde », comme absolu. L'absolu dans l'esthétique parle, en neutralisant le monde ordinaire, de conditions de possibilité de ce dernier. Car l'objet esthétique, en ne se laissant pas intégrer au monde réel (là où l'objet ordinaire trouve sa raison d'être) dit tout et, tout en se disant entièrement lui-même, se situe à la source de sa propre dynamique de signification. Ce faisant, il fait voir, en deçà de ce qui fait écran entre les apparences et l'apparaître sur quoi se structure l'expérience ordinaire, le pur échange du sujet et de l'objet et ce qui sous-tend cet échange. Cet écran fait que le sens de l'objet renvoie, d'objet en objet, à un système qui lui est extérieur et que le sujet qui « constitue le sens » ne soit pas vraiment engagé dans cette dynamique. Ce système présuppose une constitution du sens qui ne se fait que dans l'extériorité.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 215.

Facon dont le corps est transcendé à travers le lien entre totalité et forme.

En revanche, si l'objet esthétique peut continuer à s'exprimer à travers son corps abîmé en devenant ruine - étant donné que c'est par son corps que l'objet esthétique est une chose du monde, soumise au temps - c'est parce que la ruine n'est ruine qu'en conservant « la trace de la forme totale »¹⁶⁴ conçue par l'artiste. Cette forme qui exprime l'extériorisation d'une intériorité et donc la coïncidence de l'intériorité de l'artiste et du monde de l'objet esthétique, c'est la vérité de l'artiste, vérité qu'il ne peut nous transmettre qu'à travers l'objet qu'il crée. Grâce à la totalité de sa forme, l'objet esthétique, porteur lui-même de cette vérité, dépasse le temps. Dufrenne explique en effet que cette forme « a cette vertu d'intemporalité qui est propre à la vérité »¹⁶⁵. Cela suppose qu'au moment où l'objet esthétique se fait chose du monde, il faut que sa forme, qui est indépendante de la détérioration de son corps à travers quoi pourtant elle se manifeste, apparaisse comme une totalité. C'est seulement à cette condition que la forme peut transcender le corps tout en lui étant immanente.

Forme et corps à travers la distinction entre œuvres plastiques et œuvres séparément exécutées.

Si l'objet esthétique doit être une chose du monde, ses niveaux de sens qui renvoient encore au monde et qui ne révèlent l'objet que comme simple corps ne trouvent leur pleine raison d'être qu'à l'intérieur de ce sens plus profond, total et unifiant, qu'est sa forme. C'est ainsi qu'ils sont eux-mêmes métamorphosés et c'est pourquoi la détérioration du corps, en elle-même, n'influence pas l'achèvement de l'objet esthétique. Or, si le fil conducteur de ce chapitre a été de montrer la façon dont l'objet esthétique devient ruine, il faut considérer que l'écart forme-corps qui permet de dépasser le temps peut être saisi également à travers la spécificité des œuvres dont l'exécution est distincte de la création. Ici l'œuvre est « quasiment invulnérable » : elle n'est pas directement touchée par l'action du temps puisque son corps n'est pas mis en jeu.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 216.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 220.

Un objet littéraire, par exemple, survit aux bouleversements du temps aussi longtemps qu'en subsiste une seule copie ou que la tradition orale en permette la transmission. Dufrenne fait donc observer que cette œuvre ne vieillit pas mais que si elle est amenée à disparaître, elle le fait tout d'un coup, c'est-à-dire totalement. Cependant, il faut que la totalité de l'objet esthétique soit accessible à travers un support qui lui-même soit conservé dans sa totalité. Il faut en effet que l'œuvre soit intégralement livrée à la perception: un fragment d'œuvre ne peut restituer l'œuvre totale étant donné que l'objet esthétique, selon Dufrenne, présuppose une totalité à laquelle nous devons avoir accès, totalité que la ruine, comme nous l'avons vu, fait apparaître. Observons qu'il est plus facile d'approcher la distinction qui subsiste entre l'objet esthétique et son support que celle qui subsiste entre l'objet esthétique et son corps : dans le cas où l'exécution est distincte de la création on peut mieux discerner l'en soi et le pour nous, tandis que dans le cas où l'exécution coïncide avec la création l'en soi et le pour nous ne se donnent que de façon superposée. L'œuvre exécutée séparément nous permet d'accéder au côté intemporel de cet objet de façon indirecte qui se manifeste à travers le caractère d'inépuisabilité de la forme. Le support permet la permanence de l'œuvre qui subsiste à travers différentes exécutions. Cependant l'exécution (qui est comme le corps de l'objet esthétique) n'est exécution qu'à condition de respecter ce qu'il y a d'immuable dans le support car toute exécution doit se soumettre à la vérité de l'objet esthétique pour accomplir ce dernier. Dufrenne dit que l'objet esthétique est « le même sous les corps de rechange qu'il endosse »¹⁶⁶. Si, dans ce cas, l'objet esthétique doit nécessairement s'incarner, il ne s'identifie pourtant à aucun corps parmi tous les corps endossés. Cette dynamique équivaut à celle de la ruine. Dans le cas des objets plastiques, l'objet esthétique se soumet au temps plus pleinement car il subit la détérioration de son corps qui vieillit et l'entrecroisement de l'objet esthétique et du temps qui se met en œuvre est plus visible. Ainsi nous accédons à la façon dont la forme transcende le corps afin que l'objet esthétique dépasse le temps.

¹⁶⁶ *Idem.*

L'objet esthétique dans le temps humain de l'histoire.

Pour finaliser notre chapitre, il nous faut maintenant décrire, en suivant Dufrenne, la situation de l'objet esthétique dans le temps humain de l'histoire. C'est moins le temps dans son essence qui nous intéresse ici - saisi à travers le croisement que celui-ci entretient avec l'objet esthétique - que l'inscription de l'œuvre dans le temps de l'histoire. Notre objectif est donc de penser l'intemporalité de l'objet esthétique à partir de ce temps de l'histoire. Il nous faut en effet rendre compte de l'unicité de l'apparaître de l'objet esthétique, tout en sachant que ce dernier a un lien avec son temps car il doit avoir un style, un enracinement dans la réalité d'une époque déterminée mais aussi des époques qu'il traverse et qui lui permettent de dépasser le temps : tout se passe comme si, en lui permettant de réapparaître, elles le faisaient renaître en le créant à chaque fois. Même si la façon de signifier de l'objet esthétique est absolue, il faut reconnaître que la vérité qu'il veut transmettre n'est jamais pure : l'art ne fait qu'absolutiser ce qui dans la réalité n'apparaît que de façon éparpillée et dispersée. Pour faire apparaître cette dimension d'absolu, l'objet esthétique doit s'insérer dans la réalité : si l'objet esthétique pour signifier doit s'imposer à nous comme réel, inversement la réalité conditionne en quelque sorte sa naissance mais aussi sa persistance à travers les époques. En effet, l'objet esthétique tout en étant à l'origine d'une histoire propre « qui serait seulement celle de ses métamorphoses et qui procéderait seulement de son être »¹⁶⁷ [...] « n'a de vie propre que dans et par l'histoire, parce que les hommes qui l'ont fait ou qui le perçoivent sont aussi dans l'histoire »¹⁶⁸. Cependant cette histoire propre n'est pas entièrement explicable par les contextes historiques qui l'ont vu naître et où elle continue d'apparaître, qui eux appartiennent à la réalité ; tout comme l'apparaître de l'œuvre ne nous permet pas de rendre compte du contexte historique. En effet, entrer directement en relation avec l'œuvre - dans sa spécificité - signifie faire l'expérience de l'absolu, expérience qui détourne l'attention des hommes du quotidien, de la réalité du moment.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 210.

Cependant nous savons que cet absolu est livré à la contingence historique : l'œuvre peut mourir ou renaître, sa signification s'enrichir ou s'appauvrir au cours de l'histoire. Ainsi, il faut reconnaître que ce que le public d'une certaine époque est capable de percevoir témoigne d'« une vérité » de cette époque. En étant perçue, l'œuvre se livre à des « gardiens » - comme le dit Heidegger - ces hommes historiques qui ne peuvent la comprendre qu'en la faisant propre. Ce faisant ils ne « lui sont fidèles qu'en la transposant dans leur propre monde »¹⁶⁹. La façon dont l'homme accueille l'œuvre n'est cependant pas prévisible, elle peut aussi être influencée par le surgissement d'objets esthétiques nouveaux qui « orientent » la perception esthétique. Considérons, par exemple, la façon dont « l'art nègre renaît grâce à Picasso, (aussi bien que) [mais aussi la façon dont] Picasso est fécondé par l'art nègre »¹⁷⁰. L'appartenance de l'œuvre à une époque est donc nécessaire même si l'œuvre ne dit pas tout de l'histoire, n'en dit peut-être « pas grand-chose » parce que ce n'est pas son objet, mais en dit « peut-être l'essentiel »¹⁷¹ : elle ne s'attache pas à la contingence mais à ce qu'il y a de plus profond. Cette appartenance à une époque s'exprime notamment à travers le style par quoi l'œuvre témoigne de la porosité entre l'art et l'histoire. En effet l'idée que l'objet esthétique n'a pas de fins extérieures à son propre apparaître grâce auquel nous faisons l'expérience de l'absolu, n'implique pas que l'art doive être considéré comme un univers clos, enfermé sur lui-même. Pour clarifier son point de vue, Dufrenne s'appuie, pour mieux la débouter, sur la critique que Blanchot adresse à Malraux, selon laquelle Malraux aurait manqué de rigueur en ne respectant pas le thème de Musée imaginaire qu'il avait posé. Au nom de la pureté de l'art, d'un art « temple des images », « imperméable à toute valeur étrangère »¹⁷², Malraux est critiqué par Blanchot pour avoir nourri sa réflexion sur l'art par son intérêt pour l'homme. Blanchot, lui, refuse tout humanisme esthétique au nom d'une métaphysique de l'art qui se fonde sur une ontologie négative : pour sauver l'absolu de l'art il faut que l'art soit « nulle part » et que « l'œuvre soit sa propre absence », car « seule l'absence est éternité »¹⁷³. Lier l'œuvre à l'absence, au néant, n'est, selon Dufrenne, seulement que

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷² *Ibid.*, p. 211.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 212.

partiellement vrai : en vertu de la coexistence de l'en soi et du pour nous dans l'objet esthétique, nous nous situons dans la perspective de l'absence du monde pour nous ouvrir au monde intérieur à l'objet esthétique qui est le monde de l'auteur. La perspective dans laquelle nous nous situons, en vertu de l'identification du monde de l'objet esthétique et du monde de son auteur, nous fait voir cette « absence comme l'envers d'une présence et le néant, l'expression de la plénitude de l'être »¹⁷⁴.

Approfondissement de la notion de monde à partir de la perspective du monde « de » l'objet esthétique.

Il nous faut maintenant réfléchir selon la perspective du monde « de » l'objet esthétique. On a dit que la façon de signifier de l'objet esthétique est d'assumer le réel pour l'intégrer dans « un monde nouveau » et que c'est ainsi qu'il réalise le monde qui lui est propre : le sens de son monde est toujours devant lui car l'objet esthétique est lui-même à la source de son propre monde. Sa signification se suffit à elle-même car l'objet esthétique, ne se fondant pas sur le réel mais sur lui-même, a un avenir original. Autrement dit, il « re-fait » le réel sans se mesurer à lui. Nous nous appuyons dans notre analyse - en suivant Dufrenne - sur les arts pleinement représentatifs, les arts dont la signification est la plus éloquente, c'est à dire des arts qui s'inspirent du réel, au moins dans la mesure où ils représentent des objets identifiables qui s'orientent dans un espace et un temps objectivement compris. En effet, la manière dont les arts représentatifs intègrent le réel est manifeste, elle n'est que « la façon singulière de faire servir le sensible à la représentation »¹⁷⁵ qui constitue le style de l'auteur, tandis que des arts tels que la musique ne passent pas par la représentation et signifient immédiatement avec du sensible. L'entrelacement réel, représenté et exprimé, constitue donc le fil conducteur de ce chapitre. Le monde de l'objet esthétique est à la fois ce dont l'objet parle, c'est-à-dire le monde représenté, et la façon dont l'objet représenté est traité : l'objet esthétique exprime à travers ce qu'il représente. Il est donc nécessaire de comprendre le monde exprimé par rapport au monde représenté, étant donné que nous sommes dans l'impossibilité de sortir de cette dialectique.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 222.

Le représenté et l'exprimé dans l'objet esthétique correspondent respectivement à l'objet, c'est-à-dire au réel, à une histoire racontée, et au sujet, c'est à dire à ce qui se révèle à travers cette histoire et qui appartient à l'objet esthétique seul, à un surcroît de sens qui fait que l'objet esthétique est original et singulier. Ce surcroît de sens par quoi le représenté se dépasse en exprimé incarne en effet la dynamique de transcendance immanente que nous avons déjà explorée à travers la façon dont la forme esthétique, renvoyant à la subjectivité de l'artiste, dépasse le corps. En effet, le monde de l'objet esthétique coïncide avec la vision du monde de l'auteur et c'est pourquoi nous « nommons le monde de l'objet esthétique par son auteur »¹⁷⁶, et non pas simplement par les objets identifiables qui sont représentés dans l'œuvre. Le sujet se définit de façon explicite, comme le dit Heidegger, comme ce mouvement de « transcendance du Dasein » qui permet à l'étant d'apparaître : « l'étant ne pourrait, d'aucune façon, se manifester s'il ne trouvait l'occasion d'entrer dans un monde »¹⁷⁷. Comme le suggère Dufrenne, en prêtant à l'objet représenté quelque chose de cette transcendance du Dasein¹⁷⁸ nous sommes en capacité de voir la façon dont le réel (le représenté) se dépasse lui-même en exprimé en se signifiant lui-même.

L'objet esthétique nous met en effet en présence d'un monde que Dufrenne nomme plus précisément « atmosphère de monde », monde qu'on ne peut comprendre objectivement, autrement dit indépendamment de notre visée, car « on n'a pas de distance à son égard ».¹⁷⁹ Lorsque nous sommes face à l'œuvre, nous percevons moins des objets visant à produire un effet d'ensemble que cet effet d'ensemble lui-même qui nous est immédiatement communiqué comme une atmosphère qui nous traverse et que nous éprouvons de façon incontestable. Il nous semble alors que cette atmosphère a besoin de ces objets représentés, qu'elle les suscite pour s'incarner, de sorte que nous les voyons apparaître à travers elle. Cette atmosphère apparaît comme si elle était un principe supérieur qui émane de ces objets sans que ces derniers en soient

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 223.

la source. J 'y accède ainsi comme à quelque chose qui m'appartient un peu comme si j'étais l'égal de l'auteur qui coïncide avec son œuvre. Cette expérience nous ramène à un niveau plus profond de l'apparaître, en deçà « des objets identifiables » et de l'espace et du temps dans lesquels ils s'organisent. Nous retrouvons ici la façon dont le monde nous apparaît originairement, comme pour la première fois, avant que nous apprenions à le comprendre car il y a une familiarité entre le début de la perception et son approfondissement. La notion de monde doit donc être explorée en en deçà de l'opposition subjective-objective. Ce primat de l'exprimé nous permet d'avancer dans l'exploration de la notion de monde.

Le monde, en effet, c'est « l'ouvert », ce qui dépasse toute détermination, toute limite. L'indéfini de l'espace et du temps me permet de penser qu'il y a toujours plus à mesurer, qu'il n'y a pas de frontières, qu'il y a toujours un au-delà, que le donné en s'organisant selon l'espace et le temps déborde toujours ma perspective. Les figures intermédiaires qui me permettent d'accéder au monde, qui font allusion au monde même si elles ne coïncident pas avec lui et parlent symboliquement à notre sensibilité, me permettent elles aussi de penser que le monde les déborde toutes. Le monde n'est donc contenu ni dans l'espace et le temps ni dans les objets déterminés à travers lesquels pourtant il se donne ; il est cette « inépuisable réserve d'êtres qu'atteste quantitativement l'indéfini de l'espace et du temps, mais que symbolisent aussi les mythes d'une puissance créatrice inépuisable ou du retour éternel des formes et des espèces »¹⁸⁰. Transcendant les objets qui apparaissent en lui et au-delà duquel il n'y a rien, le monde renvoie donc à un indéfini sur fond duquel se profilent toutes les figures. Cependant il faut anticiper que cet indéfini - le fait que le monde se dérobe toujours à notre prise - doit en même temps se fonder, pour être pensable, sur une source de positivité possible et que donc la notion de monde doit se situer à l'entrecroisement de l'ouvert et du clos, là où l'indéfini s'entrelace avec une forme d'unité, de totalité possible. Cette unité que le donné doit nous imposer pour se constituer en monde se fonde plus profondément sur un accord entre le sujet et le monde. Le sujet, à travers son regard unifiant, doit permettre au donné de s'affranchir de la dispersion et de l'éparpillement pour faire sens. Le mode d'ouverture du sujet au monde doit pouvoir se décliner dans l'extériorité, dans la réalité propre aux objets parmi lesquels je vis, - selon une

¹⁸⁰ Ibid., p. 224.

approche objectivante où le sujet se considère comme « un étant parmi les étants » et la subjectivité se fait ponctuelle, comme le dit Jaspers¹⁸¹, - et dans l'intériorité, « dans le dévoilement singulier qu'effectue la subjectivité », où le sujet rend visible son être de transcendance et ouvre son propre monde. Le monde subjectif, que le sujet perçoit comme «réel, pressant et irréductible», ne peut être disqualifié par rapport au monde objectif. Le sujet est depuis toujours enveloppé dans le monde qu'il « produit », il n'est pas pur sujet. L'expérience initiale, l'ouverture originaire au monde est de l'ordre du sentir et « c'est plutôt dans le monde subjectif qu'il faut chercher la racine de la notion de monde »¹⁸². Si le sujet dans l'approche objectivante est engagé dans une recherche et un renvoi infini d'objet en objet dans le monde extérieur - et en ce sens on peut considérer que pour le monde réel, aussi longtemps qu'on lui applique les normes de l'objectivité, « l'idée de cette unité vient du principe même d'unification»¹⁸³, le sujet dans l'approche sentimentale retrouve en son cœur, en son intimité, la transcendance du monde en vertu de la coïncidence, profonde et insaisissable, subjective-objective.

En effet, s'interroge Dufrenne, comment cette expérience de l'indéfini peut-elle vraiment prendre figure ? Comment puis-je avoir un contact véritable avec elle et comment mon regard peut-il se perdre à l'horizon ? Il ne suffit pas, explique-t-il, qu'une simple chose telle que peut l'être l'objet esthétique considéré en tant que chose "muette et sans âme", nous fasse pressentir le monde en manifestant son irréductibilité par rapport à notre prise. Cet échange entre moi et la chose n'advient que dans l'extériorité, extériorité que je ne puis jamais parcourir entièrement car il y a toujours un au-delà qui m'échappe, un aspect de cette chose qui me reste caché. Nous ne pouvons faire vraiment l'expérience de cet indéfini qu'en le pénétrant, en le faisant déployer en nous, comme si tout était là, ce qui suppose que nous assumions en quelque sorte la plénitude de notre être au monde. Si le propre du monde c'est d'être ouvert, cette ouverture n'est que la réponse, le corrélat de notre regard. Cette plénitude qui doit être prise en charge ne constitue

¹⁸¹ Ibid., p. 256.

¹⁸² Ibid., p. 252.

¹⁸³ Ibid., p. 233.

pas proprement la totalité du monde. Elle est plutôt comme un sentiment d'exhaustivité de notre être au monde, un sentiment d'affinité entre nous-mêmes et le monde - en deçà des objets déterminés - auquel l'art nous permet d'accéder. Ce n'est pas la totalité du monde mais plutôt l'ouverture du sujet au monde que nous cherchons à saisir, comme quelque chose d'absolument premier. Ainsi, pour que le monde soit pleinement monde il faut que nous fassions ressortir la familiarité que nous entretenons avec lui. Cependant, le monde objectif ne peut lui-non plus être disqualifié par rapport au monde subjectif. Il doit être assumé et intégré à un niveau plus profond de notre ouverture au monde, ce qui fait que l'objectivité elle-même s'en trouve confirmée : l'extériorité du monde - qui est ce qui nous résiste, ce monde réel dans lequel nous sommes situés - s'organise selon les normes de l'objectivité. En effet, l'espace et le temps objectivement compris (comme il y a un proche et un lointain, un avant et un après) nous permettent de nous orienter dans le monde qui se déploie autour de nous et dans lequel nous nous situons. On ne peut raisonner indépendamment du monde extérieur et c'est pourquoi l'objet esthétique en portant en lui son propre monde doit s'entrelacer avec cette objectivité - qui est un moment indispensable de sa signification - pour se réaliser. Il le fait tout en la transcendant, en assumant et en rendant visible « le mouvement par lequel l'espace et le temps se dévoilent originellement au sujet »¹⁸⁴ : du moment où l'objet esthétique est entièrement consacré à la perception, le sujet qui le perçoit ne s'appuie pas sur un sens préexistant et en saisit les dimensions spatio-temporelles en elles-mêmes. Le fait que l'objet esthétique porte en lui son monde et se signifie lui-même, qu'il ne se signifie pas en s'appuyant sur le monde, lui confère une spatialité et une temporalité propre. Ce faisant, le sens exprimé anime et creuse l'espace et le temps objectifs, car il les exprime directement, sans médiation et comme un espace et un temps absolu : « le monument a une grandeur ou une élévation incommensurable à sa superficie ou à son altitude, la symphonie ou le roman ont un rythme, un élan, une retenue dont le métronome ne donne qu'une image appauvrie »¹⁸⁵. Ce niveau de profondeur est difficile à penser séparément du représenté car c'est à travers lui qu'il se manifeste. C'est tout particulièrement le temps, puisque les arts temporels se développent dans l'intériorité, qui permet de mieux penser cette séparation

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 248.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 241.

subjective-objective. On peut en effet discerner dans un roman, à l'intérieur de cet entrecroisement du représenté et de l'exprimé, un temps représenté de l'histoire et une temporalité exprimée de l'atmosphère : « Le rythme de l'Ulysse de Joyce est infiniment lent alors que l'action se déroule en vingt-quatre heures »¹⁸⁶. Si le temps représenté est « un temps qui est dit », un « temps-objet »¹⁸⁷, c'est le temps de l'atmosphère, ce temps où nous sommes plongés qui, lui, est pleinement temps car il est entièrement assumé et vécu par le spectateur et il ne s'achève qu'à travers ce dernier. Cependant, s'il est vrai que le temps exprimé dépend en quelque sorte du temps représenté, il est vrai aussi que le temps exprimé nous prépare à saisir le temps représenté : « on peut dire qu'il y a une temporalité du tragique ou de l'asthénique, c'est-à-dire une temporalité de l'atmosphère qui commande à l'espace et au temps représentés, qui nous prépare à saisir l'espace et le temps vécus par les personnages, et en filigrane l'espace et le temps objectifs »¹⁸⁸. Par ailleurs, ce sens exprimé qui nous apparaît immédiatement pour être pleinement saisi - une fois que nous sommes face à l'objet esthétique - doit intégrer et assumer les objets à travers lesquels il se manifeste : pour s'accomplir et se réaliser il passe par l'objectivité car, tout du moins dans les arts représentatifs, il s'incarne dans des objets identifiables.

Or, comment ce monde intérieur à l'objet esthétique peut-il avoir les dimensions d'un monde, ces caractéristiques d'ouverture et de clôture qui, nous l'avons vu, sont propres au monde ? Il s'agit de comprendre comment la signification de l'objet esthétique ouvre un monde singulier tout en dépassant l'objet, étant donné que cette signification est une promesse de monde, une possibilité perpétuelle de perception car elle peut s'incarner dans une infinité d'objets différents. En effet, le sens exprimé par l'objet esthétique n'est pas indéfini ou ouvert comme sont indéfinis l'espace et le temps objectivement considérés, « d'une façon en quelque sorte mécanique aussitôt qu'on veut s'en donner une représentation objective »¹⁸⁹ ; selon cette perspective, l'espace et le temps sont les dimensions du monde dans le sens où il y a toujours plus à mesurer. Le monde exprimé, lui, se situe à un niveau plus profond que celui des objets qui

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 240.

peuplent le monde réel. Sa façon de signifier, d'irradier son sens, n'est pas encore déployé, structuré ; à ce niveau, observe Dufrenne, «il n'y a pas encore à mesurer»¹⁹⁰. Le rapport entre l'exprimé et le représenté pourrait être comparé à celui entre l'a priori et l'a posteriori. Le monde exprimé, ce qui est a priori dans l'objet esthétique, est un sens qui a une priorité ontologique par rapport à l'a posteriori : « [le monde exprimé] est comme une aube où [les objets] se révèlent, où se révéleront tous ceux qui sont sensibles à cette lumière ou, si l'on préfère, tous ceux qui peuvent se déployer dans cette atmosphère. »¹⁹¹ Tout en s'incarnant dans un objet, il fait que cet objet lui-même devient inépuisable, puissance de signification « comme ce vin perdu dont parle le poète, à qui il faudrait toute une mer pour manifester son inépuisable pouvoir de coloration »¹⁹². Ce monde porté par le vin perdu, en sa façon d'être clos et ouvert à la fois, se développe « plutôt en intension qu'en extension, ou, comme nous dirons, en profondeur »¹⁹³.

Approfondissement de l'approche esthétique à travers le réel.

Cet approfondissement se rend visible à travers l'exploration de la relation qu'entretiennent dans l'objet esthétique le monde représenté et le monde exprimé, relation qu'il faut interroger en son mouvement dialectique par rapport au monde réel, étant donné que l'approche esthétique, tout en nous détournant du monde réel, implique pour nous d'être au monde de façon la plus pleine. Le monde représenté, à la fois, imite le monde réel en sa modalité de donation - étant donné que les normes de l'objectivité qui sont valables pour le monde réel sont encore valables pour le monde représenté - et s'en distingue par son incomplétude, vu que l'objet représenté nous donne accès à une partie seule du réel : « le monde représenté, s'il est une image du monde réel, n'en est qu'une image inévitablement mutilée, et volontairement aussi ».¹⁹⁴ Cependant cette incomplétude par rapport au réel ne doit pas nous amener à chercher hors de lui sa signification, selon un mouvement en extension par lequel l'objet se compléterait en se prolongeant dans le

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 239.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 232.

monde réel car cela supposerait de quitter l'objet, de le perdre de vue : l'objet esthétique n'est que coextensif à la partie du réel qui est transposée en lui. Si cette partie est porteuse de sa propre valeur et n'existe pas en tant que partie du monde réel, il s'ensuit que le représenté ne vaut comme réel que pour être transcendé, pour se dépasser lui-même en exprimé. Représenté et exprimé doivent coïncider pour que l'objet soit réussi et ce n'est qu'en vertu de cette coïncidence, qui est dynamique et complexe à saisir, que l'objet esthétique peut être dans le monde tout en portant en lui son monde. Si l'objet esthétique n'est pas réel de la même façon que les objets ordinaires, pareillement la perception esthétique se distingue de la perception pratique. Dans la perception ordinaire, « l'horizon est comme un défi qu'il faut soutenir, comme une interrogation à laquelle la connaissance répondra par une investigation »¹⁹⁵ tandis que dans la perception esthétique, nous sommes confrontés à une révélation, nous sommes attirés par le fond au cœur de la scène, ce qui fait que notre visée, plutôt que d'aller d'objet en objet, cherche le sens de l'objet esthétique de l'intérieur du donné et non de l'extérieur. Notre engagement s'en trouve radicalement modifié. En effet, que nous dit du réel ce dépassement du représenté en exprimé ? Comment cette dynamique, tout en retrouvant le monde comme pour la première fois, nous invite-t-elle à approfondir notre ouverture au monde pour qu'on puisse se situer en deçà du réel systématisé qui fait écran à notre contact original avec le monde ? Le représenté reproduit le réel du dehors, selon une approche extérieure, tandis que l'exprimé assume, selon une approche intérieure, le mouvement selon lequel le réel se constitue. Le représenté ne peut être qu'imitation du réel, tandis que l'exprimé incarne quelque chose d'événementiel. Cependant si dans le réel l'événementiel reste caché et implicite, dans l'objet esthétique il devient visible. Ainsi, si l'objet esthétique assume le réel - qui est le représenté en lui - ce n'est que pour montrer combien l'événementiel trouve sa source dans le réel lui-même, l'art délivrant l'objet représenté de toute fin utilitaire afin qu'il ne signifie que lui-même. C'est en vertu de cette distance du réel et du représenté que je peux voir le réel tel qu'il se donne, que je peux le voir surgir. Porteur d'une transcendance immanente, « l'objet représenté devient symbole »¹⁹⁶. Si l'allégorie est comme un pont entre le sensible et l'intelligible, si elle n'est qu'un moyen de compréhension qui

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 245.

agit de l'extérieur et qui n'a pas de valeur en elle-même, le symbole fait vivre en lui le dialogue jamais résolu et indépassable entre le représenté et l'exprimé : « le monde exprimé n'est pas un autre monde mais plutôt l'épanouissement du représenté aux dimensions d'un monde »¹⁹⁷. L'approfondissement de l'analyse du représenté nous fait entrevoir le réel en son essence. Il faut alors reconnaître que la représentation n'est vraiment représentation que lorsqu'elle est un moment d'une œuvre réussie, lorsqu'en puissance elle compose un monde, ce qui suppose pour l'œuvre d'avoir vraiment sens. En effet, une fois que le sens représenté s'approfondit en exprimé, cet approfondissement advenant de l'intérieur du donné, le réel se laisse surprendre à un niveau plus profond de l'analyse. Dufrenne nous donne en exemple la « palme du poème » : ce n'est qu'une fois que « nous sommes sensibles à ce qu'elle exprime [...] qu'elle est vraiment pour nous une palme »¹⁹⁸, c'est-à-dire qu'elle nous est vraiment et pleinement présente en son être végétal. Cette conversion du représenté en exprimé, qui est aussi à la fois une « consécration » de l'objectif dans l'objet esthétique, de ce qui en lui imite le réel, est moins un simple dépassement du représenté en exprimé qu'un processus dialectique étant donné que « c'est ensemble qu'ils composent le monde de l'objet esthétique »¹⁹⁹.

Entrelacement monde représenté, monde exprimé et monde réel.

Nous comprenons ainsi que le monde représenté et le monde exprimé ne peuvent être vraiment considérés séparément l'un de l'autre. Le représenté, en effet, porte déjà en lui la marque d'une subjectivité puisqu'il est un contenu du réel que l'auteur a sélectionné. Pour approfondir le représenté chez Dufrenne il nous semble pertinent d'interroger le statut de l'imitation et celui de l'illusion dans son œuvre. En effet, le terme « imitation » que Dufrenne associe au niveau de la représentation - le représenté étant en quelque sorte déjà exprimé - ne constitue pas simplement « une portion du monde réel transposé dans l'œuvre »²⁰⁰. L'imitation

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 247.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 244.

²⁰⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 211.

est déjà une interprétation, un moyen pour le sujet de s'exprimer, de dire quelque chose. Ainsi, il ne faut pas considérer le terme imitation dans son sens le plus littéral, c'est-à-dire celui d'une tentative de duplication du réel. Dufrenne en appelle à la notion de fantastique, le fantastique représentant des objets imaginaires, pour expliciter sa pensée : « sans doute [le monde représenté est-il distinct] du monde réel de toute la distance qui sépare le réel du représenté ; mais il imite encore ce monde réel parce même s'il est fantastique il compose toujours des objets identifiables, et à l'aide d'éléments empruntés au réel »²⁰¹. Si l'on considère les arts du théâtre et du cinéma et la notion de décor, l'illusion a elle aussi, pour Dufrenne, une fonction d'évocation et non de duplication car l'objet esthétique doit rester esthétique et ne pas vraiment faire semblant d'être réel. Ce n'est donc pas l'objet en lui-même qui compte, mais la façon dont il se donne à nous. Cependant, si on ne peut saisir le représenté hors de l'entrelacement entre le réel et l'irréel, de l'intérieur et de l'extérieur, il n'en reste pas moins qu'il faut pouvoir distinguer clairement le représenté de l'exprimé - qu'il s'agit de considérer moins pour leur simple contenu que pour leur mode de donation - la profondeur de l'objet esthétique ne se donnant qu'à travers cet entrelacement. Rappelons que le niveau du représenté et le niveau de l'exprimé sont interrogés ici à partir de leur capacité à signifier des totalités, à être des ouvertures et donc à constituer un monde. Le monde auquel l'objet esthétique nous ouvre est sa plus haute signification. Ce qui est représenté doit pouvoir faire ressortir par lui-même son propre sens et tous les éléments représentés doivent concourir à l'unité de l'œuvre. Cela n'est possible que grâce au regard de l'auteur qui, en mettant en lumière certains objets réels, permet à ces objets de se révéler et de se déployer, en quelque sorte par leurs propres moyens, dans une certaine atmosphère. Et pourtant rien ne peut advenir sans l'auteur : sa subjectivité est comme un filtre au travers duquel nous accédons au monde que l'objet esthétique nous ouvre. Ce monde est à la croisée du monde réel, de la vision qu'en a l'auteur et aussi de notre propre vision, c'est à dire celle du public. Comme nous l'avons vu précédemment, la perception est un moment essentiel

²⁰¹ *Ibid.*, p. 232.

qui consacre l'être de l'objet esthétique et tout se passe comme si celui-ci « voulait » apparaître. Auteur, spectateur et objet sont tous trois à la source de l'apparaître du monde de l'objet.

Pour décrire la façon dont ce monde apparaît et respecter la complexité de cette épiphanie, il nous faut donc nous orienter selon cette triple exigence qui met dans un même temps l'accent sur l'auteur, le spectateur et l'objet lui-même, le réel étant délivré de son sens grâce au regard de l'auteur. Ces trois dimensions sont entrelacées et se co-fondent pour permettre à l'objet esthétique d'apparaître comme une même exigence selon des points de vue différents. On pourrait penser que tout se passe comme si c'est l'auteur lui-même qui permettrait aux objets de se révéler, c'est-à-dire d'apparaître dans une certaine atmosphère. Cependant, l'auteur - tout en étant auteur - devient aussi, dans un même mouvement, spectateur de son œuvre. L'auteur tout comme le public est en effet, lui aussi, face à une révélation. L'extériorisation d'une intériorité qu'est l'apparaître de l'objet esthétique s'impose également comme quelque chose d'extérieur par rapport à l'auteur, ce qui fait que celui-ci doit lui aussi aller en quelque sorte à la rencontre de l'objet esthétique. Cet objet, qui ne s'achève qu'en étant perçu, dit une vérité qui ne peut se donner autrement qu'à travers lui. Cependant, si l'auteur est spectateur, "auteur-spectateur" et spectateur n'ont pas exactement le même rôle. Pour l'auteur, être au principe de son monde signifie être à la source de ce qu'il produit puisqu'il le crée. Néanmoins, créer signifie répondre à une exigence qui ne lui est pas propre, qui le dépasse, étant donné que c'est le réel lui-même qui se fait à travers une subjectivité. L'auteur (le sujet) est en prise sur le réel tout en appartenant à ce dernier : il est cette partie privilégiée où le réel se réfléchit. Auteur et spectateur sont donc tous deux à la source de l'objet esthétique, mais de façon différente. Pour le spectateur, être au principe du monde de l'objet esthétique signifie accomplir ce monde tout en le percevant et en le faisant renaître à chaque fois comme quelque chose qu'il reconnaît immédiatement, quelque chose qui éveille en lui un savoir qui lui appartient virtuellement et qui s'actualise face à cet objet. C'est, en effet, en vertu de notre appartenance au monde que nous comprenons que l'objet achève son sens à travers nous et en vertu de la façon dont le sujet s'ouvre au monde que nous pouvons concevoir l'ouverture du monde. Cette corrélation étroite nous permet de comprendre que ce monde est moins l'apparaître de quelque

chose qui advient indépendamment de nous qu'une vision du monde, une façon de voir les choses qui nous est communiquée à travers l'apparaître de l'objet esthétique. Puisqu'il y a une subjectivité - celle de l'auteur - qui nous rend accessible le monde esthétique, nous pénétrons dans ce monde en assumant le regard de l'auteur. Cela implique que, face à l'objet esthétique, notre activité entreprenante ne doit pas être sollicitée puisque c'est l'auteur qui nous dit tout à travers l'objet esthétique à partir de la façon dont cet objet - qui s'illimite en monde - s'est imposé à lui.

Maintenant que nous venons d'introduire les conditions de possibilité de l'apparaître de l'objet esthétique, il nous faut à présent le décrire pour réfléchir au rapport que ce dernier entretient avec son monde, qui lui est intérieur. En vérité, suivre le mode de donation de l'objet esthétique signifie reconnaître que ce monde est considéré d'abord au niveau de la représentation comme monde extérieur à l'objet, qui constitue le décor. Il nous faut donc continuer l'exploration de la notion de monde, le monde de l'objet esthétique étant la stratification du représenté et de l'exprimé, à travers la description de la façon dont le monde de l'objet esthétiquement représenté - le milieu où les objets représentés prennent place et qui constitue le monde comme fond - se donne à nous. Nous devons au préalable faire une remarque : nous avons vu que ce mode de donation fait apparaître la vocation propre à l'objet esthétique qui est d'interrompre l'attitude naturelle. La perception ordinaire dont le seul principe d'unification est d'être objectivement déterminable renvoie indéfiniment d'objet en objet et fait écran au fond tandis que la perception esthétique, en interrompant cette logique du monde, doit assumer ses propres limites et les prendre en charge comme condition de possibilité de sa propre profondeur. En effet, bien que notre accès au fond ne puisse être qu'indirect, que - comme nous le développerons plus tard - le monde fasse toujours écran au fond, en apparaissant, les objets esthétiques permettent de phénoménaliser l'apparaître, c'est-à-dire de faire entrevoir l'émergence du sujet et corrélativement celle du monde à partir du fond. C'est pourquoi, pour mieux approcher cette phénoménalisation de l'apparaître, il nous faut nous appuyer sur la description concrète de la façon dont l'objet esthétique se donne à notre perception dans les arts représentatifs, à travers le roman - art de l'intériorité - et dans les arts figuratifs, à travers le

théâtre. Le phénomène de la représentation est complexe. « L'objet esthétiquement représenté apporte-t-il un monde représenté ? » s'interroge Dufrenne. « Oui et non »²⁰². Cela signifie que la représentation est en quelque sorte toujours plus que représentation, qu'elle est porteuse d'un excès interne puisque, plus profondément, c'est le représenté lui-même qui se convertit en exprimé, en le signifiant lui-même. Il nous faut donc réfléchir selon cette ambiguïté constitutive.

Spécificité du mode de donation du roman.

Dans un roman, les objets représentés - personnages ou actions - se révèlent à notre esprit comme engagés dans une certaine réalité. Portés par cette réalité, les objets représentés acquièrent plus de densité. Dans un même mouvement, un monde - décor, arrière-plan - s'ouvre derrière eux. La consistance des objets représentés va donc de pair avec l'ouverture de cet horizon que représente le fond de la scène. Cette apparente complexité - qui se présente à l'analyse au niveau du représenté car elle se dépasse elle-même au niveau de l'exprimé - dérive de l'ambition - encore naïve - d'« associer le monde à l'objet représenté »²⁰³ : selon cette perspective le monde est le fond qui justifie, qui rend compte de la présence de l'objet représenté à travers certaines informations qui se lient les unes aux autres selon des relations de cause à effet, le monde étant considéré ici comme extérieur à l'objet représenté. Cependant, en vérité, cette ouverture en extension se donne elle-même comme un autodépassement. S'il est vrai que le monde ouvert par l'objet esthétique se configure tout d'abord, selon une approche extérieure, comme une prolongation spatio-temporelle de l'action principale, il est vrai aussi qu'approfondir ce monde – ou plutôt mieux le considérer en sa modalité de donation - nous conduit à remarquer combien celui-ci, loin d'ouvrir au-delà de l'objet, enferme notre perception dans les limites de l'objet esthétique. On oscille donc d'un sujet représenté qui s'explique et se comprend objectivement à travers les informations que l'auteur nous donne par exemple sur son passé et sur ses relations à un sujet qui s'exprime en se disant lui-même à travers l'intention ou la présence de l'auteur. Ici nous suivons entièrement le déroulement de l'histoire sans chercher

²⁰² *Ibid.*, p. 225.

²⁰³ *Ibid.*, p. 229.

à compléter l'action principale à l'aide d'informations extérieures à l'apparaître de l'objet esthétique. Nous avons le sentiment que ce que l'auteur nous dit se suffit à lui-même. Ainsi, dans cette approche expressive il n'y a pas d'opposition du fond et de la forme, l'objet esthétique se donnant à travers chacune de ses apparitions comme un tout. Bien entendu, ce n'est qu'à partir d'une opération d'abstraction que nous pouvons faire ces distinctions car dans la réalité de l'apparaître de l'objet esthétique le représenté et l'exprimé sont mêlés et non facilement discernables. Cependant, saisir pleinement l'objet esthétique nécessite de passer par la représentation, ce qui suppose un acte de compréhension qui sollicite l'intellect et le jugement. Cette approche objective de la compréhension est la condition d'accès à une ouverture sentimentale véritable qui s'achève comme approfondissement de l'atmosphère initiale dans laquelle nous avons été tout d'abord plongés, atmosphère vécue dans un premier temps dans la naïveté.

Comment notre sentiment est-il sollicité au niveau même de la représentation pour que celle-ci puisse, comme nous l'avons dit, se signifier elle-même c'est-à-dire se dépasser elle-même ? Comment ce passage du monde extérieur à l'objet au monde intérieur à l'objet advient-il ? Les personnages du roman apparaissent dans un espace et un temps déterminés propres à l'œuvre et qui se déclinent à partir de son style, le style étant « une façon singulière de traiter le sujet, de faire servir le sensible à la représentation »²⁰⁴. Le style est le signalement de la présence de l'auteur dans l'œuvre. Si, pour parler de monde, il faut qu'une extériorité s'impose, ce qui implique que le monde esthétique doit se structurer selon la trame de l'espace et du temps du monde réel, il faut en même temps que ce monde qui nous apparaît ainsi soit perçu comme intérieur à l'objet, que l'objet soit perçu comme quasi-sujet, non comme chose sans âme mais comme chose qui se dépasse vers son sens. Cela suppose que l'objet déploie son propre sens en scandant lui-même son espace et son temps. Ces derniers deviennent des qualités exprimées du monde qui s'ouvre plutôt que les structures d'un monde constitué et nous ne découvrons ces dimensions qu'à l'intérieur de l'objet esthétique. Nous nous situons ici à un niveau plus profond que celui du réel ordinaire, où le sens n'est pas encore constitué. Pour comprendre pleinement

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 222.

cette dynamique de dépassement mise en œuvre par l'objet esthétique, il faut garder à l'esprit qu'une intégration du réel est en jeu, non seulement comme contenu représenté dans l'œuvre, mais aussi dans la façon dont l'objet esthétique nous apparaît. Pour que nous y ayons accès il faut qu'un niveau d'objectivité soit intégré, c'est à dire qu'en un sens, l'objet esthétique apparaisse comme apparaît le réel. Grâce à l'art, les personnages acquièrent une épaisseur par quoi ils ne nous apparaissent pas comme pris dans un simple spectacle superficiel ; ils nous sont présents « comme m'est présente la face cachée du cube »²⁰⁵, le cube se trouvant profondément enraciné dans un champ perceptif. Cependant si dans le monde réel la totalité que suppose l'idée de monde reste toujours à l'horizon du donné, le monde de l'objet esthétique se donne immédiatement à nous comme total et auto-suffisant. C'est un monde déjà fait où tout est à sa bonne place. Il nous faut donc maintenant mieux comprendre le mode d'accès à cette totalité de l'objet esthétique. Tout d'abord il faut reconnaître que nous n'accédons à cet « ouvert » qu'est le monde de l'auteur - à cette totalité donc - qu'à travers des renseignements limités et « épars » dans l'œuvre. Le romancier pour nous mettre en présence de son monde, c'est-à-dire de ce monde des personnages qui devient notre monde aussi au moment de la perception esthétique, ne peut pas tout dire ; il ne dit que ce qui doit suffire pour avoir accès à ce monde. On a observé que cette exigence de l'objet esthétique s'impose à l'artiste comme au spectateur et associe les deux rôles : engagés dans la perception du même monde, auteur et spectateur se font consubstantiels. L'auteur nous met en présence de son monde qu'il nous suggère à travers certaines indications. Cela suppose qu'il doit faire des choix en privilégiant certains détails au détriment d'autres. Comme l'explique Dufrenne, l'artiste est peut-être celui qui doit maîtriser l'art de choisir, de « retenir ce qui l'intéresse »²⁰⁶ : cette expérience - qui fait que l'artiste n'est pas intéressé par l'ouvert du monde comme « indéfini des horizons » ou « prodigalité des apparences » - lui impose de « retrancher autant que d'ajouter »²⁰⁷. Cela suppose que chaque information « se donne pour plus qu'elle n'est »²⁰⁸ et qu'elle n'est pas coextensive à son sens littéral. En effet, si elle doit bien s'ajouter aux autres informations pour consolider le monde de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 225.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 226.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

l'auteur, le monde ainsi construit ne se réduit pas à la somme des informations. Ce surplus, cet excédent de signification corrobore la présence de l'auteur dans l'œuvre de sorte que chaque information que l'auteur donne ne vaut pas seulement pour ce qu'elle est mais parce qu'elle a été choisie ; elle ne vaut pas simplement comme information renvoyant à autre chose mais comme expression de quelque chose. Tout en se donnant, elle dit quelque chose qui la dépasse en l'approfondissant car elle nous met en présence du monde de l'auteur.

L'objet esthétique à l'image du monde réel.

Si dans le monde esthétique « nous acceptons aisément que certains aspects soient éclairés et d'autres laissés dans l'ombre »²⁰⁹, il en est également de même dans le monde réel qui se structure selon l'espace et le temps qui sont la source de son indétermination. Accéder à un monde suppose toujours la présence d'implicites. Dans l'espace et dans le temps du monde réel, il ne peut y avoir de limites que dans l'extériorité et l'indétermination dérive du fait qu'il y a toujours plus à mesurer. Le monde esthétique, lui aussi, doit pouvoir être objectivement compris comme nous comprenons le réel, pour permettre qu'un monde commun à l'auteur, aux personnages et aux lecteurs soit mis en place de sorte que les lecteurs puissent « s'y repérer ». L'espace et le temps ainsi entendus « transfèrent au représenté l'objectivité du réel »²¹⁰. En effet, même face à d'éventuels objets fantastiques ou imaginaires, c'est toujours à partir d'une donnée objectivement mesurable que nous comprenons les repères spatiaux : « Paris est à égale distance pour le héros du roman et pour le voyageur réel »²¹¹. Mais c'est à l'intérieur du temps que le dualisme sujet-objet est visible. Lorsqu'il s'appuie sur le temps réel le romancier se confronte à la complexité de ce temps puisque celui-ci peut s'ordonner suivant deux ordres de raison, selon qu'on considère le temps comme temps-objet (soumis à une causalité objective des événements) ou comme temps-durée (soumis à une conscience), et c'est toujours en « copiant » le temps du

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

²¹¹ *Idem.*

monde réel que l'écrivain peut choisir de s'appuyer sur l'un ou sur l'autre. Ce qui importe est qu'il faut reconnaître qu'on ne peut faire abstraction du temps objectif, même si c'est un temps objectivé et formalisé, et qu' en l'absence d'une armature objective du temps (comme de l'espace) le monde représenté ne peut pas se constituer en monde : même pour les œuvres qui "maltraitent" la chronologie, explique Dufrenne, l'auteur ne peut pas empêcher le lecteur de s'orienter dans le récit à travers les catégories de l'avant et de l'après exprimées par les modes grammaticaux. Bien entendu, le monde de l'objet esthétique ne s'appuie pas littéralement sur le monde réel. S'il l'évoque - ce qui est le cas dans les arts représentatifs - c'est qu'il doit dire quelque chose de déterminé qui a pour objet de nous rendre accessible le monde dont il est porteur. Cependant, comme le dit Dufrenne, tout en intégrant la signification explicite de la représentation, il s'achève comme un sens plus fondamental qui projette un monde. Le niveau du représenté qui s'appuie sur le réel dans la façon dont il se donne - même si cette expression est équivoque - est transcendé au profit d'un mouvement plus originaire qui a besoin de ce contenu représenté pour apparaître. Il faut donc garder ensemble ces deux niveaux dans leur articulation : ils se mêlent et se co-fondent, au point que dans un roman comme « dans les arts pleinement représentatifs », il semble que les objets représentés eux-mêmes « portent en eux l'expression »²¹². Ici, il y a une transcendance dans l'immanence qui se met en place et qui s'incarne dans l'exprimé comme puissance inépuisable. Rappelons que l'indéterminé propre au monde exprimé - les implicites du monde dont on parlait - réside dans la capacité de l'exprimé à être ouvert en intention - et non en extension - et à déborder l'objet déterminé car l'exprimé peut se manifester à travers une infinité d'objets absents, tandis que dans le monde représenté l'indéterminé réside dans le fait que l'objet est destiné à être éparpillé dans l'espace et dans le temps. Ce qu'il nous intéresse de souligner est qu'à l'intérieur de ce mouvement d'approfondissement et en vertu de ce mouvement, le sens du représenté - le réel dans l'objet esthétique - ne peut être entièrement dépassé puisqu'il doit coïncider avec l'exprimé. Perdre de vue le représenté - qui imite le réel dans sa façon d'apparaître - conduirait à manquer l'objet esthétique.

²¹² *Ibid.*, p. 244.

L'objet esthétique et son monde.

De la même façon l'exprimé - entendu ici comme transcendance dans l'immanence de l'objet esthétique - est difficilement discernable en lui-même puisque nous ne le saisissons qu'à travers cet objet, de sorte que pour accéder à cette ouverture sentimentale il faut passer par un objet déterminé, par exemple un récit. Si cette ouverture ne peut se constituer en monde qu'en s'incarnant dans un objet particulier, il faut aller plus loin : l'objet représenté une fois qu'il est transfiguré par le monde qu'il porte en lui n'est plus saisi comme objet particulier, il devient lui-aussi absolu, « puissance de signification », un objet « qui se dépasse vers son sens »²¹³. Dufrenne évoque « ce vin perdu dont parle le poète, à qui il faudrait toute une mer pour manifester son inépuisable pouvoir de coloration »²¹⁴ pour montrer comment l'objet esthétique - saisi selon son sens le plus plein - coïncide avec le monde qu'il ouvre. C'est pourquoi s'il peut être partiellement défini par ce qu'il contient - « le monde de Balzac, c'est une certaine société où circulent tel ou tel personnage »²¹⁵ - pour qu'il coïncide véritablement avec le monde qu'il ouvre il faut que l'objet esthétique constitue une vision du monde, c'est à dire que l'objet contenu soit dépassé, soit traversé par ce que l'auteur veut dire. La perspective de l'auteur - puisqu'elle ouvre un monde - porte en elle un principe de totalité, d'unité. Cette totalité se manifeste à travers une cohésion interne qui, bien que perçue graduellement, est coextensive à la perception de l'œuvre. Au niveau même de l'histoire racontée, « le monde exprimé (qui) aime le monde représenté »²¹⁶, c'est-à-dire que l'expression s'irradie et se situe à la source de cette histoire racontée pour lui conférer un contenu original et une nouveauté radicale - ou tout d'une moins une promesse de nouveauté - dès le début de la perception de l'objet.

²¹³ *Ibid.*, p. 249.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 239.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 248.

²¹⁶ *Ibid.*, p. ..

Spécificité du mode de donation du théâtre et du cinéma.

Dans cette dynamique d'entrecroisement du réel et de l'irréel dans le monde de l'objet esthétique, le décor occupe une place centrale puisqu'il a pour fonction de reproduire le monde de l'objet esthétique selon le mouvement en profondeur qu'on vient de présenter, étant donné que la même dynamique d'intégration du réel est en œuvre dans tous les arts représentatifs. Analyser l'apparaître du décor nous aide donc à compléter notre réflexion sur le monde de l'objet esthétique. Dufrenne interroge tout particulièrement le théâtre et le cinéma qui ont pour spécificité de faire appel à nos sens. En effet, si dans le cas du roman le monde qui s'ouvre se déploie entièrement dans l'intériorité du sujet qui perçoit, dans le théâtre et le cinéma, il est fait plus concrètement recours au décor. Le monde s'y déploie tout d'abord dans l'extériorité du monde réel car il doit assumer une matière, occuper l'espace du monde commun et, pour ce faire solliciter le concours de nos sens. Ces deux arts montrent plus visiblement combien c'est le réel lui-même qui s'approfondit. Comme Dufrenne nous le fait remarquer, le décor ouvre le monde de l'objet représenté tout en posant des limites à l'objet esthétique « dans son corps sensible »²¹⁷ et c'est grâce à cette interruption de l'attitude naturelle - attitude naturelle qui traverse le représenté, qui perçoit le sensible comme sens de quelque chose et non comme un sens par lui-même - que l'objet se réalise. Il nous faut donc, encore une fois, interroger la façon dont le décor se donne à notre perception, à nos sens, pour solliciter une conversion du représenté en exprimé, de l'extériorité à l'intériorité. Nous allons voir que, comme dans le roman, dans ce mouvement d'achèvement, le décor - en s'associant plus étroitement à l'œuvre - cesse de simplement décorer, de constituer un arrière-plan au niveau du représenté pour dire par lui-même le sens. Cette association étroite à l'œuvre implique que le décor comme réalité qui fait de fond à l'objet représenté soit maintenant vraiment et pleinement assumé dans l'œuvre et qu'il ne puisse donc faire simplement illusion d'être réel.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 229.

Le décor comme monde de l'objet esthétique : dépassement du représenté en exprimé.

Il arrive en effet que dans l'esthétique, la façon dont nos sens se rapporte au réel soit dépassée en vertu d'un mouvement qui parle immédiatement à notre esprit, mouvement qui se déploie dans notre intériorité. La représentation se dépasse en expression : à l'intérieur de ce mouvement le décor - c'est à dire le réel assumé par l'œuvre, réel auquel l'œuvre doit faire allusion, réel dont nos sens et nos informations sont garants - est intégré dans un monde nouveau, qui n'est plus le monde réel mais le monde « irréal » qui est intérieur à l'objet esthétique. Toute la difficulté qui traverse cette réflexion est de comprendre comment l'irréal de l'esthétique se réalise lui-même - en intégrant du réel en lui - pour pouvoir apparaître. Cette réflexion s'appuie sur la fonction du décor qui incarne tout d'abord le monde de l'objet représenté - ce réel auquel l'objet esthétique doit faire allusion - d'une façon singulière et équivoque. Si lors d'un spectacle, le monde de l'objet esthétique se donne comme quelque chose non seulement que je sais mais que je vois aussi²¹⁸, il faut interroger la façon dont ce monde se présente à nos sens. Dufrenne nous fait observer que le décor est constitué par des matériaux qui n'ont pas la prétention de participer pleinement au sens de l'objet esthétique : « les couleurs, pour vives et plaisantes qu'elles soient, n'ont point la dignité de la matière picturale authentique : on peint à la colle avec la technique élémentaire du peintre en bâtiment. Et le décorateur n'a pas davantage droit à la pierre, mais au carton et au stuc »²¹⁹. Cela témoigne du fait que le décor se limite à faire allusion au monde réel, à le suggérer pour nous le rendre présent et non à vouloir, par lui-même, l'assumer pour le dépasser : au travers l'exemple des tragédies antiques, Dufrenne nous montre que les détails représentés ne font qu'évoquer la ville derrière le palais, et plus largement encore, en extension, la Grèce entière. A l'inverse de la peinture, le décor - en tant qu'"image" du monde réel, terme qu'il faut entendre dans son équivocité - n'a pas pour ambition de transcender le réel - il peut le faire après avoir été entièrement assumé par l'objet esthétique, une fois que l'objet représenté se dépasse en exprimé - mais de l'utiliser comme un cadre qui ne chercherait pas à rendre compte concrètement de toute cette « géographie fabuleuse » qu'il se

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 230.

limite à évoquer. Le décor s'inscrit dans l'extériorité d'une manière ambivalente. Mesurer le coefficient de réalité du décor signifie reconnaître que s'il n'a pas l'ambition d'apparaître comme le réel apparaît, il n'en reste pas moins qu'il a la fonction de fournir à l'objet esthétique un ancrage dans la réalité. Le décor ne sollicite nos sens que pour nous proposer une image appauvrie mais néanmoins augmentée du monde réel. Au-delà de l'imitation grossière qu'il met en œuvre, le décor signifie en effet toujours plus que ce qu'il représente, plus que ce que nos sens peuvent en saisir, de la même façon que les informations données dans le roman signifient toujours plus que leur sens littéral.

Le décor ne doit pas rivaliser avec l'action, c'est-à-dire avec l'objet dramatique lui-même : il se limite à l'accompagner en exerçant une fonction de médiation dans l'accès à ce monde. Le décor en effet, n'a pas de sens par lui-même. Si quelque chose est peint, ce n'est pas, comme dans une peinture ou une œuvre architecturale, un objet esthétique autonome. Dans un spectacle, ce sont les paroles du livret qui comptent et qui assument le sens. Cela signifie que le décor n'acquiert son sens véritable qu'à travers l'action qui se déroule sur scène car il n'a pour fonction que celle d'accompagner le texte qu'il illustre et qu'il représente en se soumettant à lui. En effet, le décor dans le théâtre apparaît, si on considère sa fonction dans l'extériorité, plus « comme un cadre pour la représentation »²²⁰ - qui enferme et « encadre » la scène - que comme un véritable prolongement spatio-temporel de l'objet représenté : « le décor est plutôt un costume pour l'acteur qu'un repère géographique »²²¹. Notre attention, informée par le décor, peut ainsi se concentrer sur le déroulement de l'action principale et approfondir le sens qui se déploie de l'intérieur de l'objet. Le décor a pour fonction de conférer de la réalité à la scène principale mais aussi de faire corps avec elle. C'est ainsi que l'objet esthétique exprime, se constitue comme véritablement nouveau et peut ainsi apparaître comme total et autonome. L'extériorité du décor, une fois dépassée, participe à l'intériorité de l'objet esthétique qui peut alors parler à notre intériorité.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ *Idem.*

Le décor dans le cinéma diffère de celui du théâtre mais il confirme, dans son essence, la même dynamique. Le cinéma, en effet, peut exploiter « les ressources de l'image » du monde réel, ce que le théâtre ne peut pas faire. Il peut, en quelque sorte, se déployer comme se déploie le monde réel et nous faire accéder à un monde qui se montre comme le réel, c'est-à-dire avec ses dimensions d'ouverture et d'indétermination. Autrement dit, il semble assumer plus pleinement l'ouvert de l'extériorité. Dans le cinéma, il y a une cohabitation de l'action et du décor car le décor semble pouvoir parler par lui-même. Cependant cette capacité du cinéma à ouvrir plus aisément notre perspective pour essayer d'intégrer le monde réel à l'objet représenté ne peut pas constituer le but final d'une œuvre d'art. Le cinéma ne peut pas tout montrer. Dans les arts représentatifs nous avons toujours besoin d'une représentation du réel pour que l'objet esthétique puisse s'imposer comme réel, pour que nous puissions entrer en contact avec la réalité du monde de cet objet. Cependant nous savons que ce réel qui est à l'arrière-plan de l'action principale - corrélat du regard de l'auteur - n'est pas neutre, car il doit être choisi par l'auteur comme un fond qui puisse rendre compte de cette action. Il faut que nous assumions le regard de l'artiste qui doit nous imposer son point de vue pour que nous accédions à la vérité de l'objet esthétique. Cela suppose de reconnaître que cette adhérence au réel du cinéma n'est pas absolue. Ainsi, la même logique de transcendance immanente que nous avons vu à l'œuvre dans le roman et le théâtre s'impose.

Si l'objet esthétique ne s'achève que dans l'expression, cela suppose que l'extériorité du réel qui se déploie dans l'espace commun (ici dans le décor) n'est qu'un moyen pour que l'intériorité de l'artiste puisse apparaître, et, comme nous le verrons mieux plus tard, pour que le réel puisse apparaître - à travers cette intériorité - dans sa dimension profonde. A l'intérieur de la dynamique d'accès au monde de l'objet esthétique nos sens - qui saisissent le décor c'est-à-dire l'extériorité du réel - ne sont comblés que pour se soumettre à notre esprit, ce qui fait que nous nous faisons des sujets profonds. Corrélativement saisi dans sa dimension profonde, le réel du monde intérieur qui se déploie dans notre esprit commande le réel du monde extérieur qui se déploie dans l'espace commun, saisissable par nos sens. Cependant il faut rappeler que si dans l'attitude ordinaire nos sens ne sont qu'au service de l'action ou de la compréhension, dans

l'attitude esthétique nos sens comptent par eux-mêmes et portent entièrement en eux leur propre sens. Cela suppose que si dans l'expérience ordinaire du monde réel les informations données par nos sens sont bientôt dépassées au profit de leur utilité qui constitue leur sens, inversement dans l'expérience esthétique du monde intérieur à l'objet nous allons à la rencontre d'un sens qui se donne entièrement dans le sensible. Pour éclairer cette complexité portée par l'idée d'un sens immanent au sensible, il faut rappeler combien l'esprit est en continuité avec le corps, c'est-à-dire avec nos sens. Comme l'esprit est le lieu de leur approfondissement, ce dépassement est donc un autodépassement. Cependant mettre l'accent sur l'opposition entre l'esprit et les sens permet à Dufrenne de saisir le passage de l'extériorité à l'intériorité tel qu'il advient de l'intérieur du donné et qu'il faut donc saisir dans sa dialectique. En vertu de ce mouvement d'approfondissement, la dimension spatio-temporelle véritable de l'objet esthétique n'est saisissable qu'à un niveau plus originaire où l'objet est saisi en lui-même, et non à travers son prolongement spatio-temporel. Dans ce contact avec le monde, l'objet s'exprime en produisant son propre sens qui se donne entièrement dans le sensible et auquel nous sommes sensibles. Ainsi, en sélectionnant certains objets du réel - déterminés et identifiables dans un espace et un temps objectivement compris -, l'objet esthétique n'évoque le réel que pour le retrouver à un niveau plus profond qui nous ramène à la source de la perception où le monde se signifie immédiatement avant que nous le comprenions. Ici, en déployant sa spatio-temporalité, l'objet fait sens en éveillant nos sens. Nous sommes comme immédiatement envahis par lui sans pour autant le comparer avec du réel déjà donné tandis que dans l'attitude naturelle propre au réel ordinaire nous saisissons l'objet en produisant des synthèses qui permettent d'accéder au réel à travers du réel. Nous comprenons maintenant comment un art qui se déploie dans l'intériorité - comme le roman - stimule notre sensibilité : nous n'avons pas besoin de passer vraiment par le monde réel et extérieur pour que le sensible soit sollicité. Ainsi le sensible - acte commun du sentant et du senti - résulte d'une rencontre avec la transcendance, rencontre qui peut en quelque sorte se passer du monde extérieur. Si cette rencontre avec la transcendance de l'objet esthétique peut ne pas passer par nos sens, on peut penser que, plus originairement que cela, c'est elle qui éveille nos sens. Cela nous dit que le réel, dans sa profondeur, se donne à notre sensibilité en-deçà de la distinction de l'extériorité et de l'intériorité du réel. Il nous conduit dans

un lieu plus originaire où la distinction du subjectif et de l'objectif est transcendée. Dans ce lieu, en lui-même impensable et plus originaire que toute expérience, ce qu'exprime l'objet éveille nos sens et nous fait en quelque sorte renaître au monde comme si sujet et objet, comme nous le verrons, ne faisaient qu'un. Ainsi nous comprenons que, dans un même mouvement, l'unité subjectif-objectif nous ramène au début de la perception.

Confrontation avec Heidegger : résonances métaphysiques.

Il nous reste maintenant à revenir sur les conditions nécessaires pour qu'un monde objectif puisse s'accomplir comme monde expressif pour se signifier lui-même. On a dit que Dufrenne s'appuie sur Heidegger pour penser l'achèvement de l'objet esthétique - et à travers cet achèvement, la dynamique de l'apparaître - en fonction de la transcendance du *Dasein*, de l'ouverture du sujet au monde. Cette aptitude du sujet selon Heidegger est elle-même une aventure de l'être par quoi le sujet dévoile le monde et réalise ainsi le « projet fondamental »²²², celui de rendre possible l'apparaître, étant donné que ce n'est qu'à l'intérieur d'un monde que l'étant peut se manifester. De la même façon, comme le suggère Dufrenne, on peut dire que l'objet esthétique ne peut vraiment s'achever qu'en fonction du mouvement de transcendance qui le constitue et par quoi l'objet représenté - le réel dans l'objet esthétique - tout en étant intégré dans le monde exprimé, peut déployer son sens véritable. L'âme de l'artiste - qui correspond à l'âme de l'objet esthétique - est à la source de ce mouvement de renouvellement qui advient de l'intérieur de l'objet lui-même et grâce auquel l'objet représenté peut vraiment apparaître comme total et auto-suffisant et ouvrir ainsi un monde véritable. Cet objet, en effet, ne se réalise qu'une fois qu'il est entièrement porté par la vision de l'auteur. Observons que l'écart entre le représenté et l'exprimé, entre l'existence partielle de l'objet et son existence totale, montre comment un objet peut exister comme représenté et cependant ne pas être encore achevé en exprimé. On a remarqué qu'à l'intérieur de ce mouvement de transcendance l'objet se réalise non seulement comme objet particulier - dispersé dans l'espace et le temps du

²²² *Ibid.*, p. 255.

monde commun, donc comme objet représenté mais plus profondément et « plus secrètement » comme quasi-sujet, comme objet exprimé. En ce sens, l'objet avant de s'achever est déjà là - car il préexiste à la perception - sans pouvoir vraiment apparaître en lui-même. Cette perspective rend compte de la réalité de l'objet, étant donné que le contenu du représenté peut être considéré indépendamment de la perception, c'est-à-dire en dehors de son apparaître. La dynamique propre à l'objet esthétique nous rend sensible la dynamique de l'apparaître : c'est en quelque sorte de la même façon que le réel préexiste à la subjectivité avant que celle-ci lui permette d'apparaître. Ainsi chez Dufrenne, si la venue en lumière du monde est une nouveauté radicale, un événement qui, en tant que tel, porte en soi de l'absolu, il n'en reste pas moins que cet événement est déjà présent en puissance avant de s'achever.

L'objet esthétique entre réel et absolu.

Considérons maintenant en quoi consiste l'absolu qui résulte de l'entrelacement du sujet et de l'objet esthétique. Dire que c'est notre intellect qui comprend l'objet comme représenté, cela signifie reconnaître que le représenté suppose une approche indirecte du réel, approche qui en quelque sorte arrête le flux illimité du réel. Or considérer le réel comme flux illimité dans sa dimension sauvage (désobjectivée) implique qu'il faille reconnaître que le monde - qui est la façon dont le réel se constitue pour apparaître - n'est vraiment monde que s'il assume cette dimension, cette absence de limites. En effet, une fois que l'objet représenté atteint sa dimension d'exprimé, il ne peut plus être délimité par l'activité de notre jugement puisqu'il devient inépuisable ; il est à la source de son sens puisqu'il recèle en lui la subjectivité de l'artiste. On a dit que la représentation n'est qu'une image appauvrie du monde réel : « la représentation en tant que telle aplatit l'espace et surtout arrête le temps »²²³. Au niveau de la représentation, nous présumons que les objets sont déjà donnés tandis qu'au niveau de l'expression il y a une contemporanéité de notre saisie de l'objet et de la façon dont ce dernier se donne, selon le mouvement qui fait qu'une subjectivité répond à la subjectivité qui produit l'objet. Là où la

²²³ *Ibid.*, p. 240.

représentation laisse entièrement place à notre activité de compréhension, notre ouverture expressive au monde, en vertu de cette contemporanéité, se creuse et s'anime. C'est alors lorsque l'objet se dévoile au moment même où nous le percevons que nous sommes face à un événement véritable, à quelque chose d'absolu, puisque et notre perception et l'objet lui-même, une fois à l'unisson, deviennent comme une même chose. La double dimension - subjective et objective - du temps nous rend sensible ce mouvement : « pour que le temps objectif s'anime, il faut que nous le sentions fuser à travers l'objet esthétique, que l'objet esthétique lui-même temporalise, et que nous prenions en charge cette temporalité »²²⁴. Nous aboutissons ainsi à une dimension de consubstantialité subjectif-objectif.

²²⁴ *Ibid.*, p. 241.

CHAPITRE IV : OBJET ESTHÉTIQUE ET NATURE : L'EN SOI DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

Approfondissement de l'en-soi de l'objet esthétique.

Si l'objectif de notre réflexion sur le monde de l'objet esthétique a été de penser et d'articuler l'unité du sujet et du monde à partir de leur différence, à présent notre réflexion sur l'en soi de l'objet esthétique est de penser et d'articuler la différence du sujet et du monde à partir de leur unité. Cela suppose d'interroger l'être de l'objet esthétique qui - étant à la fois subjectif et objectif - se situe à un niveau d'indifférenciation originaire qui précède, de façon ni chronologique ni logique, la distinction sujet-objet. Si nous avons jusqu'à présent suivi très fidèlement le cheminement de Dufrenne pour nous approprier sa pensée, nous pouvons à présent avoir une approche critique qui nous permettra de questionner sa pensée en nous appuyant notamment sur les acquis d'une critique contemporaine qui nous accompagne implicitement depuis le début de notre thèse. Néanmoins, nous essayerons de prendre en charge sa perspective en cheminant toujours à l'intérieur du mouvement de sa pensée. On rejoint ici le nœud central de la perspective du philosophe : au niveau de l'être de l'objet esthétique - niveau ontologique - la phénoménologie s'accomplit et se donne à voir en toute sa complexité, bien entendu ici sous l'angle de l'objet esthétique. Dufrenne veut souligner le caractère originaire et la profondeur de cette indifférenciation qui permet à l'objet esthétique de se situer en deçà du dualisme subjectif-objectif. Toute la difficulté réside dans le fait qu'il ne faut pas entendre ce niveau originaire comme un monisme statique et définitif, mais, plus profondément, comme une source dynamique que l'on entrevoit à travers ces effets, étant donné que l'apparaître est l'achèvement de l'être et que l'être ne réside pas en dehors de l'apparaître. Rappelons que le propre de l'objet esthétique - objet qui entretient un rapport privilégié avec l'apparaître - est d'apparaître tel qu'il est. Il faut en effet concevoir une coïncidence entre l'être comme source de

l'apparaître et l'apparaître comme accomplissement de l'être, entre l'en soi et le pour nous. L'être de l'objet esthétique se manifeste dans son sens ultime et total étant donné que l'objet esthétique "tient" son être de ce sens qui, en le constituant, l'habite. En tant que lieu d'indistinction subjectif-objectif il est en lui-même impensable : l'être de l'objet esthétique est quelque chose que l'auteur ne peut dire explicitement et qui sollicite notre ouverture sentimentale en vertu de la familiarité que nous éprouvons face à lui. Cependant cette perspective de l'indistinction doit coexister avec le dualisme pour pouvoir rendre compte de l'apparaître, ce qui suppose de garder ensemble la transcendance de l'étant et l'originarité du sujet, destinataire des apparitions. Pour que quelque chose apparaisse, il faut toujours en effet que l'apparaître soit apparaître de quelque chose qui en quelque sorte existe déjà, qui soit en soi. C'est pourquoi nous devons interroger plus tard la distinction entre l'en soi et le pour nous, entre le côté objectif sujet et le côté subjectif pour aller au cœur de cette distinction. Enfin, plus radicalement, il s'agira de montrer qu'unité (être) et dualisme (apparaître) sont si profondément entrelacés chez Dufrenne qu'ils ne gardent pas leur dimension d'irréductibilité l'une par rapport à l'autre de sorte qu'unité et dualisme se renvoient sans cesse l'un à l'autre. La difficulté majeure qui reste problématique - qu'on explicitera au niveau cosmologique où elle a sa place - sera en effet celle de rendre compte du surgissement de l'apparaître au sein de l'être. Ces questionnements qui naissent de ma réflexion sur l'objet esthétique sont les prémisses de la partie ultime de ma thèse sur la philosophie de la Nature. La nécessité évoquée par Dufrenne d'une « systématisation »²²⁵ suppose en effet un changement de style par rapport aux chapitres précédents. Comment penser un « en soi » de l'objet esthétique, c'est-à-dire une dimension qui - en ne se réduisant pas à l'apparaître de cet objet, étant donné que chez Dufrenne la condition de possibilité de l'apparaître est en son essence lié à la subjectivité - puisse rendre compte de sa réalité ? Toute la difficulté qui traverse le travail du philosophe et - en conséquence - notre thèse, réside dans le fait que nous sommes dans l'impossibilité de penser une « inseité » de l'objet esthétique sans faire référence - de façon implicite - à la perception, cette dernière étant le *télos* et l'aboutissement de ce que l'objet esthétique est en son cœur. Nous savons que l'objet esthétique porte en lui une vérité dont il est le seul garant mais nous savons aussi que cette vérité,

²²⁵ *Ibid.*, p. 258.

surgissant et s'épanouissant de l'intérieur de l'objet une fois que nous nous ouvrons à lui avec l'intensité de toute notre intériorité, ne se manifeste que dans l'immanence au sensible. Notre ouverture sentimentale est la seule condition d'accès véritable à l'objet esthétique ; en l'absence de cette ouverture l'objet lui-même s'étirole. Dire que l'objet esthétique est à lui-même sa propre vérité suppose à la fois de reconnaître son autonomie par rapport au monde extérieur mais aussi son impossibilité à exister vraiment hors de la perception, comme en quelque sorte peuvent le faire les objets ordinaires. Si le représenté - ce qui dans l'objet esthétique renvoie au monde extérieur - ne nous permet pas d'accéder au cœur de l'objet esthétique, l'objet ordinaire, lui, trouve sa justification à travers la logique du monde, ce qui fait que nous pouvons saisir son sens indépendamment de la perception en le comprenant conceptuellement, par exemple, à travers sa définition ; alors que pour que l'objet esthétique puisse déployer son sens il faut que nous soyons présents à lui et qu'il soit présent à nous. L'autonomie de l'objet esthétique, quasi-sujet, qui dérive du fait qu'il est entièrement porteur de son sens, demande que nous nous soumettions entièrement à lui, que nous nous perdions en lui pour retrouver dans notre intériorité sa spécificité sentimentale. La perception aboutit ainsi à un mouvement ontologique où l'enracinement du sens assumera la spécificité d'un être naturant.

L'objet esthétique : Dufrenne et ses contemporains.

Nous avons vu que l'objet esthétique, tout comme les autres objets perçus, est tout d'abord un objet réel puisqu'il participe de la réalité commune à tous les autres objets qui s'offrent à la perception. Sur ce point, Dufrenne clarifie sa perspective et la complexité dont elle est porteuse en la confrontant à d'autres doctrines qui ont abordé le statut de l'objet esthétique et qui, selon lui, n'ont pas rendu compte de cette dimension fondamentale qu'est la réalité de cet objet. Selon Dufrenne en effet la spécificité de l'objet esthétique n'est pensable qu'à travers l'entrecroisement avec sa réalité, avec son être de chose. Autrement dit, la singularité de l'expérience esthétique s'appuie sur le fait que l'objet esthétique s'impose à la perception. Plus profondément, c'est la singularité de la perception esthétique « la seule à être réellement perception, car elle cherche une vérité de l'objet et non sur l'objet » qui fait que l'objet esthétique

est plus réel que les autres objets. En se référant à la musique, Dufrenne écrit : « c'est encore dans le perçu qu'elle dépasse le perçu »²²⁶. De sorte que l'objet esthétique, objet qui porte en lui une densité par quoi il se différencie des objets ordinaires, met en lumière l'évidence du statut de l'objet perçu en général. Certains auteurs, observe Dufrenne, ont, eux, choisi de mettre l'accent sur des dimensions de l'objet esthétique telles que l'imagination et l'idéalité qui ne rendent pas compte de sa réalité. Ils en font ainsi, aux yeux de Dufrenne, quelque chose d'évanescence car le débordement intérieur au perçu serait mis au compte de quelque chose qui est extérieur à la perception. L'objet esthétique, en apparaissant, nous conduit à quitter l'attitude naturelle, autrement dit à opérer la suspension du monde ordinaire. Cette dynamique, souligne Dufrenne, est entièrement immanente à la perception. Le sens de l'objet esthétique est ainsi intérieur à l'objet, il lui appartient, il est enraciné dans l'objet. Cependant il est vrai aussi que l'objet esthétique ne s'achève qu'à travers « une lecture »²²⁷ du sujet. L'objectif de l'analyse est donc d'habiter le paradoxe de la constitution de cet objet qui se fait « à la fois hors de moi et en moi »²²⁸, l'objet esthétique étant à la fois chose et plus que chose, réel et irréel. On ne peut couper l'objet esthétique du réel perçu. Ces critiques opérées par Dufrenne permettent d'approfondir sa perspective en même temps qu'elles nous donnent des instruments pour enrichir notre propre critique du philosophe. La polarité, le dualisme irréductible que Dufrenne conteste chez ces philosophes et qui s'impose entre la matérialité de l'objet (le réel) et son sens (l'irréel) serait la source de la perte de la corrélation dans leurs approches. Par ailleurs, certains aspects de leurs perspectives sont problématiques aux yeux de Dufrenne puisqu'ils ne satisferaient pas à l'exigence véritable de leur pensée.

Sartre définit l'objet esthétique comme un objet imaginaire, corrélat d'une conscience imageante « qui le pose comme irréel »²²⁹. Ce faisant, il évite de se confronter à l'en soi-pour nous de l'objet esthétique en situant cet objet hors de la perception. Il conçoit en effet une séparation nette entre la perception et l'imagination qu'il définit comme deux facultés

²²⁶ *Ibid.*, p. 280.

²²⁷ *Ibid.*, p. 264.

²²⁸ *Ibid.*, p. 265.

²²⁹ Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940. p. 242.

irréductibles de la conscience. Selon lui on ne peut imaginer l'objet esthétique et donc le saisir en lui-même qu'en faisant face à l'œuvre d'art ; plus précisément ce réel perçu auquel nous faisons face a, selon la définition que le philosophe en donne, une fonction d'« analogon » lorsque tout en étant quelque chose de perçu dans le monde réel comme le sont une couleur ou un son il « cesse d'être perçu pour lui-même »²³⁰. Pour lui, l'irréel est « cette plénitude de sens qu'on a l'impression de ne pouvoir épuiser, même si la contemplation dure indéfiniment »²³¹. L'analogon est le moyen nécessaire et la seule voie pour accéder à l'image, la perception n'étant qu'« une occasion d'imaginer »²³². Or ce lien entre perception et imagination est selon Dufrenne, dans sa critique de Sartre, suspendu à la contingence, à l'arbitraire d'une « conscience qui décide d'imaginer »²³³. On peut donc se demander par quelles modalités l'imagination peut s'ancrer dans un irréel partagé et ce qui à l'intérieur de notre échange avec le monde gouverne l'imagination : comment, en effet, le sujet peut-il saisir - à partir du réel perçu, de la matière - l'image porteuse de l'irréel de l'artiste et non une autre image ? L'image en tant que saisissement subjectif ne doit-elle pas habiter tout d'abord le réel perçu en vertu d'une correspondance entre le côté subjectif et le côté objectif ? Dufrenne remarque que « si, en introduisant le dualisme du perçu et de l'imaginé, de l'analogon matériel et de l'objet proprement esthétique, Sartre souligne et accentue la difficulté, nous ne la résolvons pas en défendant un monisme esthétique et en substituant la perception à l'imagination (...) »²³⁴. Si on se réfère à la dialectique subjectif-objectif qui est en œuvre dans l'objet esthétique on peut reformuler la question ainsi : le rapport du réel et de l'irréel dans l'objet esthétique, plutôt que de s'incarner dans le rapport du perçu et de l'imaginé comme chez Sartre, ce qui suspendrait le rapport entre ces deux termes à une dynamique qui leur serait extérieure, ne devrait-il pas être pensé plutôt comme une dialectique entre le signe et la signification en vertu d'une dynamique qui leur est entièrement immanente et ainsi d'une co-fondation réciproque ? Il faut donc mettre l'accent sur l'unité complexe de l'objet esthétique - objet à la fois subjectif et objectif - unité qui est au fondement de l'accord

²³⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 260.

²³¹ *Ibid.*, p. 261.

²³² *Ibid.*, p. 262.

²³³ *Ibid.*, p. 265.

²³⁴ *Ibid.*, p. 265.

entre le sujet et l'objet, de l'irréel et du réel. Ainsi comprendre l'objet esthétique implique de s'engager dans une dialectique irréductible, dans une dynamique où un terme de la relation n'est concevable qu'en fonction de l'autre terme de sorte que cet objet ne se réalise qu'en vertu de la coïncidence - jamais définitive, toujours et à nouveau à réactualiser - de son intériorité et de son extériorité, de l'irréel et du réel, du sens et du signe. Cette dynamique ne s'achève qu'à l'intérieur du perçu. C'est ainsi que la subjectivité réalise le sens de l'objet esthétique tout en se réalisant elle-même : l'attitude esthétique passe par l'irréel dont elle se sert comme d'un instrument pour dire quelque chose. Le message de l'auteur n'est pas explicitable, il ne peut être vécu que par le sentiment, le sens de l'objet esthétique ne pouvant correspondre à un contenu déterminé. C'est pourquoi on a toujours l'impression de ne pouvoir épuiser la richesse de ce message que nous découvrons au fur et à mesure que nous le réalisons. Cela permet à Dufrenne de penser que l'irréel esthétique est ancré dans le réel, et qu'en conséquence le sens de l'objet esthétique est immanent à l'objet : « c'est dans le perçu que nous nous perdons »²³⁵. C'est pourquoi le pouvoir entreprenant de l'imagination qui est essentiel dans la perception ordinaire est réprimé dans la perception esthétique étant donné que l'objet, de par son autonomie, s'impose à travers nous. Cependant, admettre qu'il y a une coïncidence du subjectif et de l'objectif nous permet de nous ouvrir aux complexités qui forment l'ossature ambiguë et à la fois féconde de la pensée Dufrennienne et qu'il nous faut continuer à interroger.

Même s'il ne parle pas explicitement d'objet idéal, Ingarden, aux yeux de Dufrenne, suspend l'être de l'objet esthétique à « une sphère d'être idéal »²³⁶. Ce disciple de Husserl conteste en vérité l'idéalisme husserlien au nom d'une quête de réalisme dans laquelle il s'engage. Si l'objet réel est doté d'une autonomie existentielle puisqu'il existe en soi indépendamment de toute conscience, l'objet esthétique, lui, n'a pas « d'être autonome idéal »²³⁷ ; il est défini par Ingarden comme « hétéronome » car il dépend des opérations subjectives. La notion centrale de son esthétique est celle de l'« être purement intentionnel » de l'objet

²³⁵ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 264.

²³⁶ *Ibid.*, p. 273.

²³⁷ R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, Halle, 1931., p. 107.

esthétique qu'il attribue aux objets idéaux que constituent les significations. Il explore donc l'œuvre littéraire où la signification est primaire, ce qui lui permet de privilégier l'objet représenté. Il existe pour lui une hétérogénéité entre le mot - qui en lui-même n'est qu'un matériel vocal - et son sens, entre le signe et la signification. L'œuvre littéraire se compose ainsi de parties hétérogènes et il en a une « conception polyphonique » : le mot ne signifie pas par lui-même mais grâce à un acte de la conscience, qui lui succède ; il n'obtient sa forme véritable que par l'opération de la conscience. Ingarden justifie sa vision de l'hétéronomie à travers différents arguments, parmi lesquels l'idée que l'œuvre porte en elle des manques qui ne se comblent qu'une fois que la lecture les traverse. Ces manques dérivent du fait que l'œuvre est un « système de significations » qui se déploie hors du réel, autrement dit que l'objet représenté participe de l'imaginaire. L'objet représenté étant suspendu à la neutralisation, n'ayant pas l'urgence et la validité du réel, il n'est pas à « prendre tout à fait au sérieux » puisqu'il n'est pas réel par rapport à mon point de vue de spectateur ; je dois l'animer, le concrétiser, il ne va pas de soi. En deçà des jugements qui s'attachent à la réalité, que l'on peut justifier par le vrai ou le faux, la signification de l'œuvre n'est pas quelque chose qui mord sur le réel. Dufrenne conteste plus particulièrement, au nom de la fidélité à Husserl lui-même, l'identification opérée par Ingarden de l'irréalité de l'objet représenté et de celle de l'objet intentionnel. Cette remarque fait tomber en même temps la notion d'hétéronomie de l'objet représenté : l'être de cet objet serait en effet assimilable aux autres catégories d'objets, perçu, remémoré ou attendu. La perspective de Husserl, pour éviter de tomber dans une forme de psychologisme - par quoi il y aurait une distinction entre un objet qui n'existe que pour moi et un objet qui existe hors de moi - interdit de dissocier l'objet intentionnel de l'objet réel. L'objet intentionnel n'est ni irréel ni réel : l'objet irréel réprime quelque chose du réel - il est comme un « sosie de l'objet réel qui serait amputé de sa réalité »²³⁸ - tandis que « l'objet intentionnel n'apparaît que par la réduction phénoménologique. Et la réduction ne crée rien »²³⁹. Par ailleurs, Ingarden reconnaît à l'œuvre des « fondements autonomes » - l'opération créatrice de l'artiste et surtout les « concepts idéaux » auxquels se réfèrent les significations - en disant que l'opération de la conscience ne suffit pas :

²³⁸ *Ibid.*, p. 269.

²³⁹ *Ibid.*, p. 270.

« Qui accorde l'existence hétéronome des phrases (et donc de l'œuvre littéraire), doit aussi accepter tous ses fondements autonomes et ne doit pas se contenter des purs actes de conscience »²⁴⁰. Dufrenne entend enraciner ces concepts idéaux dans le réel de la perception. Pour lui, la signification ne s'achève en effet qu'en étant véritablement ancrée dans la matière - matière qui, dans ce contexte, concerne les mots auxquels s'attache Ingarden. Cet ancrage est la force et la source de la rigueur et de la plénitude de l'objet. Les mots ainsi esthétisés acquièrent l'épaisseur d'une « une physionomie propre »²⁴¹ ; ils signifient en imposant leur présence seule et se livrent à notre sensibilité. Ce rapport dialectique du signe et de la signification témoigne de l'autonomie de l'objet esthétique étant donné que, si dans l'attitude ordinaire les significations sont premières et les signes aussitôt dépassés, dans l'attitude esthétique quelque chose de radicalement nouveau s'instaure : « Dans les arts du langage, les mots que nous livrent ces signes, loin de se réduire à la fonction de signes et de s'effacer derrière leur signification, sont perçus comme des choses et finissent par conférer à leur signification cette même qualité de perceptible (...) Leur sens ne prend de consistance que par leurs vertus sensibles. Et leurs significations deviennent concrètes »²⁴². Pour Dufrenne, la spécificité de l'expérience esthétique ne réside pas dans l'imagination. En effet, des mots comme « (...) des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches »²⁴³ sont l'instrument et le lieu de significations concrètes et n'ont pas fonction d'images. Les images, selon Dufrenne ne doivent pas encombrer la perception esthétique qui nous met en présence de l'objet en personne, comme lorsque le poète chante la palme et que nous pénétrons dans le monde intérieur à cet objet, un monde où tout est palme, courbe douce et fécondité (...). Lorsque Ingarden privilégie le côté intentionnel de l'objet esthétique, il risque, selon Dufrenne, de méconnaître la réalité et la transcendance de cet objet étant donné que c'est l'objet lui-même qui porte en lui son sens.

Avec la perspective de Schloetzer qui se focalise sur l'objet musical, on quitte le plan du représenté. Dufrenne met l'accent sur ce qu'il appelle le « sens spirituel » qui constitue le sens

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 271.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 272.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Idem.*

ultime de l'objet esthétique qui coïncide avec son être même en tant que « totalité organique » et achevée. Ce sens est « le déploiement de sa nécessité intérieure », l'« unité intemporelle »²⁴⁴ qui gouverne le sensible en s'incarnant en lui. La notion d'intemporalité chez Schloezer, explique Dufrenne, dérive du fait que pour que l'objet esthétique soit créé ou reproduit il faut qu'une intelligence se situe à la source du déroulement du sensible car organiser musicalement le temps c'est le transcender. Le sens spirituel n'est ainsi saisissable que par un acte de compréhension qui se réalise à travers « une opération de synthèse intellectuelle qui transcende la sensorialité »²⁴⁵. Cependant, comme l'explique Schloezer, cette compréhension ne présuppose pas une connaissance approfondie de la théorie musicale car il suffit de saisir, de percevoir l'objet musical dans son unité interne à travers la diversité de ses moments. Puisque l'objet se signifie lui-même en vertu de l'autonomie de son être, l'exécution dit tout : « ce qu'elle (l'œuvre musicale) me dit, elle l'est, son sens lui étant immanent »²⁴⁶. Cependant cette unité qui est rapportée par Schloezer à la cohérence qui se donne à travers la diversité des représentations concerne le plan de l'intellectif. C'est sur cet aspect que Dufrenne prend ses distances car cela présuppose à ses yeux une théorie intellectualiste de la perception. En effet, cette position se fonde sur une activité du jugement qui donne le primat au sens spirituel en dépit de ce que Schloezer appelle le sens psychologique qui se réfère à l'expression de l'œuvre et qui a sa source dans sa structure même. L'expression serait, pour Schloezer, une forme dégradée du sens spirituel. Il y aurait donc selon Dufrenne une équivocité interne au système de Schloezer. Le sens ultime de l'œuvre auquel on accède par la synthèse du jugement constitue une dimension qui transcende le sensible ; cependant, transcendant le sensible, elle lui est également immanente en se donnant à travers lui, comme le dit Schloezer lui-même. Il s'agit donc selon Dufrenne pour que cette immanence au sensible soit conçue de façon pleine et achevée, de privilégier l'être objet perçu au détriment de son être objet intellectuel, ce qui suppose de rétablir le primat de l'expression et de se situer, donc, à un niveau plus profond que celui du sens rationnel qui concerne les représentations que l'objet peut proposer ; à ce niveau plus profond signifié et signifiant deviennent comme une

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 275.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ B. De Schloezer, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, 1947., p. 27.

même chose en se constituant l'un à travers l'autre. Dufrenne l'explique dans ces termes : « Et de même que toute l'attention du sujet est orientée vers la perception, toute la matérialité de l'objet esthétique est destinée à susciter cette perception et à s'effacer derrière le sensible triomphant »²⁴⁷. C'est ainsi, en vertu de cette dialectique entièrement immanente au perçu, que l'objet esthétique est vraiment un et autonome et prêt à livrer son « en soi » à la perception.

Waldemar Conrad, tout en préservant son unité, c'est-à-dire en reconnaissant l'immanence de la signification au signe, conçoit l'objet esthétique comme un objet idéal. Le fait qu'il soit idéal n'implique pas qu'il ne soit pas un objet perçu, c'est au contraire le perçu qui, porteur d'un sens, doit être idéal. En vertu de cette idéalité l'objet esthétique ne peut apparaître qu'à travers une perception adéquate qui puisse rendre compte de son être. Plus précisément, l'idéalité de l'objet esthétique réside dans le fait que, tout en se distinguant de ses apparitions, il constitue « la limite idéale de la perception » ; il s'installe ainsi « au-delà de l'actuellement perçu », ce qui fait de la perception « toujours une approximation ». L'objet esthétique qui impose lui-même les conditions les plus favorables pour apparaître, « gouverne » la perception, est à la source de cette dernière en se distinguant par là de l'objet naturel, étant donné que l'objet esthétique n'existe que pour la perception et que la perception esthétique, la seule à être vraiment perception, est une fin en soi. Cependant, aux yeux de Dufrenne, Conrad manque l'essence de l'objet esthétique lorsqu'il met l'accent sur l'idéalité de cet objet, sur son être quasi substantiellement séparé de l'objet ordinairement perçu. « Idéal n'implique point idéal », écrit Dufrenne : « l'être de l'objet esthétique n'est pas l'être d'une signification abstraite, mais l'être d'une chose sensible qui ne se réalise que dans la perception. »²⁴⁸ Néanmoins l'idéalité, chez Conrad, renvoie à un au-delà de la perception, à quelque chose qui déborde la perception sans que ce débordement soit en même temps vraiment intégré à l'intérieur du processus perceptif, seul lieu où l'objet esthétique trouve son sens le plus plein et sa fondation véritable.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 280.

La perspective de Dufrenne s'appuie sur la coïncidence de l'en soi et du pour nous - de l'objet et du sujet, du sens et du sensible - au détriment de toute approche dualiste. Rappelons qu'il faut saisir cette coïncidence dans sa dynamique : la présence pleine de l'objet esthétique est une norme pour la perception qui saisit cet objet, elle est son achèvement, ce qui implique la possibilité, comme nous l'avons vu, pour l'objet d'exister - c'est-à-dire d'être réel - sans pour autant pouvoir apparaître. Cela ne suppose pas en effet que l'objet soit irréel : l'objet esthétique n'est pas un imaginaire, « pas plus que l'Amérique n'était imaginaire avant Christophe Colomb »²⁴⁹. Il faut donc dissocier de son irréalité le fait que l'objet esthétique peut être manqué ou absent : « l'objet esthétique est déjà »²⁵⁰. Il a l'être d'une exigence et il existe comme une force qui attend son accomplissement : ayant ainsi en quelque sorte l'initiative, c'est lui qui se fait en nous. On a dit que son statut d'objet privilégié dérive du fait qu'il est sujet et objet à la fois : sa perfection d'objet est d'être un quasi sujet, mais cette subjectivité expressive lui est donnée seulement à travers la certitude d'être un objet objectif. Cependant l'autonomie de son être subjectif et objectif n'est pas absolue : cet objet n'est pas une « *causa sui* » mais un objet créé, et, tout en étant créé, suspendu à la perception. La situation ainsi se complexifie encore plus lorsqu'on considère que l'auteur répond à un appel dont il n'est pas à l'origine puisqu'il se trouve, au moment où il crée l'objet, à l'intérieur d'une dynamique qui le dépasse. En créant une quasi-subjectivité, il crée l'objet en même temps qu'il le perçoit ; il n'est pas détaché de l'objet qui prend forme mais il en ressent la consubstantialité ontologique. Il s'engage ainsi dans un jeu de compensation, de dialogue constant entre l'objectivité et la subjectivité de l'objet qui se réalisent l'une à travers l'autre. Une double coïncidence doit avoir lieu : celle de l'âme de l'auteur et de l'âme de l'objet esthétique et celle du sujet qui perçoit l'objet esthétique et de l'objet esthétique lui-même. Il y a toujours, comme le souligne Dufrenne, un sujet percevant (créateur ou spectateur) et un objet perçu. Cette coïncidence constitue un lieu commun au sujet et à l'objet, un lieu de communion ontologique entre le sujet qui s'ouvre véritablement à l'objet et l'objet lui-même. Cependant nous considérons ici l'objet esthétique pour lui-même et la façon dont il est à lui-même sa propre lumière. On peut dire alors, plus profondément, que l'objet esthétique, en se

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 288.

²⁵⁰ *Idem.*

manifestant, laisse entrevoir la présence d'un être naturant sous-jacente aux apparences. Cependant nous voyons alors resurgir le problème de l'écart sujet-objet, c'est-à-dire se réimposer la nécessité du dualisme : de quelle façon cet être naturant qui veut apparaître et qui serait cause ultime et objet d'une métaphysique, pourrait-il être porteur en même temps d'un réel qui apparaît en monde et de la possibilité d'un sujet qui perçoit ce monde ? Contentons-nous, pour le moment d'essayer de faire un bilan sur l'être de l'objet esthétique : il est vrai d'une vérité qui veut se dire à travers lui, cette dynamique renvoyant à un être originaire où l'objet esthétique puise sa force et sa densité, étant donné que l'objet esthétique, puisqu'il est plus profond que les autres objets, incarne de façon plus manifeste sa relation avec le fond. Cette vérité est un des gages de son en soi : c'est l'objet qui veut être, bien que sa vérité dépende de nous pour s'achever. Il faut donc nous situer par-delà l'opposition du possible et du réel, étant donné que l'objet esthétique n'est pas un possible auquel il serait indifférent de devenir réel mais qu'il est un réel qui pourtant, en lui-même, n'existe pas pleinement parce qu'il n'a pas encore été « recueilli » par une subjectivité. Cette plénitude ne suppose pas que l'objet attende simplement un changement qui se ferait en lui ; il n'attend que d'être reconnu par notre perception, car, en un sens, il est déjà, dès le départ, lui-même, même si sa vérité ne réside qu'à l'intérieur de sa présence perceptive. C'est donc l'objet qui nous impose sa vérité, et en ce sens il y a un être de cet objet qui commande la perception et qui exige d'être perçu tel qu'il est. C'est ainsi que Dufrenne croît pouvoir désobjectiver sa perspective. Il nous faut alors problématiser cette situation et se demander dans quelle mesure l'en soi, cette réalité qui n'est pas encore perçue, peut trouver sa réhabilitation véritable par rapport à l'approche kantienne, objectif que Dufrenne lui-même s'était posé dans toute sa complexité : entendre « l'en soi dans un sens non spécifiquement kantien, pour interdire que son *esse* soit réduit à un *percipi*, sans pourtant le faire échapper aux prises de la connaissance »²⁵¹. On peut se demander si l'en soi de l'objet esthétique tel qu'il est conçu par Dufrenne se rend en quelque sorte disponible aux prises de la connaissance et si cette tentative d'ouverture à l'en soi ne peut advenir que si l'en soi a déjà été métamorphosé en pour nous en vertu de la coïncidence de ces deux termes. On serait tenté de répondre par l'affirmative mais alors, comment explorer la fécondité de cette coïncidence qui va

²⁵¹ *Ibid.*, p. 285.

de pair avec l'indépassabilité du dualisme sujet-objet ? La difficulté, anticipons-le, réside dans le fait que plus nous allons en profondeur, plus la relation sujet-objet se fait intime, plus notre réflexion qui essaye d'explicitier cette dynamique - dynamique qui nous traverse et que nous ne pouvons donc pas tenir à distance - se fait inadéquate.

Revenons donc sur l'en soi de l'objet perçu. Si l'objet esthétique est un objet dont l'être coïncide avec l'apparaître, s'il est un objet dont l'essence ne peut se donner qu'à la perception, c'est qu'en étant plus profond que les autres objets il incarne la coïncidence de l'en soi-pour nous. Pour mieux approcher son *inseité*, abordons tout d'abord la question de l'objet perçu en général dont l'en soi et le pour nous sont plus manifestement saisissables à partir de leur opposition pour essayer de rendre visible l'en soi de son apparaître. Nous reviendrons ensuite sur l'en soi de l'objet esthétique. La notion d'objet perçu pose problème car elle nous oblige à prendre en charge une dimension de passivité que présuppose la perception comme rencontre avec une altérité, passivité qu'il faut concilier avec la notion de constitution tout en refusant la notion de sujet constituant, le sens étant une véritable venue à l'émergence qui se réalise à travers l'échange sujet-objet. Cette ambiguïté est posée par l'objet tel qu'il nous apparaît : « Le fait de la perception invite [...] à rompre le dilemme à quoi l'opposition du sujet et de l'objet accule toute réflexion ; [...] il invite à concevoir une relation de l'objet et du sujet telle que l'un ne soit que par l'autre, que le sujet soit relatif à l'objet de la même façon que l'objet est relatif au sujet »²⁵². A l'intérieur de cet échange, où l'influence de Merleau-Ponty est très explicite, le rapport du sujet au monde doit être exploré en suivant l'accord que le sujet noue avec le monde en deçà de toute réflexion au niveau de l'expérience vécue, du moment où le sujet naît au monde *tout plein* de celui-ci. Il n'existe pas de début véritable de la perception, nous sommes dès le début déjà mêlés avec le monde ; nous ne sommes pas en capacité de discerner ce qui appartient au sujet de ce qui appartient à l'objet - la séparation du sujet et de l'objet n'étant qu'une abstraction nécessaire pour la progression de l'analyse. Cependant Dufrenne met l'accent sur le risque qu'il y a à méconnaître la centralité de notre faculté de réflexion que cette philosophie de l'immanence porte en elle. La perception en effet nécessite un complément de réflexion : « la compréhension

²⁵² *Ibid.*, p. 282.

immédiate de l'objet en appelle toujours à une explication qui serait une explicitation de sa structure objective »²⁵³. La réflexion a une fonction de mise en question de l'objet perçu comme corrélat du sujet percevant, étant donné que quelque chose de l'objet nous échappe. En effet, cet objet nous est présent en lui-même et, tout en nous étant présent, *il se donne* comme « chose en soi ». Nous ne créons pas l'objet. Son inaccessibilité dérive du fait que son être en quelque sorte précède notre perception : « l'objet ne m'attend pas pour être »²⁵⁴. Il y aurait donc dans l'échange du sujet et de l'objet un débordement du côté de l'objet par quoi ce dernier se dérobe à notre prise. Dans la perspective de l'objet ordinaire, objet plat, qui n'a pas d'intériorité, la distinction entre la présence de l'objet (le pour nous) et sa vérité (l'en soi) est plus marquée car l'objet pour s'épanouir en totalité se déploie dans l'extériorité, par quoi on peut penser qu'il y a toujours plus à mesurer selon l'espace et selon le temps, espace et temps qui, ici, rendent compte de l'objectivité de l'objet. Dans cette perspective, l'en soi correspond donc à l'être objectif de l'objet, être qu'il ne nous est pas donné de connaître totalement, notre connaissance de l'objet ne pouvant pas être, à l'intérieur de la perception comme acte commun du sujet et de l'objet, totalement achevée. Être au monde implique d'être « jeté » et de se perdre en lui. Le fait que nous soyons comme perdus dans le monde, comme dispersés exige que nous organisions le donné à travers notre réflexion. Ainsi l'objet perçu nous donne le sentiment qu'il y a une possibilité pour l'objet d'exister comme totalement connu, à travers cette réflexion. Cette connaissance totale, cette quête de l'objectivité de l'objet, nous conduit hors de la perception : elle considère l'objet en lui-même en mettant entre parenthèses le sujet percevant et présuppose, donc, la séparation de l'objet et du sujet. Cependant, étant donné que la perception constitue le début de toute réflexion, il nous faut revenir à la certitude et à l'« assurance initiale » où le sujet et l'objet sont tout proches : nous sommes alors dans la vérité d'une présence indubitable. La perception, en nous donnant un objet dont la vérité (en soi) ne se manifeste qu'à travers sa présence, pose problème puisque « l'en soi ne peut éviter d'être pour nous » et reste toujours à l'horizon, comme quelque chose à quoi la perception ne peut faire qu'allusion et auquel elle ne nous donne pas véritablement accès. La perception nous dit qu'elle est grosse

²⁵³ *Ibid.*, p. 285.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 284.

d'une vérité que pourtant elle ne peut qu'évoquer, que suggérer, et que la réflexion devra donc prendre en charge. Elle se fonde sur une dynamique de transcendance dans l'immanence. Cet écart qui advient de l'intérieur de la perception ne cesse de s'imposer sous la forme d'un inachèvement constitutif qui exige une compensation réflexive. C'est ce point précis qui concerne les limites de la perception - perception qui nous conduit donc vers un savoir, vers un souci de compréhension qui puisse expliciter l'évidence naïve qui la caractérise - que, selon Dufrenne, Merleau-Ponty n'a pas assez pris en charge et qu'une théorie de la perception doit pouvoir assumer. Cette séparation si nette des deux approches de la perception et de la réflexion (qui fait coïncider l'en soi avec l'objectif) peut nous paraître étrange après toute l'attention que nous avons portée à l'objet esthétique. L'en soi de l'objet esthétique est plus complexe à penser que l'en soi de l'objet perçu parce qu'il est plus profondément entrelacé avec le pour nous.

L'objet esthétique considéré dans son en soi a un rapport plus intime avec la perception, ce qui fait que le statut ambigu dont l'objet perçu est porteur s'en trouve ici radicalisé. En effet, la situation se complexifie car l'en soi de l'objet esthétique ne peut correspondre simplement à l'objectivité de l'objet. Cet en soi est en quelque sorte lui-même porteur de la dimension du subjectif tout comme le pour nous est en quelque sorte porteur de la dimension de l'objectif, ce qui nous conduit plus profondément au cœur de l'échange sujet-objet, échange qui constitue une unité chiasmatisque. A travers cette notion de chiasme Merleau-Ponty entend mettre l'accent sur la complémentarité nécessaire et réciproque du sujet et de l'objet d'où l'impossibilité qu'il y a à discerner vraiment une dimension par rapport à l'autre. C'est, en ce sens, à travers Merleau-Ponty qu'il y a une réhabilitation de la théorie de la *Gestalt* par quoi la forme de l'objet comme totalité ne constitue pas seulement la somme de ses parties mais le surgissement d'un principe unificateur et radicalement nouveau qui résulte de l'ouverture du sujet percevant à l'objet perçu. Ainsi, le sens de l'objet ne s'achève comme totalité que si par totalité on entend non seulement l'objet esthétique comme corrélat du donné (à la fois subjectif et objectif) mais plus profondément comme la fusion de l'objet et du sujet, du *perceptum* et du *percipiens*, que la perception de cet objet présuppose. On ne peut considérer l'objet esthétique sans présupposer la présence du sujet qui le perçoit et qui est ici particulièrement sollicité en vertu de la quasi-

subjectivité de l'objet esthétique qui appelle une ouverture plus profonde que celle de la simple compréhension objective. Il faut donc essayer, au cours de cette analyse, de surprendre l'oscillation du sujet qui perçoit et de l'objet perçu à sa source vers la coïncidence sujet-objet. Face à l'objet esthétique, l'en soi, loin d'être considéré comme quelque chose qui doit être pensé et qui pour cette raison « nous invite à sortir de la perception »²⁵⁵, nous conduira, en vertu du fait que cet objet se déploie entièrement à l'intérieur de la perception, vers l'indicible et l'impensable de quelque chose qui se fait en nous et qui sous-tend la perception qui, comme nous l'avons dit, laisse entrevoir, lorsqu'elle s'approfondit en perception esthétique, notre situation dans l'être. La façon dont nous percevons l'objet esthétique nous conduit à un plan d'indifférenciation subjectif-objectif qui transcende l'attitude objectivante qui suppose la séparation du sujet et de l'objet. En acceptant de m'aliéner dans le sensible qui est l'acte commun du *percipiens* et du *perceptum*, j'accède au donné parce que en quelque sorte je le "deviens", parce que je le suis : « Le sensible me fascine et je me perds en lui ; je deviens la mélodie grêle du hautbois, la ligne pure du violon, le fracas des cuivres (...) Le sensible retentit en moi sans que je puisse être autre chose que le lieu de sa manifestation et l'écho de sa puissance »²⁵⁶. Le débordement du plan de la connaissance, c'est-à-dire du plan du dualisme, nous permet d'accéder à un plan affectif, de communion ontologique au fondement de la perception. Ainsi, l'idée d'une conscience séparée, pur Ego, allant à la rencontre du monde pour le « constituer » n'existe plus. A ce propos, Formaggio écrit que l'intelligibilité, selon Dufrenne, ne peut pas être attribuée à un sujet en lui-même intelligent, mais doit être placée en deçà de toute constitution, dans une expérience originaire « où les mots et le langage s'enracinent (en tant que sensibilité, imagination et sentiment) quand le monde (et donc la nature naturante) parle en nous, avant que nous, dans une langue intelligible et organisée, puissions dire le monde »²⁵⁷. A ce niveau nous entrevoyons le surgissement de l'événement du sens en deçà du subjectif et de l'objectif. Comme le souligne Dufrenne, pour que la notion de sujet constituant soit dépassée, il faut que

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 286.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 290.

²⁵⁷ Dino Formaggio, "M. Dufrenne, La Natura e il senso del poetico", *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, 1982, n. 2, p. 7-18. J'ai traduit en français l'originel italien: "Dove la parola e il linguaggio si radicano ((come sensibilità, immaginazione, sentimento) quando il mondo (e quindi la Natura naturante) parla in noi, prima che noi, in una lingua intellettiva organizzata, parliamo il mondo".

« l'aliénation corrige l'intentionnalité » : c'est l'objet qui se fait en moi du moment où je lui offre toutes mes ressources intérieures pour le saisir comme objet ayant une intériorité propre. C'est un objet qui a besoin de nous pour déployer son sens véritable mais qui ne cesse néanmoins d'imposer son être d'objet, son en soi, c'est-à-dire son extériorité et sa distance par rapport à nous, au point que son indépendance d'objet, sans pour autant renvoyer à un ailleurs hors de la perception, n'a de sens que pour s'opposer à notre prise. C'est lui qui a l'initiative, c'est lui qui impose son sens, bien entendu à condition que le sujet y mette du sien car il doit accepter de se prêter à cette révélation. Rappelons que Dufrenne conçoit l'en soi de cet objet en disant respectivement qu'il a l'être d'une exigence, c'est-à-dire qu'il est une norme pour la perception, norme imposée par lui-même car il est porteur d'une vérité qui précède la perception, et que, une fois perçu, il a une plénitude par quoi il déborde le pour nous en lui résistant : ce qui nous conduira vers l'idée d'un en soi du sensible.

En ce qui concerne l'exigence, Dufrenne met l'accent sur le fait que l'objet esthétique est en soi car il nous précède, que sa vérité a sa source avant la perception. Cela suppose que l'objet exige d'être perçu en lui-même et non comme « un faux semblant » et que c'est l'objet lui-même qui, en apparaissant, nous invite à le percevoir de la façon la plus favorable, de façon adéquate à son être. L'objet esthétique déborde l'apparaître en se posant lui-même comme juge de ses apparitions, détenteur de sa propre vérité, même s'il ne se donne qu'à travers la perception, s'il est entièrement coexistant à son apparaître. Par exemple, un tableau tout comme un monument nous suggèrent par eux-mêmes la perspective idéale pour être contemplés. En même temps ils dénoncent les apparitions qui ne sont pas réussies et qui ne rendent pas compte de leur être propre, que ce soit par notre faute, faute d'attention ou faute de formation ou par la faute de la contingence de leur apparaître comme l'éclairage inadéquat d'un tableau ou les salissures, dues au temps, de la pierre d'un monument. La musique également nous dit elle-même si l'exécution a été bonne, ou si « nous ne sommes pas en forme pour l'écouter »²⁵⁸. (..). Le beau se définit à l'intérieur de cette perspective comme l'adéquation totale du sensible au sens. Il n'y a pas de vérité absolue, la vérité étant cette coïncidence qui se réalise en référence à notre propre prise ;

²⁵⁸ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 288.

cependant le sujet ne fonde pas la vérité mais il va à sa rencontre, il la découvre car c'est elle qui s'impose comme une exigence qui veut apparaître à travers nous, en elle-même. Cela témoigne de la façon dont la vérité (l'en soi) ne se réduit pas à ses apparitions, même si elle ne réside pas ailleurs.

Le sensible ainsi révélé par l'objet esthétique est un lieu de plénitude. Nous essayons d'aborder cette plénitude de l'objet en la mettant en lumière tout d'abord comme plénitude de l'être du sensible, ce qui met l'accent sur l'en soi, ensuite comme plénitude de la signification immanente au sensible, ce qui met l'accent sur le pour nous, étant donné - comme nous le savons - que les deux aspects sont entrelacés et dans une référence réciproque. En ce qui concerne la plénitude de l'être du sensible, le discours a un caractère ontologique, dans notre tentative d'exploration de la plénitude considérée comme être commun au sujet et à l'objet et qui se laisse entrevoir à travers l'apparaître. La présence - comme nous le verrons mieux plus tard - est le niveau originaire de la perception où le sujet perçoit que les choses sont de la même chair que lui, de sorte qu'il se perçoit lui-même à travers les choses et perçoit les choses à travers lui. Dans ce lieu originaire l'en soi renvoie au pour nous tout en le débordant et en rendant visible la dynamique de réflexivité sur laquelle se fonde la perception. Cette réflexivité nous donne accès à la chair comme unité originaire du sensible, comme acte commun du sentant et du senti avant que nos sens ne perçoivent le monde. Accéder à la profondeur, à la dynamique de l'apparaître qui se fait à travers nous, implique toujours de revenir au niveau de la présence, la présence nous ramenant vers la plénitude de l'indivision originaire. Cela suppose qu'on ne peut rendre compte de l'en soi que comme présence car nous sommes constitutivement dans l'impossibilité de le concevoir comme contenu déterminé, explicite. En ce sens, comme le suggère Dufrenne, il faut se détacher de la perspective propre à l'empirisme et à l'intellectualisme qui, tous deux, présupposent même implicitement qu'il y aurait quelque part une connaissance totale de l'objet perçu, objet dont nous ne percevons pourtant que la présence. L'approche phénoménologique en se développant dans l'absence de présupposés cherche à être de plain-pied avec ce que la perception révèle par elle-même. Dire que l'objet nous est présent cela signifie supposer que nous ne sommes pas vraiment en continuité avec lui, que nous sommes depuis toujours détachés

du monde. Ainsi, afin de revenir vers la totalité originaire sujet-objet, nous visons toujours et à nouveau à combler ce vide creusé par le détachement. Cependant la plénitude de l'indivision ne peut être jamais pleinement achevée ; elle est comme une coïncidence qu'il faut à chaque fois réactualiser, l'objet esthétique étant ce lieu privilégié de coïncidence et donc d'accès à la plénitude. De cette manière, l'en soi ne correspond pas à un ailleurs hors du monde qui nous serait inaccessible parce qu'il serait un au-delà mais à une dimension de profondeur (et donc, de plénitude) qui nous serait inaccessible parce que l'apparaître du monde à l'homme fait, depuis toujours, écran au fond indifférencié. En ce sens, l'en soi ouvre à l'exploration de notre situation dans l'être : étant donné que nous nous comprenons nous-mêmes comme lieu privilégié appartenant à l'être, lieu qui permet à l'être de se réfléchir, le problème du surgissement de l'homme permet de poser le problème de l'être.

Face à l'apogée du sensible qu'est l'objet esthétique, l'en soi se laisse entrevoir comme une façon de signifier qui nous sollicite par la prégnance de son apparaître en même temps qu'il estompe l'ordinaire qui n'est porteur que de sensations pauvres qui s'effacent derrière leur utilité. L'apparaître est un fait qui trouve sa source dans la Nature et qui, tout en la réfléchissant, la laisse apparaître comme nature naturée. Cependant dans les moments les plus profonds du sens, tel celui de la perception esthétique qui nous ouvre à une genèse des sens où le sensible, acte commun du sujet et de l'objet, vaut pour lui-même sans s'effacer dans des significations soumises à l'action ou à la connaissance, où plus il y a de subjectivité plus il y a d'objectivité, l'être comme force se laisse entrevoir à travers l'apparaître comme quelque chose qui ne se réduit pas au nature mais qui y résiste en évoquant l'unité indifférenciée de l'homme et de la Nature. Ici l'homme, en affinité avec la Nature, est entièrement voué à son écoute au point qu'il la laisse parler à travers sa propre voix, et ce faisant il met en lumière l'antériorité de la Nature sur nous. La Nature apparaît ainsi comme « la puissance de l'élémentaire telle que les religions primitives s'efforcent de la conjurer, la splendeur ténébreuse de l'être avant les hommes et avant les objets »²⁵⁹. Si la Nature est avant nous mais ne se réalise qu'à travers nous, elle ne peut exister hors de notre échange avec le monde. Du moment où elle nous fait accéder affectivement à un fond

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 289.

originnaire comme être inconditionné, elle répond difficilement aux exigences de maîtrise intellectuelle propre à la philosophie. L'en soi du sensible n'est qu'une présence qu'il faut saluer et réaliser « toujours au sens où l'en soi s'oppose au pour nous »²⁶⁰ et qui, par son insistance et sa force, nous ouvre à la Nature en ne faisant que l'évoquer. Nous sommes ainsi dans l'impossibilité de la thématiser parce que depuis toujours nous sommes au monde « tous pleins » de celui-ci. Cependant nous recueillons cette dimension d'absolu que l'objet esthétique porte en lui et, tout en l'assumant, nous la faisons nôtre, ou mieux nous découvrons qu'elle nous appartient puisque, plus profondément, nous lui appartenons : cela rend compte de la façon dont l'objet esthétique est révélateur de notre situation dans l'être. C'est donc dans la façon de révéler son être que l'objet esthétique laisse entrevoir la dynamique sous-jacente à l'apparaître que nous venons d'explorer. Il nous faut donc revenir, forts de ce que nous avons acquis à partir de cette esquisse ontologique, à la façon dont l'objet esthétique révèle son être propre : son être ne réside que dans la perception alors que pour l'objet ordinaire « il est indifférent d'être bien ou mal perçu (la différence étant pour qui se trompe et en subit les conséquences) »²⁶¹. Il n'est objet esthétique que s'il a vraiment quelque chose à dire, quelque chose qui soit vrai et authentique. La plénitude de l'apparaître de l'objet esthétique signifie que l'objet devient lui-même en réalisant son essence.

Plénitude du point de vue de la signification immanente au sensible.

Puisque l'objet esthétique est une norme pour la perception, il doit donc être abordé sans aucun préjugé pour être mis « en état de faire la preuve de son être »²⁶². En ce sens, nous pouvons explorer la plénitude comme façon de signifier de l'objet esthétique, comme « signification immanente au sensible »²⁶³. Nous quittons donc le plan proprement ontologique pour explorer l'adéquation de l'être à l'apparaître qui se réalise dans l'objet esthétique : la façon

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 288.

²⁶² *Ibid.*, p. 22.

²⁶³ *Idem.*

dont l'objet est signifiant doit être en mesure de rendre compte de son être. L'objet esthétique ne renvoie pas au monde extérieur mais ne renvoie qu'à lui-même. C'est donc paradoxalement une intervention du sujet - c'est-à-dire la forme imposée par l'acte créateur - qui confirme l'objet esthétique dans son aséité. En effet cette forme, émanant de l'objet lui-même, apparaît comme intérieure au sensible. En ce sens, le subjectif ne s'oppose pas à l'objectif. Dire donc que l'objet esthétique est autonome grâce à sa forme signifie reconnaître que « ce qui l'unifie (ce qui lui donne sens et donc forme) est en même temps ce qui assure son autonomie »²⁶⁴. Cette forme alors ne se superpose pas à un sensible en lui-même insignifiant, elle est la façon même dont le sensible se structure pour apparaître « comme le dessin dans la peinture moderne exprime la façon dont les couleurs s'organisent comme couleurs, et comme l'action dans un ballet exprime la façon dont les mouvements s'articulent »²⁶⁵. Elle est synthèse du sensible et du sens. Il faut donc saisir le sens immanent au sensible, son organisation interne et profonde, comme une cohérence d'ensemble organique, une unité complexe, un principe supérieur qu'il faut à chaque fois actualiser. De ce sens ainsi compris, le sensible est l'instrument. Cela signifie reconnaître que la force du sensible esthétique - qui en tant que telle résiste au monde extérieur (en soi) - va de pair avec la solidarité que l'objet esthétique noue avec le sujet (pour nous). C'est la contemporanéité de cette subjectivité et de cette objectivité qui est porteuse de l'intensité de l'apparaître de l'objet esthétique, de ce sensible qui s'impose « par lui-même ». Nous comprenons que sentir est un événement doté de sens, et que si dans la perception esthétique - la perception qui n'est que perception, comme Dufrenne la définit - il y a un entrelacement du sens et du sensible, c'est parce que la connaissance coïnciderait originairement avec l'être. Loin d'être une dimension purement subjective (telle la sensation pauvre de la perception ordinaire qui s'efface au profit de l'utilité) et en vertu de cette coïncidence originaire, l'apogée du sensible qu'est l'objet esthétique est une forme véritable de connaissance, un dévoilement d'un aspect du monde porté par cet objet qui se remplit de contenus sur la base du perçu même et qui n'acquiert sa pleine signification que dans la perception esthétique. L'objet esthétique assume si profondément le sens qu'il porte en lui qu'on peut dire non seulement qu'il a un sens mais qu'il est son sens. Ainsi

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁶⁵ *Ibid.*, p 294.

on peut surprendre l'en soi de l'objet esthétique non seulement en disant, comme nous l'avons fait dans le paragraphe précédent, que cet objet a un « poids de Nature » mais aussi en essayant de donner tout son poids à la constitution du sens lui-même à travers son déploiement sensible. Cependant il s'agit d'une tentative limite, étant donnée la coïncidence de la signification et du sensible. En effet, si le sensible est « tout le réel de l'objet esthétique »²⁶⁶, si le sens émerge du perçu, que tout est là, que le perçu n'est que perçu, l'objet esthétique pour apparaître pleinement exige la réflexion pour que son sens objectif, relatif à l'objet qu'il représente, puisse être pleinement saisi. Cela nous permettra de vérifier que « ce sens à la fois lui est immanent et lui est propre »²⁶⁷. L'objet esthétique n'achève son sens qu'à travers le déploiement du sensible accueilli par le sentiment. Le sens de l'objet esthétique ne s'éclaircit que lorsqu'on vit en nous le monde qu'il porte en lui, lorsqu'on pénètre en quelque sorte le secret qui l'habite. Seule l'expérience esthétique peut rendre compte de la singularité, de l'unicité que l'accès à ce monde dévoile en vertu de la coïncidence du sujet et de l'objet qui se vérifie dans cette expérience porteuse d'absolu.

L'en soi du sensible comme plénitude : originalité du dualisme subjectif-objectif.

Si l'on considère ce plan de communion ontologique ouvert par la perception de l'objet esthétique, interroger l'en soi signifie explorer à la fois ce qui - en constituant la perception dans ses conditions de possibilité - se situe derrière celle-ci (avant l'apparaître) et ce qui - étant donné la coïncidence de l'en soi-pour nous - lui est coextensif. Nous savons en effet que cette coextensivité est complexe à saisir. Il faut en effet qu'il y ait quelque chose qui soit irréductible à l'apparaître pour le rendre possible. L'être ne doit pas se confondre « purement et simplement » avec son apparaître : « cela reviendrait en effet à basculer dans une forme d'idéalisme (...) où se trouverait finalement compromise l'étantité, c'est-à-dire la transcendance de l'étant et, par voie de conséquence, l'essence même de l'apparaître qui veut qu'en lui quelque chose apparaît et

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 291.

²⁶⁷ *Idem.*

que, par conséquent, ce qui apparaît ne se confond pas avec son apparaître »²⁶⁸. La dynamique de l'apparaître se fonde donc sur un débordement qui lui est interne, débordement que l'objet esthétique nous soumet comme un plus de signification puisqu'il est un objet profond qui s'illimite en monde et qui laisse entrevoir en apparaissant sa situation dans l'être et en même temps notre propre situation ; c'est ainsi qu'il ouvre sur la Nature pensée comme fond originaire qui précède le dualisme du sujet et de l'objet. La phénoménologie qui doit rendre visible l'apparaître doit donc prendre en charge cette situation et se mouvoir entre deux plans, dont l'un doit justifier le surgissement de l'apparaître à partir de ce fond originaire - ce qui constitue le niveau ontologique, exploration de la Nature avant l'homme, l'en soi - et l'autre suivre les modalités de l'apparaître qui s'intensifie dans les lieux de son approfondissement - ce qui constitue le niveau phénoménologique, le pour nous. Nous verrons, à partir de la coïncidence de l'en soi-pour nous, qu'un niveau appelle l'autre et se justifie à travers l'autre. Cette dialectique incarne le jeu de compensation perpétuelle qui peuple l'œuvre de l'auteur dans un mouvement circulaire : ouvert par l'objet esthétique et lieu de profondeur, le réel comme surréel montre la présence de la Nature à travers le monde. Tout en renvoyant à une Nature impensable en tant que solution féconde mais toujours à l'horizon de l'analyse et qui n'est donc pas thématizable en elle-même, la philosophie de la Nature nous fait revenir sur la perception puisqu'il faut se contenter d'entrevoir cette Nature à travers le monde. En effet, le sujet est toujours déjà présent, ce qui suppose qu'on ne peut faire abstraction ou sortir de la perception ; on ne peut accéder à la Nature qu'à travers le monde. La Nature devrait ainsi précéder la distinction sujet-objet qui se réalise dans l'apparaître pour ensuite, dans un deuxième moment, en rendre compte. On a vu que l'en soi considéré par rapport à l'objet esthétique - puisqu'il a un poids de Nature - ouvre à une dimension plus profonde que le simple côté objectif. En effet, cette exploration a révélé l'impossibilité de ne pas faire référence à la subjectivité : la Nature ne peut déployer sa puissance qu'à travers l'objet esthétique, ce qui suppose qu'une conscience soit intervenue. Le sentiment sollicité par l'objet esthétique ne permet à l'être comme profondeur de se dévoiler qu'une fois que le sujet lui répond par sa propre profondeur. L'intériorité subjective révèle ainsi la dimension intérieure du réel. La profondeur de l'objet esthétique dérive ainsi du pouvoir qu'il a d'exprimer

²⁶⁸ R. Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Paris, Vrin, 2013., p. 10.

une subjectivité, subjectivité qui conserve dans son intériorité, dans son « existence authentique », l'intensité de son être qu'est l'être de la Nature.

Dufrenne veut accéder à la vérité de l'objet esthétique. Cependant cette vérité ne se fonde pas dans l'acte de sa réalisation même mais renvoie, dans son indubitable présence et dans le sens que cette immanence porte en elle, à un être comme racine originaire du sens. Cette perspective transcende l'ambiguïté éternelle et toujours renouvelée du rapport entre le sujet et l'objet au profit de la Nature originaire. Anticipons que la difficulté majeure est de penser l'en soi (et donc la Nature) avant le surgissement du sujet, car ces deux dimensions chez Dufrenne sont - comme nous l'avons vu - indissociables. Or, les présupposés de la philosophie de Dufrenne confèrent de l'impasse par rapport à ce lieu de complexité, à ce lieu où la phénoménologie se dépasse comme phénoménologie pour s'achever. Comment rendre compte de la corrélation, c'est -à-dire de l'originarité du dualisme au sein de la Nature ? C'est la coïncidence subjective-objective, celle qui s'incarne dans l'objet esthétique - lieu de profondeur dans l'être - qui est garante de l'originarité de l'échange du sujet et de l'objet ; coïncidence qu'une théorie de l'a priori en s'appuyant sur les acquis de l'exploration esthétique peut fonder et expliciter. Cependant, dans un même temps, nous savons que cette coïncidence est plus originaire que le mouvement de l'apparaître, par quoi un monde se contrapose à un sujet, puisqu'elle constitue la forme naturelle de l'a priori, là où il est encore ancré dans la Nature. La coïncidence de l'en soi-pour nous est toujours à l'horizon, en deçà du monde, puisque naître au monde implique pour le sujet de vivre sous le régime de la séparation, et pour le monde de faire toujours écran à la Nature comme fond. Cette coïncidence serait-elle, donc, à la source de l'empêchement de la philosophie Dufrenne de s'affranchir du dualisme, empêchement qui va de pair avec l'idée que la Nature en elle-même est impensable.

Dualisme et monisme.

Si on interroge le dualisme à partir du monisme, à partir de la coïncidence subjectif-objectif dans l'objet esthétique on peut penser que le pour nous est, selon Dufrenne, seulement une constatation perceptive, mieux une vivification que seulement la perception peut donner de ce que l'œuvre d'art est déjà en elle-même. Pour rendre compte de la complexité de cette dynamique Dufrenne sépare l'étude de l'objet de celui du sujet et cela se réfléchit dans son choix de dédier - dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* - un premier tome à l'objet esthétique et un deuxième tome à la perception. Cette séparation se réfléchira, aussi, dans la théorie des a priori de sorte que les deux pôles de la relation, sujet et objet, une fois qu'ils sont définis séparément, ne se réfèrent plus nécessairement l'un à l'autre. Observons que l'abstraction analytique qui sépare l'objet de la perception est la nécessité d'en comprendre la genèse. L'objet veut apparaître pour accomplir son être et cependant on ne peut rien dire sur son être sans évoquer la perception, le pour nous. De sorte que l'en soi s'achève en se faisant pour nous, et le pour nous en permettant à l'en soi de se déployer, c'est-à-dire de réaliser son essence. La coïncidence appelle la séparation et la séparation appelle la coïncidence, sans que l'objet et le sujet puissent être pensés, dans un même temps, dans leur différence et leur réciprocité originaires. Passons donc à l'étude de la perception esthétique elle-même pour montrer comment ce changement de perspective peut nourrir notre travail.

DEUXIÈME PARTIE :

LA PERCEPTION ESTHETIQUE, POINT DE VUE DU PERCIPIENS

CHAPITRE I : LA THÉORIE DE LA PERCEPTION ET LA SPÉCIFICITÉ DE LA PERCEPTION ESTHÉTIQUE.

Toujours en suivant la logique de Dufrenne, quittons à présent le plan de l'objet esthétique pour nous ouvrir à celui de la perception. Explorer la perception signifie interroger le problème de la corrélation à partir du point de vue de celui qui perçoit. Nous avons observé à la fin de notre première partie que le pour nous pouvait être considéré comme une intensification de ce que l'objet est déjà en lui-même ; il nous faut maintenant compenser cette perspective et dire avec Dufrenne que le sens ne se livre qu'à qui sait le déchiffrer²⁶⁹. Cette approche implique que nous soyons partie prenante et engagés dans l'analyse puisque celle-ci s'appuie sur notre propre ouverture au monde. Selon cette approche, notre participation est sollicitée de façon plus personnelle puisque notre compréhension passe plus directement par notre intimité. Nous sommes à l'intérieur de ce mouvement que nous essayons de décrire. Il faut rappeler cependant que l'analyse de l'objet non seulement prépare à l'analyse de la perception mais « la présuppose »²⁷⁰, en vertu de la circularité originaire sur laquelle se fonde la réduction Dufrennienne, circularité que nous avons vu apparaître dans toute son intensité dans la perception de l'objet esthétique. Cela suppose la présence de certaines reprises dans ce deuxième volume qui se pose comme l'accomplissement du premier. A partir de ce changement de perspective et sur la base de notre réflexion précédente, nous pouvons interroger à présent l'articulation du dualisme et du monisme qui est à la source de l'apparaître et qui s'incarnera dans la philosophie de la Nature.

²⁶⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique.*, p 421.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 419.

La spécificité de cette étude sur la perception réside en effet, à nos yeux, dans le fait que notre attention se concentre plus directement sur la constitution du sens qui se réalise à travers le sujet percevant tandis que dans l'étude sur l'objet notre attention se concentrait sur l'entrelacement du sujet et de l'objet, entrelacement qui constitue le sens de l'objet esthétique par lui-même, cette affirmation étant néanmoins ambiguë puisque l'objet ne se réalise qu'à travers la perception mais il est vrai, dans un même temps, que l'objet esthétique doit se réaliser lui-même car il porte en lui sa propre vérité et qu'en ce sens la perception est une tâche, une adéquation à l'objet qui s'impose : c'est l'objet en lui-même qui doit apparaître pour achever son être. On peut penser que si l'objet esthétique nous ouvre à la Nature car il a lui-même un poids de Nature par le fait qu'il est à la fois subjectif et objectif, la perception esthétique, c'est-à-dire l'ouverture du sujet à l'objet, nous ouvre à la Nature comme son propre aboutissement dans un être originaire commun à l'objet et au sujet et qui rend possible cette réciprocité subjectif-objectif. En effet l'ambiguïté éternelle et toujours renouvelée qui est en œuvre dans la perception conduit à supposer un être comme racine originaire du sens du réel : « l'être est précisément cette identité du sens, tel que l'homme peut le lire, et du réel, tel que le sens peut s'y inscrire. »²⁷¹. Ce tournant ontologique s'achève dans l'idée d'une Nature génératrice et antérieure à l'homme, qui suscite l'homme pour apparaître. L'homme, « moment où la Nature accède à la conscience », surgit au sein de la *physis* comme « événement métaphysique ». Dans la perspective Dufrennienne la réhabilitation du réel et celle, corrélative, de l'homme trouvent auprès de cette philosophie de la Nature leur forme la plus achevée ; en ce sens, cet approfondissement cosmologique est comme l'aboutissement du travail phénoménologique. Nous voudrions donc montrer comment les analyses phénoménologiques de la perception, développées dans une théorie articulée qui occupe la première partie du deuxième tome de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, font ressortir une possibilité d'interprétation, à notre avis achevée, de la philosophie de la Nature qui en est l'approfondissement.

La perception est constituée de trois niveaux empruntés à une théorie générale de la perception : présence, représentation et réflexion. Cette division reprend respectivement les

²⁷¹ *Ibid.*, p. 667.

trois niveaux distingués dans l'objet esthétique : sensible, objet représenté, monde exprimé. Ces niveaux « ne divisent » pas réellement la perception mais en « scandent la profondeur ». La perception est comme une « oscillation perpétuelle » entre chacun des niveaux et le niveau qui le dépasse, ou, ce qui est la même chose, le niveau en quoi il se dépasse ; comme une collaboration réciproque, et toujours à renouveler, entre une ouverture sensible et fusionnelle au monde et une ouverture réfléchie au monde qui nous permet d'abord de le « voir » et ensuite de le « comprendre ». Cette subdivision permet surtout de faire ressortir l'originalité de la perception esthétique par opposition à la perception ordinaire. La perception esthétique, en effet, « va en quelque sorte contre nature » ; elle est le lieu où la relation habituelle et naturelle que nous entretenons avec les objets du monde, qui est soumise à leur usage, se transcende vers le saisissement du monde exprimé par l'œuvre d'art. Pour cela, la perception esthétique est « le moment où la perception se fait toute entière perception, où le sujet percevant se voue à son objet »²⁷², « sans se laisser séduire ni par l'imagination qui invite à vagabonder autour de l'objet présent, ni par l'entendement qui invite à le réduire, pour le maîtriser, à des déterminations conceptuelles »²⁷³. La perception esthétique, ainsi, ne cherche pas une vérité *sur* le donné mais *du* donné ; le sens de l'objet esthétique se donnant tout entier dans le signe, l'expérience corrélatrice est comblée par la présence de l'objet dont elle saisit l'expressivité. Il s'agit, pour utiliser les mots de Jaspers, d'une « situation limite » de la perception. Cette situation constitue, comme le montre Dufrenne, la perception elle-même dans toute son authenticité. En effet, l'activité entreprenante d'imagination et d'entendement, qui, dans la perception « ordinaire », travaille du dehors de l'objet, est ici réprimée. Ce lieu de coïncidence, d'absence d'écart, constitué par l'objet esthétique, où la profondeur du sujet rencontre la profondeur de l'objet, permet d'approcher la *consubstantialité* ontologique du sujet et de l'objet. Intellect et imagination ne travaillent donc que pour éclairer ce monde exprimé ; en effet, auprès de ce « lieu d'émergence », la collaboration entre les deux ouvertures, sensible et rationnelle, apparaît de façon privilégiée. Cette

²⁷² M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, Paris, P.U.F. , 1959, p. 133.

²⁷³ M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1967, p. 54-55.

stratification nous oblige par sa complexité à revenir sur la théorie de la perception et à suivre, étape par étape, la façon dont la perception trouve son accomplissement. Nous croyons que cela nous permet de nous rapprocher de façon plus consciente de l'approfondissement cosmologique Dufrennien car celui-ci est comme l'aboutissement de ce travail d'analyse.

En premier lieu, l'analyse phénoménologique doit décrire un « plan existentiel de la perception où se réalise la présence au monde »²⁷⁴. Ici les choses, qui sont « de la même race que nous », nous sont présentes en constituant « une totalité objet-sujet où l'objet et le sujet sont indiscernables ». Le sujet a le pouvoir de lire directement le sens des choses en le vivant à travers son corps, ce qui signifie que le sensible et son sens ne se distinguent pas, car le sens se donne dans le sensible « dans l'émergence d'une signification indécomposable »²⁷⁵. Cependant, selon Dufrenne nous ne pouvons discerner le lien du signe à la chose signifiée que parce que nous faisons tout d'abord l'expérience des significations immédiatement données. Le sujet qui va à la rencontre de ce sens primitif qui sollicite la seule intelligence du corps - Dufrenne prend pour exemple « une intonation plus vive [qui] dit la colère »²⁷⁶ - est encore partiellement aveugle. Les choses ainsi saisies par son regard ne peuvent pas renvoyer à un ailleurs, à la représentation d'autre chose. Elles ne signifient que ce retentissement corporel et aucun jeu entre le sensible et le sens qui les habite ne se met en œuvre : à ce niveau de con-fusion originaire, tout est déjà là, rien n'est encore connu. Qu'elle ne soit pas encore consciente n'implique pas que la présence n'ait pas de sens : la perception est toujours « saisie d'une signification » et ainsi capable de témoigner du réel. Percevoir suppose que nous sommes dans la vérité : le dualisme sujet-objet s'enracine dans une unité originaire qui est à la fois le commencement et la fin de la perception. Selon un mouvement circulaire qui, en s'approfondissant, prend conscience de lui-même, nous allons montrer au cours de notre réflexion sur la perception que la fin de celle-ci ne constitue que la prise en charge de notre situation originaire. Ce pouvoir élémentaire de compréhension est donc attribué à ce corps « plein d'âme » que je suis et qui est « capable de connaissance », et

²⁷⁴ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 422.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 425

non à un corps objectif , dans le sillage de Merleau-Ponty. : « Le sens n'est pas d'abord quelque chose que je pense avec détachement, mais quelque chose qui me concerne et me détermine, qui résonne en moi et m'émeut ; la signification pure que je contemple sans y adhérer sera prélevée sur cette signification primitive »²⁷⁷. Cependant, Dufrenne se détache du phénoménologue puisqu'il trouve nécessaire de « scander » la perception en plusieurs phases. Il s'appuie sur celle de la présence, remarquablement développée par Merleau-Ponty, pour aussitôt la dépasser. Selon Dufrenne, ce plan pré-réflexif où le sujet « [connaît] les choses de la même façon qu'elles [le] connaissent, sans les reconnaître »²⁷⁸, où il est « perdu dans les choses », ne peut, bien qu'il la nourrisse perpétuellement, épuiser la perception. Cependant le sentiment de plénitude propre à l'expérience de la présence reste la source indépassable de toute perception, du moment où la présence est le lieu originaire de notre contact avec la réalité et que tout commence là. En ce sens, le réel n'est réel, dans notre première ouverture au monde comme dans son approfondissement, qu'en faisant « un » avec nous. Observons qu'il nous faut mettre l'accent à la fois sur l'indépassabilité du plan de la présence, fil rouge dans l'œuvre du philosophe, c'est-à-dire sur la densité que cette notion porte en elle et sur le fait que cette dimension du pré-réflexif nécessite une intégration avec la perception réfléchie qui, seule, est connaissance véritable. Il s'agit donc de faire remarquer, encore une fois, combien chez Dufrenne les dimensions d'unité (irréfléchi) et celle du dualisme (réflexion) vont de pair : l'oscillation perpétuelle de l'en soi-pour nous suppose une oscillation perpétuelle entre monisme et dualisme. Dans l'expérience esthétique notamment, la centralité du plan de la présence et la façon dont ce plan se dépasse lui-même apparaissent de façon manifeste. Le corps est le siège de cette dialectique. En effet, l'objet esthétique est d'abord accueilli par le corps tout comme le corps immédiatement s'accorde à l'objet esthétique. En outre, la présence de l'objet esthétique se suffit à elle-même, parce que tout son sens est donné dans le sensible : « En réprimant l'imagination et les passions qui s'exaspèrent sur le rien de l'imaginaire », l'objet esthétique nous comble avec sa présence impérieuse qui ne renvoie à rien d'autre que lui ; par cette voie, il « nous

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 422.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 425.

rend à l'innocence », « en deçà des désaccords et des contraintes »²⁷⁹. Il va de soi, néanmoins, que l'objet esthétique n'est pas seulement destiné au corps. Si le contact du corps avec les objets ordinaires aboutit naturellement à l'action, l'attitude que le corps assume à l'égard de l'objet esthétique ne procède pas selon ce premier mouvement. Une ouverture sensible au monde implique que le sens soit déjà d'une certaine façon compris, de sorte que sensibilité et raison se réfèrent dès le début l'une à l'autre dans l'expérience esthétique, dans un approfondissement réciproque. Il n'y a donc pas d'opposition forte entre l'une et l'autre, mais plutôt une pénétration de l'une dans l'autre qui renvoie à une unité plus originaire. L'œuvre d'art est le lieu où cette dynamique apparaît de façon manifeste : « La lecture de l'expression suppose encore une autre adhésion que celle du corps [...] on verrait que le rythme même n'est saisi que dans la mesure où les mots sont compris. Mais inversement le sens des mots n'est compris [...] qu'à la faveur de la résonance qu'il éveille et du mouvement qu'il induit en nous »²⁸⁰. La façon de procéder de l'auteur vise à montrer cette oscillation incessante de l'irréfléchi au réfléchi, cette « renaissance perpétuelle du cogito réfléchi »²⁸¹: si nous sommes confrontés à un corps auquel est attribué un pouvoir originaire de compréhension de l'objet, « ce n'est pas lui faire injustice que de montrer, si on le peut, l'avènement de l'esprit, c'est-à-dire comment le corps se dépasse lui-même »²⁸². Il reste que le plan irréfléchi de la présence nourrit « perpétuellement » le plan de la représentation auquel il aboutit ; il s'agit ainsi d'un dépassement qui n'est pas dialectique. Autrement dit, l'homme accède d'emblée à une vérité originelle, il ne peut pas s'abstraire de ce rapport primitif et toujours renouvelé qu'il entretient avec le monde : « Dès la plus humble perception quelque chose lui est donné qu'il ne cessera d'exploiter sans jamais pouvoir substituer à ce don une construction qui serait vraiment sienne »²⁸³.

La perception étant un acte suspendu à la liberté, on peut toujours aller vers la profondeur de cette expérience originaire et non encore consciente où le sujet est encore mêlé à l'objet. Au

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 427.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 429.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 432.

²⁸² *Ibid.*, p. 430.

²⁸³ M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 202.

profit de l'unité sujet-objet qu'elle présuppose la présence est donc l'épreuve la plus originaire du fait que nous sommes face aux choses elles-mêmes, sans qu'il y ait un écran entre les choses et nous : les choses se manifestent elles-mêmes en même temps que nous les percevons, elles portent en elles-mêmes leur sens et la saisie de ce sens est immédiate. Les choses ne doivent donc pas être métamorphosées pour devenir « spectacle pour la conscience », par l'activité constituante de celle-ci. Dans la perception, elles nous sont présentes : elles nous apparaissent familières par elles-mêmes et leur sens nous est accessible « du premier coup ». Cette rencontre est un événement puisque la contemporanéité du sujet et de l'objet est garante de l'originairement de cet échange : par mon corps - auquel il faut attribuer un pouvoir transcendantal d'ouverture au monde, pouvoir repris ensuite par l'imagination - je suis « de plain-pied »²⁸⁴ avec la chose, en connivence avec le monde. Il faut donc penser le dualisme de la corrélation au profit d'une unité préalable qui le rend possible. Cependant, spécifions encore une fois que cette plénitude propre à la présence, où on ne sait pas où le sujet finit et où le monde commence, ne coïncide pas avec l'unité véritable sujet-objet propre à la Nature. En effet, si nous avons dit que le monde fait toujours écran à la Nature comme fond, il nous faut admettre que les choses - qui en vérité ne sont pas encore monde mais promesse de monde, même au niveau de la présence où elles sont en continuité avec nous - ne sont pourtant pas vraiment et pleinement dans cette continuité. Tout apparaître présuppose une séparation au moins minimale, par quoi il nous faut reconnaître qu'il y a une métamorphose toujours déjà en acte entre la Nature (l'unité) et le niveau de l'apparaître (le dualisme), étant donné que la Nature n'apparaît pas en elle-même mais à travers le monde. Tout simplement, il faut penser la métamorphose que l'événement de l'apparaître porte en lui non pas comme l'acte d'un sujet constituant mais comme conséquence de cet événement lui-même.

En deuxième lieu, l'analyse phénoménologique doit décrire le plan de la représentation qui constitue l'affranchissement du stade de la présence et la prise d'un point de vue déterminé sur le réel : au sujet qui se ressaisit et qui se réalise comme « unité de l'aperception » s'oppose un monde. Le plan de confusion originaire étant rompu, le sensible renvoie à un au-delà de lui-

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 423.

même : le sens est donc destiné à une intelligence qui n'est plus purement corporelle. D'irrédoublée, la perception se fait donc consciente. Tout ceci grâce au concours de l'imagination, qui, avec le surgissement de l'espace et du temps, dont elle-même est la source, permet qu'un monde apparaisse à une conscience. L'imagination est donc « puissance de visibilité »²⁸⁵. Elle se distingue en deux fonctions, transcendante et empirique. La première ouvre un champ possible, en déterminant « la possibilité d'un regard dont le spectacle soit le corrélat »²⁸⁶ tandis que la deuxième « prolonge cette démarche et convertit l'apparence en objet »²⁸⁷, mettant en jeu les possibilités qui, concrètement, viennent peupler ce champ. L'imagination transcendante impose un recul, pour que soit rompue la totalité sujet-objet et l'ouverture qui en dérive. Cette ouverture est comme un vide « qui est l'a priori de la sensibilité, où l'objet pourra prendre forme »²⁸⁸. Ce décrochement est possible grâce à la temporalité. Celle-ci constitue « le rapport de soi à soi constitutif d'un je »²⁸⁹, et donc l'unité du mouvement par lequel le sujet se détache de la totalité sujet-objet et revient pour anticiper sur le donné. Mais « c'est à la faveur de l'espace que l'apparence peut apparaître et que quelque chose comme voir est possible »²⁹⁰. Espace et temps sont ainsi indissociables et, pour citer Dufrenne, « ne peuvent être déterminés que l'un par l'autre »²⁹¹. Le surgissement de l'espace et du temps est attribué « conformément à Kant et selon la leçon de Heidegger » à l'imagination transcendante. L'imagination empirique, elle, confère de la plénitude et de la profondeur au représenté, c'est-à-dire restitue « sur le plan même de la représentation, quelque chose de l'épaisseur et de la chaleur de la présence »²⁹². L'imagination empirique s'appuie sur ces savoirs corporels déjà constitués de l'expérience vécue pour nourrir la représentation. Elle a la fonction de « convertir cet acquis en visible », « sans multiplier le donné, mais en suscitant des images qui sont un quasi-donné, qui ne sont pas proprement du visible, mais qui nous mettent sur le chemin du visible et ne cessent d'en appeler à la perception

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 436.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 433.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 435.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 434.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 310.

²⁹² *Ibid.*, p. 438.

même pour en recevoir une confirmation décisive »²⁹³. Les savoirs sont là comme le sens même de l'objet perçu, comme la pierre du monument qui m'apparaît avec sa dureté, et la neige avec sa froideur. Ils sont là comme des possibles qui enrichissent la perception, comme une « présence abstraite et cependant réelle du sensible qui s'annonce sans se livrer »²⁹⁴ et qui rend « éloquente » la perception. A travers ces deux fonctions, transcendante et empirique, l'imagination revêt un caractère d'ambiguïté : à la fois nature et esprit, elle s'enracine dans le corps tout en ouvrant la réflexion. Dufrenne montre comment les deux plans sont « réciproques et complémentaires »²⁹⁵ : si la présence est la source originaire et inépuisable de toute connaissance, il se produit inversement « une perpétuelle corporalisation du spirituel », puisque « c'est à condition de se dégrader en savoir-faire que nos savoirs deviennent pleinement efficaces, car nous n'avons prise sur l'objet qu'à condition d'être en connivence avec lui ».²⁹⁶ Les analyses Dufrenniennes montrent comment l'imagination travaille pour la perception et à quel point l'imagination est enracinée dans la dynamique de l'apparaître. L'imagination, loin de constituer une fuite du réel, ce qui pourrait être suggéré par l'idée - qui s'appuie sur la centralité du voir propre à la représentation - que la perception est tout d'abord contemplation, spectacle a une fonction spécifique dans l'approfondissement du réel.

Dans le chapitre consacré à la « représentation et [l'] imagination », Dufrenne se détache de Sartre. En effet, celui-ci, en définissant l'imaginaire comme « irréel », soutient « l'irréductibilité » de la perception et de l'imagination et met en garde contre le risque pour la pensée de se perdre dans l'image qui est toujours selon lui « envoûtement »²⁹⁷. Sartre, observe Dufrenne, conçoit l'imagination comme « toujours empirique ». Pour lui, dans la continuité de la pensée husserlienne, si dans la perception le voir ne suffit pas, la profondeur et la richesse du donné sont alors mises au compte des « intentions vides ». Pour Dufrenne, l'image se situe plus profondément à l'entrecroisement du vide et du plein en vertu de l'ambiguïté de son statut ; elle

²⁹³ *Ibid.*, p. 436.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 437.

²⁹⁵ *Ibid.*, 439.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 440.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 442.

est un pont entre la présence et la représentation, et, en ce sens, garante du lien et de la continuité entre les deux niveaux de la perception qui se nourrissent l'un l'autre selon une genèse réciproque : si l'imagination permet le passage de la présence à la représentation, elle permet aussi, en retour, que la représentation ne cesse de se nourrir de la présence. L'imagination donne de la densité à l'apparence et permet que le réel, cessant d'être « plat » et s'ancrant dans une totalité inépuisable, se constitue en monde. Pour Dufrenne, « cette indétermination de la perception n'a pas une origine subjective »²⁹⁸; bien au contraire, l'image respecte ce que le monde a d'indéterminé et si elle fait illusion, c'est justement parce que l'imagination « compose avec [le réel] un mélange difficilement séparable »²⁹⁹. A une imagination qui « irréalise » en tant que pure illusion, il faudrait donc opposer une imagination qui « réalise » et éviter de « prendre la partie pour le tout »³⁰⁰, selon la critique que Dufrenne adresse à Sartre. Il évoque « un irréel qui est un pré-réel, [...] l'anticipation constante du réel sans laquelle en effet le réel ne serait jamais pour nous qu'un spectacle sans épaisseur d'espace ni de durée »³⁰¹. Percevoir suppose que je puisse anticiper le donné. Si l'on pense l'imagination comme entièrement irréelle on court, selon Dufrenne, le risque d'ignorer que se détacher du réel puisse amener à le retrouver à un niveau plus profond, c'est-à-dire à « le dépasser pour revenir à lui, comme il y a une façon de nous tenir dans le néant pour faire émerger l'être »³⁰². Imaginer permet ainsi de faire ressortir les possibles dont le réel est chargé. Faire cela signifie élever l'imagination à sa fonction transcendante, « l'imagination [étant] le naturant du monde »³⁰³. L'image revêt donc un statut ambigu. Elle réside dans la chose, étant le réel lui-même comme « auréolé » d'imaginaire mais en même temps, elle ne peut apparaître en l'absence d'un sujet qui imagine. L'imagination est dans la chose dans la mesure où le sujet peut la saisir. Dufrenne lui confère une véritable « vertu constitutive ». Ce que je perçois me renvoie à moi-même et c'est par le même mouvement que j'« adhère » véritablement au réel et que je suis ainsi dans la possibilité de « dépasser le donné

²⁹⁸ M. Dufrenne. *Le poétique*, p. 143.

²⁹⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 445.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 446.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 443

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 446.

vers son sens »³⁰⁴. Rien n'est perdu mais tout est converti puisque la perception ne produit pas le donné et n'est que pouvoir d'accueil : pour passer du vécu dans la proximité de la présence au vu dans le détachement du sujet et de l'objet sans que le sens de plénitude de la présence soit perdu, il faut que le vu porte en lui la possibilité d'approfondir l'apparence en ouvrant des possibles. Ces possibles qui s'ouvrent ainsi émergent dans le sillage de la trace de notre proximité avec le monde dans la présence vécue.

L'ambiguïté de l'imagination dérive d'une ambiguïté plus fondamentale qui traverse l'œuvre du philosophe. L'attention qu'il porte à l'objet esthétique permet en effet à Dufrenne de mettre en lumière cette ambiguïté là où elle apparaît dans sa forme la plus évidente même si elle se rapporte plus généralement au statut de toute chose perçue. La spécificité de l'expérience esthétique fait ressortir le statut de l'a priori qui fonde l'expérience. Dufrenne montre comment le sentiment - faculté perceptive spécifique qui se fait jour, qui émerge face à l'œuvre d'art - réside tantôt dans le sujet, tantôt dans l'objet et ne peut être réduit ni à l'un ni à l'autre. Antérieur au dualisme sujet-objet, le sentiment nous conduit *vers* ce « lieu d'émergence » qu'est la Nature, source des deux faces de l'a priori. La Nature, comme nous l'avons vu de façon plus détaillée au cours de nos réflexions sur l'objet esthétique, ne peut être pensée ; elle ne peut être que sentie dans le « nature » et ne peut être appréhendée au-delà de ce qu'elle engendre. Il faut, en effet, que le dualisme soit contemporain du monisme : cet appel à « l'originnaire » a pour but de justifier le dualisme afin que l'oscillation entre ontique et transcendantal que pose l'a priori trouve sa résolution. Penser « selon la corrélation », c'est-à-dire réhabiliter en même temps sujet et objet, amène Dufrenne à constituer une théorie qui refonde le concept d'a priori en tant que dimension qui puisse être soit subjective soit objective. Cependant - et nous l'avons vu également - cette coïncidence subjectif-objectif est porteuse d'une impasse.

Pour nous, la question de fond qui se pose et qui nous accompagne depuis le début est la suivante : comment Dufrenne aborde-t-il cette impasse tout en respectant ses présupposés phénoménologiques ? Autrement dit, si l'ontologie se pose comme le lieu où les apories

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 447.

phénoménologiques trouvent leur résolution, comment les analyses phénoménologiques aboutissent-elles à l'ontologie ? Le statut de l'image nous semble très éclairant dans ce contexte car il revêt un rôle central dans la philosophie de la Nature. Si l'objet esthétique est tantôt subjectif tantôt objectif, au sens où sa subjectivité va de pair avec son objectivité, l'image se situe à un niveau de la perception qui n'est pas encore totalement conscient parce qu'il est tout proche de la présence, c'est-à-dire qu'ici l'indivision sujet-monde n'est pas encore dépassée. Imagination et sentiment permettent à Dufrenne de penser « en deçà » du dualisme sujet-monde : d'abord l'imagination qui se pose avant la scission inaugurée par la représentation - sujet et monde indiscernables ; ensuite le sentiment qui se pose après la scission - sujet et monde séparés, individués car c'est « le monde de la vie » qui toujours se fait jour, d'abord en tant que monde vécu avant toute réflexion et ensuite, en tant que « restitution » à travers une conscience rationnelle du sens de l'indiscernabilité sujet-objet propre à ce monde, comme le montre E. Franzini.³⁰⁵ L'analyse de la perception montre ainsi que le sens originaire de consubstantialité de l'homme et du monde de la présence vécue n'est dépassé que pour être approfondi, que pour se saisir à nouveau de façon consciente de sa condition originaire. En soulignant le rôle central que Dufrenne accorde à l'image dans sa philosophie de la Nature, nous voudrions remarquer combien cette indivision sujet-monde constitue un terrain fertile pour l'approfondissement cosmologique du philosophe car nous voudrions montrer qu'une Nature qui s'achève en suscitant l'homme est pensable là où sujet et objet sont encore indiscernables. Cette porosité des frontières entre homme et monde permet en effet à Dufrenne d'évoquer une Nature antérieure à l'homme qui produit l'homme comme partie privilégiée où tout se reflète. Ainsi la Nature produit l'homme « comme sa fin la plus haute ». Tout ceci permet, aux yeux de Dufrenne, de préserver à la fois la réalité du réel et la subjectivité de l'homme. En effet, dans *Le Poétique*, Dufrenne écrit que la poésie fait appel à l'image et il définit « l'homme poétique » par son pouvoir de produire des images. Ce faisant, le poète dit le monde ; il ne le fait pas connaître, il le montre, en évoquant

³⁰⁵ Voir Elio Franzini, « Dufrenne : un percorso nel sensibile », texte qui introduit : M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, Milano, Edizione Mimesis/Discorso figura, sous la direction de R. Revello, 2015. [Mikel Dufrenne, *Pour une philosophie non théologique*, texte qui précède et amplifie la deuxième édition de *Le poétique*, Paris, PUF, 1973.

cette vérité avant le réel qui « révèle ce qui ne peut qu'être révélé et ne peut l'être autrement »³⁰⁶. La poésie nous situe donc au niveau de la présence où rien n'est expliqué, où tout est révélé ; elle nous situe près de ce moment tout proche de l'origine, ou advient le « premier retentissement du monde en l'homme ». Cette capacité, toutefois, n'est pas à attribuer à la subjectivité du poète, ce qui engagerait, selon Dufrenne, une conception idéaliste de notre rapport au monde. Elle est plutôt la réponse à un appel qui ne procède pas du poète lui-même, où « l'homme n'a pas l'initiative ». Peut-être que « l'imagination en nous est le pouvoir de cet autre », c'est-à-dire que la Nature imagine en nous. Toutefois ce pouvoir de la Nature ne suppose pas en soi la « mort de l'homme » : la « subjectivité, nous l'avons dit, ne s'abolit pas pour s'ouvrir, ni ne s'aliène pour suivre l'inspiration. Au contraire, l'inspiration l'exalte. [...] Docile à quelque voix étrangère, c'est pourtant sa propre voix qui parle. »³⁰⁷ Tout se passe donc comme si, dans cet « étonnant mélange de l'homme et du monde », où nous sommes encore « mêlés aux choses », l'homme se faisait d'une certaine façon monde. Dufrenne cite Foucault : « Le rêve comme toute expérience imaginaire est un indice authentique de transcendance ; et dans cette transcendance il annonce à l'homme le monde en se faisant lui-même monde »³⁰⁸. Inversement, tout se passe comme si le monde se faisait d'une certaine façon homme. Pour Dufrenne, « si c'est dans le regard de l'homme que les choses deviennent images et s'annoncent par là comme choses », cela signifie que l'homme, « loin de surgir ex nihilo comme un principe irréductible, est produit par la Nature comme une partie d'elle-même »³⁰⁹. La capacité de l'image à montrer la vérité avant le réel, d'une part renouvelle notre rapport d'indistinction avec le monde et d'autre part nous amène au seuil du sentiment, pour orienter la perception vers son propre accomplissement. En effet, dans l'expérience esthétique précisément, bien que l'imagination transcendantale soit fondamentale par son pouvoir de nous mettre à distance de l'objet, l'imagination empirique, elle, est plutôt réprimée. Dans cette expérience, l'objet représenté - irréel - n'a pas à être intégré au monde extérieur puisqu'il est « objet purement représenté », qui n'annonce que lui-même. Précisément,

³⁰⁶ M. Dufrenne, *Le Poétique*, p. 128.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.191

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 222.

« Il n'est pas dans un monde, il constitue un monde, et ce monde lui est intérieur »³¹⁰. Il désigne le monde de son auteur : il est l'expression de l'auteur s'irradiant en ce monde et sa vérité est donc ce que l'auteur dit lui-même.

Cette totalité signifiante, en constituant une vision du monde déjà achevée, ne nécessite pas d'être intégrée et enrichie par l'activité imaginative. L'apparaître de l'objet représenté, objet qui est seulement représenté, ne doit pas être encombré par des sollicitations purement subjectives qui appellent notre entreprise dans le monde et qui viendraient ainsi parasiter la perception esthétique elle-même, comme lorsque le nuage, sans se signifier lui-même, renvoie à la pluie et que la pluie m'affecte. La signification de l'objet saisi dans la perception ordinaire se fonde en effet sur les possibilités d'action qu'il sollicite : l'objet n'a de valeur que pour l'usage qu'on peut en faire et à partir des liens de cause à effet qu'il entretient avec les objets qui l'entourent. C'est ainsi que comprendre l'objet ordinaire équivaut à le dépasser tandis que comprendre l'objet représenté équivaut à le prendre tel qu'il est puisqu'il ne trouve sa vérité que dans l'œuvre qui l'annonce car son sens se donne tout entier dans l'apparence, dans le sensible. L'imagination a pour seul but de permettre à l'objet représenté de prendre sa consistance, ce qui suppose que la conscience des possibles apportée par l'imagination « reste dans l'ombre »³¹¹. Cette répression de l'activité entreprenante de l'imagination, qui se fait jour de façon spontanée dans l'expérience esthétique, nous engage donc à saisir l'objet dans sa profondeur. Si pour accéder à l'objet esthétique il faut que l'imagination empirique soit neutralisée, l'imagination transcendantale, elle, reste centrale puisqu'elle nous permet de mettre à distance l'objet. L'objet esthétique - qui est pour nous spectacle, objet de contemplation - sollicite plus encore que l'objet ordinaire cette fonction de l'imagination transcendantale. Cependant cette mise à distance est ambiguë : Dufrenne nous fait remarquer que les schèmes, activés par l'imagination, à la fois nous permettent d'avoir de la maîtrise sur l'objet c'est-à-dire de le mesurer, de l'organiser spatio-temporellement et nous mettent de plain-pied avec lui. Ils permettent à notre corps de suivre le déploiement de l'objet esthétique jusqu'à, en quelque

³¹⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 449.

³¹¹ *Ibid.*, p. 451.

sorte, pouvoir l'anticiper. Il faut en effet que le corps soit tout d'abord accordé à l'objet qu'il contemple pour que la perception que nous en ayons soit une vraie perception. Cela témoigne encore une fois du statut ambigu de l'imagination qui est à la fois corps et plus que corps. Rappelons, qu'à tous les niveaux, la perception esthétique est comme une oscillation entre une ouverture fusionnelle et une prise de distance pour que l'objet ne soit pas vécu aveuglément mais puisse être en même temps compris, étant donné que nous ne comprenons pas l'objet esthétique comme nous comprenons l'objet ordinaire. Il faut que nous nous rendions disponibles pour que l'objet puisse se constituer par lui-même à travers nous. Le concours de l'imagination transcendantale est donc une mise à distance qui nous permet de nous associer à l'objet à un niveau plus profond de l'apparaître : « m'ouvrir ici ce n'est pas seulement être conscience de, c'est m'associer à »³¹². Puisque face à l'objet esthétique nous participons en sachant consciemment que l'objet représenté est irréel et qu'il ne sollicite pas notre action dans le monde, cela nous permet d'être entièrement au service de l'apparaître et de la pureté de cette expérience. Ainsi nous mettons entre parenthèses le moi superficiel, le moi qui est entraîné dans la vie quotidienne, pour engager le moi profond, ce moi qui se met entièrement à disposition, qui se laisse envahir pour accéder à la profondeur de l'objet qui ne peut être que vécue. Notre contemplation se fait en effet ouverture à la profondeur de l'objet comme fond inépuisable ; nous n'accédons à cette profondeur qu'en participant, c'est-à-dire en passant par notre propre profondeur. Cependant la contemplation esthétique suppose que notre participation ne soit jamais totale puisqu'il faut en effet que le sujet qui perçoit ne soit pas entièrement absorbé par l'apparaître de l'objet esthétique mais qu'il garde son irréductibilité de sujet percevant. L'attitude esthétique, explique Dufrenne, est à mi-chemin entre l'attitude du croyant et celle de l'incroyant face à une fonction religieuse : « Le premier pour qui chaque geste de l'officiant a une signification qui l'émeut et l'engage, le second qui assiste à une gesticulation dérisoire »³¹³. L'expérience esthétique doit se trouver à mi-chemin entre l'adhésion absolue et la distance absolue. Cette distance constitue la mise entre parenthèses requise par la réduction phénoménologique, qui témoigne de la centralité du concours de l'imagination dans la perception. Précisons que même

³¹² *Ibid.*, p. 503.

³¹³ *Ibid.*, p. 448.

si la dynamique que nous venons de décrire est - par elle-même - propre au sentiment puisque celui-ci est l'aboutissement de la perception esthétique, sa source réside dans l'imagination et dans la mise à distance qu'elle suscite pour permettre ensuite que l'objet puisse, de lui-même, nous pénétrer.

Comme l'objet esthétique est un objet qui représente un irréel, il ne faut pas que cet irréel soit intégré dans la trame du monde réel. L'imagination ne doit pas aller au-delà de l'apparence mais elle doit, en « animant » le représenté, en permettant à cet irréel d'être compris, nous permettre de creuser l'objet et de le saisir de l'intérieur. Ici, « l'apparence est apparence d'elle-même »³¹⁴, le donné n'a pas besoin d'être anticipé car il porte en lui toute sa réalité et son sens mais il a besoin de mieux être vu en tant que tel. Nous sommes donc entièrement et seulement au service de l'ouverture à l'objet tel qu'il se donne dans l'apparence. Une fois que nous percevons esthétiquement, notre concours est neutre et notre regard pur. Délivrée de l'habitude, la signification de l'objet esthétique est ainsi une nouveauté radicale et inédite. L'imagination ordinaire devant revivifier la plénitude de la présence vécue, cela signifie qu'elle vient au secours de la perception pour combler les faces cachées des objets alors que devant l'objet esthétique nous faisons face à une « suite de présents discontinus »³¹⁵ par quoi chaque perspective se suffit à elle-même sans que la « continuité d'une action » soit dans la nécessité de lier les différents moments de l'apparaître de cet objet. Lorsque notre regard est esthétique nous pénétrons à chaque visée l'absolu de l'objet qui s'impose en soi. Ainsi l'imagination dans l'expérience esthétique doit rester discrète car il faut que le présent de l'objet soit actuel à chaque regard, à chaque moment de la représentation tandis que dans la perception ordinaire qui vise à la maîtrise de l'objet, l'imagination - opérant à travers des synthèses spatio-temporelles - est plus active car elle doit combler les manques ou les perspectives tronquées qui font suite à la séparation sujet-objet qui se fait jour dans la représentation.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 450.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 453.

Dans les arts du temps qui se déploient dans l'intériorité, tels la musique ou le roman, "où la perception est successive"³¹⁶, l'imagination là aussi n'a pour but que de donner consistance à l'objet représenté plutôt que de le constituer. Or il est plus difficile ici de rendre compte de l'immédiateté de l'échange sujet-objet, c'est-à-dire du présent de la contemplation esthétique, étant donné que les arts temporels se développent selon une chronologie, ce qui signifie que le présent de l'objet *représenté* se situe à l'entrecroisement de son passé et de son avenir. Notre perception doit donc à la fois se saisir de ce qui s'est passé avant le présent de l'objet représenté et percevoir ce présent dans l'attente de ce qui se passera après. En ce sens, au premier abord, notre perception ne serait pas immédiate mais se déploierait dans l'adhésion à un temps comme succession, ce qui supposerait le recours à l'activité constituante de l'imagination. Cependant il nous faut ici distinguer entre le temps réel et le temps de l'objet esthétique, distinction qui nous semblait évidente dans notre rapport aux arts de l'espace. En effet, s'il y a une même essence pour tous les arts, il nous faut mieux nous saisir de la façon dont l'objet esthétique est un absolu qui en apparaissant brouille le temps comme succession, tout comme on a vu que l'absolu de l'objet dans l'espace se manifeste à travers chacune des visées que nous avons sur lui. L'absolu de l'objet esthétique s'exprime à travers la notion du présent de l'apparaître de cet objet. Prenons le cas de la peinture : devant un cadre, l'objet représenté n'est là que par la grâce de l'apparence et n'est qu'une occasion pour le sensible de se manifester. Les informations succinctes que nous avons sur l'objet représenté - par exemple, le nom et le titre de la personne représentée dans un portrait - nous suffisent puisqu'elles ne sollicitent pas notre connaissance historique et biographique de ce personnage pour apprécier la qualité du tableau. Nous n'avons pas à nous plonger dans une histoire réelle. La neutralisation de l'objet réel sollicite une perception pure : cette existence inoffensive qui lui est conférée une fois qu'il est esthétisé est plus manifeste et immédiate dans les arts de l'extériorité que dans les arts de l'intériorité. Dans un roman, pour que nous soyons véritablement mis en face du présent d'un personnage il nous faut accéder à son histoire et donc nous orienter par rapport à son passé et son avenir. C'est ainsi que nous pouvons accéder à son monde. Cependant, si nous avons besoin de ce recours aux significations qui portent sur la réalité du personnage et qui constituent son monde, il ne faut pas que nous

³¹⁶ *Ibid.*, p. 456.

nous détachions pour autant de l'objet esthétique. Le sens dont il est porteur et qu'il nous impose se fonde sur une cohérence qui lui est interne, par quoi il nous apparaît comme un tout indécomposable. Ainsi, nous faisons entièrement confiance à l'objet. En effet, c'est dans notre façon d'accéder aux significations que nous réalisons l'attitude esthétique : nous accordons à ces significations "une compréhension à demi-mots", nous ne réagissons pas, ce qui signifie que nous les prenons pour données sans vraiment les problématiser comme nous le faisons dans le monde réel ; ce faisant tout ce que nous faisons est de recueillir le sens sans nous perdre dans une action entreprenante. L'imagination serait donc "mémoire implicite" qui accueille l'objet sans anticiper du moment où « il n'y a point d'avenir pour l'objet représenté, sinon l'avenir de sa compréhension. »³¹⁷. L'objet représenté n'est là que pour apparaître et donc il n'a pour fin que le temps de notre saisie : ce temps cependant n'est pas notre temps, celui de mes "entreprises dans le monde", c'est un temps qui "n'est pas pleinement réel". Du fait que nous sommes entièrement à disposition de l'objet, il ne faut pas penser à un temps entendu comme succession, celui-ci étant le temps tel qu'il est pour nous, mais à l'avenir de son véritable épanouissement, avenir de son en soi. Ce temps scande l'essence de l'objet, le rayonnement même de sa totalité signifiante, de son « unité impérieuse »³¹⁸. Le présent de l'objet esthétique, dans toute sa densité, transcende donc le caractère de succession passé présent avenir. « Il ne nous appartient pas de rompre [ce présent] »³¹⁹ puisqu'il est trop compact et que la logique de son déploiement est trop "serrée". En oubliant le temps ordinaire, nous sommes totalement ouverts au temps de l'objet esthétique, c'est-à-dire entièrement présents, à disposition. C'est pourquoi ce temps est « comme le présent de la contemplation »³²⁰. Il ne faut pas chercher en nous, "du fond de notre expérience", le passé de l'objet qui justifierait son présent, mais en lui. Son avenir également est entièrement « immanent à son présent » ; c'est un avenir qui lui appartient exclusivement. Cependant dans cette dynamique le sujet y apporte du sien. Il s'agira alors d'explorer plus directement, dans le prochain chapitre consacré à la notion de profondeur, la corrélation du sujet profond et de l'objet profond, condition de possibilité pour l'apparaître de l'objet esthétique. Car

³¹⁷ *Ibid.*, p. 456.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 457.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Idem.*

s'il est vrai que le sujet pour accéder à l'objet esthétique doit mettre entre parenthèses le fond de son expérience personnelle, il est vrai aussi que le sujet doit être à la hauteur de l'objet et que nous mesurons la profondeur du sujet selon sa capacité d'ouverture et celle du sentiment qu'il est capable d'éprouver. Le fond de son expérience ne vaut pas comme expérience de quelque chose de déterminé mais comme quelque chose qui s'est métamorphosé dans la substance de son moi profond. C'est ainsi, comme nous le verrons mieux plus tard, qu'un contenu privilégié d'expérience n'est vécu profondément par le sujet non pas en tant que simple souvenir mais que s'il éveille en lui un a priori, condition d'accès au monde constitué par cet a priori.

En troisième lieu, l'analyse phénoménologique doit décrire le plan de la réflexion. Pour que la perception s'achève, il faut que l'activité productrice et spontanée de l'imagination soit remaniée, revisitée par l'intellect auquel on attribue le pouvoir de penser ce que l'imagination a produit et de chercher la loi, le lien nécessaire qui subsiste derrière le flux des apparences. Nous allons ainsi vers une compréhension de plus en plus adéquate des choses elles-mêmes, étant donné que l'être et le connaître coïncident originellement au sein de la Nature insondable et que la perception en progressant s'oriente vers une réappropriation de cette condition originaire. Dufrenne va jusqu'à dire qu'ainsi « la représentation peut se purger de l'imagination qui risque toujours de la parasiter »³²¹. L'imagination revêt ici un caractère négatif puisque Dufrenne suggère qu'il faille se débarrasser de la confusion dont elle est porteuse pour que le sujet - une fois qu'il se ressaisit pour « regarder mieux »³²²- puisse aller à la rencontre d'une apparence renouvelée sous le signe de l'exactitude et de l'objectivité. Dans son acte de réflexion, le sujet se détache du monde de façon plus décisive. Ce remaniement toutefois n'est jamais définitif : imagination et réflexion se nourrissent constamment selon un rapport analogue à celui qui s'instaure entre présence et représentation. Ainsi l'intellect ne peut rien sans l'imagination et l'on peut penser, toujours avec Dufrenne, que l'intellect est également l'imagination devenue intelligente et capable de réfléchir à son activité. En effet le mouvement selon lequel le sujet

³²¹ Ibid., p. 462.

³²² *Idem.*

s'affranchit de la présence vécue « où il n'est que reflet et non réflexion, écho et non parole »³²³ et se réalise comme unité de l'aperception pour faire face à un monde, débute dans l'imagination. Si l'imagination ouvre un monde par son pouvoir de reproduire des synthèses puisées dans l'expérience vécue, l'intellect « impose une règle » à la spontanéité des associations promues par l'imagination et, en « disciplinant » ainsi l'activité de l'imagination, permet à la perception de progresser, d'éviter l'erreur. Cependant du moment où la perception se nourrit éternellement de la présence - la perception étant ouverture et non création subjective - l'activité de l'intellect est sans cesse requise. Toutefois, la perception peut soit être corrigée par l'intellect et ainsi aboutir à une approche objectivante soit, tout en intégrant l'activité de l'intellect, s'ouvrir au sentiment, l'intellect n'étant pas l'accomplissement définitif de la perception. Si l'approche objectivante nous permet d'exercer un pouvoir sur les apparences, l'approche sentimentale nous permet d'entretenir un rapport plus profond avec l'objet : nous nous découvrons concernés par la perception que nous en avons. L'ouverture à l'objet suppose maintenant une prise de conscience de la réciprocité subjectif-objectif. Lorsque nous nous situons au niveau de la présence, de la représentation et de la réflexion nous n'avons pas vraiment conscience de notre appartenance au monde, et, en conséquence, du fait que nous sommes à l'origine de ce que nous percevons. Le sentiment, lui, nous engage et nous rend complices de l'objet que nous percevons. Ce changement d'approche n'obéit pas à une règle précise : « Nous oscillons de la perception au sentiment selon la spontanéité de la conscience »³²⁴. Cette idée de spontanéité se concilie avec l'idée que la perception est un acte libre : nous choisissons de nous engager parce que nous nous sentons appelés par l'objet et que nous accueillons cet appel. Le sentiment inaugure un « rapport nouveau avec l'être », rapport qui, tout en restaurant la familiarité originaires et l'immédiateté éprouvées avec les choses, ne se constitue pas comme un simple retour à la présence puisque le sujet a désormais pris ses distances par rapport à l'objet. Ainsi le sujet, une fois qu'il se sépare du monde et qu'il s'individue, s'ouvre sentimentalement à l'objet non pas dans l'opacité d'un

³²³ *Ibid.*, p. 463.

³²⁴ *Ibid.*, 470.

retentissement corporel qui ne relève que d'un effet que l'objet exerce sur nous mais dans une ouverture affective non plus aveugle mais consciente. En ce sens, le « vu » propre à la représentation n'est pas annulé mais « transformé »³²⁵ - et, dans cette ouverture, le sujet a le pouvoir de pénétrer l'objet lui-même tout en le laissant se déployer à l'intérieur de soi. En lui offrant toutes ses ressources intérieures, le sujet permet à l'objet de s'achever, de faire apparaître sa dimension d'intériorité par quoi l'objet esthétique se rend consubstantiel au sujet et par le même mouvement, le sujet mesure son authenticité selon sa disponibilité et sa capacité à se perdre dans l'objet. Le sentiment est donc connaissance car il révèle un aspect de l'être : il « révèle l'être non seulement comme réalité, mais comme profondeur »³²⁶. Ce niveau de la perception dépasse toutes solutions qu'imagination et intellect peuvent apporter, solutions relatives au champ des significations purement objectives où l'activité subjective vise à ordonner le champ des apparences pour les maîtriser. Les dimensions de « notre pouvoir ou notre indifférence » propres au plan de l'objectivité laissent ainsi la place à une ouverture profonde où nous mettons en jeu la totalité de notre être. Nous voyons mieux comment la répression de l'activité « entreprenante » de l'imagination empirique « qui nous maintient dans le seul plan horizontal de la représentation », celui de l'apparence, prépare au surgissement du sentiment c'est-à-dire à la saisie de l'expression. Rappelons que si l'apparence livre une chose, l'expression livre un sujet ou un quasi-sujet ; si la chose est inépuisable, cette inépuisabilité est pour nous, relative à nous, c'est-à-dire qu'elle est à attribuer à notre prise. Il y a toujours des côtés de la chose qui restent cachés et nous avons toujours la possibilité de poursuivre notre exploration et donc d'accroître la maîtrise que nous en avons. Spécifions que le terme de chose met l'accent sur le caractère donné du donné, sur l'étrangeté du donné par rapport à notre prise ; cependant, en même temps, la chose se donne à nous comme objet car elle ne peut être accueillie par nous qu'en étant déjà en quelque sorte pour nous. La chose se situe entièrement dans l'extériorité alors que le sujet, lui, « n'existe qu'en s'extériorisant » : d'un sujet « à chaque instant je sais tout et je ne sais rien » ce qui signifie qu'il est immédiatement « à la fois transparent et indéchiffrable

³²⁵ *Ibid.*, p. 469.

³²⁶ *Idem.*

»³²⁷. Une dialectique se met en œuvre qui fait qu'intérieur et extérieur sont irréductibles l'un par rapport à l'autre : l'intériorité est insondable et je ne peux que lire le sens ainsi donné, le suivre tel qu'il se donne sans pouvoir l'anticiper à travers l'activité de l'imagination. L'expression « paralyse » les anticipations subjectives, elle s'impose en soi, c'est-à-dire que c'est le sens même qui se livre entièrement et tout d'un coup. Bien que ce mode de donation - comme on vient de le dire - soit commun au sujet et à l'objet esthétique, notre étude, en suivant le développement de Dufrenne, met en relief la spécificité de l'objet esthétique qui permet, en vertu de son statut qui se situe à mi-chemin entre le subjectif et l'objectif, de préserver au mieux la fonction noétique du sentiment. Comme le plan intentionnel le prévoit, le sentiment est toujours lié à un objet et à son mode spécifique de données exprimant un monde affectif et, corrélativement, à un sujet en mesure de le saisir ; ce que Scheler, dans le sillage de Husserl, appelle « a priori matériel ». Par opposition aux a priori formels kantien, les « a priori matériels » expriment comme « du dedans » le monde affectif du sujet et de l'objet, et, en s'enracinant en eux, les constituent. Dans la perspective Dufrennienne, les a priori formels sont maintenus à condition de ne pas être « autres » que les a priori matériels, mais plutôt des a priori qui portent moins sur le contenu du donné que sur le caractère donné du donné. L'a priori formel se reconfigure ainsi en tant que forme la plus extérieure de l'objet, forme relative à l'objet en général : « ce que nous voudrions montrer, c'est que cette condition est une condition que l'objet impose »³²⁸. Dans sa tentative d'échapper à toute forme de subjectivisme, Dufrenne nie toute différence ontologique entre forme et matière ; ce qui implique qu'il y a une différence de degré mais pas une différence d'essence entre a priori formel et a priori matériel. L'intelligibilité, pense-t-il, ne peut pas être attribuée à un sujet en lui-même intelligent, mais doit être placée en deçà de toute constitution, dans une expérience originaire où nous laissons tout d'abord le monde parler à travers nous. En tant que connaissance, le sentiment se distingue de l'émotion, tout comme le sentiment de l'horrible se distingue de l'émotion de la peur. Car, si l'émotion se limite à une réaction à un monde qui est déjà présent, le sentiment, lui, est la révélation d'un monde qu'il connaît pour l'avoir senti. À l'inverse de l'émotion, le sentiment conserve le détachement caractéristique du mouvement cognitif. La

³²⁷ *Ibid.*, p. 475.

³²⁸ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 86.

participation au monde senti n'est jamais totale mais advient de cette façon mesurée qui procède de tout acte de connaissance. En effet, ici, nous faisons face à un monde inoffensif où la pureté du sentiment est garantie, aucune émotion envahissante ne pouvant nous détourner de l'apaisement de cette ouverture. Toutefois, le sentiment exige une forme supplémentaire de réflexion pour s'accomplir dans sa forme la plus achevée. Le sentiment authentique est, finalement, « un immédiat qui a à regagner son immédiateté » puisqu'il a requis clarté et connaissance pour s'accomplir. Il est comme un immédiat qui a traversé une médiation et cette intrication est particulièrement évidente dans la perception d'une œuvre d'art. L'œuvre d'art, en effet, n'est vraiment comprise que si la compréhension du contenu va de pair avec la compréhension de la forme où ce dernier s'incarne, si le sentiment collabore avec la réflexion. Sinon, le sentiment porte en soi le risque constant de se perdre dans l'objet et de revenir à l'immédiat de la présence, en se détériorant en un état « à peine » conscient. C'est pourquoi « l'attitude esthétique n'est pas simple, elle ne peut exclure le jugement au profit du sentiment, elle est une sorte d'oscillation perpétuelle entre ce qu'on pourrait appeler l'attitude critique et l'attitude sentimentale »³²⁹.

Notre exploration révèle, selon nous, chez Dufrenne une non-cohérence, une ambiguïté dans l'usage qu'il fait du terme de « perception » dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. S'intéresser à cette ambiguïté contribue ainsi à une meilleure intelligence du passage qu'il opère vers l'ontologie. La perception, en effet, se réfère soit au pur vécu pas encore conscient du niveau de la présence, soit à un acte de type cognitif : « Percevoir », nous dit Dufrenne, « est connaître »³³⁰. Ailleurs, la perception à son apogée est constituée par le sentiment. Ailleurs encore, Dufrenne observe que nous « oscillons de la perception au sentiment »³³¹. La réflexion elle-même, à son tour, semble parfois se substituer à la perception, alors que le corps est à la fois doté d'une intelligence en soi, en vertu d'un pouvoir intrinsèque. Cette oscillation perpétuelle est parfois justifiée à travers une mise en lumière de la façon dont la

³²⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 514.

³³⁰ *Ibid*, p. 421.

³³¹ *Ibid*, p. 470.

perception elle-même est en soi intelligente, selon un approfondissement dont la source n'est pas extérieure mais intérieure, à elle-même son propre approfondissement. Qu'elle soit intérieure ou extérieure à la perception, la réflexion a un rôle toujours central dans la théorie de la perception ; elle travaille pour la perception, du moment où nous « ne percevons bien que ce que nous connaissons déjà de quelque manière »³³². Cette oscillation du vécu au réflexif oriente, dès le début, l'analyse vers un dépassement de la séparation entre sensibilité et réflexion. En effet, si une scission inaugurée par l'imagination est nécessaire pour que l'homme se réalise, l'accomplissement de l'homme ne se soumet pas au seul pouvoir de la réflexion. L'analyse nous montre que la perception est comme une collaboration toujours à renouveler entre les deux pôles sensible et rationnel. A mesure qu'elle s'accomplit, la perception approfondit cette collaboration. Au comble de la perception, du fait que sujet et objet ne peuvent être réduits l'un à l'autre - ce qui signifierait la perte de la corrélation - cette tension aboutit à une « coïncidence » et se trouve comme résorbée dans une unité plus originaire constituée par l'objet esthétique. L'objet esthétique - source d'un monde grâce au pouvoir qu'il a d'exprimer, tout comme le sujet, - se définit par cette propriété qu'il a également de s'affirmer comme objet, et donc de se donner entièrement dans l'apparence. Étant donc achevé, c'est à dire « invulnérable et éternel », il ne suppose pas que l'autre s'ouvre à lui, il n'attend rien de moi sinon d'être perçu en tant que tel. Cette subjectivité expressive ne peut s'accomplir que parce qu'elle s'incarne entièrement dans un être objectif qui se déploie dans l'extériorité et dont la marque est la rigueur. La représentation, en approfondissant son rapport avec l'expression, se configure en effet comme un « moyen d'organiser le sensible et de permettre au sensible d'être expressif »³³³. Ce statut de quasi-sujet de l'objet esthétique permet de repenser le rapport entre l'homme et le réel en bouleversant nos catégories dualistes traditionnelles. La tension entre objectivité et subjectivité se résorbe et nous donne la possibilité de « penser un objet sans exiler le sujet »³³⁴. Ce monde à la fois subjectif et objectif de l'objet esthétique est ordonné à une qualité affective qui est pour l'objet un a priori. Dufrenne transpose dans le champ de l'objet esthétique la notion de « valeur

³³² *Ibid.*, p 130.

³³³ *Ibid.*, p 643-644.

³³⁴ *Ibid.*, p. 547.

» de Scheler. Pour ce dernier, la valeur s'incarne dans une chose et la constitue en s'incarnant en elle. De la même façon, pour Dufrenne, la qualité affective est à l'origine de l'œuvre. Les a priori affectifs, selon qu'ils appartiennent au sujet ou à l'objet, sont appelés par Dufrenne a priori existentiels ou a priori cosmologiques. L'a priori existentiel est singulier et appartient à une subjectivité concrète car, à travers le monde exprimé par l'œuvre, c'est un auteur qui s'exprime. Cet a priori « constitue un monde consistant et cohérent parce qu'il réside en ce qu'il y a de plus profond dans un sujet, comme il est ce qu'il y a de plus profond dans l'objet esthétique »³³⁵. On peut dès à présent comprendre qu'on ne peut pas penser séparément cet a priori existentiel de l'a priori cosmologique ; cela signifie que ces deux a priori sont deux aspects de la qualité affective à l'origine de l'objet esthétique. L'a priori cosmologique sera donc la structure affective de l'œuvre d'art elle-même, dont les caractéristiques sont concrétisées dans le monde exprimé. L'a priori existentiel et l'a priori cosmologique trouvent dans l'œuvre le plan de l'indiscernabilité sujet-objet. Ils révèlent ainsi que la qualité affective qui fonde l'esthétique - c'est - à - dire le sentiment - est antérieure à ses spécifications singulières. Le sentiment trouve donc son sens ultime au-delà de ce qu'il constitue et renvoie à l'être. En ce sens, ce parcours qui s'adresse aux racines de l'expérience constitue une voie d'accès à l'ontologie. L'« être » esquissé dans ses premiers ouvrages, en tant que plan d'indiscernabilité sujet-objet, sera approfondi dans un travail de mise au point pour pouvoir atteindre sa forme la plus achevée; il faudra que ce tournant ontologique soit redéfini à la lumière de la corrélation sujet-objet. Pour ce faire, Dufrenne proposera de donner l'initiative à la Nature. Il en résultera que la Nature n'est plus le corrélat d'une conscience et que l'idée d'une Nature naturante, déjà pressentie dans la logique de la perception, acquerra sa centralité et sa forme achevée. Cette transcendance et inexorabilité de la Nature ne peuvent être saisies à travers un langage rationnel parce que cette rationalité en limiterait la puissance. La Nature ne peut être que « pressentie » à travers un langage poétique qui en pénètre la profondeur expressive. Cette ouverture expressive à la Nature nous dit que nous sommes partie de la Nature et cette poésie de la Nature nous situe donc au niveau de la présence. En outre, la scission inaugurée par la représentation réengagerait un nouveau dualisme.

³³⁵ *Ibid*, p. 554.

CHAPITRE II : LA NOTION DE PROFONDEUR COMME À LA FOIS SUBJECTIVE ET OBJECTIVE

Du sentiment comme connaissance à la notion de profondeur.

Du moment où l'objet esthétique est un objet privilégié qui exprime l'âme de l'auteur et où, à travers cet objet, l'auteur entend nous livrer un message véhiculé par l'objectivité de l'objet, nous savons que l'ouverture sensible et l'ouverture rationnelle vont de pair dans la compréhension de cet objet et constituent une dialectique complexe, un entrecroisement où les deux termes - subjectif et objectif - sont irréductibles. Nous savons en effet que la façon de signifier de l'objet esthétique est stratifiée, que ce dernier est un objet qui représente quelque chose d'autre et que donc pénétrer au cœur de l'objet esthétique suppose de passer par la réflexion qui ordonne l'apparence, c'est-à-dire qui clarifie l'objet représenté. Le concours de la réflexion est donc indépassable, étant donné l'immanence de la forme et du fond dans l'objet esthétique. Cependant nous savons aussi que la compréhension de l'objet présuppose un acte de fidélité à ce dernier. Il ne peut être maîtrisé qu'à condition qu'on lui donne l'initiative : c'est lui qui impose son propre sens qui ne peut être traduit dans un autre langage, qui ne peut être "extrait de lui". Mais, encore une fois, pour que nous saisissons ce sens il faut qu'il nous apparaisse clairement puisque le sentiment risque toujours de se perdre dans l'immédiat de la présence et donc de revenir à un état à peine conscient. C'est ainsi qu'au comble de la perception esthétique la réflexion s'engage en adhérant à l'objet, c'est-à-dire en essayant d'explicitier la façon dont il est expressif. Si on a dit que la clarification du représenté nous permet d'accéder au sentiment qui constitue le monde de l'œuvre, pénétrer vraiment au cœur de l'objet suppose de le comprendre à partir de son propre monde et de penser ainsi que c'est ce monde qui, pour apparaître, a suscité tel personnage qui se meut dans telle réalité représentée, tel objet qui se présente au sein de telle construction d'un tableau. Plutôt que le considérer séparément de nous, en cherchant à expliciter sa logique à partir de ce qui n'est pas lui, cette réflexion sympathique "qui adhère" à l'objet comprend celui-ci de l'intérieur, en montrant comment il ne peut être autre

que ce qu'il est. Or, du moment où notre ouverture à l'objet réfléchit le mode d'être de ce dernier, il nous faut maintenant passer du connaître à l'être : reprendre ici cette tension entre ouverture rationnelle et ouverture sensible comme voie d'accès à la profondeur de l'objet esthétique nous conduit à mettre en avant la centralité du dualisme subjectif-objectif comme entrecroisement, dualisme qui constitue la complexité de la notion de profondeur.

Il faut donc explorer la corrélation subjectif-objectif au niveau le plus intime. Dufrenne affirme que « c'est à l'image de la profondeur humaine que nous éprouvons la profondeur des choses »³³⁶. Ce n'est donc pas dans les choses que réside la vraie profondeur puisqu'elles ne montrent qu'un reflet de la profondeur humaine. Aux choses est attribué un simple pouvoir évocateur de profondeur puisque celle-ci n'appartient pas en propre à ce qui est concevable séparément de l'humain. Ainsi, si la profondeur peut apparaître à travers les choses - lorsqu'elles nous touchent comme nous touche la mer ou un paysage - elle ne peut se donner que comme figure de profondeur car la vraie profondeur est essentiellement liée à la conscience. Pour que la chose puisse figurer la profondeur, je dois en quelque sorte être dans ce que je perçois afin que la simple extériorité, propre à la chose qui est maîtrisable par l'intellect, soit dépassée. C'est ainsi que certaines choses privilégiées peuvent participer de la profondeur : tout en étant extérieures, elles acquièrent comme une semblance humaine par quoi elles expriment et s'humanisent pour sortir ainsi de l'indifférence propre à ce qui est purement extensif. Cependant seul l'objet esthétique, délégué d'une conscience en vertu de l'humain qu'il porte en lui, est porteur d'une intériorité authentique ; c'est ma conscience qui, en le pénétrant, peut vraiment faire un avec l'intériorité de cet objet. C'est la conscience qui, par sa capacité à irradier son propre sens - conscience qu'il faut entendre comme réponse à la transcendance du monde et non comme clôture - témoigne à travers l'intensité de son être propre de l'intensité de l'être de la Nature. En effet nous savons que le sens que la conscience irradie est un sens qu'elle découvre et non qu'elle crée.

³³⁶ *Ibid.*, p. 494.

Pour nous sensibiliser à la façon dont la chose profonde se réfère au sujet, ce qui nous conduit au dépassement de la simple extériorité, Dufrenne nous fait observer que la profondeur a une familiarité avec le caché, le caché ayant pour corrélat le courage de l'homme, première manifestation de cette profondeur. Dans le caché, tout se passe comme s'il y avait une vérité qu'il nous fallait faire émerger, une découverte à faire. Ce qui est surprenant ici, observe Dufrenne, c'est à dire ce qui nous intéresse vraiment, réside dans le fait que cette découverte est la réponse à un geste audacieux, comme s'il y avait "un secret à découvrir". En effet ici ce n'est pas l'inattendu de la nouveauté de la découverte qui nous touche vraiment mais plutôt "l'inattendu que l'on attend" : « ces animaux d'un autre monde qui peuplent les aquariums, le curieux qui les regarde sait bien qu'ils ne sont plus pour lui ce qu'ils étaient pour l'audacieux qui les a arrachés aux profondeurs marines »³³⁷. La profondeur est liée à une action instaurative qui transcende ce qui est pensable à partir d'une approche objective. Comme si on avait un désir de quelque chose qui n'est pas encore là, le « désir d'un objet absent »³³⁸. Si l'intellect pense des objets déjà définis et maîtrisables, le sentiment, lui, nourri par cette tension propre à la profondeur, est un geste de liberté. La profondeur ne réside pas dans ce qui est distant de moi, éloigné et étranger mais dans ce qui est le plus difficile à penser. Cela suppose d'un côté de transcender ce qui est pensable en soi, séparément de nous, et d'un autre côté, de rendre compte de la dynamique sur laquelle se fonde la subjectivité et de la prise de risque qui lui est inhérente, du courage nécessaire pour se confronter à l'inconnu, à l'absence de repères. Notre intériorité est, dans son essence, ouverture vers quelque chose qui la dépasse. En effet, la profondeur en l'homme est « au-delà de la mesure »³³⁹ : je ne peux la penser en tant que telle puisqu'elle est relative à mon ouverture à l'objet. La profondeur que je conquiers est le corrélat de la profondeur de l'objet. Elle est à la fois subjective et objective. A travers ce changement d'attitude j'accède au monde non plus en fonction de mes savoirs, ce qui confirmerait le dualisme subjectif-objectif, comme il arrive au niveau de l'apparence, mais en fonction du mouvement par lequel je m'engage, en mettant à disposition la totalité de mon être pour me faire consubstantiel à l'objet profond que je saisis. L'unité subjectif-objectif qui a sa source dans la Nature est rendue sensible par cette

³³⁷ *Ibid.*, p. 494.

³³⁸ *Ibid.*, p. 495.

³³⁹ *Ibid.*, p. 493.

consubstantialité : « nous n'avons », dit Dufrenne, « à définir cette profondeur de l'homme que pour le double rapport qu'elle entretient avec la profondeur de l'objet : elle en conditionne la saisie, et en illustre la notion »³⁴⁰. La profondeur est explorée par le philosophe pour montrer la co-dépendance subjectif-objectif, d'abord du côté de l'homme, ensuite du côté de l'objet esthétique.

Le sujet profond dans son rapport intime au temps.

La profondeur se lie essentiellement au mouvement par lequel la conscience s'engage et se rend capable d'une vie intérieure. Ce mouvement mesure l'authenticité de l'être du sujet. Par cette vie intérieure, le sujet - en s'appuyant sur la fidélité à soi-même, au souvenir et à la promesse (...) - témoigne de sa nécessité interne, d'une cohérence qui transcende le flux temporel. Il impose ainsi son irréductibilité par rapport à la *contingence* du monde pour se poser à l'origine de sa propre existence. La façon dont le sujet se confronte avec le temps est un lieu privilégié pour l'analyse, étant donné que la constitution de la subjectivité passe tout d'abord par la temporalité : nous savons, en effet, combien la rencontre du sujet avec son passé peut constituer une expérience de profondeur. Cependant, si cette rencontre nous émeut, ce n'est pourtant pas simplement dans l'affleurement du passé dans notre présent que réside la vraie profondeur, précise Dufrenne. Le sujet est profond lorsqu'il est capable de se recueillir et d'échapper ainsi à l'écoulement du temps, de se percevoir comme lieu de plénitude. Il fait ainsi l'épreuve de son être indépendamment de l'extérieur. Ainsi la source de la profondeur ne réside pas dans le simple passé mais plutôt « dans l'usage » que le sujet en fait. Se réconcilier avec son passé en faisant un avec lui et sortir de la dispersion temporelle ne suppose pas pour autant sortir du temps : c'est parce que le sujet est dans le temps qu'il peut le dépasser. La façon dont la conscience fait un avec son passé ne prend pas la forme d'une simple identité. Elle s'en nourrit pour s'affirmer comme existence authentique, c'est-à-dire pour s'affirmer à la fois comme son passé et autre chose que son passé. La conscience est en effet irréductible à une simple suite

³⁴⁰ *Idem.*

anonyme et aveugle d'événements objectifs. En ce sens, comme l'explique Dufrenne, ce que je suis simplement « par nature » ne peut être un lieu de profondeur véritable : même si « mon passé, ma race, cette lointaine ascendance où je suis joint aux formes primitives de la vie, c'est bien moi »³⁴¹, ma profondeur réside dans ma capacité à m'étonner de cet état de fait, comme si j'étais surprise que mon être propre puisse se traduire entièrement dans l'extériorité, et à affirmer mon irréductibilité à un simple événement objectif. De façon similaire, si l'exploration de mon inconscient peut être digne d'intérêt pour rendre compte de ma personnalité, cette exploration ne constitue une preuve de profondeur que si elle s'intègre à la façon dont je m'ouvre au monde dans mon présent. Encore une fois, ce n'est pas dans le donné mais dans la façon dont le sujet assume le donné que la profondeur se révèle. Mon irréductibilité par rapport à la logique du monde réside ainsi dans mon pouvoir d'ouverture et ce pouvoir est toujours devant moi. Dufrenne nous donne en exemple celui d'« un enfant battu devant la borne d'un champ (...) qui se souviendra toujours de l'emplacement de la borne »³⁴² que cite Montaigne pour nous montrer que ce qui est digne d'intérêt ici n'est pas tant la clarté du souvenir lui-même mais le fait que cette expérience sensibilise l'enfant à un sentiment d'injustice ou de violence par exemple. Par ce mouvement qui permet le surgissement d'un nouvel aspect du monde l'avenir du sujet se renouvelle, autrement dit un nouvel a priori existentiel s'actualise. Cependant la profondeur peut être aussi bien vécue dans le présent du sujet lorsque quelque chose de radicalement nouveau s'inaugure. Se faire profond suppose pour le sujet de se rendre entièrement présent, d'assumer le temps au lieu de « vivre au gré de l'instant ». Si Dufrenne nous invite à rapporter la profondeur au temps comme instant et non comme écoulement c'est « dans la mesure où cet instant est plein de moi »³⁴³ et que j'y suis, ainsi, pleinement présent : le temps devient un temps que je suis et non un temps dans lequel je suis. De sorte que cet instant « si j'y suis tout entier présent et le consacre par cette présence, il ne passera pas : il est passé en moi, il est devenu comme une origine au bénéfice de laquelle je suis désormais »³⁴⁴. Cette dynamique d'approfondissement qui transcende le temps comme simple écoulement a en effet pour condition la disponibilité du sujet

³⁴¹ *Ibid.*, p. 498.

³⁴² *Ibid.*, p. 499.

³⁴³ *Ibid.*, p. 498.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 497.

à une prise en charge pleine de son être. En même temps qu'un nouvel aspect de sa personnalité s'actualise, un monde nouveau s'ouvre face à son regard lourd de tout ce qu'il est. La profondeur suppose que quelque chose d'absolu se mette en œuvre que je retrouve dans mon contact originaire avec le monde. L'expérience esthétique, dans laquelle le pouvoir d'ouverture est central, est une expérience privilégiée de profondeur. Cette expérience lorsqu'elle est réussie - que l'on soit acteurs ou spectateurs - permet au sujet d'être vraiment soi-même ou, ce qui est la même chose, de le devenir une fois qu'il s'accomplit, c'est-à-dire en s'ouvrant véritablement à l'objet et en lui permettant d'agir sur lui. Nous ne pouvons en effet être vraiment nous-mêmes, c'est-à-dire nous rendre profonds, qu'en le devenant à travers nos actes, c'est-à-dire à travers ce que nous faisons et non à travers ce que nous sommes, comme l'écrit Dufrenne. En effet, c'est sous le signe de l'authenticité, comme par un retour à l'immédiat de notre contact originaire avec le monde, que nous répondons à l'appel de notre nécessité existentielle et que notre profondeur se manifeste comme réponse à la profondeur de l'objet, à travers le surgissement d'une nouvelle possibilité de nous-même. L'homme profond est l'homme authentique : nous comprenons que cette transformation radicale se fonde sur l'engagement du moi profond. Il est en effet possible de mesurer l'envergure d'un homme à partir des sentiments qu'il peut éprouver ; la profondeur est liée à une forme de courage, à la capacité à sortir de soi et donc à une forme de générosité.

Singularité de l'expérience esthétique : profondeur et ouverture.

Se faire profond ne suppose pas de s'enfermer « dans les méandres brumeux de la rumination subjective »³⁴⁵. Nous savons que la profondeur, qui suppose un mouvement de prise en charge de soi-même, se lie essentiellement à des actes de la conscience. Par ces actes je m'affranchis de la façon distraite et « sans âme » par quoi je réponds aux « sollicitations du milieu » à l'intérieur de mon champ d'action habituel. Il faut en effet que la communication habituelle que j'entretiens avec le monde soit interrompue - ce qui constitue le champ d'action

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 502.

du moi superficiel - pour que je puisse accéder à une nouveauté radicale : un monde nouveau qui s'ouvre face à un sujet renouvelé. La profondeur est donc liée à l'événement de la conscience « comme pouvoir d'affirmation »³⁴⁶ et donc de transformation. L'expérience esthétique en interrompant avec force la logique du monde est une expérience, en ce sens, privilégiée. En effet, le réel autour de moi étant neutralisé, corrélativement ce qui se rapporte à ce réel, c'est-à-dire la contingence de ma situation dans le monde, n'a plus d'importance ; je suis maintenant entièrement présent à l'objet esthétique. Je lui offre donc toutes mes prises pour qu'il puisse déposer son sens le plus plein en moi, de sorte que plus je lui offre de prises, mieux je peux le sentir et son sens peut apparaître de façon de plus en plus riche. Ce sens, en effet, il faut que je le vive en moi. Comme le dit Dufrenne, sentir n'est pas avoir conscience de, c'est participer à. Il ne suffit donc pas de se limiter au niveau du représenté comme lorsque, face à un tableau, je ne m'intéresse qu'à reconnaître le sujet en me contentant de l'identifier avec un objet du monde réel ou lorsqu'en écoutant une musique je ne la considère que comme un simple moyen pour rythmer mes mouvements ou comme un accompagnement du flux de mes émotions. Dans un roman ou une œuvre théâtrale je suis une histoire avec une certaine distance car je sais qu'elle ne se déploie pas dans la réalité : ainsi je ne suis pas dans l'obligation de réagir et je peux me permettre entièrement de me plonger dans l'histoire et recueillir le sens sans me disperser dans l'action. Cependant, en même temps, tout se passe comme si, face à cette histoire, je croyais à ce que je voyais et que je la suivais comme si elle était réelle : je m'engage ainsi dans « une participation imaginative »³⁴⁷, condition de possibilité de l'expérience esthétique qui fait que je me détache de la réalité mais en n'approchant ici l'objet que de l'extérieur. Pénétrer l'objet esthétique, c'est-à-dire le monde irréel qu'il porte en lui, est une expérience totalisante dont je ne cherche la vérité que dans l'objet, à l'intérieur de lui. Néanmoins, toute la complexité dérive du fait que je cherche cette vérité à l'intérieur de moi, ce moi profond qui est condition d'accès à la profondeur de l'objet esthétique. Que ce moi fasse un avec son passé signifie qu'il fait un avec lui-même. Le sujet a donc une densité rendue possible par le fait que son expérience passée est devenue comme un instrument de compréhension : il assume l'expérience préalable qui est

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 500.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 503.

intégrée à la substance de son être. Cette expérience permet à la perception d'être armée face à l'objet esthétique : par exemple, comprendre une musique suppose que mon oreille puisse être en capacité d'accueillir les sons pour en saisir l'expression qui les traverse, tout comme comprendre un tableau suppose que mon œil puisse être en capacité de s'orienter à travers l'organisation des formes et de la façon dont elles constituent leur effet d'ensemble. Nous savons que vivre un sentiment livré par l'œuvre suppose la capacité du sujet à se mettre à disposition de l'objet, à se rendre vulnérable et à acquérir ainsi plus de profondeur en permettant à l'œuvre d'épanouir son sens en lui. Cependant nous savons aussi que cette mise à disposition totale du sujet qui constitue notre ouverture sentimentale n'est pas aveugle, qu'elle est un acte de connaissance et que cette connaissance est inséparable du corps : c'est en me laissant envahir par l'objet que je le pénètre et que je le vis en moi. Que l'expérience passée devienne un instrument de compréhension, cela ne veut pas dire que je doive comprendre l'objet esthétique en fonction de ma propre expérience mais plutôt en fonction de ce que cette expérience a forgé en moi. Mon expérience se convertit ainsi en pouvoir d'accueil. Quand nous disons que notre regard en acquérant une densité est lourd de tout ce que nous sommes, cette densité ne se mesure pas selon l'extension, c'est-à-dire selon le nombre d'expériences que nous avons traversées mais selon l'intensité de notre appropriation de cette expérience, selon la qualité de notre vécu. Plutôt que d'être comme à la surface de moi-même, le résultat d'une somme d'événements déterminés, je suis une source tout entière prête à recevoir le monde. En effet, l'objet esthétique ne doit pas réveiller en moi un fait déterminé du passé, comme si telle musique devait éveiller tel sentiment vécu dans mon passé. Ma perception ainsi instruite par ce passé immanent à mon présent est en capacité d'aller au cœur de l'objet. Ce n'est pas en moi que je cherche la justification de l'être de l'objet, c'est en lui ; c'est lui qui m'instruit. Cependant, pour cela, il faut que je sois prête à le recevoir. C'est pourquoi m'ouvrir au monde de Shakespeare, comme le dit Dufrenne, suppose de l'éprouver, mais cela ne veut pas dire qu'« il me faudrait avoir été meurtrier pour comprendre Macbeth »³⁴⁸. Tout ce dont j'ai besoin est dans l'œuvre et je ne vis le monde qu'elle porte en elle qu'en m'ouvrant à elle. Pour penser l'immédiateté de l'expérience esthétique, il faut concilier que je sois à la fois vierge de toute expérience et instruite

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 501.

par l'expérience. D'un côté je m'ouvre à une nouveauté radicale qui me surprend puisque la profondeur suppose toujours une désorientation initiale qui interrompt notre rapport habituel avec le monde à partir de quoi je laisse parler l'objet. Je dois me rendre à la hauteur de l'objet. De l'autre je m'appuie sur mon expérience préalable puisque pour que la perception soit adéquate à l'objet il faut qu'elle soit armée, c'est-à-dire nourrie par ma culture, sinon la perception risquerait de se perdre dans l'objet et de revenir à un état à peine conscient où le sujet et l'objet sont encore mêlés et l'objet, lui, ne pourrait apparaître que de façon confuse. Si l'ouverture sentimentale est une compréhension de l'intérieur, une pénétration au coeur de l'objet à travers ma propre intériorité, pour que l'objet m'apparaisse en tant que tel il faut que je puisse le comprendre en même temps comme autre chose que moi-même - en tant que séparé de moi et non comme le simple retentissement qu'il exercerait sur moi. C'est pourquoi le sentiment doit être nourri par la réflexion. La perception, en effet, s'achève en acquérant d'intelligence grâce au concours de la réflexion, puisque le sensible ne peut vraiment s'épanouir qu'en étant intelligent.

Profondeur et Nature.

L'ouverture au monde du sujet *qui se fait* profond rend visible la contemporanéité subjectif-objectif dans la constitution du sens. Ce n'est plus simplement un "je pense"; il s'agit ici d'un mouvement ontologique qui se met en œuvre, de quelque chose qui advient au cœur de l'être et qui renvoie donc à la Nature. Par ce mouvement, sujet et objet communiquent "du dedans" : le dedans du sujet se fond avec le dedans de l'objet. Nous avons dit, en effet, que pour saisir la profondeur il faut se faire profonds. C'est en agissant que l'on s'affranchit de la dispersion du sens qui a lieu dans le réel - cette dispersion qui est propre aux choses qui ne sont que ce qu'elles sont et qui n'ont pas d'intériorité, et qui est propre également aux hommes "superficiels" qui, vivant comme écartelés au gré de l'instant, sont comme les choses. C'est en agissant que l'on devient ainsi un véritable lieu de recueillement du sens. Cependant dire que l'homme a la possibilité de se situer à l'origine de sa propre existence, ce qui suppose une conquête de soi, signifie que l'homme n'est pas véritablement à l'origine de cette existence. La naissance n'est pas

un fait du sujet : naître au monde suppose pour le sujet d'être jeté dans le monde et d'être donné à lui-même. C'est à partir de cette condition qu'il constitue le monde « à travers son propre travail de donation de sens » et donc qu'il est depuis toujours enveloppé dans ce dernier. Il s'agit donc de penser le sujet et le monde à la fois en fonction de la dynamique qui les dépasse et au profit de leur entrecroisement puisque cette dynamique leur est contemporaine. On peut dire alors que la profondeur laisse entrevoir la Nature : en se faisant profond, l'homme, partie de la Nature, entre en affinité avec elle et cette affinité permet en retour à la Nature d'apparaître de plus en plus pleinement à travers le monde. Ainsi le sujet se fait lui-même *naturant* pour renaturer le réel et le retrouver en son sens le plus plein. Retrouver le réel *naturant* sous le réel *naturé* signifie retrouver notre affinité avec le monde pour réhumaniser le réel et gagner en authenticité puisqu'il s'agit toujours d'ouvrir un monde qui nous parle, qui soit à notre image, non pas parce qu'il devrait être subjectivisé mais parce que nous pouvons devenir vraiment nous-même face aux choses elles-mêmes. Le monde, donc, ne peut apparaître pleinement qu'une fois que nous nous réapproprions notre condition originaire qui est de lui appartenir. Nous sommes alors des hommes authentiques. En effet, être soi-même résulte d'un mouvement qui se situe de façon ambiguë entre la liberté à laquelle est suspendue la perception et la contingence de notre naissance qui n'est pas de notre fait et que nous ne pouvons pas nous approprier. Cela affecte notre ouverture au monde, étant donné que, loin de le créer, nous allons à sa rencontre. La perception peut être conçue en ce sens comme « une naissance continuée sous la figure d'une actualisation de l'a priori existentiel du sujet »³⁴⁹. Notre liberté se lie nécessairement à notre contingence, à la confrontation de l'intériorité et de l'extériorité, dans un lieu où notre intériorité rencontre la transcendance du monde. La profondeur se situe à l'articulation de ces deux dimensions. En renvoyant à la Nature, la profondeur est difficile à penser parce qu'il faut la concevoir à la fois selon le dualisme et selon le monisme. La trace de notre appartenance à la Nature s'incarne dans la notion d'a priori et se rend visible dans le rapport privilégié que celui-ci entretient avec l'objet esthétique.

³⁴⁹ Frédéric Jacquet, *Naître au monde, Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Paris, Mimesis, 2014, p. 32.

Profondeur et objet esthétique : confrontation entre conscience et objet esthétique.

La profondeur dans l'objet esthétique réside, elle, dans « ce pouvoir qu'il a de se suffire à lui-même sans se mesurer au réel »³⁵⁰ : il ne faut donc comprendre l'objet esthétique que pour ce qu'il est. Nous savons qu'on accède à ce lieu de profondeur où l'être se densifie en le traversant, en adhérant à lui de façon sympathique et non en le comprenant par le biais de l'intellect qui sépare et qui vise à définir l'objet en le délimitant. On ne peut en effet saisir la profondeur de l'objet esthétique qu'en la cherchant dans son être spécifique à la fois subjectif et objectif. C'est dans sa profondeur qu'il faudra chercher l'a priori où l'être et le connaître ne font qu'un sans que cette unité soit saisissable en elle-même. Dans ce lieu de complexité, d'indicibilité où le sens est sur le point de se faire, où nous le saisissons là où il est tout près de sa source, il faut maintenant confronter la conscience à l'objet esthétique pour montrer, dans la façon dont ils se rapportent au monde, comment l'objet esthétique constitue un terrain fertile pour l'étude de l'a priori. Nous savons que l'objet esthétique est défini comme *quasi-sujet* : il est à la fois, "délégué d'une conscience" et objet. Cela signifie reconnaître qu'il est à la fois plus et moins que la subjectivité. Conscience et objet esthétique sont tous deux « rapport à soi en étant rapport à un monde »³⁵¹. Le rapport à soi et le rapport au monde sont co-dépendants puisque la façon dont le soi se rapporte au monde est entrelacé avec la façon dont il se rapporte à lui-même. Même dans ses moments les plus profonds la conscience est insaisissable parce qu'elle est tension vers le monde qu'elle annonce sans jamais pouvoir coïncider avec lui. Elle n'existe que sous le régime de la séparation, ce qui affecte son rapport au monde dans le sens où elle est tension vers un monde qu'elle n'est pas, monde qui ne peut que lui être extérieur. Dans son mouvement d'avancée, la conscience "n'est rien"³⁵², elle ne peut en aucune façon se tenir dans l'en soi. L'objet esthétique, lui, est un objet réel, comme nous l'avons vu, et il se distingue des autres objets, qui, eux, sont saisissables à partir de la logique du monde. L'objet esthétique irradie son propre sens, sens qui s'achève en coïncidant avec le monde qu'il ouvre. En tant qu'objet singulier, il se situe dans l'extériorité du monde réel, il a un rapport dynamique et positif à la fois avec soi et avec son

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 508.

³⁵¹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 512.

³⁵² *Ibid.*, p. 512.

monde. Il est l'apothéose du sens et incarne un surplus d'être. Son inépuisabilité n'est pas à concevoir comme insaisissabilité propre à la conscience, ni même comme limite de notre perspective - condition propre aux choses dont nous pouvons toujours faire le tour - mais comme richesse que l'objet esthétique possède en soi. Cependant, dans cette dynamique, l'objet esthétique reste un objet créé, soumis à la perception et « subordonné à la conscience »³⁵³. Il est comme un sujet cristallisé dans un objet et n'a, en soi, aucune initiative. Néanmoins, s'il est bien un objet réel, pour qu'il s'achève en lui-même il faut que son intériorité puisse se déployer, ce qui suppose que le réel de l'objet « s'intériorise et s'irréalise »³⁵⁴ ; ce qui fait que le sens se densifie et que cette densification ne constitue pas une simple entrée dans la réalité mais une expression qui présuppose en quelque sorte une sortie de celle-ci. C'est la coïncidence subjectif-objectif dans l'objet esthétique qui, en transcendant le dualisme, permet à l'objet de se situer dans une zone de neutralité et d'ouvrir un monde en deçà de la distinction du réel et de l'irréel. Le mouvement de la conscience est l'inverse de celui de l'objet esthétique : si l'intériorité de la conscience n'existe qu'en s'extériorisant, l'extériorité de l'objet esthétique ne s'achève qu'en s'intériorisant. L'irréalité de la conscience tend vers l'extériorité qui est le monde réel tandis que la réalité de l'objet esthétique ne s'achève que dans l'irréel qui est son sens. La conscience qui tend vers le monde réel ne s'identifie jamais à celui-ci : ce monde « lui est relatif sans lui être identique »³⁵⁵. Telle est donc sa situation constitutive : elle est dans l'impossibilité de coïncider avec ce vers quoi elle tend. Le plus de l'objet esthétique, lui, doit être compensé par un moins parce que la coïncidence du subjectif et de l'objectif ne peut être abordée que dans un registre hypothétique. En effet il faut observer que le fait d'être à la fois sujet et objet et, comme par miracle, celui d'intensifier son côté subjectif à travers son côté objectif et vice-versa - comme si dans son être ce qui avait le plus d'âme était aussi ce qui avait le plus d'extériorité - exige de l'objet esthétique qu'il déploie son sens dans un monde livré au sentiment : « aussi le rapport à soi par quoi nous le définissons est-il un comme si ; et de même son monde est un monde qui ne peut qu'être senti, un monde qui n'est pas exactement réel »³⁵⁶, si on entend le réel comme quelque chose qui existe

³⁵³ *Ibid.*, p. 513.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 512.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 513.

indépendamment de nous. Ce lieu privilégié qu'est l'objet esthétique, résultat de la réduction phénoménologique, nous permet d'aborder le problème de l'a priori, un dans son être et double dans son statut, et de voir comment il se met en œuvre. Si la conscience, en effet, n'est pas le monde réel qui lui reste extérieur, elle est, par le biais du sentiment par quoi le sujet fait un avec l'objet, le monde irréel intérieur à l'objet esthétique. A travers l'objet esthétique mon intériorité peut assumer une forme définitive, elle peut prendre part dans l'en soi. L'esthétique étant pour Dufrenne un moyen d'approfondir le problème de la corrélation subjectif-objectif, nous sommes à présent prêts à aborder cette coïncidence insaisissable qui se met en œuvre.

CHAPITRE III : A PRIORI ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Expérience esthétique : révélateur de l'a priori.

Articuler la dimension de l'a priori et celle de l'expérience esthétique nous soumet à une difficulté majeure qui se pose tout au long de cette réflexion : comment concilier la dimension de l'a priori qui, connaissance avant toute expérience, présuppose un ancrage dans la réalité - et qui est donc la trace de notre appartenance à la Nature - avec le pouvoir de révélation dont l'expérience esthétique est porteuse ? L'apparaître de l'objet esthétique constitue une nouveauté radicale qui, du fait que nous ne pouvons y accéder que dans l'immédiateté - vu que nous sommes d'emblée immergés dans une certaine atmosphère - suppose forcément une compréhension préalable à toute expérience, étant donné qu'il serait impossible pour nous de suivre un objet radicalement nouveau qui nous resterait étranger et inaccessible de par sa radicale nouveauté. Si nous avons dit dans le chapitre précédent que pour accéder à la profondeur de l'objet esthétique il nous fallait une perception armée de notre culture et de notre expérience, il s'agit ici d'aborder l'échange sujet-objet du point de vue du transcendantal, c'est-à-dire de concevoir une forme de savoir qui constitue la condition de possibilité de l'expérience esthétique. Cette forme de savoir a priori est difficile à thématiser en elle-même séparément de l'expérience, puisqu'à ce niveau de profondeur - à la source du réel - le connaître et l'être sont encore entrelacés. L'analyse se situe ainsi dans les parages de cette zone d'indicibilité. Il faut en effet concevoir le connaître à partir d'une scission survenant au sein de l'être, et l'approfondissement de la relation du sujet à l'objet comme retour vers le lieu de leur indiscernabilité originare. C'est pourquoi le sens affectif n'est saisissable que comme coextensif au réel en train de se faire, ce réel qui, ainsi approfondi et transfiguré par l'esthétique, se configure comme ce que Dufrenne appellera surréel. Ce savoir qui est présent en nous est immanent au sentiment et cependant il doit conserver son statut de savoir afin d'être garant de son a priorité. Je suis dans la certitude de ce que je suis en train d'éprouver, étant donné l'immédiateté de ma reconnaissance de l'objet, sans que je puisse pour autant définir ce que j'éprouve avec précision. Cette communication sujet-monde qui se passe en

deçà de toute expérience et de toute contingence - bien que la rencontre avec l'objet soit contingente - témoigne d'un absolu, d'une unité originaire du sujet et de l'objet qui est en œuvre dans l'objet esthétique. L'a priori, pont entre le sujet et l'objet, se situe à la source de l'indistinction subjectif-objectif qui est aussi celle de l'être et du connaître, l'ouverture du monde du sujet étant contemporaine du dévoilement de ce monde même. Si l'objet esthétique incarne l'être de cette identité subjectif-objectif au sens où l'auteur est son œuvre comme Mozart est le monde de Mozart, l'expérience du spectateur - où tout se passe comme si, en nous ouvrant à l'œuvre, nous entrons directement en communication avec Mozart lui-même - ne peut accéder à cette identité que parce que nous portons en nous un savoir a priori qui nous permet de reconnaître immédiatement cet objet esthétique qui s'impose à nous. Nous comprendrons mieux plus tard comment ce savoir que nous portons en nous ne peut être conçu séparément de nous car nous le possédons comme quelque chose qui est nous-même. L'a priori n'est pas seulement quelque chose que nous sommes mais aussi quelque chose que nous connaissons. Il doit donc être abordé selon ces trois aspects qui se co-fondent : existentiel, cosmologique et affectif. Dufrenne nomme catégorie affective cette connaissance a priori qui est ce sens que nous portons en nous - par exemple le "sens" du tragique - et qui, comme une lumière, nous permet d'accéder à la singularité de l'objet esthétique. Il s'agit ici de penser un monde pour un sujet, non plus le sujet impersonnel kantien mais un sujet concret « capable d'entretenir une relation vivante avec un monde »³⁵⁷ : cette connaissance qui se joue dans l'intériorité de l'échange sujet-monde ne peut se donner que sous forme de sentiment. Elle ne se révèle que si je la prends en charge et que je l'assume comme sens pour moi. Je ne peux la saisir séparément de l'acte par lequel je la saisis.

Si nous avons dit que le sujet profond, celui qui est capable de sentiment, se reconnaît par ses actes par quoi il se pose à l'origine d'un monde irrécusablement sien, c'est parce que si l'on s'appuie sur la corrélation *noési-noéma* sur laquelle se fonde l'intentionnalité de la conscience, il est plus facile pour l'analyse d'aborder la profondeur du sujet du côté cosmologique, c'est-à-dire à travers le monde du sujet, plutôt que du côté existentiel, c'est-à-dire à travers l'attitude du

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 539.

sujet, puisque le monde affectif est le prolongement du sujet. En effet, la conscience vit le rapport avec le monde de façon irréfléchie et ce rapport est toujours déjà donné. L'intentionnalité est donc ce projet qu'il faut toujours reprendre en charge, à travers lequel la conscience, avant toute réflexion, concorde avec l'objet. C'est donc en deçà de la conscience que se noue l'accord du sujet avec le monde. L'objet esthétique est ainsi « le seul à être intégralement perçu et à attester entre l'objet et le sujet une relation telle que l'objet soit seulement ce que projette le sujet du fond de lui-même tout en étant pour lui un donné, une norme extérieure. »³⁵⁸. Nous savons que l'accès du sujet à son monde n'est pas un sentir purement subjectif ; le monde qui s'ouvre ainsi est un monde véritable que l'objet esthétique porte en puissance. La qualité affective, pleine de ce monde du sujet, est garante de ce statut de monde, - ce monde qu'il faut vivre à défaut de pouvoir le penser et dont nous nous approprions au moment où nous le percevons. Cette qualité dont on vient de voir les trois aspects permet de concevoir et la dynamique de l'objet esthétique en son sens puisque, délégué d'une subjectivité qui en est l'auteur, l'objet est à la fois subjectif et objectif, et la dynamique du spectateur qui, tout en accédant à l'objet, fait un avec ce dernier. Nous savons que ces dynamiques sont entrelacées, même s'il faut, du fait de leur irréductibilité, maintenir un écart entre l'être et le connaître, écart que nous explorerons plus avant pour préciser le statut de l'a priori en tant que connaissance, c'est à dire en tant que condition de possibilité de l'expérience. A ce moment de notre réflexion, il nous suffit de nous attacher à la complexité plus générale de la consubstantialité subjectif-objectif mise en œuvre dans l'esthétique : si l'auteur est aussi spectateur de son œuvre, puisque c'est en la percevant qu'il la crée, le spectateur est aussi créateur de celle-ci puisqu'il doit l'assumer pour lui donner vie. En vertu de cette contemporanéité entre création et perception, toute la difficulté portée par l'a priori affectif est celle de penser la façon dont celui-ci peut être un moyen d'accès à un sens qui n'existe pas avant sa prise en charge. Or, comment peut-on anticiper sur l'expérience alors que c'est dans l'expérience même que nous découvrons le sens affectif de l'objet esthétique ? Notre activité entreprenante purement subjective est mise entre parenthèses au profit de l'appel du moi profond. Ce moi profond communique avec la transcendance du monde puisqu'au moment

³⁵⁸ J. Taminiaux, "*Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*" dans la Revue Philosophique de Louvain (1957), p. 97.

même de son ouverture il découvre son appartenance à un fond commun au sujet et à l'objet. Cette transcendance ne peut apparaître qu'en se fondant avec la profondeur de mon être subjectif qui, à son tour, ne peut se réaliser que dans une totale mise à disposition. C'est ainsi que le monde ouvert par l'objet esthétique est un monde « selon lequel [le sujet] est lui-même ». Ce n'est, en effet, qu'en étant lui-même que le sujet peut ouvrir un monde qui soit à mesure de son être. L'artiste crée donc selon ce qu'il est. Nous comprenons ainsi qu'avant même de se lancer dans la création de l'œuvre, il ne peut porter en lui de représentation sous une forme achevée : cela supposerait qu'il lui suffirait ensuite de concrétiser simplement cette représentation à priori dans son travail. De façon analogue, le spectateur ne porte pas en lui une connaissance achevée des catégories affectives, c'est-à-dire un savoir de l'humain qui soit définitif : la vérité de l'esthétique ne peut passer qu'à travers un homme singulier et donc à travers la dynamique constituée par l'objet esthétique qui amène au paraître la façon d'être singulière du sujet. Ainsi, s'il veut exprimer une certaine idée de l'humanité, celle-ci ne peut préexister à son apparition dans l'œuvre. C'est seulement en traduisant dans son œuvre le regard qu'il porte sur le monde que l'artiste conçoit sa vérité propre, une vérité immanente au faire esthétique et irrémédiablement contemporaine à ce dernier : « le musicien pense avec le piano, le peintre avec ses pinceaux »³⁵⁹. Cette vérité, lieu de coïncidence subjectif-objectif, est en elle-même indicible. L'artiste « pense sur l'objet (...) Il a bien une idée de l'homme ou une *Weltanschauung* : par exemple Rouault a bien l'idée de la misère humaine, mais cette idée s'exprime pour lui par la profondeur des bleus et des pourpres, par le cerne écrasé des traits »³⁶⁰. Or, comment se rapportent ces deux dimensions de la vérité du sujet à celle de l'objet ? Nous savons que la vérité de l'esthétique est « enfermée » dans l'œuvre même. Rouault n'a pas pour fin de dire la misère humaine en l'associant selon un lien de cause à effet à une représentation déterminée, comme si ce lien advenait a posteriori et que par exemple ce serait parce que la misère humaine a - dans son regard - inscrite en soi quelque chose de dérisoire que le peintre ferait apparaître sous forme de certaines altérations des traits du visage humain. C'est au contraire une nécessité immanente au faire artistique - donc à la fois au regard de l'artiste et à

³⁵⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 555.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 556.

l'objet qui est en train de se faire - qui pousse l'artiste et le contraint à créer son objet de la seule manière qui puisse satisfaire sa propre visée, l'objet esthétique ayant l'être d'une exigence qui dépasse le dualisme de l'artiste et de son œuvre. L'artiste lui-même témoigne de l'insistance de cette exigence qui s'est imposée à lui ; il a dû se laisser posséder par cette voix par quoi il se sentait appelé, et cela non pas pour se perdre mais pour affirmer sa subjectivité, pour réaliser une conquête sur soi. Cette contemporanéité subjectif-objectif devenue coïncidence une fois l'objet achevé témoigne du double mouvement qui fonde notre expérience : nous sommes ancrés dans la vérité et la vérité n'est vérité que pour nous. L'a priori garantit donc cette irréductibilité de l'échange sujet-objet puisqu'il rend compte de « la position absolue d'un sujet en face des choses »³⁶¹, sujet qui se situe ainsi à l'origine du sens pour exprimer son propre monde que l'objet esthétique porte en puissance. En vertu de cet ancrage, le sujet est suspendu à la liberté de se prendre en charge lui-même et irradie ainsi son propre monde ; mais puisque ce monde subjectif est un monde vrai, une possibilité d'accès à une vérité singulière, cette liberté est à la fois une contrainte. En vertu de sa quasi-subjectivité, l'objet esthétique ne peut apparaître qu'à travers une sympathie avec l'objet. Cette contrainte est indissociable de la dimension existentielle qu'elle porte en elle et qu'il faut assumer à chaque fois. Vu que le sujet qui perçoit l'objet esthétique est à la fois celui qui le prend en charge pour se l'approprier, ce n'est pas la coïncidence comme pensable dont l'approche Dufrennienne rend compte, c'est plutôt la coïncidence comme vécue. Ce renvoi à l'ontologie nous permet de mieux comprendre que le monde affectif ne perd pas toute vertu d'objectivité - ce qui lui garantit d'être un monde vrai même s'il est vrai selon des normes qui ne sont pas objectives - puisque la qualité affective, qui est dans le sujet, est en même temps cosmologique, dans l'objet et au fondement de son monde. La concrétude du sujet affectivement engagé témoigne de son appartenance à la chair même du monde. Cela signifie que nous sommes dans l'impossibilité d'extraire le sens a priori de la contingence de l'événement, c'est-à-dire de la situation concrète où il se réalise. Ce sens, irrémédiablement singulier, est contemporain au surgissement des objets esthétiques : l'a priori ne se révèle que sur l'a posteriori.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 551.

Voyons à présent comment la qualité affective constitue l'objet esthétique afin qu'il puisse ouvrir un monde ou « se dilater » en celui-ci. C'est pourquoi l'objet auquel Dufrenne se réfère est un quasi-sujet, un objet qualifié affectivement. En effet, les objets ne sont pas toujours expressifs et la qualité affective qui les définit n'est pas toujours un a priori. Si l'homme s'exprime par nature en chacun de ses gestes, la façon dont il est expressif n'est pas non plus toujours le témoignage d'un sentiment véritable lorsqu'elle ne ressortit pas du fond de son être pour rendre compte de la façon dont le sujet est véritablement lui-même. L'homme n'est vraiment expressif qu'en étant « de qualité » et à la hauteur de lui-même. Le pouvoir d'approfondissement du réel réside en effet dans la capacité du sujet à « s'affecter soi-même au lieu d'être indéfiniment *qualifié* du dehors », par quoi il ressemblerait aux choses qui ne sont soumises qu'aux hasards extérieurs. Le sujet irradie ainsi son propre monde et, ce faisant, il fait un avec lui-même pour se faire total ; par ce mouvement il ouvre un monde singulier et irrécusable, immanent à l'objet esthétique qui, également, se constitue comme total puisqu'il est totalement ordonné à l'expression qu'il irradie. Le sujet s'affecte lui-même parce qu'il se plie en fonction de ce monde à travers quoi il se réalise, en vertu de l'entrecroisement de la liberté et de la contrainte que cet achèvement requiert. Dans l'esthétique il advient ce miracle qui fait que le sujet et l'objet se font absolus au sens où ils transcendent leur situation dans la réalité, le réel étant le lieu de la dispersion du sens. Ce mouvement fait écho à l'a priori étant donné que le sens de celui-ci se manifeste au mieux là où l'homme et le monde sont en affinité. En effet, se faire absolus pour le sujet et pour l'objet suppose *que* sujet et objet font un et que c'est dans cette coïncidence subjectif-objectif ainsi achevée qu'un sens comme total peut se manifester, le sujet étant soit le créateur soit le spectateur qui s'associe à l'œuvre. Une fois qu'on quitte le règne de l'esthétique et qu'on fait retour au monde réel, c'est de l'accidentel et de la relativité qui se livrent à nous. Il nous faut donc mieux comprendre la façon dont l'esthétique constitue le lieu où on s'affranchit de l'éparpillement du sens. Si tout objet n'est pas expressif, cela signifie que la qualité affective n'est pas toujours a priori. Par rapport à l'objet ordinaire elle est contingente, comme lorsque, en suivant les exemples de Dufrenne, nous considérons qu'un être est désirable ou qu'un chêne est majestueux : les caractères désirable ou majestueux ne sont pas en effet pour l'être ou le chêne des a priori, au sens où ces deux objets d'analyse ne se constituent pas en fonction de ces qualités

puisqu'ils n'ont pas entièrement pour fin de manifester ces expressions. Dans le réel ordinaire ces qualités sont relatives, elles constituent un sens partiel de l'objet, en le qualifiant « par surcroît » ou « par accident ». De sorte que « la majesté peut être un a priori pour le chêne, mais c'est seulement sur une toile de Ruysdael, ou pour un regard qui se souvient de Ruysdael »³⁶² que cette majesté s'exprime éternellement. De même la Suzanne de Tintoret, nous explique Dufrenne, est éternellement désirable non parce que c'est une femme naturelle mais parce qu'elle est métamorphosée par le regard de Tintoret qui la pare de tous les atouts de la jeunesse et de la séduction. C'est le regard esthétique qui permet à l'objet qui en est le corrélat - une fois que cette rencontre simultanée des deux absolus se met en œuvre - de transcender la réalité pour s'affranchir de l'éparpillement. Nous comprenons donc que la qualité affective dans l'objet est à priori uniquement dans l'objet esthétique, là où elle révèle la nécessité de son pouvoir constituant, où la totalité de l'objet est entièrement soumise à sa volonté d'exprimer, où l'objet est « fixé », cristallisé par le regard esthétique, porté par un sens total. C'est en effet en se rassemblant que le sens peut dire une vérité. A ce niveau de profondeur c'est l'essence affective à la fois subjective et objective qui apparaît, qui occupe le premier plan, une fois que tout ce qui ne constitue que de l'accidentel est mis entre parenthèses. Si on a dit que l'imagination ouvre un monde, nous savons qu'elle ne peut pourtant pas constituer un monde « consistant », comme le précise Dufrenne : l'imagination « ne suffit pas à la tâche », elle porte en elle du flou, de l'éphémère puisque le sujet est encore tout proche de la présence vécue et ne peut percevoir de frontières entre lui et les choses. C'est de l'émotion qui le traverse ici et par quoi il répond, par ses propres humeurs ou dispositions subjectives, à un monde déjà donné. Cependant l'imagination a cette capacité inscrite en elle à abolir les frontières de l'objet. Elle est puissance de signification et transcende les dimensions de l'objectivité bien qu'elle soit accidentelle puisqu'elle est enfermée dans la subjectivité : elle se rapporte à l'état de l'être du sujet du fait de cette indivision du sujet et du monde. Le sentiment, lui, est constituant parce qu'il ouvre et enferme à la fois, par son pouvoir d'unification qui lui permet de pénétrer au cœur de la qualité affective tout en excluant ce qu'elle n'est pas. Il est connaissance parce qu'il est ordonné à un lien nécessaire du sujet et de l'objet : notre connaissance coïncide avec la structure de l'objet. C'est

³⁶² *Ibid.*, p. 541.

en ce sens que l'on peut parler d'absolu parce qu'il s'agit de la venue à la réalité de deux vérités qui se font dans un même mouvement. Nous savons cependant que cet absolu qu'est le sentiment qui transcende le plan du réel tout en ouvrant un monde qui se déploie dans l'irréel ne peut être pensé séparément des choses où il s'incarne. La dialectique entre l'irréel et le réel - mais aussi entre l'a priori et l'a posteriori, - qui se met en œuvre dans l'esthétique ne peut pas se résoudre au profit d'un terme seul, elle ne peut qu'en approfondir l'entrelacement. C'est pourquoi il s'agira ensuite de réfléchir autour de l'enracinement de l'esthétique - en tant qu'ouverture d'un monde irréel - dans le réel. L'approfondissement cosmologique, objet de notre troisième partie, ne pourra s'affranchir de ce cercle ; dans le respect de la logique dufrennienne, nous aborderons néanmoins cette approche cosmologique dès le chapitre suivant où nous nous interrogerons sur la vérité de l'esthétique et donc sur la possibilité que celle-ci puisse évoquer dans la relation du sujet à l'objet le mouvement d'un être originaire qui dépasse le sujet et l'objet. Cette dynamique de communication affective est un lieu de manifestation de la transcendance immanente de la Nature, étant donné que l'entrecroisement du réel et de l'irréel réfléchit l'entrecroisement entre l'objet et le sujet et que l'idée de Nature se fait jour comme tentative de prise en charge de la complexité du dualisme. La vérité du sujet qui s'exprime dans son monde témoigne du fait que notre expression la plus profonde réfléchit ce que nous sommes, en vertu de la coïncidence originaire de l'être et du connaître dont l'a priori est garant. Cette coïncidence, menant à la réduction phénoménologique, nous ne pouvons l'assumer qu'en l'habitant, c'est à dire en mettant à disposition de l'objet la totalité de notre être, et non en la connaissant, puisque une fois que le sujet fait un avec l'objet, le connaître s'en trouve résorbé dans l'être. Si cette situation est le fondement irréductible à la fois de l'être et du connaître, il s'ensuit que nous ne pouvons rien dire de ce qui se situe au-delà de notre être propre.

Si l'on revient maintenant sur le sens de l'a priori à sa source, on ne peut que remarquer combien la référence à Kant est *continue* et combien elle ne cesse d'être présente tout au long de toute l'œuvre de Dufrenne lorsqu'il se trouve dans la nécessité d'éclaircir le champ et le propos de son travail. Même s'il faut rappeler que l'étude de l'a priori sera repris pour être approfondi dans *la Notion d'a priori* (1959) et ensuite dans *l'Inventaire des a priori* (1971), il est déjà posé et

structuré de façon achevée dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Comme l'écrit Dufrenne, les priori affectifs sont conçus de la même façon que le sont chez Kant les a priori de l'entendement et de la sensibilité : « conditions sous lesquelles un monde est donné, ou pensé, ce sont ici les conditions sous lesquelles un monde peut être senti »³⁶³. Nous comprenons que la notion d'a priori doit avoir en soi inscrite cette double référence au sujet et à l'objet, que nous avons explorée comme contemporanéité subjectif-objectif. Si pour Kant la connaissance a priori de l'entendement livre un sens rationnel, pour Dufrenne la connaissance à priori de l'affectif livre un sens affectif, le sens étant au principe d'une réalité qui doit être comprise par un sujet. Chez Kant, comme l'explique Dufrenne, la connaissance transcendantale est un a priori qui se définit comme tel par opposition à ce qui est donné dans l'expérience et qui a un rapport nécessaire avec cette dernière puisqu'il la rend possible - « toute étude qui a pour objet les formes, principes, ou idées a priori dans leur rapport nécessaire avec l'expérience »³⁶⁴. Les objets sur lesquels porte cette connaissance comme le sujet transcendantal puisqu'il est au fondement de l'objet l'empirique sont eux-mêmes a priori. L'a priori est donc en son essence pouvoir de constitution de l'expérience. Pour rendre compte de la façon dont le sujet est en prise sur le monde, l'a priori doit « créer » une objectivité c'est-à-dire justifier l'ouverture du sujet à l'objet. Cette justification détermine en même temps « la nature de cet objet comme objet d'une expérience possible ». Du fait que l'objet n'existe pas pour lui-même mais pour un sujet, il est lui-même constitué en fonction de cette inscription dans l'expérience. Dufrenne met l'accent sur la formule célèbre de la *Déduction transcendantale* qui dit que « les conditions de la possibilité de l'expérience sont aussi les conditions de la possibilité de l'objet de l'expérience. »³⁶⁵. Observons qu'à l'intérieur de cette circularité posée par l'a priori, le référent indispensable est le sujet puisque c'est relativement à ce dernier que ce mouvement de constitution se met en œuvre. La nécessité de l'a priori se pose ainsi pour rendre compte des conditions qui font que le donné soit en même temps compris et véridique. Néanmoins, cette perspective n'implique pas un point de vue subjectiviste, le sujet étant le lieu qui permet à l'être de se dévoiler : « Le sujet est donc privilégié,

³⁶³ *Ibid.*, p. 539.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 545.

³⁶⁵ *Idem.*

bien que sujet ne soit pas synonyme de subjectif »³⁶⁶. Il en découle qu'une philosophie de la constitution peut aussi prendre la forme d'une philosophie de l'être. Cependant, chez Kant, l'a priori - soumis à des critères purement logiques de nécessité et d'universalité - est assigné exclusivement au sujet transcendantal. Dufrenne se détache ici de Kant qui, à l'intérieur de la complexité propre à la dynamique expérientielle, finit par privilégier le sujet au détriment de l'objet qui, lui, ne serait qu'« un reflet de l'activité constituante dans le sujet »³⁶⁷. Or, il nous faut au moins évoquer ici la complexité de la perspective kantienne lorsqu'elle se confronte au problème de la subsumption. Kant suppose une complicité entre le sujet et l'objet, une cohérence qui se réalise dans l'objet pour rendre compte du fait que le donné se prête à l'opération de synthèse subjective : « Si le cinabre était tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd, si un homme se transformait tantôt en un animal, tantôt en un autre, [...] aucune synthèse empirique de l'imagination ne pourrait avoir lieu »³⁶⁸. Kant finit par reconnaître dans la *Critique du jugement* le principe d'une finalité, principe qu'il refusait dans la première *Critique*, d'un accord de la nature avec notre faculté de connaître. Cependant cet accord reste chez Kant un principe régulateur qui n'a qu'une valeur subjective. Si Kant ouvre la voie à la réflexion transcendantale, il ne conçoit l'a priori que comme nécessité logique : il s'agit d'une nécessité qui est dans l'objet non en tant qu'elle le constitue - puisque la constitution ne se réfère qu'au sujet et que le sujet seul est doté d'entendement, c'est-à-dire de la capacité à produire du sens de sorte que le sens n'est pas véritablement immanent à l'objet comme sa propre structure - mais en tant qu'elle se manifeste dans l'objet seulement en fonction de la dynamique de constitution subjective. La connaissance n'est pas immanente à l'objet. Dufrenne, lui, radicalise cet accord subjectif-objectif pour penser la connaissance comme débordant le connaissant : elle « serait dans l'être en même temps qu'elle est dans le sujet »³⁶⁹. Par cette radicalisation, Dufrenne confère un sens ontologique à l'a priori : l'a priori étant une propriété de l'être appartient à la fois au sujet et à l'objet et la connaissance se fonde sur l'appartenance du sujet à l'être, et, donc, à la Nature. Cela conduit à penser un état de l'a priori, là où il serait encore indivis. Comme le fait

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 564.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 549.

³⁶⁸ Kant, *Critique de la raison pure*, 1^{ère} Edit., trad. Tremesaygues et Pacaud, p. 163.

³⁶⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 565.

remarquer Dufrenne, ce problème ne se pose pas chez Kant puisqu'il ne considère l'a priori que « sous les espèces de la connaissance », entendue ici comme connaissance objective, ce qui l'aurait conduit, malgré lui, à céder à l'idéalisme. Il aurait pris en charge le problème de l'a priori seulement à partir d'un sens partiel - celui de la possibilité pour la connaissance objective d'accéder au monde objectif - ce qui ne constitue chez Dufrenne que le niveau de la représentation. C'est en ce sens que la double référence au sujet et à l'objet finit par s'effacer au profit d'une activité constitutive qui appartient à un sujet impersonnel qui pense le monde selon l'entendement. Pour saisir l'a priori en son sens le plus plein, il s'agit pour Dufrenne d'élargir son champ et de le retrouver selon les trois modalités qu'a le sujet de se rapporter au monde : présence, représentation et sentiment. Dans cet élargissement se dévoile la réciprocité subjectif-objectif, étant donné que pour Dufrenne il n'y a pas un sujet transcendantal pur mais un sujet « plein » de monde, depuis toujours enveloppé en celui-ci. Ainsi, à un monde entendu comme vécu, pensé et senti, fait face, respectivement, un sujet entendu comme corps propre, sujet impersonnel, selon la perspective kantienne, et moi profond. Cet élargissement constitue aussi, chez Dufrenne, une première tentative pour comprendre le statut de l'a priori par rapport au réel puisqu'il permet d'explorer une unité subjectif-objectif qui se situe au plan du vécu et du pensé et qui est donc dissociable de la sphère purement affective, une fois que le pouvoir révélateur de l'esthétique nous aura rendu visible cette unité qui est au cœur de l'a priori. L'affectif est le lieu où se manifeste de façon visible la coïncidence subjectif-objectif, la connaissance affective étant en effet éprouvée « comme propriété de l'objet »³⁷⁰ étant donné que « le sentiment est dans l'objet autant que dans le sujet »³⁷¹. L'affectif aurait donc le privilège de porter à manifestation la relation de l'homme et du monde au sein de l'être. L'unité, difficile à penser et saisissable en son sens dynamique, se fait jour là où l'objectivité (propre à l'objet en général) est transcendée au moment où la subjectivité va au bout d'elle-même pour transcender sa singularité propre et aller vers l'universel humain - l'universel étant au cœur du singulier -, cet universel qui est aussi immanent à l'objet esthétique. Telle est la direction que Dufrenne assume, à la recherche d'un nouveau transcendantal visant à habiter l'unité au cœur du dualisme comme

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 544.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 561.

tentative de dépassement du subjectivisme kantien. Ici, le plus de subjectivité va de pair avec le plus d'objectivité, le monde du sujet étant l'expression même de son être, puisque, inversement, c'est dans l'œuvre que le sujet peut trouver une expression de soi. C'est en effet l'expression, comme Dufrenne le montre, qui, en se situant en deçà du subjectif et de l'objectif, incarne au mieux l'unité de la qualité affective pour nous la rendre sensible. C'est tout entier que l'objet nous livre son expressivité sans que cette expressivité soit réductible à son corps ou à son âme, l'objet esthétique étant le lieu de l'immanence du sens au signe : « telle mélodie est la tendresse sans qu'on ait à opérer un rapprochement entre des notes comme réalité musicale et la tendresse comme réalité spirituelle »³⁷². Cette coïncidence refléchit la coïncidence du subjectif et de l'objectif puisque ce qui se déploie dans l'extériorité est le propre de l'objet et ce qui se déploie dans l'intériorité est le propre du sujet. De même, pour Dufrenne « la tendresse est une qualité à la fois de Mozart et de la mélodie mozartienne, comme l'est, dans la mère qui sourit à l'enfant, à la fois de son âme et de son visage »³⁷³. En suivant la façon dont l'expression se situe en deçà du dualisme, Dufrenne essaie de saisir la qualité affective « en dehors de ce qu'elle constitue ». C'est ainsi qu'il parle d'une qualité "pré-racinienne" antérieure à la fois à Racine et à son œuvre, pour rendre compte du fait que si cette qualité constitue en même temps Racine et son œuvre, c'est qu'elle les précède, même si nous savons que cette antériorité n'est pensable qu'à travers l'échange subjectif-objectif et dans la contemporanéité de cet échange. Il s'agit donc d'une antériorité qu'il ne faut pas entendre « en un sens chronologique ni même logique »³⁷⁴ et qui se limite à s'exprimer en tant qu'antériorité, comme "réalité originelle", comme lorsque l'expression qui nous est livrée par l'œuvre nous dit, puisqu'elle nous saute aux yeux immédiatement, son antériorité par rapport au représenté. Par rapport à cette formulation de la qualité affective comme pré-racinienne, on peut observer que si l'objet esthétique, en révélant un monde, révèle le spectateur à lui-même, et si pour ce faire il faut que le sujet, auteur ou spectateur, soit tout entier dans son monde, l'évocation d'une dimension pré-racinienne n'a pour fonction que celle de rendre compte de notre condition dans l'être, du fait que le sujet coïncide originairement avec

³⁷² *Ibid.*, p. 560.

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Idem.*

l'objet, l'a priori étant la trace de notre appartenance à la Nature. Néanmoins, du moment où la Nature est en elle-même impensable il nous faudra nous interroger sur l'éventuelle portée subjectiviste immanente à la notion d'a priori, question qui accompagnera, en le sous-tendant, l'achèvement de notre travail. Même si l'a priori a été conçu pour rendre compte de l'objectivité du donné, c'est-à-dire de sa vérité, il présuppose le sujet comme point de vue indépassable : le vrai, ce qui peut être pensable, finit nécessairement par *se configurer* comme ce qui est exclusivement à la portée de l'homme. Pour mieux articuler la question, il nous faut maintenant approfondir ce nœud de complexité à partir de la notion d'a priori du point de vue du connaître, sachant, encore une fois, qu'être et connaître sont entrelacés.

Exploration de l'être comme connaissance.

La saisie de l'a priori en tant que connu constitue une tentative d'approcher celui-ci à distance, de le considérer séparément, indépendamment de nous. Cette approche est complexe puisque si d'un côté saisir l'a priori comme connu et non comme être s'impose - afin de désobjectiviser celui-ci et de le voir ainsi se traduire en une connaissance exhaustive des catégories affectives (nous avons vu que la connaissance est comme une propriété de l'être qui émerge à travers l'homme) - d'un autre côté cette connaissance ne peut qu'être inachevée de par les limites constitutives de la structure de l'apparaître - le sujet étant depuis toujours enveloppé à l'intérieur de son échange avec le monde. Cependant, même si le sujet ne peut être qu'en situation et que mon ouverture est constitutivement inscrite dans la finitude - comme nous le verrons plus avant à travers la confrontation avec Scheler - je suis dans la certitude du fait que le sens que je saisis dans l'immédiateté est le sens vrai, étant donné qu'il s'agit, dans la rencontre perceptive, à la fois d'une reconnaissance et d'une révélation. L'analyse doit donc se situer dans cette zone indéfinie d'indicibilité vu que l'a priori ne se révèle qu'à travers l'a posteriori, notamment dans l'expérience esthétique où se laissent entrevoir les conditions de possibilité de l'apparaître. En effet, si grâce à l'a priori c'est l'objet lui-même qui se dévoile à travers nous, c'est parce que le connaître est dans l'être en même temps qu'il est dans le sujet. C'est donc le statut du général requis dans la notion d'a priori - statut incarné dans l'affectif, dans les catégories

affectives qui sont aux qualités affectives « ce que le général est au singulier, et aussi ce que la connaissance de l'a priori est à l'a priori »³⁷⁵ - qui est le propre de la connaissance et qui est saisissable d'un côté comme savoir préalable dans le sujet et d'un autre côté comme structure du singulier puisque ce savoir permet au sujet d'aller au cœur de l'objet, et en particulier de l'objet esthétique qui est à lui-même sa propre vérité. Le fil conducteur de cette réflexion se pose donc comme une tension toujours inachevée vers l'explicitation de la connaissance « du » monde en lui-même. Nous mettons l'accent sur le « du » puisque le monde est connu tel qu'il est et que c'est au moyen de l'a priori qu'on ne peut distinguer la connaissance du monde de sa structure. L'intensité de l'ouverture affective brouille la distinction entre l'expérience et ses conditions de possibilité.

Toute la complexité réside dans le fait que dans les trois niveaux de la perception on ne peut saisir l'a priori que comme connu sur l'a posteriori, non pas en son être mais une fois qu'il nous est déjà apparu. Ainsi l'a priori est indéfinissable en lui-même mais connu à travers l'expérience de sorte qu'au niveau de la présence, même si nous ne pouvons dire « la façon singulière dont un organisme singulier, selon sa constitution propre, se rapporte à un milieu »³⁷⁶ nous pouvons immédiatement identifier un vivant et accéder à ses intentions et ses comportements. De même, au niveau de la représentation, on ne peut accéder à la façon dont le sujet s'ouvre à l'étant : si je perçois l'objet sur fond de l'espace et du temps, je ne peux percevoir l'espace-temps indépendamment de ce donné a posteriori. Cela vaut également pour les a priori de l'affectivité qui sont insaisissables en eux-mêmes même s'il s'agit de reconnaître qu'« il faut que nous en ayons une connaissance avant même que le sentiment nous les révèle comme nous connaissons l'espace avant la géométrie »³⁷⁷. Cela revient à dire que puisque que l'a priori n'est saisissable et donc connaissable qu'indirectement, la connaissance que nous pouvons en avoir est destinée à être limitée, toujours approximative.

³⁷⁵ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 572.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 571.

³⁷⁷ *Idem.*

La spécificité de l'a priori affectif est qu'il laisse entrevoir le statut originaire de la coïncidence subjectif-objectif qui correspond à l'adéquation de l'être et de l'apparaître. La catégorie affective constitue un savoir implicite et immanent à l'expérience, par quoi le sentiment est tout de suite intelligent ; ce savoir « n'ajoute rien » au sentiment, étant donné que la réflexion comme savoir dont le sentiment a besoin pour s'achever lui est postérieure. La catégorie affective est donc comme une lumière, comme une virtualité agissante grâce à laquelle le sujet est en capacité de reconnaître le monde comme monde pour lui, issu de la même chair. Ainsi, la tentative de considérer la catégorie dans sa spécificité est une œuvre d'abstraction requise par la rigueur de l'analyse puisque la catégorie ne s'actualise que dans l'immanence de la rencontre avec le monde. L'élaboration réflexive de l'a priori qui est extérieure à sa dynamique instaurative, là où le surprenons en son cœur, doit donc faire l'épreuve de la réalité. Si l'a priori ne se révèle qu'à travers ses aspects subjectif et objectif qui sont un en son être, on peut considérer, pour donner un exemple, que le tragique du monde n'apparaît que lorsqu'un sujet s'accorde à lui jusqu'à devenir ce monde qu'il perçoit : ce monde est alors comme un prolongement de lui-même, comme une façon pour son intériorité d'apparaître et de se manifester dans l'extériorité ; le sujet éprouve ainsi sa consubstantialité ontologique avec lui. Inversement on observe que ce monde s'évanouit lorsque la perception du sujet s'en détourne, cette façon de faire un avec lui étant toujours précaire puisque suspendue à la perception. Ainsi, si nous éprouvons du tragique c'est que le monde lui-même est tragique et que le tragique m'appartient comme il appartient au monde puisqu'il est une possibilité parmi d'autres pour le monde d'apparaître à travers l'homme. Cette attitude se différencie de l'approche objectivante propre à la représentation qui se rapporte, elle, à une nature objective, une nature déjà donnée que je pense selon l'intellect comme autre que moi. Nous aborderons plus tard cette différenciation essentielle puisqu'elle nous aide à articuler la complexité sous-tendue par l'a priori, source de l'entrecroisement de l'être et du connaître. L'ouverture affective, elle, en me permettant d'accéder au monde en deçà de la réflexion, c'est-à-dire de faire un avec le monde, me permet d'être au-delà des étants pour tendre vers la totalité, pour transcender l'échange habituel que j'entretiens avec le monde et qui fait écran à l'unité, ce que Dufrenne nomme la perception ordinaire. Ainsi, tout se passe comme si la connaissance - immanente aux choses - était, pour reprendre Bergson cité par Dufrenne, un

achèvement propre aux choses, par quoi elles passent comme par elles-mêmes, de l'être à l'être connu ; ainsi les choses s'accomplissent pour devenir véritablement ce qu'elles sont : « Il y a pour les images une simple différence de degré et non pas de nature entre être et être consciemment perçu »³⁷⁸. C'est en ce sens que la connaissance pourrait coïncider avec le dévoilement du monde, dévoilement qui d'un côté serait un achèvement et d'un autre côté supposerait une perte par rapport à l'état naturel due à une séparation qui vient brouiller l'unité originaire. Rappelons en effet qu'il s'agit ici d'accéder à travers l'affectivité non pas véritablement au monde lui-même - c'est-à-dire à la Nature - mais à la façon dont la Nature se fait monde à travers nous. C'est donc la modalité dont l'affectivité se dévoile qui compte, ce qui revient à dire que la perception, tout en s'approfondissant, laisse entrevoir ce qui la sous-tend au-delà de ses contenus déterminés, c'est à dire de la contingence de ses apparitions.

La distinction entre regard objectivant et regard affectif comme lieu où la perception s'approfondit se laisse saisir lorsque Dufrenne affirme que la perception en s'approfondissant en expression en vient à se dépasser et à devenir autre qu'elle-même ; il oppose ainsi l'intuition (propre à la perception) à l'expression : « l'expression n'est pas une expérience comme l'est la perception et le déchiffrement de l'apparence, ou du moins elle est une expérience originelle »³⁷⁹. Cette ambiguïté refléchit la nécessité pour la phénoménologie de se dépasser comme phénoménologie lorsqu'elle se trouve confrontée à un excès interne à la perception. L'ouverture affective, en effet, nous met en contact avec notre ancrage dans la Nature. Par cet ancrage, la dynamique qui fonde mon être est déjà en œuvre de façon implicite avant que je ne la prenne en charge, prise en charge qui se manifeste lorsque je perçois l'objet esthétique. C'est pourquoi la perception esthétique nous mène à la réduction phénoménologique comme s'il s'agissait d'une restitution consciente du monde de la vie. Nous sommes surpris par l'objet esthétique qui nous est pourtant si familier parce que dans notre perception - par quoi une extériorité s'impose à nous - il en va également de nous, de notre propre existence puisque, de façon quasi miraculeuse, je me découvre moi-même face à l'objet esthétique. Cette dynamique s'appuie sur l'entrelacement

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 565.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 560.

de mon être et de ma possibilité de connaissance du monde, entrelacement qui constitue mon être fondé sur l'a priori, ce qui revient à dire que je ne suis pas entièrement à la source de mon existence même si cette source ne cesse d'être nourrie par mon expérience, par le déroulement de mon existence-même selon la manière dont je l'assume. Il en ressort qu'il n'y a pas de connaissance pure, extérieure à mon échange avec le monde. La Nature, elle aussi, ne cesse de s'accomplir à travers le monde et de se laisser connaître en actualisant son inépuisabilité au travers de la pluralité de ses nombreux visages.

Connaissance « de » l'être.

Il faut dissocier la connaissance affective, cette connaissance a priori de l'humain, de l'action du sujet face à un monde déjà donné. Si l'action, qui n'a pour aboutissement que l'utilité et qui constitue la façon dont je me sers du donné, n'a pas de fin en elle-même, si elle est évanescence puisqu'elle se perd dans ce qu'elle fait, la connaissance affective - qui dans l'expérience esthétique se constitue dans sa forme la plus pure - implique une forme de détachement pour que le sujet - en faisant abstraction de sa contingence - soit tout entier à l'écoute, étant donné qu'il saisit ici une structure de l'objet, structure que le sujet saisit tout en étant envahi par elle. Dans l'exemple que donne Dufrenne, le sentiment du désirable n'est pas le désir puisque le désir suppose une action et une tension vers alors que le désirable est une extériorité qui s'impose en se laissant connaître comme désirable. De même, Dufrenne nous fait observer que le sentiment comme acte de connaissance du tragique, n'est pas tragique, « même s'il est opprimant exaltant »³⁸⁰ tout comme chez Kant l'idée du cercle n'est pas ronde. Il s'agit ici d'un sens affectif qui nous est immédiatement livré tout comme l'a priori de la représentation livre un sens rationnel. Il faut dissocier le sentiment du tragique comme acte de connaissance et l'état de mon être. Néanmoins l'accès seul à la connaissance affective - en incarnant l'ouverture elle-même là où elle est surprise, de façon consciente, à l'état naissant, originaire - nous conduit à la source la plus radicale du sens. Le sujet en effet devient tout entier son ouverture de sorte

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 544.

que tout se passe comme s'il se résorbait entièrement en elle - entièrement au service de la connaissance lorsque celle-ci se fait co-extensive à son être - pour servir la dynamique du sens dans laquelle il s'engage en mettant à disposition sa présence totale. Ainsi, par la mise entre parenthèses du monde par quoi le sujet interrompt la communication habituelle avec lui, nous sommes en capacité de connaître le monde tel qu'il est, et que le connaître qui est ici connaissance « du » monde et non sur le monde adhère véritablement à l'être. Nous savons qu'en accédant de façon consciente à son ancrage dans la chair du monde, notre ouverture la plus pleine n'est saisissable que dans sa co-extensivité au réel en train de se faire. Il en va ici de tout mon être puisque c'est du dedans du sujet et de l'objet que se noue la communication. Le sujet se fait pur regard et ce faisant le monde lui-même prend forme à travers cette connaissance qu'il met en œuvre. Ainsi c'est seulement à partir de cette complexité de la co-appartenance sujet-monde que nous sommes autorisés à penser que le sujet peut être créateur du sens puisqu' alors il fait face à un monde qui est le sien. Cette perspective lie le connaître du monde au concret de notre existence : je ne peux rejoindre l'universel qu'en étant moi-même face à un monde irréductiblement singulier.

Entrelacement de l'être et du connaître.

La dynamique de l'apparaître en effet se fonde sur une tension, sur une exigence qui est celle de l'accomplissement de la vérité, vérité comme adéquation de l'être et du connaître, dans un entrelacement en référence perpétuelle. En vertu de cet entrecroisement de l'être et du connaître, plus un homme est enraciné dans le monde, plus il est proche de la transcendance, de sorte que sa connaissance du monde fait un avec son être. Ainsi, la façon dont nous sommes et la façon dont nous connaissons le monde tendent vers l'unité. En vertu de cette co-extensivité de notre être et de notre connaître, notre existence est en mesure d'explorer la fécondité de son rapport avec le fond et devient alors porteuse d'un avenir original. Cependant si la connaissance habite à la fois le sujet et le monde, il faut différencier la façon dont le sujet s'ouvre au monde de celle dont le monde se prête à la saisie : « Si le monde comprend le sujet c'est en l'individualisant ; le sujet n'est pas compris dans le monde comme une partie dans un tout. [...] De son côté, le sujet

comprend le monde en le particularisant [...]. Puiser dans l'inépuisable c'est le ramener à soi, mais c'est aussi le faire apparaître comme inépuisable : le sujet comprend le monde comme ce qui ne peut être compris, le monde englobe le sujet comme ce qui ne peut être englobé ». ³⁸¹ Ceci étant posé, la difficulté est de penser l'irréductibilité de la connaissance au sein de l'être, vu qu'à l'intérieur de cette dynamique tout se passe comme si l'être se connaissait soi-même alors que, au sein de la dynamique de l'expérience qui nous limite à notre finitude, nous ne pouvons que reconnaître la profondeur d'une signification qu'on a vu s'incarner dans l'expression, une fois que nous la sentons indépendamment du représenté - du réel dans lequel elle s'incarne. C'est ainsi que, par-delà le sujet et l'objet, la dynamique de l'apparaître se laisse entrevoir non pas comme quelque chose de déterminé mais comme la présence d'un absolu en-deçà de la distinction du subjectif et de l'objectif. La qualité affective étant constituante de ce monde, si l'on s'appuie sur la perspective de Scheler « il semble que la valeur soit comme la forme qui crée son propre contenu ». La structure de l'apparaître n'est pas ce que je perçois, tout comme le sentiment du tragique n'est pas tragique, et c'est en cela que réside toute la force de l'expérience esthétique. Ce n'est pas tant ce qui apparaît que sa vérité qui me touche. Cette dynamique montre que, dans la façon dont l'apparaître se laisse dévoiler derrière les apparences, il suppose un dépassement du subjectif. Cependant nous savons que l'apparaître ne peut se donner qu'à travers les apparences, étant donné que la dialectique du représenté et de l'exprimé dans l'objet esthétique est indépassable. L'affectif est un lieu privilégié car il suppose que la dynamique de l'apparaître se reproduit à chaque fois : je ne peux saisir l'affectif hors de la perception que j'en ai. En effet, si l'affectif est un sens pour nous, le sens livré par l'objectivité n'est pour personne ; c'est un sens dont on peut rendre compte indépendamment de la perception. Il nous faut donc avancer dans notre analyse et pour mieux comprendre la façon dont les a priori affectifs nous mènent à la source de l'apparaître, reprendre la comparaison entre la connaissance des a priori de la représentation et celle des a priori affectifs.

³⁸¹ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 254.

Comparaison entre a priori affectifs et a priori de la représentation.

Si on les considère dans leur statut originaire tous les a priori, comme nous l'avons vu, sont insaisissables, de sorte que ce qui est garant du statut de l'a priori, c'est-à-dire ce qui « force » véritablement notre assentiment à la reconnaissance de cette nécessité dans l'apparaître s'ancre dans ce niveau de coïncidence subjectif-objectif qui est propre à l'a priori en son être. Cela revient à dire que le sens (qu'il soit corporel, rationnel ou affectif) est toujours un sens que l'objet impose, et que ce qui distingue nos attitudes est le niveau de la profondeur dans l'immanence de notre échange avec le monde. Ainsi, l'inachèvement qui est propre au système des catégories affectives concerne également les a priori de la représentation qui donnent lieu à des sciences pures, les a priori de l'intellect se situant dans le prolongement des a priori de la représentation. Le statut de l'a priori, en effet, renvoie au pré-catégoriel, à l'immédiat de l'expérience et non à une élaboration qui est œuvre de réflexion postérieure. Comme le montre Dufrenne, que des hommes aient vécu sans géométrie ou que je ne comprenne rien à la géométrie - bien que la nécessité d'un savoir implicite qui se situe entre le vécu et le pensé agisse déjà universellement - témoigne du fait que la source de l'a priori est à rechercher non pas dans un savoir élaboré mais dans une géométrie naturelle comme connaissance a priori de l'espace dont la géométrie élaborée est « l'extraordinaire et imprévisible développement »³⁸² Cependant la validité des catégories affectives comme savoir implicite ne se rapporte pas à l'universalité de leur actualisation. Plus précisément, disons que cette validité doit être explorée à travers le rapport entre général et singulier dans l'humain pour comprendre comment celui-ci peut être général. En effet le moi profond, sujet du sentiment, est un *ego* concret et donc singulier tandis que le moi impersonnel - sujet de la représentation - s'abstrait de la relation avec le monde puisqu'il ne se met pas lui-même en question : le général de la catégorie affective comme idée à priori du sentiment reste concret - sinon il perdrait son essence qui réside dans la profondeur de l'échange avec le monde, tandis que le général de l'a priori de la représentation, lui, est abstrait puisque c'est un monde anonyme qui est à la fois pour tous et pour personne, corrélat d'un regard anonyme qui fonde l'objectivité. Ainsi, de par leur concrétude, les catégories affectives sont plus nombreuses que les

³⁸² M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 606.

a priori de la représentation puisque celles-là, comme nous l'avons dit, sont actualisées par des sujets concrets et qu'il pourrait y avoir, dans l'absolu, autant d'a priori que d'objets esthétiques dont la liste, nécessairement, ne peut jamais être exhaustive. Cette inexhaustivité est propre à la science et à l'esthétique : tout comme la science comme savoir pur est toujours à faire, une esthétique pure ne peut jamais être actualisée de façon définitive. Il s'en suit que nous sommes face à deux sens différents d'absolu :

- Sous l'angle de la science, l'absolu réside dans le système lui-même, conçu pour soumettre la totalité du monde mais il est à la fois soumis à la précarité des événements de la nature auxquels il est confronté lorsque ces événements contredisent le système. Il est donc suspendu à la contingence, du moment où c'est un absolu qui se confronte à l'a posteriori d'une nature déjà donnée.
- Sous l'angle de l'esthétique, l'absolu réside dans la rencontre du sujet et du monde ; c'est une possibilité illimitée de sujets concrets qui font face à une possibilité illimitée de mondes. Bien que cet absolu soit suspendu à la contingence de la rencontre, ce qui fait qu'on ne peut dresser a priori un inventaire définitif des catégories affectives, une fois que la rencontre advient, on est ici face à un absolu en intention qui s'actualise, à un absolu qui n'est saisissable que lorsqu'il est en train de se faire, qu'il réside dans sa modalité de donation.

La nature objective à quoi la science essaie d'adhérer, est en soi un ailleurs radical, ce qui fait que la connaissance de la nature, fondée sur l'élaboration et la formalisation des a priori de la représentation, est toujours provisoire ; en ce sens l'effort d'adéquation à son objet de connaissance est toujours infini. En effet, grâce à l'a priori, je peux à la fois connaître la nature et la soumettre aux lois de l'intellect. Sachant que cette connaissance s'élabore à partir d'une nature déjà donnée, son statut est de constituer l'expérience puisqu'elle est en capacité de la justifier : c'est parce que la connaissance est concevable séparément de l'expérience qu'elle est au fondement de la nature, et que l'a priori et l'a posteriori sont séparés. C'est pourquoi l'a priori

objectif peut être explicité au sein d'un savoir élaboré dans un système qui m'est extérieur pour se constituer comme science achevée et donner lieu à une science pure tandis que dans l'affectif, connaissance et objet surgissent en même temps dans un entrelacement de l'a priori et de l'a priori plus radical et plus profond. Ce lieu de densité laisse entrevoir la façon dont le monde nous traverse avant que nous ne le prenions en charge, la façon dont le savoir irréfléchi déborde et anticipe le savoir réfléchi, comme si nous surprénions le savoir irréfléchi en train de prendre conscience de lui-même. Ainsi les a priori affectifs une fois qu'ils sont élaborés par la réflexion portent en eux la trace de la con-fusion originaire subjectif-objectif, ce qui fait que, en dépit de l'immédiateté de la saisie de ce que nous sentons, nous ne sommes pas en capacité de définir avec précision la catégorie affective sous laquelle se subsume notre expérience singulière. La connaissance de l'a priori affectif est soumise à la perception et *en cela réside* à la fois sa puissance et son évanescence. De sorte que, comme elle envahit mon être total et me rend ainsi indépendante de la réalité, l'expérience esthétique est solidaire de l'a priori. L'a priori objectif, lui puisqu'il se prête plus facilement à l'œuvre de la rationalisation, est plus difficilement concevable en son statut originaire.

Puisque le système de l'objectivité s'applique à l'intérieur d'une nature déjà donnée, l'a priori objectif manifeste sa présence à travers l'a posteriori en se livrant selon la modalité de donation de l'intuition. Cet a priori disparaît dans ce qu'il fonde étant donné qu'il n'est agissant que pour constituer la forme de l'intuition. L'espace et le temps n'étant pas concevables séparément de l'objet spatio-temporel qu'ils constituent, l'intuition pure est impensable en sa condition de possibilité même, l'intuition comme modalité de donation présupposant une simple passivité dans l'accueil du donné : cette passivité est transcendée, brouillée dans l'approche affective, du moment où le sujet fait un avec l'objet. Ainsi l'a priori objectif ne nous permet pas d'accéder par le sensible à la présence de l'a priori en lui-même. C'est ainsi que la notion d'a priori telle qu'elle a été explorée à partir de l'approche objectivante - à laquelle Kant nous a habitué - a conduit à la notion de sujet constituant. Si Kant privilégie l'a priori en sa fonction puisqu'il considère l'a priori comme un savoir élaboré, Dufrenne, lui, explore son statut. Nous savons en effet que l'approfondissement de la notion d'a priori menée par Dufrenne, notion qu'il

appréhende à partir de notre appartenance au monde, nous permet de comprendre que, sur un plan fondamental, il faut transcender l'opposition entre approche objective et approche affective. En effet, ces deux approches, du dehors et du dedans, ne constituent que des modalités de notre ouverture qui s'oriente selon différents degrés de séparation par rapport au monde. La dialectique entre l'être et le connaître étant indépassable, nous nous intéressons à cette opposition pour mieux percevoir cette indépassabilité.

Exploration de la catégorie affective en elle-même.

Ainsi, cette articulation de la dialectique entre l'être et le connaître peut nous aider à mieux penser la complexité de la fonction de la catégorie affective qui précède l'expérience tout en se donnant à travers elle. Ce que nous voulons mettre ici en évidence, c'est que d'un côté la catégorie affective se situe hors de l'expérience en vertu de son statut de connaissance virtuelle et que d'un autre l'universel de la connaissance qu'est la catégorie affective ne se laisse saisir qu'à travers le singulier de l'événement qui réside dans la rencontre du sujet et du monde. Il nous faut donc montrer comment se structure cette complexité : si les deux faces subjectif et objectif se retrouvent à la fois dans la catégorie affective et dans la qualité affective, comment alors penser la spécificité de la catégorie affective ? Nous savons en effet que la catégorie est l'idée à priori de la qualité, ce qui nous permet de dire qu'à travers elle on essaye de surprendre le côté général de l'a priori dans la pureté requise par la connaissance.

Pour ce faire, il est utile de nous intéresser à l'écart à l'œuvre dans les arts représentatifs. En effet, entre le sujet comme élément du monde exprimé et le sujet comme regard qui fait surgir ce monde, la réduction phénoménologique s'impose : le sujet irréel, par exemple le personnage d'un roman, vit son monde comme son destin, comme sa réalité, comme s'il était engagé dans le monde réel ; le sujet réel, lui aussi, est à un tel point enveloppé dans son monde qu'il ne peut éprouver un sentiment qui soit véritablement pur, c'est-à-dire un sentiment qui soit tout entier connaissance, par quoi le sentir subjectif correspond à une pénétration dans le monde. Les deux moments sont alors indistincts, selon la coïncidence de l'artiste et de son monde : comme nous

l'avons vu, « Mozart est l'allégresse du monde de Mozart »³⁸³. Le regard est ici un regard pur de par son indépendance du monde réel. Cette absoluité du regard rend visible la fonction de la catégorie affective, bien que, dans la réalité, cette catégorie ne s'achève que dans son immanence à la qualité. Si c'est à partir de ce regard « réduit » que l'a priori peut se manifester, la catégorie - puisqu'elle incarne l'a priori comme connu - nous montre dans sa spécificité comment le monde se laisse connaître tel qu'il est à l'intérieur de l'indépassabilité de l'échange sujet-monde. L'artiste n'est pas dans une séduction intentionnelle, il lui suffit d'être vrai. Comme le dit Dufrenne, c'est dans les plus grandes œuvres de l'homme, dans l'art et la philosophie, que se révèle une vérité de l'humanité étant donné que l'humanité ne peut être saisie que sur le point de se faire. Ainsi, l'originalité de l'artiste réside moins dans la découverte ou la création d'une forme nouvelle que dans la vitalité de son contact avec l'originaire, contact qui ne cesse de se réimposer indéfiniment à travers des formes toujours renouvelées. C'est ainsi que l'artiste, pris dans le détachement esthétique, est entièrement envahi par ce sentiment qui est connaissance, puisque, pour accéder à l'essence, tout se passe comme si le monde lui-même parlait à travers lui et que tout en s'oubliant il lui laissait la parole. La catégorie est comme une pure fenêtre sur le monde lui-même, étant donné que plus l'homme s'aliène, c'est-à-dire neutralise sa situation dans le monde, plus il s'y engage profondément. Afin que cela soit possible, il faut, comme nous l'avons dit, du côté du sujet que la connaissance, le vrai, habite l'homme, et du côté de l'objet que le général soit au cœur du singulier.

En effet, être à l'origine d'un monde veut dire pouvoir le saisir en son essence en deçà du contenu déterminé, comme « lorsque je pense la préciosité je puis la réaliser aussi bien sur la somptuosité gracile d'une orchidée, sur les lignes subtiles de l'*Érechthéion* ou sur les conversations de l'Hôtel de Rambouillet »³⁸⁴. Ce sens général est une possibilité de sens qui peut trouver plusieurs incarnations. Ce général de la qualité qu'est la catégorie n'est pourtant pas ce qui nous possède, ce sentiment singulier qui s'éveille face à la singularité de l'objet esthétique ; il en saisit la « note fondamentale » et non la « nuance exacte ». Cependant, et inversement, si je

³⁸³ *Ibid.*, p. 582.

³⁸⁴ *Idem.*

puis reconnaître immédiatement le général à travers le singulier - ce qui constitue la condition de possibilité de sa compréhension puisque je suis en capacité de nommer une singularité qui s'impose à moi en la comprenant comme catégorie - c'est que le singulier porte en lui l'universel : « Mozart est plus que Mozart et rejoint en lui l'humanité »³⁸⁵. Si la catégorie est générale, cette généralité est immanente au singulier vu que la qualité ne se superpose pas à la catégorie comme une espèce sur un genre préexistant. Le général de la catégorie incarne le cœur, le fond de la qualité, ce fond qui, en deçà de sa différence spécifique, peut être commun et habiter différentes qualités. La catégorie considérée en elle-même est donc un général non encore incarné. Sous son aspect cosmologique, elle est une possibilité de monde. Sous son aspect existentiel, elle est un regard pur propre à un « spectateur absolu [...] hors de toute référence à un sujet réel »³⁸⁶, pur et impersonnel. Pour saisir ce sens général en lui-même, Dufrenne nous invite à penser le chœur de la tragédie grecque qui est comme un écho qui chante l'universel du singulier, c'est-à-dire le sens existentiel d'une existence. Ce faisant, le chœur donne voix à un monde. Ainsi le chœur peut incarner la catégorie de façon manifeste puisqu'il assume le détachement propre à tout acte de connaissance tout en restant concret, ce qui signifie que l'essence de l'humain, qui réside dans son existence, dans son être au monde, est garantie. Il en est de même du « donateur dans les tableaux du Moyen Age ; la sérénité d'un Annonciation c'est en lui qu'elle est sérénité »³⁸⁷. En effet, le sujet en tant que corrélat est à un tel point engagé dans le monde, dans l'immanence de cet acte fondamental - qui devient l'acte du sensible lui-même - qu'il laisse parler le monde à travers lui. C'est ainsi que la catégorie incarne l'ambivalence du statut de l'a priori et que nous sommes en capacité de mieux appréhender la façon dont le général de la catégorie reste concret, ce qui va de pair avec la façon dont l'articulation entre le dedans et le dehors s'achève en coïncidence.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 591.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 583.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 581.

Confrontation avec Scheler : l'apport de Barbaras et Franzini à notre réflexion.

Cette ambivalence de l'a priori oblige donc la réflexion à se confronter au fait de la contingence de la rencontre avec le monde. Bien que l'a priori ne puisse se révéler qu'à travers l'a posteriori, il échappe pourtant en lui-même, en son être, à celui-ci du moment où il se pose à l'origine d'une histoire, d'une contingence qui n'a de sens que par lui. C'est donc dans ce dépassement de la réalité que l'a priori se donne pleinement - bien que de façon insaisissable - et c'est à travers la réalité qu'il se donne comme aliéné - bien que de façon accessible. En effet, on peut dire que lorsqu'une œuvre nous est naturelle et que l'exécution est concertée, c'est parce qu'elle est en affinité avec l'a priori pour porter à manifestation cette coïncidence subjectif-objectif qui lui est propre. L'a priori qui se manifeste ainsi est pourtant déjà saisi après coup par la réflexion. Il n'est pas ici conçu comme un dogmatisme - comme l'entendait Kant - mais comme un ayant lieu entièrement immanent à l'expérience, qui se laisse saisir moins en son contenu qu'en sa dynamique. Nous comprenons mieux maintenant pourquoi le statut véritable de la catégorie affective « suppose encore une fois que [l'a priori] soit d'abord du virtuel, c'est-à-dire qu'il soit moins la catégorie elle-même, qui n'apparaît qu'après coup dans une histoire, que la possibilité que j'ai de l'invoquer »³⁸⁸.

L'approche objective de Kant se limite au niveau du représenté, niveau qui incarne uniquement une partialité de la dynamique de l'apparaître ; par conséquent il ne rend pas vraiment compte de la portée véritable de la subjectivité transcendantale porteuse d'a priori. Le fait que je me rends irréductible par rapport aux faits, ce par quoi nous avons dit que je me fais sujet profond, suppose, comme nous le verrons, que j'accomplis mon essence de sujet engendré comme inengendré, au service de l'ouverture, du déploiement de l'extériorité elle-même là où elle est véritablement en train de se faire à travers moi. Même sous leur aspect cosmologique, ce n'est pas à une nature intuitionnable que les catégories affectives se réfèrent ; le sentiment à

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 607.

travers quoi elles s'actualisent nous rend sensible le fait que nous percevons en même temps, dans un même mouvement, l'homme et le monde. Nous sommes face ainsi au surgissement du monde à l'état naissant. Les a priori de la représentation, quant à eux, sont considérés à partir d'un monde déjà donné et donc, en quelque sorte, séparément de leur actualisation, de leur venue à la manifestation. C'est pourquoi l'a priori affectif doit d'autant plus se mesurer à la contingence de la rencontre avec le monde et nous oblige à concilier les deux pôles - là où ils sont le plus profondément entrelacés - autour desquels se structure l'enquête phénoménologique - celui de l'absolu et celui de la contingence, autrement dit du sens et du réel - jusqu'à les penser en leur coïncidence et dans l'indépassabilité de leur dialectique. Le sentiment, imprévisible comme une révélation inattendue et fruit d'une initiative radicale, est un événement dont la nécessité s'impose à la contingence d'une existence singulière. Cette dimension événementielle et anti-téléologique qui conteste toute logique de l'histoire exige que la dimension de l'historicité soit pensée dans toute sa radicalité. L'histoire, surprise à sa source véritable, n'est saisissable qu'en comprenant le rapport entre le général et le singulier de l'humain. En effet, le surgissement de l'objet esthétique est un événement qui nous éveille à notre appartenance au monde. Les hommes singuliers, une fois que leur singularité a été assumée, découvrent en eux un sens général de l'humain par quoi ils communiquent avec les autres et singulièrement avec l'objet esthétique qu'est le visage humain du réel en vertu de la coappartenance originaire à ce fond commun qu'est l'humanité en nous. Ce fond que nous savons être en lui-même inassignable existe comme une présence en deçà de toute thématization puisque, de par sa profondeur, il n'existe qu'en se faisant. Le fait de n'exister qu'en se faisant suppose le brouillement des frontières entre l'expérience et ses conditions de possibilité, ce qui fait que l'humanité coïncide avec son incarnation et ne se réalise qu'à travers des hommes singuliers.

La similitude - ici ce qui nous rapproche des autres puisque le général est immanent aux hommes singuliers - est comme une vocation, une tâche fruit d'un parcours personnel : c'est ainsi que l'homme en s'isolant pour s'approfondir « se fait semblable à tous » L'homme est alors comme le « délégué » de l'humanité, humanité qui se fait et se laisse découvrir dans ce que nous faisons : le général qui a trait à l'humain « implique toujours une certaine idée de la totalité

humaine, et le sentiment de la parenté de tout homme avec moi »³⁸⁹. Puisque le général est immanent à l'objet esthétique nous comprenons que c'est l'exception, au sens Jaspersien du terme, qui fait véritablement sens en se posant comme irréductible : « L'œuvre d'art est, comme la personne, irréductible à la chose ; elle est l'Unique, ou, comme le dit Jaspers, l'exception. »³⁹⁰

Dans ce lieu de densité incarné de façon la plus manifeste dans l'objet esthétique, le sens coïncide avec la façon dont il se donne puisqu'il lui est contemporain. Cette compréhension de l'intérieur est rendue possible par l'humanité qui nous habite : le sentiment étant participation, cela suppose que l'être et le connaître, en allant vers l'accueil de l'objet esthétique, deviennent en nous comme une même chose. En ce sens, l'homme singulier, tout en étant fini, est coextensif à l'humanité puisque rien de ce qui est humain ne lui est étranger. C'est ici que réside la dimension d'absoluité de l'a priori, qu'il faut cependant concilier avec le contingent de son actualisation, de son immanence à notre existence. La singularité de notre être - qui fait que dans notre réalité nous ne sommes ouverts qu'à certaines catégories affectives et fermés à d'autres, ce qui suppose que nous ne pouvons pas avoir une connaissance totale de l'humain, c'est-à-dire que nous ne pouvons dresser un inventaire définitif des catégories affectives - exige de prendre en charge la dimension de l'historicité. Cette réhabilitation de l'histoire que Dufrenne mène à l'intérieur de sa notion d'a priori se structure en se contraposant à la perspective de Scheler, dont nous savons que Dufrenne a hérité la notion d'a priori matériel. La difficulté de penser ensemble l'absolu et le contingent de l'a priori constitue donc le nœud fondamental. Comment la pureté de la connaissance peut-elle être préservée du déroulement de l'histoire qui viendrait l'entacher puisque la connaissance s'y achève entièrement et dans toute son imprévisibilité ? Comment donc penser l'historicité de l'apparaître de l'a priori de sorte qu'elle puisse ne pas peser sur son être ?

Si l'on suit l'analyse de Dufrenne, la perspective de Scheler est poiteuse d'équivocité. En effet, le fait que le système des valeurs puisse être définitivement arrêté - ce qui suppose qu'il soit connaissable en son absoluité - serait en contradiction avec le fait que le saisissement des valeurs varie selon de l'histoire. Scheler, afin de garantir l'objectivité de l'a priori, conçoit un sujet qui

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 580.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 586.

n'est pas lui-même porteur de valeurs mais qui est pris dans une expérience pure, expérience qui est une *Wesenchau* : cela suppose qu'on a [cette visée originale] ou [qu'] on ne l'a pas »³⁹¹; et si on l'a, il s'agit alors d'une expérience absolue, c'est-à-dire que l'a priori auquel nous accédons est présent en nous comme absolu, ce qui suppose que « la possession de cet absolu soit absolue »³⁹². Néanmoins l'accès du sujet à cet absolu dépend de ce que Scheler nomme « la personne », cette personne en lui qui est le récepteur nécessaire des valeurs, et à travers cette personne singulière, la personne collective comme « communauté de personnes », de sorte que l'historicité se pose comme une dimension essentielle à l'intérieur de cette perspective. Or, comme l'observe Dufrenne, si la valeur apparaît « comme absolu[e], mais historiquement »³⁹³, comment garantir par cette voie l'absoluité de l'être de valeurs qui s'exprimerait dans un inventaire de valeurs qui soit définitif ? Pour penser l'absoluité de l'a priori - puisqu'il y a un entrecroisement fondamental de l'absoluité avec la contingence - Dufrenne se détache de Scheler sur deux points fondamentalement liés : puisque l'a priori est immanent au sujet mais en tant que virtualité qui s'éveille face à l'objet et qui est donc soumise à la contingence de la rencontre, il peut être conçu en lui-même comme absolu, ce qui suppose pourtant l'impossibilité de penser un système définitif des a priori. L'absolu ainsi ne peut se donner ni donc être pensé en lui-même mais entièrement à travers la contingence, l'indépassabilité du dualisme qui constitue le fond de la perspective Dufrennienne se révélant ainsi. Cette indépassabilité qui signifie, comme nous le savons, que sujet et objet et plus généralement les deux pôles de la réflexion phénoménologique ne peuvent être pensés séparément l'un de l'autre - puisque l'un renvoie sans cesse à l'autre - se traduit à un niveau cosmologique avec l'idée, rencontrée précédemment, que je ne peux penser en elle-même, à partir d'un fond neutre, l'émergence de l'apparaître au sein de l'être. A ce point, notre réflexion nous amène à reconnaître que l'on ne peut penser l'originarité de la distinction du connaître et de l'être. Nous sommes alors face à une indistinction originaire qui entraîne Dufrenne dans une dynamique téléologique puisque, sachant que l'apparaître est pensé à partir du sujet et non le sujet à partir de l'apparaître et que le point de vue du sujet est donc

³⁹¹ M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle, 1927, p. 75.

³⁹² M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 605.

³⁹³ *Ibid.*, p. 606.

indépassable, l'être (et donc la Nature) ne se donne qu'à travers l'apparaître et ne peut donc être pensé séparément de lui. R.Barbaras, dont la perspective dissocie l'apparaître de la subjectivité montre, en prenant en charge la dé-subjectivisation de la perspective cosmologique, comment on peut penser que le sujet n'est plus la source mais le simple destinataire de la phénoménalité. Et c'est ainsi, il me semble, que l'être et le connaître peuvent être conciliés.

E.Franzini, lui, nous permet également d'aborder la perte de la corrélation chez Dufrenne à partir d'un autre point de vue plus manifestement fidèle au dogmatisme husserlien³⁹⁴. Il observe que le vrai sujet de la constitution, cette existence depuis toujours enveloppée dans le monde, semble ainsi révéler une autogenèse ontologique. Nous savons, en reprenant ses termes, que le sens affectif de l'objet esthétique saisi par le sentiment est donné sur un plan transcendantal qui, loin d'être imposé de l'extérieur comme une forme abstraite, adhère entièrement à la matérialité de l'objet. L'expérience de l'objet esthétique ainsi entendue semble exclure une recherche sur la genèse de l'historicité du sujet et de l'objet. Cette perspective se borne à poser la concrétude de l'a priori comme une évidence inhérente à l'esthétique sans s'intéresser aux différents niveaux de cette évidence, comme le voudrait une enquête phénoménologique qui serait structurée au sens husserlien du terme, c'est à dire une enquête explorant la structure affective de l'objet à partir des significations que seule l'intersubjectivité dans ses multiples dimensions - tout d'abord historiques et sociales- peut déterminer. Cette critique de Franzini qui est extérieure à notre cheminement puisqu'elle est extérieure au propos de Dufrenne lui-même nous permet pourtant d'attirer l'attention sur la dimension de l'historicité pour l'interroger dans toute sa spécificité. Dufrenne déclare en effet en ouverture de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* que « nous ne nous astreignons pas à suivre la lettre de Husserl. Nous entendons phénoménologie au sens où MM. Sartre et Merleau-Ponty ont acclimaté ce terme en France : description qui vise une essence, elle-même définie comme signification immanente au phénomène et donné avec lui. »³⁹⁵ Cette proposition de Dufrenne permet à Franzini d'embrasser l'idée que cela n'a cependant pas beaucoup de sens ici de réfuter les positions de Dufrenne en se référant à une

³⁹⁴ Elio Franzini, *L'estetica francese del 900, Analisi delle idee*, Edizioni Unicopli, Milano 1984, p. 386.

³⁹⁵ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 4-5.

supposée orthodoxie que Dufrenne lui-même n'a jamais déclaré vouloir suivre puisque Dufrenne évolue dans une direction qui trouve son origine dans un milieu culturel typiquement français. Le sujet de cet horizon est défini par Franzini comme un sujet qui reste inexploré dans l'esthétique française, tout comme est inexplorée la perspective qui ouvre à la genèse historique et intersubjective de l'art ; une perspective dans laquelle l'idée de l'art comme dimension fondamentale de l'histoire permet de justifier son ancrage véritable dans celle-ci : « il soggetto che rimane inindagato nell'estetica francese, così come inindagata è una prospettiva che ricerchi la genesi storica e intersoggettiva dell'arte, la prospettiva in cui può formarsi un'idea di artisticità come dimensione fondamentale della storia stessa »³⁹⁶. Cette critique nous aide à mieux cerner la problématique telle qu'elle se pose à l'intérieur de la perspective de Dufrenne : elle met l'accent sur l'horizon à partir duquel se constitue et s'oriente la phénoménologie française qui explore le niveau le plus fondamental de l'origine de l'apparaître et qui, dans le sillage de Merleau-Ponty, est à la recherche d'un sensible qui transcende les distinctions du passé et du présent et d'un toujours nouveau et toujours le même. C'est une phénoménologie qui revient sans cesse sur ses propres moments constitutifs.

Le cœur de la réflexion de Dufrenne se situe en effet sur un plan ontologique, extra-historique, qui vise à surprendre la consubstantialité subjectif-objectif - indicible et absolue - en œuvre dans l'expérience esthétique. Pour le philosophe, en effet, le problème esthétique se concentre entièrement dans l'ouverture du sujet face à l'objet : comme la dimension de l'histoire n'est pas objet de thématization frontale, elle est seulement évoquée pour concilier à un niveau théorique l'absolu et le contingent de l'a priori. Selon la perspective husserlienne, l'art devrait pourtant constituer une dimension fondamentale de l'histoire. Pour Dufrenne, en nous invitant à faire un avec lui « du dedans » de son apparaître, le sens véritable de l'objet esthétique ne repose que sur lui-même ; si nous voulons surprendre la généralité propre des catégories affectives, nous devons le faire dans l'immanence de la catégorie à la singularité de la qualité à la fois existentielle et cosmologique. Inversement, lorsqu'il est compris selon une vérité qui lui est

³⁹⁶ *Idem.*

extérieure, c'est-à-dire lorsque « je m'arrête, selon une réflexion objectivante, à ses alentours, sans en venir à ce qu'il est en lui-même »³⁹⁷ l'objet esthétique est considéré comme objet dans une histoire ou produit d'une technique. Considérer la structure signifie approcher l'objet selon une réflexion critique, qui comme nous le savons a son utilité même à l'intérieur de la perception esthétique, étant donné que le sentiment se situe à l'interface de l'approche critique et de l'approche sentimentale. Cette intégration critique nous est d'autant plus utile qu'il nous est facile de perdre pied face à un objet nouveau même si, grâce à l'a priori, cette nouveauté n'est pas radicale. La réflexion critique, puisqu'elle renvoie hors de l'objet, n'apparaît pas immédiatement. L'immédiateté étant le signe d'une a priori, elle va de pair avec l'irréductibilité de cet objet ; en apparaissant tout se passe comme si cet objet nous parlait avant que nous parlions de lui. Ainsi il ne se réalise qu'en se faisant à l'intérieur de la rencontre perceptive. Par-delà l'espace et le temps, en effet, les œuvres peuvent communiquer - au-delà de leurs différences qui se rapportent à leur contingence - par ce qu'il y a de plus profond en elles : « les oppositions et les rapprochements qui s'instituent alors défient toutes les classifications objectives et bousculent l'espace et le temps ; ils ne sont pas moins réels, mais ils ne ressortissent plus à une systématique objective, ils sont de l'ordre de la communication »³⁹⁸. Il faut considérer en outre que l'objet esthétique, délégué d'une subjectivité concrète, ne manifeste pas le cosmos des catégories humaines mais un monde singulier dont l'absolu est en intention, monde qui est pour l'artiste le seul monde, un monde qui permet d'être lui-même et qui, en même temps, devient le monde du spectateur. Cette dynamique Dufrennienne qui ramène le connaître vers l'existential risque cependant, comme le dit le philosophe, de contredire le point de vue de départ qui avait posé la co-extensivité de l'homme à l'humanité. Il faut donc, en vertu de l'indépassabilité de la dialectique entre être et connaître, réhabiliter la distinction entre ces deux termes, c'est-à-dire la distinction selon être et selon l'avoir (même s'il est vrai que la connaissance à priori est en nous comme quelque chose que nous sommes) puisque la façon dont l'artiste est son monde ne coïncide pas exactement avec la façon dont le spectateur accède à ce monde tout en le faisant sien. En effet, l'envergure de ces deux ouvertures étant différente, une co-dépendance de celles-

³⁹⁷ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 585.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 597.

ci s'impose selon un double rapport, qui reprend le rapport entre le général et le singulier dans l'humain. Si l'on suit la pensée de Dufrenne, l'unicité de l'a priori existentiel - qui est à la source de l'objet esthétique - peut-être objet de l'a priori cognitif (610) à partir de la façon dont le spectateur accède à l'objet esthétique ; inversement, la généralité de l'a priori cognitif se fonde sur un a priori existentiel concret puisque nous comprenons l'objet à partir de notre singularité existentielle. Il n'en reste pas moins que notre singularité se constitue comme une ouverture vers le général, ce par quoi nous transcendons notre finitude tout en restant en son sein. Cela signifie que même si notre compréhension, entendue en elle-même, déborde notre situation et est pensable en droit comme absolue, dans la réalité de notre contingence nous sommes destinés à nous ouvrir seulement à une partialité de l'humain. C'est ainsi que selon Dufrenne la finitude du savoir à priori n'affecte pas le savoir en lui-même mais la façon dont celui-ci s'actualise, c'est-à-dire l'usage que nous en faisons. Cet écart entre être et connaître définit le statut de la condition humaine elle-même : « l'homme ne met jamais en jeu une compréhension totale de l'humain. L'humanité n'est jamais totalement transparente à elle-même, réconciliée avec elle-même »³⁹⁹. En effet, naître c'est s'exposer à la finitude à la fois de mon être et de l'imprévisibilité de la rencontre avec le monde, de sorte l'expérience esthétique est soumise à une « double limitation » : d'un côté, selon l'exemple de Dufrenne, il faut que je rencontre Mozart, que Mozart me soit présent pour que je sache que je suis capable d'éprouver la tendresse - ou qu'à travers l'exposition d'un événement comme la guerre je me découvre lâche ou courageux - et d'un autre côté l'accès au monde de Mozart suppose que j'accepte de m'ouvrir à Mozart au risque de rester enfermé à d'autres catégories affectives, étant donné que ma compréhension du monde se fait sur fond de ma finitude puisque la profondeur est un mouvement qui se fait en intention, qui seule permet la simultanéité du subjectif et de l'objectif. Les catégories peuvent donc rester lettre morte puisque c'est à travers l'histoire qu'elles se laissent découvrir pour devenir ce qu'elles sont. C'est pourquoi il faut donc renoncer à en dresser un inventaire définitif. L'affectif est l'ouverture d'un monde comme total et non la connaissance - en tant que savoir achevé - de la totalité. Cette ouverture est de l'ordre de l'événement.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 611.

CHAPITRE IV : EXPERIENCE ESTHETIQUE ET REEL : VERS UNE COSMOLOGIE.

Pour approfondir notre étude de l'expérience esthétique, il nous faut maintenant rendre compte de l'ancrage de la vérité de l'affectif dans la réalité, c'est-à-dire explorer l'entrelacement de l'humain et du réel pour penser en quel sens l'art, à travers la création d'un objet nouveau que nous avons défini comme surréel, peut dire le réel et donc anticiper sur celui-ci. Pour ce faire, il s'agit pour nous de montrer comment la vérité, le sens et l'être s'ancrent dans le réel pour pouvoir penser celui-ci dans sa stratification et sa dynamique ; de montrer comment l'approche affective brouille le monde réel et d'étudier la façon dont l'art nous ramène au début de la perception, l'art étant en effet une possibilité pour le sujet de co-naître avec le monde tout en allant au cœur du réel auprès du recueillement de l'identité dialectique du sens. Pour mieux saisir ce mouvement, nous devons explorer la portée de la réalité de l'objet esthétique et interroger sa signification ; reprendre la confrontation entre approche objective et approche affective pour la pousser à son terme et pour penser la relation entre exclusivité du monde esthétique et inclusivité de l'approche objective ; explorer enfin la confrontation objet esthétique-œuvre d'art et objet esthétique naturel.

Façon dont le réel se dit lui-même à travers l'esthétique.

Si la phénoménologie de l'objet esthétique s'achève dans l'expression puisque c'est dans l'expression qu'apparaît sa vérité, alors pourquoi Dufrenne ré-interroge-t-il la vérité de l'objet esthétique ? Si la réflexion s'appuie ici explicitement sur le point de vue de l'objet esthétique comme si elle avait besoin de mettre en deuxième plan le point de vue de la perception, c'est parce qu'il s'agit maintenant d'assumer une perspective visant à désobjectiver le problème de l'esthétique dans son sens affectif. C'est pourquoi penser cette difficulté à partir de la vérité de l'objet esthétique peut nourrir notre réflexion. Cependant le point de vue du sujet ne perd pas sa

centralité : le sens reste existentiel vu qu'il passe par l'homme et si nous savons que l'homme réalise une dynamique qui se fait à travers lui, il faut maintenant essayer de penser cette dynamique en elle-même. Cette perspective reprend en effet l'ambiguïté de l'en soi-pour nous posée par l'objet esthétique pour en penser le fond, c'est-à-dire pour la penser comme dynamique de l'être. Il faudrait en effet pouvoir considérer cette dynamique en sa neutralité par rapport au partage subjectif-objectif pour l'accompagner en tant qu'advenir d'un processus et non à partir de ses effets, c'est-à-dire à partir du plan des phénomènes. Et pourtant, l'autodépassement du plan des phénomènes qui s'impose maintenant à la réflexion phénoménologique est difficilement concevable à l'intérieur d'une perspective qui présuppose une coïncidence originaire de l'en soi-pour nous, bien que cette condition originaire soit en elle-même inaccessible puisque depuis toujours dépassée en dualisme. Ainsi la contemporanéité de cette coïncidence originaire subjectif-objectif (monisme) et de l'irréductibilité du sujet par rapport au monde (dualisme), qui est au fondement de la perspective du philosophe, ne nous permet peut-être pas de dépasser véritablement le plan des phénomènes, c'est-à-dire de passer du dualisme au monisme, du fondement au fond. C'est pourquoi cette ouverture d'un horizon ontologique qui suppose de penser l'originarité de la différence subjectif-objectif pose peut-être problème, comme nous l'avons déjà suggéré à plusieurs reprises. Nous accédons à ce nœud de complexité lorsque nous observons combien le philosophe avance par hypothèses puisqu'il oblige la réflexion à sortir de l'identité originaire sur laquelle pourtant se fonde la réduction Dufrennienne pour viser à la penser du dehors, avant sa mise en œuvre. Il nous faut donc explorer le point de vue du sujet à travers celui de l'objet esthétique afin de penser l'ancrage de l'humain dans le réel. Pour l'artiste s'exprimer, parler de soi au sens le plus authentique, c'est « permettre au plus secret, au plus discret de manifester sa présence »⁴⁰⁰, c'est à dire nous faire pénétrer dans un monde où ce qui est vrai est ce quelque chose d'insoupçonné, de caché qui demande à se rendre visible parce que ce monde qui s'ouvre est le monde selon lequel il est lui-même dans sa singularité irréductible. C'est seulement par une singularité existentielle que le monde peut s'exprimer et il nous faut rendre compte de la façon dont, grâce au pouvoir dont dispose la subjectivité - pouvoir qu'il faut interroger ici comme un repliement du réel sur soi-même - seul

⁴⁰⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 619.

ce monde est en capacité de dire cet aspect du réel à travers la façon singulière dont il s'exprime : ceci est plus manifestement visible dans les arts qui représentent de l'irréel comme « les rêves de Jean Paul ou de Novalis, les démons de Bosch ou les anges de Giotto, les dragons chinois et les Shiva hindous »⁴⁰¹.

Si le sujet connaît le réel avant de le rencontrer, c'est parce qu'il est lui-même une partie du réel : le sujet est en quelque sorte ce qu'il exprime. Comprenons alors mieux en quel sens l'expression « est présente à lui avant d'être recueillie sur le réel »⁴⁰²⁴⁰³ : l'homme, lieu où le réel se réfléchit, découvre le sens sur la nature - où le sens se disperse - et l'exprime à travers l'art en faisant apparaître en ce lieu d'élection le recueillement du sens du réel qui se réalise à travers lui. Il faut donc penser le sujet comme étant au-delà de lui-même. Si le réel est en effet l'autre du sens, lieu de la manifestation de celui-ci, il est possible pour l'homme qui s'engage dans l'expérience esthétique de réassumer véritablement son ancrage dans le réel, à l'intérieur duquel il vit selon l'attitude naturelle dans la naïveté, ce qui fait en même temps que le réel une fois qu'il est recueilli lui-même à travers le regard de l'artiste et qu'il se fait donc irréel, retrouve sa co-extensivité au sens pour que le sens coïncide avec sa venue à la manifestation. Le réel se fait ainsi surréel, l'homme et le monde retrouvant leur contemporanéité en vertu de leur affinité qui est la trace de leur coïncidence originaire. Grâce à cette attitude privilégiée, la création artistique et la découverte du réel font un : l'homme découvre le réel en créant de l'irréel et c'est ainsi qu'il est à l'origine du sens sans pour autant en être le créateur. En effet le réel est, en lui-même, déjà habité par les a priori, même s'il faut un sujet afin que cette possibilité de sens inscrite en lui puisse s'actualiser, et que, une fois qu'il est délivré de son sens, le réel puisse devenir pleinement ce qu'il est : l'identité originaire du sens doit se rompre et une dialectique s'inaugurer pour permettre que le réel puisse se réfléchir. Ce mouvement reste implicite au niveau de la science ou de la *praxis* puisque le sujet ici ne se rapporte aux choses que du dehors à partir de la façon dont elles ont déjà été constituées telles qu'elles apparaissent dans le monde extérieur, tandis

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 651.

⁴⁰² *Ibid.*, 659.

⁴⁰³

qu'il se rend visible dans l'art, où un brouillage du dualisme subjectif-objectif, a priori - a posteriori se réalise. L'art est « proprement ce sans quoi les choses ne seraient que ce qu'elles sont »⁴⁰⁴ : puisqu'il fait apparaître l'irréel du monde subjectif et que, ce faisant, il dit le réel - en le disant directement et non indirectement comme il arrive dans l'a posteriori où nous nous mesurons à une nature déjà donnée - il porte proprement à manifestation le mouvement d'affirmation de la conscience par rapport au monde extérieur. Un excès interne à la perception se met en œuvre qui laisse entrevoir le monisme au sein du dualisme, la dialectique du sens qui se dit lui-même à travers l'échange de l'homme et du monde. C'est ainsi que le monde se fait lui-même selon notre regard.

Néanmoins, s'il est vrai que l'inspiration requiert une ascèse qui se fait en-deçà de notre volonté, de par l'originalité de l'entrelacement de notre faire et de notre être, entrelacement qui ne devient qu'à ce moment pleinement compréhensible en vertu d'une dynamique qui se fait elle-même à travers nous et qui n'est possible que grâce à la solidarité du subjectif et de l'objectif, ce monde subjectif se révèle au sujet sans qu'il le cherche. L'acte créateur « n'oppose pas l'homme au réel puisqu'en réalisant de l'humain il accomplit à la fois l'homme et le réel »⁴⁰⁵. La vérité affective est une découverte qui se fait progressivement puisqu'il s'agit de l'entendre dans le sens le plus profond du terme, c'est-à-dire au sens d'une découverte qui soit à la mesure du sujet qui la saisit, puisque le monde de l'objet esthétique c'est l'artiste lui-même. L'homme s'accomplit en participant à la dynamique de l'être : c'est en ce sens qu'« il est voulu comme se voulant lui-même »⁴⁰⁶. L'être émerge alors à travers la réalisation de cette identité du sens entre le sujet et l'objet esthétique, identité qui nous réconcilie avec le réel. Si c'est le réel qui se dit dans l'art, nous sommes alors conduits à penser que ce réel n'est plus exactement celui qui se manifeste à travers les phénomènes - le réel du monde extérieur - mais qu'il trouve sa source dans une cosmologie, une philosophie de la Nature. A travers la « fonction cosmologique » de l'art il s'agirait donc de pousser la phénoménologie vers son autodépassement qui constitue son

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 669.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 675.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 674.

approfondissement cosmologique. Nous avons vu au cours des analyses sur l'objet esthétique comment le réel raconté dans l'œuvre se dépasse dans la façon dont l'œuvre le raconte ; cette complexité se réfléchit à ce niveau cosmologique en ces termes : du moment où « le réel qu'elle (l'œuvre) éclaire n'est pas exactement celui qu'elle représente »⁴⁰⁷, qui, lui, renvoie au monde réel, le réel pleinement réel qui réfléchit la dynamique cosmologique à la source de l'apparaître n'est pas ce réel du monde extérieur tel que par exemple une formule de physique peut l'énoncer. De ce réel qu'il faut entendre en-deçà du monde extérieur et donc, plus profondément, comme sur le point d'advenir, il faut en effet en concevoir la réalité non pas comme quelque chose de déterminé qui a déjà eu lieu - réalité qui vaut en ce sens pour son contenu - , mais à partir des possibilités de sens qu'il peut assumer, un réel qui peut surgir à la lumière du sens affectif. Le réel est ainsi saisi selon sa dimension expressive. C'est en effet le réel brut - qui est le réel saisi avant les déterminations, ce réel considéré dans tout son poids de réalité - qui se prête à recevoir le sens affectif puisque nous projetons sur lui un sens qui est en nous comme nous-mêmes - selon la contemporanéité subjectif-objectif - pour faire ainsi ressortir la dimension humaine du réel, alors que dans l'attitude objectivante nous nous confrontons à un réel déjà donné qu'est la nature objective et que le sens est un sens « sur » lui, puisqu'il est déjà constitué, et non « de » lui. L'art nous fait voir que le réel n'est pleinement réel que lorsqu'il est en train de se faire, c'est-à-dire une fois qu'il est éclairci par notre regard plein de ce que nous sommes, comme si le réel s'auto-dépassait du dedans de lui-même pour déployer ainsi son intériorité. L'esthétique, en nous ramenant vers l'originaire, en deçà de la constitution, nous fait percevoir plus profondément l'entrecroisement de l'en soi et du pour nous qui a sa source dans l'identité originaire subjectif-objectif. L'art fait ainsi émerger la continuité entre le non-sens du réel - « opaque et débordant » entendu comme « réalité nue », « cette présence de l'étant brut »⁴⁰⁸ toujours déjà là - et le sur-sens qui se donne à travers la réalisation de la coïncidence du sujet et de l'objet. Par cette continuité, le monde extérieur est mis entre parenthèses étant donné que nous nous situons en-deçà du monde réel comme déjà déployé. Néanmoins, par rapport au réel brut, on ne peut parler de non-sens en termes absolus - le non-sens même du réel est déjà un sens par rapport au vécu

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 641.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 648.

- puisque dès que l'identité subjectif-objectif se rompt, dès qu'il y a séparation il y a un sens même si ce sens n'est initialement que vécu par les a priori corporels dans l'aveuglement, du moment où le sujet n'a pas encore pris conscience de l'événement de la séparation par rapport au monde sur lequel se constitue son être-au-monde. En effet, le sens vécu n'est pas encore pleinement sens, c'est-à-dire vérité : il n'y a de vérité que lorsque à un monde se contrapose une subjectivité, c'est-à-dire « dans la découverte d'un sens qui éclaire et transfigure le réel, et par l'aptitude d'une subjectivité à saisir ce sens »⁴⁰⁹. Et s'il n'y a de vérité que par rapport à une subjectivité, le réel n'est pleinement réel qu'en devenant monde, ce qui suppose que la Nature ne s'achève qu'en apparaissant à l'homme. A ce niveau de profondeur auquel nous conduit la perception de l'objet esthétique nous savons que la constitution du sens est contemporaine du dévoilement de la structure de l'objet, mais maintenant que nous nous interrogeons sur la portée de réalité de l'objet esthétique, nous devons chercher à comprendre comment l'irréel de l'objet esthétique dit le sens avant le réel, étant donné que le surréel du réel exprime la coïncidence du sujet et de l'objet.

Par cette coïncidence, la dimension de l'événementialité du sens - puisqu'à travers le surgissement du pour soi il s'y produit véritablement quelque chose, c'est-à-dire que ce n'est pas simplement "du réel qui s'ajoute à du réel" - fait un avec la dimension de la nécessité du sens dans l'immanence de cet accomplissement - puisque le sens se fait en étant structuré, en ses conditions de possibilité, selon des contraintes a priori. La possibilité du sens en effet se fonde sur l'a priori comme propriété de l'être. L'être acquérant sa forme la plus pleine à travers l'idée de Nature, l'enracinement de l'a priori dans la Nature fait que la Nature s'achève en même temps que l'accord de l'homme et du réel se réalise à travers l'objet esthétique : l'homme partie du réel tout en réalisant son être permet à la Nature d'achever son sens. Ainsi, on peut penser que si le sens est sens du réel - et donc, selon ce passage en profondeur, de la Nature, ce sens est pourtant contemporain à notre perception, à l'échange du sujet et de l'objet. Si l'on suit l'analogie objet esthétique-Nature, l'objet esthétique est porteur d'une rigueur entièrement immanente au sensible qui est la venue à la manifestation d'une vérité existentielle que nous sommes ici en train

⁴⁰⁹ *Idem.*

d'interroger comme dimension humaine du réel. Il faut donc arriver à comprendre pourquoi la Nature trouverait dans le déploiement de sa dimension humaine son véritable accomplissement. L'objet esthétique compte par la profondeur de sa participation à la vie du sens - vie qu'il faut ici entendre comme l'accomplissement de la Nature - lorsque, tout en se faisant, il fait sens. L'art est ainsi une possibilité pour le sujet de co-naître avec le monde tout en allant au cœur du réel auprès du recueillement de l'identité dialectique du sens pour qu'intériorité et extériorité acquièrent ainsi leur co-extensivité qui se réalise dans l'objet esthétique. Si l'art rejoint le réel en son sens le plus originaire, et qu'il le fait en passant par un autre monde irréel, cet accès indirect au réel fait que la profondeur de l'intériorité peut se déployer. Il faut alors penser comment ce déploiement d'une intériorité constitue pour la Nature sa possibilité suprême. C'est au sein de cet apparaître privilégié que la constitution du sens se laisse sentir comme un véritable événement brouillant les frontières sujet-objet, a priori - a posteriori. Si pour Dufrenne l'approche dualiste est indépassable puisque le sujet étant fondé sur l'a priori se pose comme un commencement absolu, ce qui fait que la Nature ne peut apparaître en elle-même mais en devenant monde face à un sujet, l'événement de la venue à la fusion sujet-monde qui constitue l'accomplissement de la perception permet à la Nature de se laisser entrevoir comme présence à travers les apparences. Il semble alors que ce soit ainsi que la Nature réalise son essence. Néanmoins, si la Nature veut que son sens soit dit, comment faudrait-il entendre ce sens ? Non pas comme sens "de" la Nature, étant donné qu'elle n'apparaît pas, et que donc, en elle-même, elle n'acquiert aucune détermination, mais comme une tension vers le sens dans ce mouvement de repliement du réel sur soi-même, puisque c'est ici que se réalise vraiment quelque chose. Il faudrait alors penser la Nature comme une tension vers l'apparaître. Or, l'apparaître de l'objet esthétique, puisqu'il est l'émergence du sens de l'humain, en étant la venue à l'extériorité d'une intériorité, fait apparaître ce repliement du réel sur soi. Pour Dufrenne en effet « l'artiste est ce lieu d'élection où le réel accède à la conscience en ce qu'il a de plus secret et pourtant de plus visible : son humanité. »⁴¹⁰ La profondeur de l'intériorité - qui ne se manifeste qu'à travers l'objet esthétique - ne peut pas être dite, elle ne peut que se dire elle-même. C'est pourquoi elle n'est saisissable que comme dynamique, selon l'immédiateté de notre rapport au monde. Nous n'en saisissons la profondeur

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 670.

qu'en participant, en nous aliénant en lui puisque la profondeur, bien qu'elle constitue ce qui est au cœur de notre être propre, ne nous appartient que dans la mesure où nous appartenons au monde. Ainsi de-formalisé, saisi en deçà de l'approche objective, le réel apparaît comme pleinement réel en même temps que nous nous sentons réconciliés avec lui. La façon de signifier de la musique puisqu'elle fait voir cette réconciliation étant donné qu'elle se passe de la représentation, qui est la référence au monde extérieur, peut nous éclairer. Cet accord de l'homme et du réel se manifeste en effet comme une résistance à la "fuite hors de soi" propre à la dispersion du sens qui a lieu dans monde réel. C'est grâce à ce recueillement de sens du réel qui se réalise à travers l'objet esthétique que je me sens chez moi, et que le réel, devenu ainsi mon monde, se révèle être de notre même chair. Il s'agit donc de reprendre le principe d'unité de l'œuvre qui réside dans la dimension de l'intériorité afin d'en explorer la portée de réalité. La question devient alors : comment l'objet esthétique musical peut-il nous transmettre, sans se référer au monde réel, sa réalité ?

Fonction éclairante de la musique, essence de tous les arts.

Face à *La mer* de Debussy « c'est une symphonie que j'écoute (..) et non un paysage réel que je contemple »⁴¹¹ ; c'est en effet par l'affectif - par « cet enchantement du sensible sonore »⁴¹² - que je suis comblé et si, comme Dufrenne nous le fait observer, nous avons ainsi l'impression de reconnaître la mer, celle du monde réel, cette reconnaissance ne se réalise qu'à travers la mélodie et seulement de l'intérieur de celle-ci. En effet, je suis ici face à la mer comme monde, c'est-à-dire face à l'épanouissement illimité de la mer qui devient ainsi une présence absolue. Cette présence absolue dit l'être. Alors, en-deçà de la distinction du subjectif et de l'objectif, la qualité affective qui nous est communiquée par l'objet esthétique nous rend sensible la façon dont le sens est vrai avant le réel. Il y a une nécessité que nous sentons sans aucune hésitation, « une rigueur inéluctable »⁴¹³ par quoi nous communiquons avec la transcendance

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 636.

⁴¹² *Ibid.* p. 632.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 633.

par-delà la réalité : même si je pouvais vérifier ensuite la réalité du sens affectif sur l'expérience du monde « Je sais [déjà] que le réel peut être vu ainsi »⁴¹⁴ . L'art rend donc possible ce dépassement du dedans du réel au surréal, qui est le réel à sa source encore enraciné dans l'être : cet approfondissement se réalise par l'ouverture d'une clé qui est la projection du regard de l'artiste sur le réel une fois que l'artiste est en affinité avec celui-ci, ce qui nous permet de communiquer avec la dimension pré-objective à travers quoi le réel peut s'éclairer. Ainsi, les objets qui peuplent le monde réel et qui pourront confirmer a posteriori la réalité du sens affectif, ne comptent ici que dans la mesure où ils donnent corps à la profondeur du sens qui est le sens humain du réel dont nous reconnaissons immédiatement, c'est-à-dire indépendamment d'eux, l'existence. Dufrenne s'appuie sur l'image d'un captif dans sa prison entendant une fugue de Bach pour penser de façon plus radicale la vérité dans sa pureté, en son dépassement de la réalité - dans une dialectique qui est pourtant indépassable puisque les deux termes passent l'un dans l'autre pour se co-fondre réciproquement, la vérité étant cette primauté de l'être sur le réel qui se manifeste à travers le surréal. Il s'agit à travers cet exemple de mettre l'accent sur la certitude immédiate que j'ai de la vérité de ce réel privilégié, c'est-à-dire de la conscience du fait que ce réel existe indépendamment du déploiement de la réalité du monde extérieur qui est liée à ma réalité et à ma condition dans celui-ci : « supposez qu'il entende cette fugue : il sait bien que ce n'est pas pour lui [...] mais enfin, il ne peut douter que ce monde existe, même s'il est réservé à d'autres d'en avoir la jouissance. Il y a l'allégresse »⁴¹⁵ . Je reconnais immédiatement la vérité de l'objet esthétique avant même qu'il soit confirmé par le réel. Ainsi je pourrai retrouver dans le réel le monde de Bach, cette allégresse, « devant les jeux innocents d'un enfant, la grâce pétillante d'une danseuse ou d'un jeune printemps »⁴¹⁶ . Mais cette vérité du réel communiquée par l'objet esthétique nous envahit et force notre assentiment avant qu'elle ne se concrétise dans des expériences déterminées. C'est en ce sens que la musique nous livre l'essentiel du réel, étant donné que l'essentiel du réel est le réel tel qu'il se fait à travers nous, le réel tel qu'il peut apparaître à la lumière du sens affectif. La musique pure a pour fonction de nous sensibiliser à

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 634.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 634.

⁴¹⁶ *Idem.*

l'intensité et à la radicalité de la portée révélatrice de l'apparaître esthétique, étant donné qu'il n'y a en aucune façon de référence à une réalité déjà donnée et que l'apparaître est plus directement révélation. La musique pure, comme la fugue qu'entend le prisonnier dans sa prison et qui ne porte aucun titre évocateur du réel, est ainsi la manifestation la plus pure de la vérité comme déploiement de la contemporanéité du réel et du sens que Dufrenne appelle surréel, tandis que « la musique à programme », celle de "la mer" de Debussy, qui semble évoquer le réel, a besoin d'un objet « auxiliaire » pour le déploiement de son monde que désigne le titre du morceau. Cependant nous savons que le dépassement du réel au surréel dans la perception esthétique est toujours déjà advenu puisqu'il advient comme du dedans de l'apparaître de l'objet - et en ce sens la musique à programme est, elle aussi, manifestation du surréel, c'est-à-dire ouverture d'un monde.

L'objet esthétique, objet profond, nous ramène au début de la perception pour l'immédiateté de notre accès à lui, vu la familiarité que nous éprouvons. De par cette familiarité, il y a un fil qui lie le début de la perception à son approfondissement. De par la complexité de la notion d'immédiat, une circularité fait que l'approfondissement de la perception est comme une reconquête du début de celle-ci, comme si l'accès à la profondeur nous faisait renaître au monde. Ce monde que l'objet esthétique nous livre, en nous faisant revenir à une dimension originaire du réel saisi avant les choses - avant le réel du monde objectif - n'est pas encore peuplé. Nous sommes ainsi touchés par quelque chose qui nous est présent dans un état encore indéterminé, encore trop enraciné dans le sensible pour se spécifier sous forme d'objets, puisqu'il est ce que j'éprouve face à un objet illimité en monde et non l'objet « comme objet dans le monde »⁴¹⁷, ce qui serait l'objet réel considéré selon ses déterminations. Si c'est donc l'échange subjectif-objectif qui fait sens ici, c'est parce que je suis devant un objet qui, tout en déployant son essence affective me renvoie à moi-même en me rendant sensible la façon dont je porte le sens en moi avant de l'éprouver sur le réel, la façon dont je connais la vérité avant le réel. Reprenons l'exemple de *La mer* : ce n'est pas la façon dont la mer m'apparaît selon des images ou des concepts auxquels le réel nous a habitués, comme si cet apparaître se faisait indépendamment de moi et que je pouvais

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 636.

ainsi l'imaginer ou le penser comme s'il s'agissait d'un réel déjà fait, mais la façon dont la mer apparaît devant moi - puisqu'il faut que cet objet se livre à moi comme un spectacle - tout en se faisant à travers moi pour être ainsi contemplé en sa pureté selon l'intensité de sa présence seule qui ne se déploie qu'en réveillant quelque chose en moi de plus profond et de plus sûr que toute apparition du monde. Une œuvre alors apparaît comme vraie lorsque son apparaître présuppose « une certaine façon de nous empoigner pour nous révéler quelque chose en nous associant à un certain sentiment »⁴¹⁸. Ce faisant elle nous transporte dans un monde subjectif. En effet, dans cette perception, ce qui nous possède est la puissance créatrice qui traverse l'œuvre ; cette « irruption de la subjectivité » qui brouille le réel du monde extérieur, « métamorphose la prose du monde »⁴¹⁹. L'artiste nous séduit lorsqu'il parle de lui et qu'il décrit ce qu'il voit non pas selon des contenus déterminés, ce par quoi les choses seraient connaissables, mais, plus profondément, en faisant apparaître ce qu'il voit comme il le voit ou ce qu'il entrevoit, en nous mettant ainsi en présence d'un monde, monde qui se fait en même temps qu'il le voit surgir. Si alors les artistes parlent d'eux en se rendant pleinement présents, c'est qu'« ils savent ou pressentent que le réel n'a pas vraiment de sens tant qu'il n'est pas ordonné à un monde, et qu'il leur incombe de découvrir ce monde hors duquel il n'y a que l'aveuglante poussière des faits »⁴²⁰. La profondeur de l'intériorité se traduit en effet, du côté de l'objet esthétique, non pas comme quelque chose qui peut être dit positivement - et qui parlerait ainsi à l'intellect - mais comme dynamique d'un tout auto-suffisant ayant un principe unificateur à l'intérieur de lui-même et qui s'achève ainsi indépendamment du monde extérieur. Cette indépendance qui se dit elle-même et ne peut être dite, se livre comme une énergie unificatrice qui est au principe de la dynamique de signification de l'œuvre et qui fait que l'œuvre est à elle-même sa propre vérité. Ainsi, il n'y a de vérité, et donc d'absolu, que comme événementielle, une fois que l'intériorité, forte de son pouvoir, s'affirme véritablement par rapport au monde extérieur qu'elle transcende pour se réaliser comme un geste qui inaugure le sens.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 640.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 623.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 642.

L'objet esthétique musical rend manifeste l'essence de tous les arts dans la mesure où, comme nous le savons, la représentation n'acquiert son sens véritable qu'intégrée dans la totalité de l'objet esthétique. Si un objet ordinaire ne peut que réfléchir le sens sans que le sens puisse se réfléchir à travers lui, l'objet esthétique dit une vérité qui ne doit pas être vraie par rapport à une réalité inscrite dans la contingence spatio-temporelle mais qui ouvre à une dimension indépendante de ce réel historique ; le réel se fait surréel et devient révélateur d'un monde intérieur : un roman peut raconter quelque chose de faux ou de critiquable par rapport à la société qu'il décrit et cependant cela n'empêche pas de reconnaître que ce qu'il dit est vrai. La réalité n'est pas la mesure de la vérité de l'objet esthétique : « le merveilleux peut être aussi vrai que le quotidien »⁴²¹. La réalité de l'objet esthétique réside dans le fait qu'il existe tout en se disant, sa réalité étant coextensive à sa vérité ; c'est ainsi qu'il nous introduit dans un monde hors de la réalité dont je ne peux pourtant douter de l'existence. L'auteur en se posant à l'origine d'un monde qui est ainsi achevé devient comme immortel : « Homère est encore vrai quand le canon a remplacé la lance »⁴²². Il faut penser que ce monde intérieur à l'objet est un monde éternel puisque tout d'abord il est absolu : cet absolu repose sur ce mouvement par lequel la réalité s'intériorise pour manifester sa dimension humaine, ce qui nous permet de comprendre comment « ce n'est pas dans un monde hollandais qu'introduit Vermeer, mais dans le monde du tendre secret et de la douceur de vivre »⁴²³. Que le monde soit intérieur à l'objet suppose qu'il transcende l'objet : il garde ainsi un coefficient d'indétermination puisqu'il est la vérité d'un sens qui peut trouver plusieurs incarnations. Cependant, percevoir ce monde implique d'y accéder pleinement jusqu'au fond puisque, en y accédant affectivement, nous faisons un avec cette totalité de sens. Au moment où je le perçois, il occupe tout l'horizon de notre perception en brouillant le monde réel et en nous conduisant à « découvrir une profondeur qui est comme une place vacante pour des objets possibles »⁴²⁴. Il n'occupe pas une place circonscrite pour coexister avec d'autres mondes, comme il arrive dans l'approche objectivante. L'exclusivité requise par l'objet esthétique nous ouvre à la vérité du réel, comme si le réel avait besoin de notre intériorité

⁴²¹ *Ibid.*, p. 639.

⁴²² *Ibid.*, p. 643.

⁴²³ *Ibid.*, p. 644.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 652.

pour acquérir une profondeur qu'il n'a peut-être pas lui-même. Nous sommes alors conduits à réouvrir la confrontation entre approche objective et approche affective qui sous-tend notre travail pour la mener à son terme, afin de mieux approcher comment les singularités affectives témoignent du réel à sa source et comment, en retour, ce réel non encore advenu et saisi à travers ses possibles laisse entrevoir la Nature comme présence en deçà des apparences.

Reprise de la confrontation entre monde objectif et monde affectif.

Pour aller au cœur du réel, puisque c'est ce dont l'objet esthétique témoigne, ce réel qui, en deçà de la distinction subjectif-objectif semble parler à travers nous avant que nous puissions parler de lui, et pour mesurer ainsi le surgissement du sujet dans son rapport à la dynamique d'achèvement de la Nature qui se réalise dans l'expression, il faut se pencher à nouveau sur l'écart entre le réel et l'objectif. Nous savons que le regard du sujet unifie le réel pour lui permettre de devenir monde que ce soit par l'objectivité ou par l'affectivité - ces deux approches étant irréductibles - et qu'ainsi la vérité surgit. Il nous faut donc, encore une fois, mieux comprendre en quel sens le regard affectif est un lieu d'élection qui fait apparaître la dynamique fondamentale du devenir monde du réel pour penser ici l'achèvement de la Nature à travers l'homme. Si, comme nous le savons, le savoir objectif se développe en extension, il s'agit alors d'une transposition dans l'extériorité - ce qui suppose une perte de densité - d'une dynamique qui nous traverse originairement comme sujets concrets. C'est pourquoi l'absolu de la science qui vise à englober la totalité des phénomènes n'est jamais achevé et l'unité qu'il vise reste toujours au-delà de lui. La tâche de l'objectivité est donc infinie puisqu'autre chose ne cesse jamais d'apparaître : il n'y a pas de principe d'unité qui soit intérieur à cette approche visant à soumettre à l'unité de l'entendement toutes choses que ce savoir est en mesure d'élaborer. Nous n'avons donc accès à l'absolu véritable que comme quelque chose qui se fait à travers notre être et qui, puisque cet absolu est vrai par lui-même, est de l'ordre de l'événement. L'absolu de la science, lui, n'est pas le véritable absolu puisqu'il n'est pas originaire : il est vrai selon son contenu et non selon lui-même. Dans l'absolu véritable il en va de nous.

A travers l'objet esthétique, pénétrer le réel avant qu'il soit constitué permet d'anticiper ce dernier dans son déploiement, c'est-à-dire de transcender le réel comme déjà fait, ce qui nous conduit à saisir le réel à travers ses possibles, à travers le sens que celui-ci peut assumer. C'est en effet parce que nous portons a priori en nous le sens du réel que nous pouvons le comprendre. Ainsi, les possibles du réel correspondent au sens avant le réel tel que nous le portons en nous et tel qu'il ne pourra s'actualiser que dans notre rencontre avec le monde. La centralité de la dimension du possible dans l'accueil du donné avait déjà été mise en lumière par Dufrenne dans l'analyse de la perception à travers le rôle de l'imagination lorsque le philosophe visait à rendre compte de la solidarité de l'imagination et de la perception, l'imagination venant au secours de la perception pour l'enrichir. En effet, dans ce passage, Dufrenne montre que nous allons au réel par l'irréel : la fonction de l'irréel ou du pré-réel mise au compte de l'imagination est celle d'anticiper le réel pour pouvoir rendre compte de son épaisseur. La faculté de l'imagination permet au sujet de s'affirmer par rapport au monde pour que le monde puisse apparaître ; cette dynamique s'inaugure une fois que je dépasse le niveau de la présence vécue, c'est-à-dire lorsque je cesse de me perdre parmi les choses. L'imagination est le lien entre le corps qui vit en continuité aveugle avec le monde et l'esprit qui se détache de celui-ci ; à la fois nature et esprit, elle est le lien entre l'objet et le sujet. C'est parce que nous sommes nature que nous pouvons penser la nature : cette circularité fait que notre intimité avec la nature, source de l'immédiateté de notre rapport avec le monde, ne peut être définitivement dépassée. Cette dynamique d'intériorisation inaugurée par l'imagination est celle que l'objet esthétique accomplit en faisant d'elle le lieu explicite de la réflexion du réel sur lui-même. C'est en ce sens que l'irréel de la subjectivité, lorsqu'il est assumé en son sens véritable, n'est pas évasion du réel mais bien réflexion du réel. L'imagination est alors une voie privilégiée pour accéder à l'approfondissement cosmologique : étant comme « l'inhumain en l'homme »⁴²⁵ 42, elle semble donner à la vérité, une fois affranchie du subjectif, plus d'autorité. Elle rend visible le dépassement du subjectif à la faveur de la dynamique d'achèvement de la Nature à travers l'homme. Or, dans ce virement vers l'ontologie, il faut maintenant penser comment le statut du possible qualifie le réel lui-même. En effet, il faut penser l'art - et à travers le problème posé par l'art, la Nature - en vertu de ce mouvement qui

⁴²⁵ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 42.

passer par l'irréel pour éclairer le réel. La pluralité des mondes esthétiques ne se rapporte pas alors au réel déterminé - au réel en tant que réel - mais à la vérité de ce réel, c'est-à-dire au dépassement du réel à travers son sens ; la vérité de l'affectif est plus forte que la vérité du monde réel et c'est pourquoi elle est révélatrice du réel saisi en son sens le plus originaire.

Comment l'articulation entre la pluralité des mondes subjectifs qui se rapporte à des singularités concrètes et l'unité du monde objectif qui se rapporte à un sujet abstrait anonyme, fait-elle avancer notre réflexion sur l'approfondissement cosmologique de la phénoménologie ? La pluralité des mondes esthétiques est originaire, au sens où par exemple « le monde d'Homère et le monde de Virgile sont irréductiblement divers »⁴²⁶ : le monde affectif puisqu'il est le monde d'un sujet, est lui-même total, dans sa singularité - vu que la totalité est contemporaine de la coïncidence subjectif-objectif qui se réalise dans l'objet esthétique, coïncidence porteuse d'absolu. Cela fait que ces mondes tout en étant originairement distincts sont en même temps tous vrais : chaque monde esthétique est absolu, porteur de la vérité avant le réel. Tandis que le monde objectif qui tend à l'absolu en extension est découpable en régions spatialement et temporellement circonscrites qui co-existent : « En sorte que le monde de la mer et celui de la montagne, le monde grec et le monde romain peuvent se juxtaposer ou se succéder »⁴²⁷ c'est-à-dire qu'ils peuvent être conçus ensemble dans leur continuité pour être compris sous le signe de l'objectivité au sein de la réduction au monde réel qui leur est commun. Or, pour articuler l'écart entre ce réel et le réel pré-objectif, il faut - avant de penser le monde comme monde extérieur, monde qui déterminerait le sujet pour l'expliquer et auquel le sujet devrait être réduit - rendre compte de l'essentielle irréductibilité du sujet par rapport au monde. En effet, si la perte de l'immédiat du monde objectif conduit à un éloignement de l'originaire, le contact avec celui-ci n'est jamais vraiment perdu et l'immédiat reste un implicite. Et ce, d'autant plus que pour faire véritablement face à un monde comme objectif on est tout d'abord pris dans un rapport concret avec lui « comme l'ethnologue [qui doit se faire] primitif et le psychiatre névrosé »⁴²⁸ - pour

⁴²⁶ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 653.

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 654.

ensuite neutraliser cette assomption immédiate et personnelle à travers la médiatisation du savoir qui pense le réel comme un. Si c'est par la voie de l'intériorité que nous nous rapprochons du réel à sa source et que le réel semble ainsi trouver en nous son intensité - une fois qu'une unité véritable en intension se réalise, étant donné que c'est seulement ainsi que le monde se fait véritablement monde - le fait que les mondes subjectifs sont à la fois absolus et pluriels est révélateur du fait que la pluralité est une dimension originaire du réel qui en réfléchit l'inépuisabilité ; elle est ainsi apte à rendre compte de l'épaisseur du réel. Le réel compte alors pour le sens qu'il peut assumer ; le vrai du réel - les possibilités de sens qui lui permettent de surgir - nous autorise à penser le réel originaire comme « champ des possibles »⁴²⁹. Ce n'est pas en tant qu'un que le réel est réel mais au travers du regard unifiant du sujet qui se pose sur lui.

Confrontation entre objet esthétique- œuvre d'art et objet esthétique naturel.

Il nous faut maintenant reprendre le cœur de la question cosmologique pour l'articuler avec le problème de l'objet esthétique naturel : même si ce problème reste au dehors de la perspective du philosophe, présenter le statut de cet objet que Dufrenne se limite à évoquer nous permet de mieux entrevoir une dissociation du sens affectif et de l'homme, une antériorité de l'humain sur l'homme. L'identité du cosmologique et de l'existential qui se réalise dans l'objet esthétique ouvre à la difficulté de l'ancrage de la qualité affective dans le réel. Nous savons que l'accomplissement du réel se réalise dans ce lieu d'élection du recueillement du sens qu'est l'objet esthétique, qui réfléchit la dynamique de la constitution du réel à travers son sens. Cette constitution est l'apparaître. Ainsi l'objet esthétique qui dit la vérité du réel fait apparaître l'apparaître, la vérité du réel étant le lieu où le réel accède à la conscience de façon la plus pleine. Tout comme au niveau du transcendantal, lorsque nous explorons l'objet esthétique à partir de son sens et que nous disions qu'il y a une qualité antérieure à la fois à l'auteur et à son œuvre, la coïncidence de l'indistinct comme unité préalable étant ce qui permet à un sujet d'ouvrir son propre monde, explorer maintenant la réalité de ce sens signifie penser cette coïncidence

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 649.

subjectif-objectif en tant que dynamique du réel puisqu'à travers le monde subjectif la Nature semble d'elle-même parler et ce faisant, non pas parce qu'elle se dit elle-même étant donné qu'elle n'apparaît pas, mais parce que, du moment où elle s'achève dans l'apparaître, elle veut que son sens soit dit. Le sens est alors en même temps contemporain du sujet et antérieur à celui-ci puisqu'il est déjà inscrit dans la Nature mais il faut un sujet pour qu'il puisse s'actualiser et la Nature apparaître en devenant monde. Cette contrainte entre Nature et sens fait que la réflexion ne peut sortir de cette dynamique du devenir monde de la Nature. Ainsi, l'émergence du sens est le résultant d'un accord qui se réalise à deux niveaux qu'il faut penser en leur fondamentale indissociabilité : l'aliénation du sujet dans la Nature - qui permet à la Nature de se dire à ce niveau de profondeur où le sens est en mesure de la laisser entrevoir - va de pair avec la réalisation de l'être du sujet à travers la coïncidence du cosmologique et de l'existential. C'est ainsi que le surgissement du pour-soi est un phénomène ayant une portée cosmologique.

Nous abordons donc cette difficulté en explorant la porosité de frontières entre l'objet esthétique œuvre d'art et l'objet esthétique naturel. Spécifions que lorsque nous parlons d'objet esthétique, qu'il s'agisse d'objet œuvre d'art ou d'objet naturel, nous assumons le point de vue de la réduction phénoménologique puisque nous abordons le réel dépassé par l'irréel de son expression, le réel à travers sa dimension humaine, pour surprendre ainsi le réel surgir à travers son sens. Néanmoins, cette porosité entre l'art et la nature se manifeste déjà à un niveau empirique, c'est-à-dire dans le monde extérieur. Cependant, la communication réciproque entre l'art et la nature conduit également à un l'entrecroisement des deux pôles et ainsi à un approfondissement du dualisme subjectif-objectif au sein du monisme. Explorons donc cet approfondissement à partir du niveau empirique pour pouvoir mieux rendre compte du passage de l'anthropologique au métaphysique, ce qui nous permet de mieux nous préparer à aborder le niveau de l'objet esthétique dans l'entrelacement du point de vue la nature, à travers l'objet esthétique naturel, et du point de vue de l'art, à travers l'objet esthétique-œuvre d'art.

Dans le monde extérieur les objets usuels sont proches des objets esthétiques comme sont proches « les maisons avec les châteaux, les champs avec les jardins, les bruits de la rue avec

les concerts »⁴³⁰, ce qui fait que les limites de l'esthétique ne sont pas nettement discernables. A partir de cette continuité, de cette con-fusion de l'art et du réel, Dufrenne met en lumière la réciprocité de deux dynamiques d'imitation qui aboutit à une convergence. D'un côté l'art nous apprend à voir le réel et alors tout se passe comme si notre perception du réel « imitait » la perception esthétique, comme si elle tendait à l'adéquation avec cette dernière : « Nerval et les impressionnistes nous apprennent à voir l'Ile de France, comme Retz ou Corneille les événements de la Fronde, ou les portraits le visage humain »⁴³¹ ; d'un autre côté, le réel s'achève pleinement à travers l'art et alors tout se passe comme s'il se dépassait lui-même comme pour s'aider à être ce qu'il est et que, ce faisant, il « imitait » l'art. En même temps que le réel est vu ainsi et qu'il se prête à recevoir sa signification la plus profonde, il assume pleinement sa dimension humaine qui dans l'art apparaît dans sa forme la plus pure. Le réel semble être traversé par un mouvement d'adéquation à l'art : « nos passions ne sont pas si spontanées qu'elles ne revêtent parfois un air théâtral et qu'elles n'adoptent le langage de quelque héros »⁴³². Il faut que le regard humain voit le réel en son essence c'est-à-dire comme être, puisque le réel ne s'achève qu'en se constituant à travers l'actualisation de l'a priori, pour que cette réciprocité survienne. Cet achèvement consiste dans ce double mouvement d'« un sens que la nature reflète et qui se réfléchit dans l'homme »⁴³³. Tout se passe donc comme si l'art qui est la venue à l'extériorité du regard humain sur les choses, c'est-à-dire de la façon dont l'homme regarde les choses avant les choses en réfléchissant ainsi sur les choses sa propre image, « créait » le réel et que le réel en devenant ainsi œuvre humaine et en ce sens « presque œuvre d'art »⁴³⁴ – accédait à son propre sens. Ainsi nous nous orientons vers le dépassement du dualisme.

En effet, si l'artiste s'aliène au profit du réel c'est parce que le réel semble solliciter l'art et qu'ainsi nous nous faisons « poètes du réel » afin que le réel soit reconnu dans toute sa profondeur. Il semble nous solliciter pour être perçu de cette façon. On aboutit alors, en

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 664.

⁴³¹ *Idem.*

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 672.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 665.

radicalisant cette perspective, à penser l'art en deçà de l'initiative de l'homme. Ce rapprochement de l'art et du réel comme tentative de penser l'art en deçà de l'artiste et qui conduit à considérer l'art comme « phénomène cosmologique » semble aussi pouvoir être suggéré lorsque nous nous demandons « si la nature ne tente pas de réaliser l'art avant même l'apparition de l'homme »⁴³⁵. Si l'on considère par exemple les vieux mythes « qui racontent le passage du chaos au cosmos »⁴³⁶ c'est-à-dire le devenir monde du réel comme phénomène archaïque en réveillant ainsi les Grandes Images qui parlent au poète inspiré de la Nature et qui ressortissent de la préhistoire de notre histoire, c'est-à-dire d'une histoire qui nous précède - alors on peut penser l'art comme étant du côté du monde.

En effet, le problème central est le suivant : même si le sens est un sens de l'humain, sens qui non seulement ressortit à travers l'homme mais, plus profondément, est un sens « de » l'homme, ce sens précède l'homme étant donné qu'il n'en est pas le fondateur et que donc l'humain dépasse l'homme. Il semble que le réel soit « impatient » de révéler sa dimension humaine à travers l'art. L'art peut être considéré comme quelque chose qui se prépare en l'homme et comme malgré lui ; l'homme n'ayant pas encore pleinement accès à la conscience de soi, il exprime un état primitif de l'humain. L'art est donc déjà là à l'horizon de l'histoire. Ce mouvement par quoi l'art est sollicité semble s'ancrer dans la nature et résider dans la continuité profonde du naturel et de l'humain : si l'on s'appuie sur la coïncidence originaire de l'en soi-pour nous, on peut penser que ce qui est le plus naturel va de pair avec ce qui est le plus humain. Nous percevons cette continuité entre le naturel et l'humain à travers l'objet esthétique qui nous comble comme quelque chose qui nous est à la fois absolument naturel et extérieur à nous. Nous sentons que cette naturalité qui est comme une rigueur, une nécessité immanente au sensible, ne dépend pas de nous. C'est ainsi que le problème de l'objet esthétique naturel - qui permet de penser l'humain dans le réel en dehors de l'expérience esthétique - s'impose à la réflexion pour s'entrelacer avec le problème de l'approfondissement de la réalité de l'objet esthétique-œuvre d'art. Or, Dufrenne déclare dans sa *Phénoménologie* vouloir s'en tenir à l'objet esthétique-œuvre

⁴³⁵ Ibid., p. 671, note 2.

⁴³⁶ Ibid., p. 670.

d'art et en ce sens les problèmes posés par l'objet esthétique naturel ouvrent des difficultés qui restent extérieurs à son propos. En effet, si le problème de l'objet esthétique naturel interroge le statut d'une nature elle-même esthétisée, la consubstantialité subjectif-objectif ne passe pas par l'irréel d'une subjectivité créatrice mais est directement imposée par le réel lui-même. Néanmoins, nous avons vu que l'approfondissement de l'objet esthétique-œuvre d'art conduit à la même difficulté, celle de penser un réel qui veut l'art, lié à l'art par un lien essentiel. Ainsi, le réel aurait inscrit en lui la possibilité de se dépasser à travers l'irréel qu'il semble engendrer pour ainsi s'achever. Reprenons donc le niveau des analyses de la perception pour mieux nous orienter dans l'ancrage de l'irréel dans le réel. Nous avons mis en lumière cet ancrage au plan de l'imagination par quoi s'inaugure l'apparaître. Le surgissement des images, des possibles qui viennent enrichir le donné pour lui permettre d'apparaître sont du côté de l'objet - du réel - étant donné que la faculté d'imagination s'ancre dans le niveau originaire de la présence vécue en tant qu'état de con-fusion du sujet avec les choses. Spécifions que si selon le passage à l'ontologie tout se passe comme si la Nature imaginait à travers l'homme, nous nous situons ici d'un point de vue de la réduction et que l'image ici est saisie comme quelque chose qui fait apparaître l'origine de l'apparaître, le poète étant aliéné en vertu d'une Nature qui parle à travers lui, tandis qu'au niveau des analyses de la perception, l'analyse décrit l'ouverture du sujet par rapport au monde extérieur comme monde déjà donné, bien que, comme nous l'avons vu, les analyses de la perception conduisent de par elles-mêmes à un approfondissement ontologique qu'elles sous-tendent pour être pleinement comprises.

La spécificité, qui est en même temps la difficulté, apportée par cette analyse de l'objet esthétique semble être en effet l'autonomie de cet objet par quoi il s'achève en ouvrant un monde subjectif et donc irréel dont le sens est indépendant par rapport au monde extérieur. Nous savons en effet que dans la perception esthétique l'activité de l'imagination et de l'intellect qui a sa fonction entreprenante dans la perception ordinaire, est réprimée. Alors cet ancrage dans le réel se révèle non pas directement dans l'échange avec le monde - où « le voir [est] tout mêlé à l'agir et à l'être agi »⁴³⁷ - puisque le réel est ici suspendu, mais indirectement puisque la façon

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 661.

complexe de signifier de l'objet esthétique dit le réel à partir de son sens, et c'est ainsi que le réel peut être vu en son surgissement pour être surpris à l'état naissant. Dans ce contact originaire et absolu avec celui-ci, l'art rend visible l'irréductibilité constitutive du surgissement du pour-soi par rapport au monde dans la contemporanéité avec l'en soi. Là où la perception s'approfondit pour retrouver l'immédiat des commencements, elle est révélatrice : voir un monde surgir pour la première fois c'est aussi voir comment le monde se constitue à travers moi. C'est grâce à cette irréductibilité du sujet par rapport au monde - ce qui signifie l'indépassabilité du dualisme - qu'un monde peut apparaître et qu'en même temps la Nature s'achève. Néanmoins, cet écart originaire sujet-monde qui se réimpose au niveau cosmologique comme écart originaire Nature-sujet fait qu'il y a comme un vide entre la Nature qui n'apparaît pas et la Nature qui apparaît à travers le monde. La solidarité de l'en soi et du pour nous qui fonde l'ancrage des apparences dans la réalité, c'est-à-dire des apparences à partir de ce qui apparaît, semble ainsi ne pas être véritablement justifiée, sinon à travers des hypothèses évoquant le schéma téléologique et cela, de par l'indissociabilité de l'en soi et du pour nous qui se fonde sur la coïncidence originaire du subjectif et de l'objectif. La prise en charge de la continuité de ce processus d'achèvement de la Nature reste problématique.

Il nous faut donc reprendre ce mouvement pour lequel l'approfondissement cosmologique de l'objet esthétique s'achève dans une philosophie de la Nature. Face à l'objet esthétique, la convergence qui se produit entre l'intériorité et l'extériorité, entre le subjectif et l'objectif, fait que l'objet nous parle parce qu'il parle de nous et qu'ainsi tout en se révélant il nous révèle à nous-mêmes, étant donné que nous nous découvrons à travers l'échange avec le monde puisque nous ne sommes pas entièrement à la source de notre existence. C'est pourquoi être soi pour l'artiste ne veut pas dire parler de soi, mais plutôt aller vers le monde pour ainsi permettre à la réalité de son être-au-monde de se déployer. Créer un objet esthétique pour montrer le réel ne veut pas dire que cet objet répète ce réel mais qu'il est plus réel que le réel, ce qui suppose que la dynamique constitutive du réel, dynamique qui en est l'essentiel, émerge. Nous sommes ainsi face à une dynamique que nous reconnaissons à l'intérieur de nous en nous achevant à notre tour à travers elle, et non à une simple extériorisation, comme si l'œuvre ne

comptait que pour ce qu'elle représente : comme l'écrit Dufrenne « [Si] l'objet esthétique est [...] vrai avant d'être vérifié, [...] par contre, ce qui est plat ne dit rien, tout au plus raconte-t-il, et la représentation y suffit »⁴³⁸. Si l'objet esthétique ne doit pas être perçu comme le réel du monde extérieur puisqu'il doit être contemplé plutôt que d'être connu, il est pour la perception et non pour la connaissance, ce qui suppose que la participation soit profonde parce que le sujet, loin de réagir simplement au donné, réalise le réel à travers lui. L'objet esthétique n'a pas besoin de nous sinon pour être perçu parce que nous savons que le regard de l'auteur est déjà à l'origine de cet apparaître qui en apparaissant dit tout. C'est pourquoi il nous suffit de laisser déposer en nous son expression. Étant donné qu'il est déjà monde selon le regard du sujet, il est un tout achevé ; il nous ramène en deçà du réel constitué puisque l'expression, fruit de la consubstantialité entre œuvre et créateur livrée par un monde subjectif, est elle-même constituante comme un filtre à travers quoi le réel peut surgir.

Si, par rapport à l'objet esthétique naturel, la dimension affective du réel est plus directement visible puisqu'elle est proprement « du » réel, puisqu'en ce lieu « c'est le réel qui nous parle, sans que quelqu'un parle à travers lui »⁴³⁹, par rapport à l'objet esthétique-œuvre d'art, cette dimension à laquelle nous accédons par l'irréel d'un autre monde nous montre la façon dont la subjectivité est éminemment requise au cœur de l'échange du sujet et du monde ; dans l'immanence de cet échange émerge alors plus manifestement la dimension de l'intériorité du réel par-delà le partage du subjectif et de l'objectif. La question n'est pas tant de savoir pourquoi le réel serait esthétisable, en affinité avec nous - ce qui arrive une fois que le réel est déjà là face à nous, même s'il faut toujours que le sujet soit en mesure de reconnaître son côté humain - mais plutôt, et de façon plus complexe, comment la façon dont l'affectif qui se constitue en même temps qu'il vient à la manifestation, - vu que l'auteur crée tout en percevant - réfléchit le problème du sujet et de l'objet au sein de l'être : « l'expérience esthétique préfigure la démarche de toute conscience »⁴⁴⁰ étant donné que « l'objet esthétique est vrai en ce qu'il nous

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 644.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 613.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 658.

induit à accomplir le mouvement constitutif d'une vérité »⁴⁴¹. En effet, dans la perception de l'objet esthétique et non dans celle de l'objet esthétique naturel, le moment de l'irréalité qui est le déploiement de la subjectivité créatrice est concevable en lui-même, c'est-à-dire séparément du monde extérieur, pour rejoindre le réel à un niveau plus profond que celui des apparitions. Cette séparation nous aide à mieux saisir la dimension affective du réel en ses conditions de possibilité à travers le dualisme subjectif-objectif. C'est en effet dans ce mélange d'aliénation et de contemplation qui sont suscitées face à l'objet esthétique que, en même temps que nous allons au cœur du réel, nous faisons apparaître l'apparaître. Nous sommes comblés puisque nous participons à cet accomplissement qui constitue la dynamique de l'apparaître en deçà des apparitions. C'est pourquoi, même si chaque œuvre est unique et irréductible, une tension vers un même non-dit commun à tous les hommes, qu'aucune apparition ne peut vraiment assouvir, les traverse toutes. Car si dans la création l'artiste exprime ce qu'il est au plus profond de son être, il ne peut vraiment accéder à cet irrévélé qui ne fait que se dérober et qui produit un désir de création infini. Cet irrévélé fait voir la Nature comme puissance inépuisable. Ne pouvant se phénoménaliser puisqu'elle nous dépasse tout en nous portant, elle partage avec lui une même tension : tous deux ont comme point commun celui de traverser les apparences sans pouvoir se donner en elles ; ils ne peuvent se laisser entrevoir que comme présence. C'est dans cette dynamique que la Nature, source insaisissable qui sous-tend notre condition dans l'être, se réfléchit pour s'humaniser en apparaissant à travers l'homme. Elle manifeste sa présence le plus pleinement là où elle se laisse entrevoir au travers même de son inapparence. Le problème cosmologique tel qu'il apparaît au fil de cette réflexion, - même si le statut de la Nature s'y présente sous une forme qui n'est pas encore pleinement achevée - est, à notre avis, déjà abouti puisque tout est là, qu'une cohérence fondamentale sous-tend le parcours du philosophe et qu'au fil de ses ouvrages il ne proposera aucune rupture dans la circularité de son système. Elio Franzini, lui aussi, avait discerné un lien essentiel entre le début et l'aboutissement de l'œuvre du philosophe lorsqu'il avait observé par rapport à la dimension ambiguë de la réduction Dufrennienne, que « nous sommes face à la conclusion ontologique d'une phénoménologie, peut-être même à l'unique conclusion possible d'un parcours où les mêmes bases fondatrices

⁴⁴¹ *Idem.*

n'ont pas été réduites de façon adéquate, où les présupposés ne clarifient pas la portée transcendante du discours »⁴⁴².

⁴⁴² Elio Franzini, *L'estetica francese del Novecento*, p. 376.

TROISIÈME PARTIE :

LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE

CHAPITRE I : CIRCULARITÉ ENTRE A PRIORI ET NATURE.

Dufrenne dans son horizon philosophique.

Le monisme auquel aboutit la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* exige, pour assumer sa forme la plus achevée, que nous rendions compte de la façon dont Dufrenne articulera dans son œuvre à venir la circularité entre monisme et dualisme. Ce tournant ontologique doit être redéfini à la lumière de la corrélation sujet-objet. En effet, maintenant que nous avons soulevé le problème cosmologique, il faut que nous revenions sur le niveau du transcendantal pour accompagner le philosophe dans son exigence proprement phénoménologique de conciliation du transcendantal et de l'ontologique. Pour ce faire, il faut interroger la source de l'originarité du dualisme au sein de ce monisme dans sa dynamique interne. De par la contemporanéité de l'en soi-pour nous, monisme et dualisme se comprennent et prennent forme l'un à travers l'autre. Si l'a priori a deux faces, son unicité demeure en tant qu'« être de » la relation. Néanmoins, cet « être » indistinctement subjectif et objectif esquissé dans la *Phénoménologie* exige encore un travail de mise au point pour qu'il rejoigne sa forme la plus achevée. La *Notion d'a priori* constitue à l'intérieur du cheminement Dufrennien un pont vers la philosophie de la Nature.

Il nous faut alors nous pencher à nouveau sur l'essence de l'a priori qui réside dans son immanence à l'expérience puisque cette immanence sera entièrement justifiée dans l'ancrage de l'a priori dans la Nature. L'impossibilité de sortir de la dynamique de la perception faisant que le problème de la Nature se pose comme un débordement immanent à celle-ci, notre réflexion tend vers cet horizon. Interroger l'originarité de la communication du sujet et de l'objet suppose d'accompagner la fonction transcendantale de l'a priori qui doit être saisie en son ambiguïté

constitutive : « (l'a priori) assure la communication tout en maintenant la différence »⁴⁴³. Cette immanence de l'a priori à l'expérience signifie que la dimension absolue de l'a priori qui nous met en contact avec l'originaire de la Nature ne peut être que devant nous, l'a priori étant proprement la condition de notre ouverture au monde. Cette dimension se manifeste dans l'illimitation du sens, là où se réalise la coïncidence originaire du sujet et de l'objet : l'achèvement de l'a priori qui est la manifestation de son essence est fondamentalement lié à l'apparaître et le mouvement par lequel le sujet coïncide avec l'objet est en même temps un mouvement d'universalisation. Tout en révélant notre singularité irréductible, cet accès à la plénitude du sens fait que notre être est en adéquation totale avec ce qui apparaît à travers nous et qui se réalise à travers l'apparaître de l'objet esthétique. Se révéler veut dire alors devenir à la fois plus que soi et véritablement soi : je rejoins le cœur de moi-même en même temps que je me rends disponible à l'assomption d'un sens, ce qui fait que je peux apparaître en cessant ainsi d'être "particularité empirique", ce par quoi mon existence resterait encore insignifiante.

Si l'a priori constitue la possibilité que le monde ait un sens pour que le réel puisse ainsi sortir de la dispersion et s'ordonner à une signification, il est éprouvé sur l'expérience par le fait que « la perception est immédiatement signifiante »⁴⁴⁴, que nous sommes immédiatement dans la vérité. Ainsi, la connaissance étant immanente au perçu, la fonction du sujet n'est pas d'introduire le sens mais de le recueillir. Si la perception est une tâche qui a pour fonction de nous mettre en adéquation avec une extériorité qui s'impose, ce qui suppose qu'il me faille apprendre à percevoir pour saisir l'objet en soi, c'est la façon dont l'objet se livre à moi qui est immédiate et mon contact avec l'objet s'en trouve à chaque fois renouvelé ; il est toujours originel. Ce renouvellement incessant est dû au fait que l'objet, de par sa profondeur, est porteur d'une dimension d'inépuisabilité qui trouve sa source dans la Nature, Nature qui se laisse ainsi entrevoir à travers lui. C'est pourquoi nous avons dit que l'objet esthétique en s'exprimant livre son être qui est son sens total, et que, ce faisant, il participe de l'être qu'est la Nature. Il nous faut donc ici considérer le dualisme du transcendantal en tant que relation du sujet - comme activité unifiante

⁴⁴³M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 54.

⁴⁴⁴*Ibid.*, p. 61.

- à l'objet - comme sens immédiatement donné - à travers la relation de l'a priori à l'a posteriori pour mieux discerner la fonction constituante de l'a priori qui, seule, est garante de son a priorité étant donné que la constitution n'est plus le fait du sujet mais du monde à travers lui et qu'ainsi la constitution "organise" la perception pour fonder l'expérience. Cet accès à l'immédiateté, qui est visible dans l'objet esthétique comme objet d'emblée signifiant, nous permet de comprendre l'a priori comme : « ce qu'on peut voir [...] mais aussi ce qui fait voir, ce par quoi la chose est visible »⁴⁴⁵. Il faut donc revenir sur le lieu où le sens est présent sur l'objet tout en le dépassant, vu qu'il peut être vrai sur des objets différents, ce qui nous permet de considérer le sens en tant qu'essence, vu que le sens est ce par quoi le donné informé par l'a priori transcende l'empirique. Pour mieux comprendre ce dépassement, il faut discerner l'universel du général à travers la distinction entre essence a priori et essence générale qui, elle, procédant de l'intellect qui réfléchit sur les apparences, est le fruit d'une élaboration du sujet qui se fait en dehors de la perception ; c'est une vérité abstraite. S'il « [...] peut y avoir plus de convenances entre des objets d'espèces différentes, entre la musique de Ravel et la poésie de Mallarmé, qu'entre des objets appartenant à une même espèce, la musique de Ravel et la musique de Franck" c'est qu'« [u]ne analogie plus prégnante que la ressemblance »⁴⁴⁶ se fait jour, qui est à la source de la dynamique de l'universalisation, de la venue au paraître. Cette analogie est le signe d'une rigueur plus profonde que celle de l'approche objectivante qui travaille dans le champ de l'a posteriori. Cette rigueur nous renvoie au fondement des apparences comme si l'objet en apparaissant livrait quelque chose d'indépendant de lui, comme si une distance s'introduisait pour lui permettre d'accéder au sens, c'est-à-dire d'être compris. Puisqu'il est connu virtuellement par le sujet et que cette connaissance s'explicite en même temps que l'objet vient à la manifestation, c'est grâce à cette distance que l'objet, en s'achevant à travers ce mouvement d'universalisation, peut être connu et apparaître. A ce niveau où l'a priori est entrevu dans son état premier d'indistinction, la perception est en effet « plus sensible à l'a priori qu'à l'a posteriori, elle saisit l'intention du monde à travers son texte »⁴⁴⁷ ; elle accède à une dimension qui transcende les apparences pour

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

aller vers la profondeur du monde. La perception nous laisse ici entrevoir la source du sens qui pourtant ne se donne qu'à travers les apparences. De par l'impossibilité de sortir de cette circularité de l'en soi-pour nous, nous sommes confrontés au fait que la condition de possibilité de la perception est en même temps la fin de la perception, que l'a priori trouve sa fin dans l'a posteriori tout en étant à son origine. Cette circularité fait que les frontières entre a priori et a posteriori sont difficilement pensables, même si l'écart entre eux est irréductible puisque seule l'originarité du dualisme permet de justifier l'apparaître. Celui-ci doit être donc exploré précisément dans les conditions de l'ouverture du sujet au monde, ce qui signifie qu'il faut penser l'unité véritable du sujet et de l'objet : c'est dans la façon dont sujet et objet font un que l'unité soutenant le dualisme est pleinement unité en même temps que la dualité est originaire. Penser cette unité qui rend compte de la dimension originaire de l'expérience exige de la prendre en charge dans toute sa complexité comme mouvement vers l'accomplissement du sens. Hors de l'apparaître, rien n'arrive véritablement : nous pouvons explorer, à travers l'apparaître de l'objet esthétique par rapport à l'apparaître de l'objet ordinaire, la distance fondamentale entre ce qui apparaît - et qui est comme un accomplissement de l'être - et ce qui n'apparaît pas - et qui semble ne pas avoir de dignité ontologique. Cette dynamique, en effet, se rend visible lorsqu'on considère l'apparaître là où il se livre en son sens le plus plein : là où l'objet ordinaire ne dit rien de lui-même, l'objet esthétique, lui, exprime spontanément son sens, même s'il faut rappeler que le sens est toujours une condition que l'objet impose.

Grâce à son statut de quasi-sujet, l'objet esthétique accède à l'universel et cet accès fait un avec l'irréductibilité de sa singularité : nous savons que si nous comprenons l'objet ordinaire en le réduisant à la logique du monde, l'objet esthétique puisqu'il partage avec le subjectif la dimension de l'irréductibilité porte en lui tout son sens et puisqu'il est en même temps objet, il est extériorisation d'une intériorité. Ce fait d'être lui-même la source de son propre sens est exprimé par Dufrenne ici à travers le discernement de l'a priori matériel. Par opposition aux a priori formels kantien, les « a priori matériels » expriment comme « du dedans » le monde affectif du sujet et de l'objet, et, en s'enracinant en eux, les constituent. Dans la perspective Dufrennienne, les a priori formels sont maintenus à condition de ne pas être « autres » que les a

priori matériels, mais plutôt des a priori qui portent moins sur le contenu du donné que sur le caractère donné du donné. L'a priori formel se reconfigure ainsi en tant que forme la plus extérieure de l'objet, forme relative à l'objet en général : « ce que nous voudrions montrer, c'est que cette condition est une condition que l'objet impose »⁴⁴⁸.

Mais si nous avons dit également que l'objet esthétique est un tout soumis à sa forme qui est son expression, contradiction apparente qui suppose qu'il nous faudra ensuite articuler la complexité du rapport entre formel et matériel tel qu'il se structure dans la *Notion d'a priori*, l'important ici est de considérer que l'a priori matériel en tant qu'a priori de l'objet esthétique livre l'âme de l'objet. En effet, la façon de signifier de l'objet esthétique puisqu'elle est événementielle, dit l'apparaître. Le privilège de l'objet esthétique réside dans le fait que dans ce lieu d'élection écart et continuité vont de pair - écart entre les conditions de possibilité de l'expérience et l'expérience, et continuité entre ces conditions et l'expérience. Tout comme l'absolu qui est devant nous, la vérité "de", qui se rend visible à travers l'objet exprimé qui se dit lui-même, et non la vérité "sur", vérité abstraite de l'approche objective, nous fait voir le statut ambigu de l'apparaître dans toute sa portée événementielle à la fois subjective et objective : l'expression rend explicite le lien entre la dimension de l'immanence, c'est-à-dire de la continuité puisque nous sommes d'emblée dans la vérité, et celle de la tâche, c'est-à-dire de l'écart puisqu'il faut que nous nous haussions au niveau de l'exigence immanente à la perception afin que ce qui apparaît soit vrai ; il faut que nous comprenions ce que nous percevons pour que ce perçu puisse apparaître pleinement et ainsi devenir ce qu'il est.

Toute la difficulté est donc de concilier la notion d'a priori avec l'approfondissement cosmologique pour pouvoir penser comment la connaissance trouve sa source dans la Nature et non dans le sujet sachant cependant que l'ouverture du sujet au monde est irréductible : l'homme ne peut pas être un simple produit du monde, mais il naît au monde comme « inengendable », comme événement métaphysique. L'a priori est précisément ce dont il n'y a pas de genèse, il est

⁴⁴⁸ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 86.

« genèse absolue »⁴⁴⁹. La conciliation de l'en soi avec la dimension transcendantale de l'ego conduit à ramener le dualisme du transcendantal kantien à un niveau plus originaire pour surprendre le sujet comme étant à l'origine du monde ; ce qui mène au dépassement de la distinction entre *phénomène* et *noumenon* vers un plan d'indistinction subjectif-objectif où doit trouver son ancrage l'entrelacement originaire de l'ontologique et du transcendantal. Il s'agit de repenser une articulation entre monisme et dualisme qui soit en mesure de réhabiliter en même temps la subjectivité et le monde à partir de cette antériorité du monde lui-même. Si l'être et le connaître coïncident originairement au sein de la Nature, il faut, pour que leur dualité soit originaire, que la constitution se réalise dans l'immanence du processus de la venue à la manifestation du réel en tant que mouvement vers la détermination et donc vers la connaissance. L'a priori Kantien auquel se confronte Dufrenne doit donc être déformalisé. Il ne doit plus être conçu comme « condition d'objectivité qui, procédant de la subjectivité, ferait écran à l'en soi et justifierait ainsi la distinction du phénomène et de la chose en soi »⁴⁵⁰ Entendu ainsi, l'a priori ne peut que mener à un dualisme où le pour nous et l'en soi s'inscrivent dans une séparation irrémédiable ; le dualisme aurait le dernier mot et c'est pour cette raison que chez Dufrenne s'impose l'idée de Nature comme horizon ultime. Pour opérer une réhabilitation du transcendantal qui aille de pair avec l'ontologique, il faut cependant se préserver d'absolutiser le transcendantal. En effet, si la pensée est immanente à l'être, ramener l'a priori à l'être, c'est à dire penser une coextensivité de l'a priori et de l'être, n'est pensable que sous certaines réserves. S'il est vrai que l'a priori Dufrennien à la fois subjectif et objectif permet de dépasser cette distinction du phénomène et de la chose en soi, il est vrai également que « l'a priori ne doit pas d'emblée être investi d'un sens ontologique, puisque l'être est quand même être perçu, accompli par la connaissance »⁴⁵¹. Or il n'y a pas de connaissance ni d'objet hors de la perception qui soient pensables indépendamment de la constitution ; les conditions d'objectivité habitent l'objet pour se donner à travers lui. Pour Dufrenne « l'a priori ne fonde pas le phénomène comme parent pauvre d'un en soi qui échapperait aux prises de l'a priori et se référerait à un entendement

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

intuitif »⁴⁵². Il faut que l'a priori, garant de la connaissance, soit le véritable médiateur entre sujet et objet : c'est parce que la connaissance émerge à partir de l'être que l'a priori nous ouvre à l'objet en soi. Si l'a priori est introduit pour fonder l'objectivité de la perception et donc de la connaissance, qui en est le prolongement, et si les conditions de cette objectivité ne sont pas l'apanage absolu de la subjectivité puisqu'elles sont données dans l'immanence à l'expérience, alors le sujet ne dispose que d'une connaissance virtuelle. Pour rendre compte de la portée événementielle de l'apparaître, il faut en effet se garder d'absolutiser le transcendantal tout en reconnaissant sa fonction constitutive. Si la connaissance doit en effet être justifiée par l'a priori, la nécessité dont l'a priori est porteur réside dans les conditions de possibilité de l'expérience. Sachant ceci, ces conditions peuvent ne pas se réaliser et « l'a priori peut ne pas nous apparaître »⁴⁵³. Si alors l'expérience est soumise à la connaissance - non pas parce que le sujet impose au monde le sens mais parce que le monde est structuré tel qu'il est compris - un écart entre l'être et le connaître doit être maintenu pour « ne pas faire de la connaissance la mesure de l'être »⁴⁵⁴ et pour préserver ainsi l'extériorité du monde assumée ici par une Nature qui se situe en deçà de l'apparaître : « l'affirmation de l'en soi c'est à la fois le refus de l'idéalisme (contre Husserl) et du monisme (contre Hegel) »⁴⁵⁵. Il s'agit donc pour Dufrenne de spécifier la voie étroite qui s'ouvre par rapport à ces deux tentatives de radicalisation du transcendantal menées par ces deux philosophes : l'une comme un monisme dialectique qui suppose un refus de la constitution et l'autre comme un idéalisme qui suppose une portée ontologique de l'intentionnalité par quoi voir correspond à créer, l'extériorité se constituant dans l'immanence de la subjectivité transcendantale. Dans leur tentative de dépassement du dualisme kantien, ces deux approches n'arrivent pas, selon Dufrenne, à rendre compte de la connaissance comme fruit de l'originarité de l'échange subjectif-objectif. Si Husserl considère le transcendantal du dehors de l'expérience, dans sa conception d'une subjectivité constituante à laquelle l'objet est radicalement subordonné, Hegel considère le transcendantal en tant que visage de l'ontologique, selon sa perspective du monisme spéculatif. Dans le premier cas le sujet est absolu, dans le

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Idem.*

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

deuxième l'absolu est sujet. Cette exigence qui consiste à rendre compte de la portée d'absolu du sujet pour justifier l'événement de la connaissance se convertit dans la pensée de Dufrenne dans la notion d'irréductibilité du sujet : si le sujet, fondé sur l'a priori, est toujours déjà là, du point de vue de la philosophie de la Nature, son surgissement doit être pensé comme véritable événement, c'est-à-dire comme survenance au sein de la Nature sans cause ni raison. Cet événement la surprend dans son processus qui s'orienterait vers l'apparaître pour s'accomplir dans le sujet. Toute la question est alors celle de penser comment la Nature tend vers l'apparaître. Deux possibilités s'ouvrent à nous : soit penser l'apparaître à partir de l'homme, ce qui suppose de faire du destinataire de l'apparaître sa condition de possibilité - ce à quoi nous mène la réduction à l'en soi-pour nous, tout le poids de l'apparaître étant conçu comme étant du côté de l'homme -, soit penser l'apparaître, comme le fait Barbaras, à partir d'un processus mondifiant déjà phénoménalisant et qui cependant précède l'homme - ce qui suppose que celui-ci ne soit que l'accomplissement pourtant injustifié de l'apparaître sans en être la source. La perspective de R. Barbaras nous permet ainsi de mettre en discussion le schéma téléologique Dufrennien, étant donné qu'ils ont tous les deux pour prémices l'exploration du statut du sujet du côté du monde. La circularité imposée par la voie Dufrennienne qui se fonde sur l'absence de frontières nettes entre sujet et objet suppose que l'homme produit la Nature et que la Nature produit l'homme comme une partie d'elle-même dans un entrecroisement perpétuel et implique, paradoxalement, étant donné que leur continuité est conçue pour justifier l'ancrage de la connaissance dans la réalité, qu'homme et Nature ne peuvent coexister, c'est-à-dire être pensés ensemble : « le sujet est le même que le monde, ou plutôt le monde est le même que le sujet, mais moyennant le devenir »⁴⁵⁶. Cette porosité des frontières entre homme et Nature, nous l'avons mise en lumière au niveau des analyses de la perception dans la section consacrée à l'imagination. C'est pourquoi l'imagination acquiert sa place centrale dans la philosophie de la Nature, l'indiscernabilité entre l'homme et les choses étant un retour au niveau de la présence. Ce retour à la présence en tant que début de la perception est ce qui nous rapproche de l'originnaire, ce rapprochement étant comme une reconquête du premier regard. Nous sommes alors capables de regarder à nouveau le commencement pour en prendre conscience, une fois

⁴⁵⁶ R. Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, p. 26.

dépassée la con-fusion initiale. L'irréductibilité du sujet, qui seule nous permet de nous ouvrir à une extériorité, est garantie par l'immédiateté de notre ouverture qui s'approfondit à l'intérieur d'un mouvement circulaire.

C'est à la lumière de la perspective du monisme hégélien que nous pouvons préciser la complexité de l'indistinction subjectif-objectif chez Dufrenne. L'absolu réside pour Hegel dans l'identité de la pensée et de l'être, du sujet et de l'objet, identité qui est dialectique puisqu'elle se réalise au terme de l'achèvement de la conscience. Comme l'écrit Dufrenne : « Quand (la conscience) sait l'objet, c'est l'objet qui se sait lui-même ; autrement dit, dans son propre savoir, c'est l'absolu qui se réfléchit et qui se constitue comme conscience de soi, c'est à-dire comme sujet, et elle n'est que l'instrument de l'absolu »⁴⁵⁷. C'est ainsi que la dialectique subjectif-objectif est résorbée dans le *logos* et que l'identité est manifestation de l'absolu - d'un absolu qui est sa propre manifestation. En s'appuyant sur Hegel, Dufrenne nous fait comprendre en quel sens la perspective du monisme spéculatif exclut la dimension de la constitution sur laquelle se structure la notion d'a priori kantienne. Si l'absolu de la connaissance chez Kant est conçu indépendamment de l'expérience et est donc une règle formelle d'universalité et de nécessité, s'il est une connaissance qui n'est pas elle-même une expérience par quoi le sujet impose une forme à un contenu, une forme qui s'ajoute du dehors sur une matière empirique, l'absolu *comme connaissance* chez Hegel est coextensif à l'expérience puisque c'est l'expérience « de » l'absolu, « expérience que fait l'absolu en se manifestant comme identité du sujet et de l'objet »⁴⁵⁸. L'expérience est alors absolue, la forme étant comme « cette connaissance de soi dans le contenu. »⁴⁵⁹ Ainsi, chez Hegel la connaissance ne peut être conçue qu'à posteriori, le sens ne peut être conçu qu'en coïncidence exacte avec sa manifestation, étant donné qu'a priori et a posteriori s'identifient l'un à l'autre. Autrement dit selon Dufrenne le fait est que « pour lui tout a un sens et, si l'on ose dire, que tout s'arrange »⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 44.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

S'il n'y a de vérité que pour un sujet, s'il n'y a d'absolu que pour la perception, penser la constitution dans l'immanence à l'expérience suppose, pour Dufrenne, de la penser en ses conditions de possibilité à partir de ce qui n'est pas encore constitué, de ce qui n'a pas encore émergé. C'est cet écart entre la connaissance et l'être qui fait que la connaissance peut véritablement s'ancrer dans la réalité tout en gardant son véritable caractère événementiel, sans être ni une projection subjective ni une Nature qui rejoigne son être connu : en même temps que la réalité déborde la prise du sujet, le sujet est cet inégalement qui porte en lui le sens avant de le rencontrer. L'écart entre l'être et le connaître permet ainsi à la connaissance d'être en continuité avec l'être - puisqu'elle s'ancre en lui sans pourtant lui faire écran, étant donné que chez Dufrenne l'absolu de la connaissance réside dans son imprévisibilité ; et pour que cette imprévisibilité soit l'accomplissement d'une exigence qui se tient dans les conditions de possibilité de l'apparaître l'a priori doit être lui-même objectif. C'est ainsi que Dufrenne dépasse le dualisme kantien : « précisément parce que cet objet n'a plus ses normes hors de lui dans la structure de la subjectivité, sa vérité ne peut plus être située par rapport à un en-soi »⁴⁶¹. Voyons maintenant cette complexité à travers la distinction entre a priori formels et a priori matériels, distinction qui permet de penser cette différence subjectif-objectif à l'intérieur de leur continuité. En effet, la distinction entre a priori formels et matériels se fait de l'intérieur de l'a priori matériel puisque l'a priori est toujours un sens que l'objet impose, et, en même temps, si l'a priori matériel informe de plus près la matière sans être lui-même particularité empirique, c'est parce qu'il est également formel. L'écart entre l'être et le connaître que nous avons exploré précédemment à travers la conception d'un a priori qui peut ne pas nous apparaître se réfléchit ici dans la dynamique d'oscillation perpétuelle qui se met en œuvre entre forme et contenu - puisque c'est toujours le problème de la constitution qui se manifeste ici, l'a priori tel que l'entend Dufrenne étant l'idée que dans l'objet « c'est le contenu lui-même qui manifeste sa forme »⁴⁶² - à travers l'entrecroisement réciproque entre a priori matériels et a priori formels dont il nous faut maintenant présenter la complexité.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 101.

Si l'a priori formel qualifie l'objet en tant qu'objet de connaissance, l'a priori matériel, puisqu'il est plus profondément ancré dans l'objet, le qualifie en nous faisant accéder à un plan qui transcende le niveau de la connaissance - c'est-à-dire le niveau des apparitions - à la faveur de notre situation dans l'être. C'est ce que nous avons vu dans l'aboutissement du chapitre précédent lorsque nous avons dit que l'intensité de la présence de la Nature - l'a priori rendant sensible son indistinction originare subjectif-objectif - est inversement proportionnelle à son invisibilité en tant qu'elle se dérobe à l'explicitation de ses apparitions. L'a priori matériel est un a priori qui mord plus profondément sur le contenu du donné par rapport à l'a priori formel qui, lui, en constituant la dimension de l'objectivité de l'objet le définit en tant que forme d'objet en général, c'est-à-dire comme caractère donné du donné ; l'a priori formel nous fait accéder à l'objet dans sa forme la plus extérieure telle qu'elle est donnée dans le sensible. Néanmoins, si le contenu de l'objet livré par l'a priori matériel est ce par quoi l'objet est saisi en sa profondeur dans l'irréductibilité de sa propre singularité et puisque l'objet révèle ici son sens en livrant son être et sa vérité, l'a priori matériel ne se différencie pas de l'a priori formel de façon radicale puisqu'il ne s'agit pas d'une différence d'essence mais d'une différence de degré : « du général au particulier il n'y a pas ici de différence ontologique »⁴⁶³. Du fait que les a priori formels sont constituants de façon moins intense, les a priori matériels se donnant comme singuliers sont à la fois plus nombreux et divers que les a priori formels, ce qui suppose qu'ils sont également moins universels : « certains a priori sont plus universels que d'autres ; tout homme est capable de cette géométrie naturelle, mais tout homme n'est pas capable de saisir le sens du tragique ou d'une figure mythique ou d'une valeur morale »⁴⁶⁴. Et cependant, la notion d'universel ne va pas de soi, étant donné que dans la perspective de Dufrenne l'universel dépend de l'objet et non plus des structures subjectives d'appréhension de l'objet.

Il faut à présent penser qu'au niveau de l'a posteriori - celui du déploiement du monde extérieur - universel et singulier se contrapotent - l'universel tendant vers le général - du moment où l'universel définit l'objet en général : l'a priori formel est ainsi un a priori qui se manifeste

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

comme sens déjà constitué, indépendamment de la singularité de l'expérience. L'a priori matériel, lui, en tant qu'à priori de l'objet esthétique, brouille le niveau de la réalité et la dynamique d'universalisation correspond alors au mouvement concret, particulier, par quoi sujet et objet coïncident pour apparaître dans la profondeur de leur indistinction originare. Cependant l'intériorité du sujet qui apparaît ainsi n'est pas connaissable à travers l'unicité de son existence puisque ce sujet « échapperait à toute prise, à tout sens. Le sens devient unique en s'existentialisant, mais non pas en exerçant sa fonction constituante. « L'unique, c'est l'objet tel qu'il existe, par l'effet du hasard ou en vertu d'un libre choix, et non tel qu'il apparaît »⁴⁶⁵.

Cette unicité de l'existence puisqu'elle ne se réalise que dans l'a posteriori suppose une perte de l'immédiat, l'immédiat étant ce par quoi nous nous rapprochons de l'originare en faisant un avec l'objet. La coïncidence avec l'objet, toujours provisoire, ne réside que dans son apparaître ; elle ne se donne que dans le présent de la contemplation esthétique. En adhérant au mouvement d'universalisation, le sujet fait résistance au hasard de la contingence pour affirmer son intériorité et imposer son monde dans le monde. C'est ainsi qu'une singularité accède pleinement à son ouverture pour participer à l'événement du sens. Ce rapprochement comme recueillement est une participation à une énergie qui transcende le déploiement du monde extérieur, par quoi l'existence peut ainsi coïncider avec le sens.

Si alors le singulier ne peut être vraiment singulier qu'en s'universalisant, l'universel constitue le singulier tout en lui étant immanent : c'est indistinctement qu'ils se livrent. Ce que Dufrenne exprime en disant que « le tragique est tout entier dans un olivier de Van Gogh »⁴⁶⁶ et c'est parce que le tragique est à un tel point profondément ancré dans l'objet qu'il est indéfinissable en lui-même, qu'on ne peut y avoir accès séparément de l'objet. Or, l'universel ainsi entendu n'est pas l'universel livré par l'a priori formel, qui, lui, n'exprime pas. Les a priori formels tout en étant manifestés par l'objet - ce qui garantit leur statut d'a priorité et donc, somme toute, ce qui permet à Dufrenne de maintenir leur statut d'universalité - sont plus

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 136.

facilement explicitables puisqu'ils sont moins ancrés dans l'objet : « Ils donnent plus aisément lieu à des généralisations, et leur universalité est en proportion inverse de leur généralité »⁴⁶⁷. Comment alors concilier ces deux usages du terme universel ? Dans l'a priori formel, le caractère donné du donné ne demande pas la mise à disposition de mon intériorité et c'est pourquoi cet universel vaut pour tous et pour tout objet et que son mode de donation est accessible sans difficulté du moment où interroger l'expérience est une évidence ; n'étant pas profondément ancré dans l'expérience, l'a priori formel peut être conçu séparément d'elle. « Toute perception » écrit Dufrenne « nous livre la spatialité »⁴⁶⁸. Si les a priori formels sont la condition de possibilité de l'expérience, les a priori matériels - l'universel étant ici au cœur du singulier - nous rendent sensible comment l'intériorisation du sens, autour de laquelle tout s'ordonne, constitue la véritable source de l'apparaître. Si en effet l'a priori formel informe tout objet, en tant qu'a priori de l'objet en général selon les conditions de son apparaître, il est présupposé par l'apparaître singulier de l'a priori matériel, étant donné que pour qu'un objet apparaisse en sa singularité il doit tout d'abord apparaître en tant qu'objet en général. Néanmoins, si l'a priori formel est une condition de possibilité de l'apparaître particulier de l'a priori matériel, il est intégré au moment de la perception esthétique dans son apparaître total. Nous savons en effet que dans la perception de l'objet esthétique tout doit être soumis à son expression totale comme « forme ultime du sensible par rapport à quoi les schèmes qui président à l'organisation du sensible ne sont encore que des moyens »⁴⁶⁹.

C'est alors à travers la totalité de cet apparaître - puisque tout est là - que nous sommes ramenés à la première fois qui est indistinctement mienne et du monde, celle d'un regard neuf sur les choses qui nous oblige à réinterroger des évidences et non pas celle d'un accès à du nouveau comme « ce que nous n'avons pas encore expérimenté : (...) Duchamp nous convie à voir pour la première fois un porte-bouteille, comme Cage à entendre pour la première fois le silence »⁴⁷⁰. Les conditions de possibilité de la connaissance de l'objet en général comme

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁷⁰ M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 41.

possibilité pour l'objet d'être connu, c'est-à-dire d'apparaître séparément de nous, sont transcendées à la faveur de la signification personnelle livrée par les a priori matériels. En effet, les a priori formels qui visent à identifier l'objet et « selon lesquels l'objet est à la fois spatial, temporel, substantiel, réel, nécessairement lié à d'autres comme partie d'un tout ou maillon d'une série causale » - ce qui suppose que le sujet soit séparé de l'objet - doivent être suspendues face à « des choses qui ne parlent que d'elles-mêmes »⁴⁷¹ pour que le sujet participe à l'épanouissement de l'objet. Pour saisir le sentiment livré par l'a priori matériel il faut que nous-mêmes le devenions : c'est pourquoi nous avons dit qu'il y a autant d'a priori que d'objets esthétiques. Grâce à l'immédiateté de notre ouverture, le monde parle lui-même à travers nous ; le sentiment est connaissance en-deçà de la médiation du savoir, comme une découverte qui se fait « lorsque nous retrouvons le connaître sans le reconnaître »⁴⁷². « C'est l'art [...] qui nous ramène à l'expérience de la présence ; qui, au lieu de nous montrer des images du monde, nous montre le monde en image, devenant image, surgissant dans un regard : au lieu des apparences, l'apparaître où s'accomplit le réel, dans l'exercice de sa vertu. »⁴⁷³. Cette expérience alors « nous jette l'énigme au visage. »⁴⁷⁴. En effet, le fait qu'il n'y a pas de vérité pour nous que parce que nous appartenons au monde trouve sa confirmation dans le fait que nous ne pouvons que découvrir notre vérité comme l'enfant, selon l'exemple de Dufrenne, qui découvre le monde de la tendresse sur le visage de sa mère.

L'immédiat de l'a priori matériel nous dit l'absolu de la Nature puisque notre surgissement en son sein est absolu. C'est pourquoi il ne faut pas absolutiser la perspective du savoir : « penser cet immédiat selon l'idée de la Raison » est propre à un sujet séparé qui « comprend le naturant du point de vue du nature »⁴⁷⁵. Il faut donc que le dualisme aille de pair avec l'unité, ce qui suppose pour Dufrenne de penser l'irréductibilité du sujet en l'intégrant à la dynamique de la constitution du sens : la différence subjectif-objectif n'étant pas originaire, l'a priori matériel est

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Idem.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

le dépassement du dedans de l'opposition entre connaissance et être connu. Ainsi, « L'immédiat est à penser comme fond, en évoquant la perception sauvage du sujet naissant »⁴⁷⁶. Mordre plus profondément sur le contenu du donné - propre à l'a priori matériel - veut dire transcender ce contenu pour accéder à la façon dont il se donne, ce par quoi ce contenu coïncide entièrement avec son apparaître, cet apparaître devenant ainsi condition de possibilité de son appréhension véritable. Ainsi nous nous confrontons au paradoxe selon lequel l'objet esthétique brouille du dedans la distinction du formel et du matériel. Il n'en reste pas moins que, pour garantir la rigueur de son analyse, Dufrenne indique qu'il faut maintenir la distinction entre formel et matériel pour réserver le premier au caractère plus général de l'objet, à sa forme la plus extérieure, accessible par l'entendement ou la sensibilité, et le deuxième à une façon d'informer l'objet plus de l'intérieur, accessible par le sentiment ou par l'imagination.

La contemporanéité du dualisme et de l'unité se comprend à travers la notion d'irréductibilité du sujet comme indispensable destinataire de la vérité : s'il n'y a de vérité qu'en référence au sujet, l'a priori n'est en lui-même que possibilité de sens : « l'a priori n'est ni vrai ni faux, mais possibilité du vrai et du faux »⁴⁷⁷. Ce n'est donc pas dans l'immédiateté de notre accès au monde que réside le vrai et le faux mais dans le fait que le discernement de l'a priori, tout en étant immédiat, n'est pas aisé. L'immédiat n'est pas en lui-même garant de la vérité ; il n'est vrai ou faux que par rapport à notre prise. Néanmoins, nous ne sommes pas nous-mêmes la mesure de cette vérité puisque cela supposerait de subjectiviser notre ouverture à travers nos propres projections qui feraient ainsi écran à l'originalité de notre présence au monde ; ces projections sont liées à la particularité de notre point de vue qui n'a pas encore de valeur véritable parce qu'il faut qu'il s'universalise pour accéder au sens. C'est pourquoi, en revenant sur cet immédiat, nous devons apprendre à mieux voir. Cette nécessité de réinterroger l'expérience est propre aux a priori matériels - et non formels - de par leur entrelacement plus profond avec l'expérience, avec l'empirique. Si le transcendantal rend possible l'empirique, l'empirique rend compte de la possibilité que ce transcendantal a d'être signifiant.

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

Cela oblige la réflexion dufrennienne à se confronter à la perspective de l'empirisme selon laquelle l'expérience est entièrement la source de notre appréhension du réel, de notre connaissance du monde. Il s'agit donc pour nous maintenant, tout en nous appuyant sur la critique dufrennienne de l'empirisme qui est immanente et implicite à sa notion d'a priori, de tenter de réfléchir autour du discernement de l'a priori et de l'a posteriori sous l'angle de l'apprentissage, sachant encore une fois que ce discernement est œuvre de la réflexion, d'une opération d'abstraction donc, puisque dans la réalité a priori et a posteriori sont indiscernables. Si la perception nous apprend toujours quelque chose et qu'en un sens nous sommes toujours dans l'a posteriori, on peut discerner a priori et a posteriori à partir de la façon dont je me saisis du donné comme réponse à son mode de donation : « L'a posteriori c'est tout ce que j'apprends, c'est le donné qui m'instruit (...) il me faut apprendre que la floraison se produit en été »⁴⁷⁸. Il peut alors être pensé comme ce qui apparaît en tant qu'insignifiant : je ne dois pas me rendre capable de le connaître au sens où je ne dois pas me transformer pour accéder au donné puisque nous pouvons y accéder en dehors de la perception. Ce donné compte pour son contenu, et une fois que ce contenu est saisi, il est compris une fois pour toutes.

Ce mode de donation s'oppose au sens immédiatement donné de l'a priori : cette immédiateté exige en effet une transformation radicale, radicale puisqu'elle porte en soi de l'événementiel comme effort d'adéquation au donné. Sachant que l'immédiat est complexe, il me faut du temps pour m'approprier cette complexité ; c'est l'apparaître de l'objet qui est immédiat et non son appropriation. C'est pourquoi je dois laisser déposer le sens en moi pour que le donné ainsi recueilli puisse lui-même s'épanouir à travers moi : comme si devais regarder longtemps la même chose et que l'objet apparaissait à travers le filtre de mon regard en même temps que mon regard se transformait dans sa tentative d'accès à l'objet en soi, l'objet en soi nous renvoyant à l'immédiateté puisque c'est lui-même qui se signifie. Mais comme l'objet s'épanouit à travers moi, c'est alors à une image de moi-même à laquelle je parviens, une fois que le particulier de ma vie empirique accède à l'universel. L'important ici est que ce processus n'est

⁴⁷⁸ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 123.

pas aveugle puisque tout se passe comme si, d'un côté, la perception me promettait déjà quelque chose en me faisant pressentir la plénitude que je vise, et comme si, d'un autre côté, cette plénitude, lorsqu'elle apparaît, ne laissait place à aucun doute puisque je sais que c'est là ce que je cherchais. Et je suis pour un moment réconcilié à la fois avec moi-même et avec le monde puisque je sens que l'originaire, dont la précarité de l'immédiat est la trace, n'est pas loin, et pourtant puisque je vis sous le régime de la séparation, il me faut sans cesse réapprendre à voir l'immédiat, qui n'est immédiat qu'en apparaissant à chaque fois comme nouveau.

Nous croyons que cette dynamique totalement interne à la perception qui semble se fonder sur une intention qui nous dépasse comme s'il y avait une tension vers l'apparaître qui se faisait à travers nous, contribue à orienter Dufrenne vers une perspective de téléologie de la Nature. C'est pourquoi nous sommes conduits à explorer l'immanence de la philosophie de la Nature dans la phénoménologie de la perception en même temps que l'immanence de la phénoménologie de la perception dans la philosophie de la Nature. Si l'a priori ne peut être repéré que dans l'expérience, il s'agit alors pour Dufrenne de mener un dépassement de l'empirisme comme du dedans de lui-même pour le comprendre comme « empirisme du transcendantal »⁴⁷⁹, sachant que ce dépassement immanent à l'expérience est annoncé par l'expérience elle-même dans les moments les plus intenses de la perception où l'expérience se donne comme connaissance. S'il est vrai que tout commence avec l'expérience puisque la rencontre avec le monde est un événement qui ne peut se donner autrement qu'à travers l'expérience, il est vrai aussi que le sens que l'expérience recueille ne peut être mis entièrement au compte de celle-ci : « Ce n'est pas contre Kant qu'il faut défendre l'idée d'a priori matériel, c'est plutôt contre l'empirisme qui trouve scandaleuse l'affirmation d'un contenu non empiriquement donné et qui, s'il admet l'idée d'un a priori, ne le conçoit que comme rigoureusement formel »⁴⁸⁰. La connaissance n'étant pas immanente au monde, Dufrenne observe que l'empirisme doit alors présupposer une activité intellectualiste pour rendre compte du fait que le monde puisse avoir un sens et qu'ainsi nous puissions le connaître ; tandis que selon la notion d'a priori quelque chose

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

est toujours déjà là, puisqu'il est toujours déjà connu, la difficulté étant que c'est exactement à travers ce toujours déjà connu que se révèle quelque chose de radicalement nouveau. Cet accès à ce que nous connaissons déjà peut se rendre sensible à travers l'inépuisable qu'est l'expression. Il se fonde sur le point de conciliation entre deux mouvements nécessaires à l'accès de l'objet en soi à partir de la coïncidence originaire, bien qu'impensable, du subjectif et de l'objectif pour justifier l'originarité de l'ouverture du sujet à l'objet. Dans l'accès à l'objet, l'activité fait un avec la passivité, l'immanence de l'a priori à l'a posteriori allant de pair avec à l'absence de frontières entre le sujet et l'objet. L'inépuisabilité de l'expression en vertu de son ancrage profond dans l'être est donc la source de la nouveauté radicale qui ne cesse de s'imposer à notre perception. Je ne peux préfigurer ce que je perçois. Cette circularité - signe d'un dépassement qui se fait à travers nous - nous oblige à penser la connaissance au profit de quelque chose qui, n'étant pas connaissance, précède le surgissement du sujet et ce, afin que la connaissance puisse être pensée contemporanément à l'être, contemporanéité qui ne se révèle pourtant qu'à travers notre présence pleine au monde.

Cette centralité de la présence qui traverse le travail du philosophe est réinterrogée dans un essai en ouverture à sa deuxième édition du *Poétique* intitulé : « *Pour une philosophie non théologique* ». La philosophie de la présence est ici une façon pour Dufrenne d'éclaircir et d'explicitier du point de vue de la philosophie contemporaine sa position théorique. Le retour vers l'originaire auquel nous conduit la perception de l'objet esthétique est ici la source d'une tension éthique ou politique, en vertu de laquelle la fin de la philosophie est d'être "pour l'homme". Sa perspective doit être affirmée face à ce qu'il perçoit comme une certaine "dérive" de la philosophie contemporaine - représentée par Blanchot et Derrida - qui trouverait sa source chez Heidegger. Dufrenne veut montrer comment chez eux certaines notions de la phénoménologie ont dérivé vers des concepts qui dissolvent la présence dans le "neutre" (chez Blanchot) ou dans la différence linguistique de la déconstruction (chez Derrida). Nous ne voulons pas ici rendre compte des spécificités complexes de leurs pensées propres mais seulement accompagner Dufrenne dans sa volonté de montrer comment il se positionne au sein des mouvements philosophiques de sa génération. Ces philosophies de l'absence dont Heidegger serait le

précurseur trouvent leur source dans le fait que comme l'explique Dufrenne, le transcendantal est "converti" chez lui dans l'ontologique : autrement dit le sujet est « évaporé » dans l'être ce qui fait que la circularité a priori - Nature n'est pas prise en charge.

L'esthétique dufrennienne fournit les bases d'une métaphysique non dogmatique qui saisit les possibilités intrinsèques à l'échange de la Nature avec l'homme. Il est donc essentiel que la pensée ne se convertisse pas en religion, qui est ce qui inspire toute forme de théologie : « la présence [...] est le don qui n'implique pas de donateur, qui est seulement le devenir imprévisible et prodigue du réel. »⁴⁸¹ La philosophie devient théologique lorsqu'elle sépare la conscience de l'expérience, le sujet du vécu. Le désir rompt l'auto-référentialité de la pensée pour que la pensée puisse revenir sur le monde et s'ouvrir à l'extériorité. Ni la religion ni la science ne permettent à l'originaire de se laisser entrevoir alors que l'expérience esthétique, elle, rend sensible cette dynamique de remontée vers l'originaire qui constitue comme une libération de l'homme et qui, ainsi, nous « guérit de la religion »⁴⁸². La science ne peut nous éclairer sur cette expérience essentielle de l'humain où se fait jour une véritable dimension instaurative : en cherchant une vérité sur le réel, elle sacrifie l'homme pour le transformer soit en instrument soit en objet passif de savoir. Cette dimension instaurative comme désir du nouveau transcende la spécificité de l'art et traverse d'autres champs de l'expérience tant politiques qu'anthropologiques : « toute action qui n'est pas simplement conformiste, c'est-à-dire en dernière analyse conforme au système, et qui est elle-même en quelque façon naturante, témoigne d'une remontée vers l'originaire »⁴⁸³. Cet horizon de pensée est à la source de l'émergence de thèmes politiques et anthropologiques dans *Pour l'homme* (1968), *Art et politique* (1974), *Subversion, perversion* (1977) que nous nous limitons ici à évoquer. Cependant, cet approfondissement de la philosophie de Dufrenne qui déboute sur une philosophie de l'action trouve, à notre avis, son ancrage dans la perception elle-même et dans la dialectique entre passivité et activité sur laquelle se fonde cette dernière.

⁴⁸¹ M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 56.

⁴⁸² *Idem*.

⁴⁸³ M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*. Recherche de l'originaire, Paris, Christian Bourgeois, 1981, p. 316.

Le niveau de la présence où nous sommes tous mêlés aux choses est purifié à travers la représentation qui nous conduit à une clarté réflexive, cette séparation du sujet par rapport au monde qui permet à l'objet d'apparaître nous donnant la maîtrise du monde. Néanmoins cette dynamique doit s'accomplir dans la ressaisie - menée par un sujet conscient et séparé - du sens originaire de la consubstantialité homme-monde. La perception est donc participation et elle se révèle ainsi, dans sa dimension essentielle, dans les moments les plus hauts du sens. Nous avons dit que la profondeur, à la fois subjective et objective, ne se livre qu'à travers les actes du sujet, qu'elle ne réside que dans ce que nous faisons : le niveau de la contemplation et celui de l'action sont à ce niveau comme transcendés, étant donné que je comprends le donné en le devenant. Observons également comment l'imagination au niveau de la philosophie de la Nature s'intensifie dans sa capacité à restituer au réel son épaisseur en même temps que s'intensifie l'entrecroisement entre la passivité et l'activité et que l'imagination apparaît ici comme ce par quoi le perçu est perçu, comme donné intensément perçu. Et alors des possibles s'ouvrent sous-tendus par la force de la Nature pour nous permettre de nous affranchir du système donné qui fait écran à l'originaire. Ces possibles expriment la force et la prodigalité de la Nature considérée en sa « puissance du fond » : ils sont exprimés soit par les poètes qui « imitent la poésie de la Nature »⁴⁸⁴ soit par une action politique visant à renaturer le réel pour qu'il réacquiert son visage humain. Il faut donc que nous assumions ces possibles de la Nature pour qu'ils deviennent nos possibles ; en ce sens notre action est « invitée [...] à découvrir sous le nature qui le dissimule, un possible dont la puissance se communique à qui le découvre. Ce qui est lu sur le monde, parce qu'il donne à éprouver un intolérable qui est impossible, mais aussi à pressentir un possible qui est désirable, en appelle à notre entreprise, parfois jusqu'à nous emporter. »⁴⁸⁵ C'est ainsi qu'une philosophie de la Nature ne se comprend pleinement qu'en étant intégrée par une philosophie de l'action.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 316.

Fort de tout ce que nous savons, interrogeons à présent cette tentative de conciliation entre à priori et Nature en nous appuyant sur certains textes critiques. La difficulté est la suivante : si on ne peut rien dire par rapport à ce qui transcende le point de vue subjectif, il s'en suit alors que qu'on ne peut justifier véritablement l'ancrage de la connaissance dans le monde. En suivant toujours le fil de cette coïncidence originaire qu'est l'a priori et en explorant le fond sous le fondement, il nous semble que la réduction à l'en soi-pour nous ne permet pas de rendre compte ni de l'en soi comme monde avant l'homme ni, par conséquent, du pour nous comme connaissance de ce monde, ce qui fait que nous serions amenés à réduire la Nature à une connaissance de soi, à un absolu qui se connaît lui-même sans que le dualisme surgisse véritablement en son sein. Pour Dufrenne, il faut que l'émergence de la subjectivité soit rendue possible à partir du procès de la *physis* conçue comme temporalité originaire, comme un devenir qui rend possible cette émergence sans en être la cause, celle-ci procédant d'un événement de scission survenant en son sein. Cet événement absolu de naissance métaphysique, imprévisible et immotivé, ne doit pas en effet être impossible *ontologiquement*. Ainsi Dufrenne vise à montrer que la naissance de l'homme dans la Nature est *contingente ontiquement* puisque ce devenir qu'est la *physis* n'est pas finalisé - parce que l'homme n'est pas présupposé ou préformé dans la Nature - et néanmoins *possible ontologiquement* puisque l'être élémentaire témoigne d'un devenir, d'une « *négativité inchoative* » qui rend possible le soi humain. Telle est l'interprétation de F. Jacquet dans *Naître au monde*. Il vise en effet à montrer comment la notion d'« événement métaphysique », notion que Dufrenne ne développe pas mais que Jacquet explore, permet de montrer que le surgissement de l'homme dans la Nature échappe à une perspective téléologique. Il n'en demeure pas moins que le fond, la *physis*, « suscite l'homme par qui elle s'accomplit »⁴⁸⁶, comme l'explique Dufrenne dans *Le Poétique*. La Nature produit l'homme pour apparaître : l'apparaître est « le suprême possible » de l'être, « l'être s'oriente vers l'apparaître »⁴⁸⁷. Dufrenne semble ainsi osciller entre téléologie et devenir. Le fait est, selon nous, que si le surgissement de l'homme apparaît comme résultat du procès du devenir de la Nature, ce devenir ne suffit pas à rendre compte de cette naissance. Nous sommes donc confrontés à une difficulté : Dufrenne fait

⁴⁸⁶ M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 224.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 216.

référence à une dimension téléologique de la Nature pour compenser la faiblesse de la dimension de devenir de celle-ci. Néanmoins, cette dimension téléologique est trop forte pour sauvegarder toute forme originaire de dualité. C'est pourquoi il hésite entre téléologie et devenir pour rendre compte du surgissement de l'homme. Cette tension apparaît dans le passage suivant : « La science nous suggère aujourd'hui que l'homme est aussi donné à lui-même, que sa naissance est un événement de la Nature, mais peut être préparé et comme voulu par la Nature. »⁴⁸⁸ Il me semble donc que l'interprétation de Jacquet est fidèle aux exigences de Dufrenne mais qu'elle ne prend pas en charge les nœuds problématiques de sa perspective. Toute la question, pour nous, est de savoir jusqu'à quel point la perspective dufrennienne constitue une solution satisfaisante aux problèmes auxquels se confronte la phénoménologie ; autrement dit, jusqu'à quel point elle répond ou non à ses exigences *proprement* phénoménologiques. Cet approfondissement cosmologique montre la difficulté de Dufrenne à penser l'originarité de l'échange subjectif-objectif. Selon Barbaras, cette perte de la corrélation inscrit la pensée du philosophe d'abord dans un cadre naturaliste puis dans un cadre idéaliste : à une Nature qui n'apparaît pas, « idée limite » qui échappe à tout discours, succède un sujet qui porte en soi toute la charge de l'apparaître. Sachant que cette difficulté était déjà à l'œuvre dans *La notion d'a priori*, qui constitue comme un pont vers l'ontologie, la critique de Ricoeur, à ce sujet, nous éclaire elle aussi : « En définissant *séparément* les visages du monde et la pré-compréhension que nous en avons, on a peut être créé un problème insoluble et rendu incommunicable l'« en soi » des a priori objectifs et le « pour soi » des a priori subjectifs. »⁴⁸⁹ De sorte que les deux pôles de la relation, sujet et objet, ne se réfèrent plus nécessairement l'un à l'autre : « L'expression a-t-elle un sens en dehors du pouvoir d'appréhension dans lequel elle se donne ? Et les virtualités du savoir existent-elles pour elles-mêmes en dehors du visage même des choses dont ce savoir est le sens ? »⁴⁹⁰ . Homme et monde ne se réfèrent plus *nécessairement* l'un à l'autre. Or, pour que la « communicabilité » entre eux soit maintenue, la Nature produit l'homme comme une partie d'elle-

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁸⁹ Paul Ricoeur, *Lectures II. La contrée des philosophes*, Paris, Seuil, 1992, p. 325-347. [Paul Ricoeur cité dans Daniel Charles, "le Dernier mot", *Revue d'esthétique* n. 30: Mikel Dufrenne, *La vie, l'amour, la terre*, Paris, Edition Jean-Michel Place, 1997, p. 25-33].

⁴⁹⁰ *Idem.*

même, partie privilégiée où tout se reflète : ainsi, c'est la même chose pour la Nature de se vouloir et de vouloir l'homme. A ce propos, Formaggio définit cette perspective d'indistinction subjectif-objectif du point de vue de la phénoménologie, comme "embarrassante"⁴⁹¹. Pour nous, la difficulté réside dans l'exploration de la complexité selon laquelle l'exclusion de la Nature du champ de la phénoménalité et la production de l'homme par la Nature qu'elle se donne pour apparaître, montrent que la dualité du sujet et de l'objet n'est pas originaire. Elle dérive plutôt du procès du devenir de la Nature.

La Nature est le monde avant le sens, l'impensable indiscernabilité de l'a priori subjectif et objectif mais entre cette Nature impensable et le surgissement du sujet il y a comme une faille : le passage visant à rendre compte de ce surgissement, objectif de toute enquête phénoménologique qui met en avant un monisme ontologique, reste problématique. Si cet approfondissement cosmologique est l'aboutissement naturel et, peut-être, le seul possible d'une perspective qui a pratiqué une réduction à l'en soi-pour nous, cela signifie qu'il faut chercher dans cette spécificité de réduction la racine de cette sortie de la phénoménologie. Cette tentative de désobjectiver la phénoménologie suppose en effet une antériorité du monde et donc de la Nature qui n'est pas « neutre » par rapport au surgissement de la subjectivité ; c'est la raison pour laquelle la dualité n'est, en définitive, pas originaire. Si nous cherchons à nous saisir, du mieux possible, de cette idée non conceptualisable de Nature, nous nous demandons alors comment il faudrait penser cette Nature qui est en elle-même à la fois « inépuisable et impénétrable foyer de réalité » l'homme ne pouvant pas s'abstraire de sa perspective, et puissance qui se veut en l'homme. Autrement dit, comment cette téléologie de la Nature peut-elle être compatible avec sa dimension d' « inexorable indicibilité » ? Car, en vérité, nous ne cessons de nous confronter à cette impasse qui montre que « nous ne pouvons rien dire de la Nature comme telle, nous ne pouvons en parler que comme monde. »⁴⁹² L'antériorité de la Nature, en effet, ne doit pas nous orienter vers l'idée d'une « essence derrière l'existence » : la

⁴⁹¹ D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina, 1962, p. 124.

⁴⁹² M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 232.

Nature est plutôt « l'être dans l'étant », elle se donne toute dans le « nature ». Toutefois, tout en étant « pour nous », elle est aussi « en soi », mais le statut de son « inséité » ne fait que permettre qu'elle ne soit pas réduite à son être perçu car, source inépuisable des possibles - actuels mais aussi non actualisés - elle dépasse sans cesse la finitude de chaque apparition. Finalement, tout se joue dans la perception, dans notre rencontre avec le monde.

La Nature ne peut être pensée, elle ne peut être que sentie dans le « nature » ; elle ne peut pas être appréhendée au-delà de ce qu'elle engendre. Il faut, en effet, que le dualisme soit contemporain du monisme ; cet appel à « l'originare » a pour but de justifier le dualisme, afin que l'oscillation entre ontique et transcendantal que pose l'a priori trouve sa résolution. Pour ce faire, dans *Le Poétique* Dufrenne propose de donner l'initiative à la Nature. Il en résulte que la Nature n'est plus le corrélat d'une conscience. Dufrenne suggère donc de « substituer ou au moins joindre à la corrélation intentionnelle une corrélation ontologique », qui « subordonne l'homme comme partie de la Nature au devenir de la Nature »⁴⁹³. C'est là que l'idée d'une Nature naturante, déjà pressentie dans les ouvrages antérieurs, acquiert sa centralité et sa forme achevée. La Nature naturante est « le réel comme débordant »⁴⁹⁴, le réel dans sa puissance. Elle est la source des possibles, l'énergie grâce à laquelle le monde peut apparaître à une conscience, mais elle comprend aussi les possibilités infinies de ce fond qui ne sont pas actualisées. Elle est donc « le réel en deçà de la conscience »⁴⁹⁵, c'est à dire « le fond avant qu'une subjectivité ne projette sa lumière et ne fasse surgir l'apparaître dans l'être »⁴⁹⁶. La Nature est, précisément, cette « impensable puissance du fond »⁴⁹⁷. Cette ouverture expressive à la Nature « nous dit que nous sommes partie de la Nature »⁴⁹⁸ et cette poésie de la Nature nous situe donc au niveau de la présence. A ce niveau, l'art est ainsi réhabilité dans sa productivité. La poésie, en réfléchissant les grandes images qui surgissent de la Nature, et qui semblent réfléchir le *poiein* de la Nature

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 208.

elle-même, se pose comme « instrument de l'échange de l'homme avec l'homme, de l'homme avec lui-même »⁴⁹⁹, et de l'homme avec le monde. Cette perspective nous suggère que si le dépassement du plan du transcendantal, que l'analyse phénoménologique elle-même impose, nous amène à penser l'ontologie à la lumière de la corrélation, inversement - et en même temps - il faudra repenser le transcendantal à la lumière de son propre dépassement. Car la perspective de Dufrenne, en soumettant ce deuxième moment au premier, ne peut pas préserver la dimension authentique du transcendantal en tant que distance originaire sujet-objet. Ce qui, en dernière analyse, et selon la leçon de Husserl lui-même, doit constituer la tâche de toute enquête qui se pose comme phénoménologique. Nous faisons ainsi face à un cadre phénoménologiquement problématique où la distance subjectif-objectif semble être impossible à combler.

Approche poétique de l'irréductibilité subjectif- objectif.

Nous avons choisi de nous pencher maintenant sur certaines suggestions de Dufrenne dans le *Poétique* qui nous permettent d'adoucir l'irréductibilité de la distance subjectif-objectif en essayant de rendre sensible l'ouverture du sujet à la Nature.

Cette approche poétique est peut-être la seule qui puisse toucher au plus près la complexité qui est au cœur de la philosophie de la Nature. Pour justifier l'ancrage des apparences dans la réalité il faut rendre compte d'une réalité qui ne se réduit pas à ces dernières tout en se donnant entièrement en elles. Si l'on met donc en avant la perspective du monisme, il s'agit alors de savoir comment cette réalité sous-jacente aux apparences peut être la condition de notre accès à elles. C'est en ce lieu d'intimité propre à l'état poétique que la Nature révèle sa dimension d'objectivité. Approchons donc cette complexité en essayant de solliciter notre sensibilité, ce qui suppose que nous accompagnions le philosophe à travers son évocation dans le *Poétique* de trois moments de densité que nous avons identifiés - le statut du poète inspiré, la portée cosmique

⁴⁹⁹ M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, p. 71.

des images et la téléologie - conscients que ces moments n'ont pas pour objet de venir en soutien d'une réflexion philosophique rigoureuse.

Dans le lieu privilégié de l'ouverture du poète à la Nature qui semble parler à travers lui, la complexité de l'idée de la Nature apparaît dans toute son évidence. En effet, la façon dont la Nature inspire le poète conduit à interroger le statut de cette Nature, c'est-à-dire qu'il nous faut comprendre comment les images qu'elle inspire au poète sont « ses » images. Telle est la dynamique de l'approfondissement : comment pouvons-nous dépasser notre point de vue à travers ce même point de vue ? Dufrenne s'interroge ici sur le statut du poète inspiré dont il faut explorer l'état de réceptivité dans lequel il s'engage qui est l'essentiel puisque c'est à travers cet état que se manifeste la façon dont la phénoménologie se dépasse elle-même pour s'achever. Observons que la condition de possibilité de l'expérience de l'état poétique, cet état de grâce qu'est la disponibilité à l'écoute, la mise entre parenthèse du monde ordinaire pour se mettre au service d'un autre monde est en même temps une condition de possibilité pour le poète de se révéler avec d'autant plus d'intensité qu'il trouve ce qu'il ne cherche pas, témoignage du pouvoir de la Nature en lui. Dans cette expérience privilégiée d'accès à la spontanéité et à la docilité « il faut que la spontanéité soit communication. »⁵⁰⁰ Cette mise à disposition de son être total n'est pas préfigurée parce que le poète répond à un appel qui vient de l'extérieur et qui est, de ce fait, un témoignage de l'objectivité du poétique. L'inspiration n'est pas une garantie ; le poète, mis à nu, prend un risque lorsqu'il accepte de n'être que lui-même, investi par le seul sentiment d'une promesse. La force de cet appel est vécue par un sujet qui, en s'offrant dans sa vulnérabilité, perçoit la fragilité et la précarité de son état. Cet état intermédiaire peut être vécu avec appréhension puisque l'on ne peut savoir si cette inspiration sera accomplie dans le surgissement d'un objet esthétique étant donné que le sujet ne se réalise qu'à travers l'achèvement de l'objet. Pour le sujet, s'affirmer veut dire se dépasser et ne plus être seulement lui-même. L'écart entre la Nature et les apparences peut donc être approché à travers cette dimension de l'inspiration. L'extériorité à laquelle le poète se voue et qui l'arrache du monde ordinaire c'est la Nature naturante telle qu'elle se laisse entrevoir à travers la nature naturée : la profondeur de la Nature

⁵⁰⁰ M. Dufrenne, *Le Poétique*, p. 169.

naturante réside dans le fait que si le sujet est à la fois détaché du monde et partie du monde, la Nature naturante est en deçà du partage entre le subjectif et l'objectif, entre l'a priori et l'a posteriori et c'est en ce sens que la Nature est indicible puisqu'elle est plus proche de nous que le monde. « En cet état merveilleux de confusion », « le monde résonne immédiatement dans l'âme offerte ; il est aussi plein de l'homme que l'homme est plein de lui »⁵⁰¹.

Nous intéresser à la portée cosmique des images nous permet de creuser la dimension de l'objectivité du poétique, notre perception du monde étant une réponse à la façon dont celui-ci se dévoile : « ce que l'on prend pour de l'antropomorphisme est d'abord cosmomorphisme. Bien sûr les choses ne nous disent pas ce qu'elles éprouvent ou ce qu'elles pensent, car elles ne pensent ni n'éprouvent rien. Mais elles nous disent ce que nous éprouvons et que nous pensons, et du même coup elles nous aident à le dire »⁵⁰². Ainsi le sens est immédiatement signifiant. Nous avons dit que cet accès direct aux choses nous redonne l'innocence qui semble être un retour à l'enfance par la capacité miraculeuse - et qui nous traverse comme par miracle - de transcender tout ce qui est acquis pour retrouver l'étonnement. Nous apprenons à voir comme voit le poète : nous communiquons avec lui par quelque chose qui se situe en deçà de l'univocité des significations propre aux apparitions déterminées. L'apparaître « de », propre à ces apparitions qui comptent pour leur contenu, semble être transcendé par la force de la réalité dans son acte même de venue à la manifestation : « La Nature ne dit rien de son être, elle nous dit seulement qu'elle est : elle apparaît. Elle est la puissance de l'apparaître manifestée dans des images irrécusables et lourdes d'un monde. »⁵⁰³. Vu que la Nature ne dit rien de son être, elle nous parle non pas en nous disant quelque chose à travers des apparitions mais en nous sollicitant à travers des images à la fois pressantes et indéterminées qui nous invitent à nous associer à sa puissance. La Nature en nous parlant nous dit qu'elle apparaît à travers nous, à travers le spectacle du monde qui attend une conscience pour s'épanouir, étant donné que c'est nous qui donnons vie à ses images. Il faut dissocier ce qui apparaît au profit de la façon dont cela apparaît : « la Nature ne

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 191.

⁵⁰² *Ibid.*, p. ..

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 236.

peut donc s'exprimer que comme fond : elle ne parle qu'en tant qu'elle est muette, et sa parole est son apparaître, lorsque l'image nous arrête et nous transit »⁵⁰⁴. C'est en effet la façon dont le poète traduit l'invisible en mots qui nous attire et nous ouvre à son monde : « le vécu nous apparaît donc comme l'accomplissement du transcendantal »⁵⁰⁵. Il faut penser donc le lieu de sur-sens du poétique comme dévoilement d'un début absolu ayant une portée cosmique : « La richesse sémantique de l'image est à la mesure de sa cosmicité. (...) Elle nous interdit de réduire l'image à la simple allégorie d'un phénomène naturel : l'enfant originel n'est pas le thème d'un mythe solaire ou d'un mythe humain, il est le symbole de toute émergence, d'une enfance du monde révélée par le monde de l'enfance »⁵⁰⁶. L'état poétique nous libère parce qu'il nous fait accéder à une réalité plus intense qui nous ancre dans le monde puisque nous sommes traversés par la vie de la Nature. Le poétique permet à l'homme d'accéder à l'absolu. L'art, porteur de sa propre vérité 159 « est [alors] un moyen d'aller directement à Dieu sans passer par la médiation d'une église »⁵⁰⁷.

Privilégier la réalité, c'est-à-dire la Nature, sur les apparitions pourrait nous entraîner dans un schéma téléologique. Pour nous préserver de ce péril, il nous faut penser la façon dont il fait penser que la Nature a l'initiative. Si en effet notre pensée se fonde sur notre perception du monde, nous serions alors conduits à faire l'hypothèse que la volonté qui nous anime, loin d'être psychologique, serait plus originellement suggérée par la puissance de la Nature qui se communique à travers des apparitions sur-signifiantes. La téléologie alors ne serait pas l'attribution d'une intention à la Nature ; elle pourrait plutôt être entendue comme une force propre à ce qui veut émerger et que le poète prend à son propre compte lorsqu'il est habité par le désir de dire le vrai, comme s'il savait que la Nature ne pouvait se métamorphoser qu'à travers lui : « Le sentiment de la Nature qui hante [le poète] ne veut pas seulement se dire, il est le sentiment que la Nature veut son dire »⁵⁰⁸. Donner l'initiative à la Nature équivaut donc à dire

⁵⁰⁴ *Idem.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 227.

que « la Nature tend à se révéler »⁵⁰⁹. Cette ouverture au poétique que nous venons d'explorer rend vivante l'originalité de la communication du sujet avec l'objet.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 232.

CHAPITRE II : L'IMPENSABLE DE LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE DANS L'INVENTAIRE DES A PRIORI.

Pour mener à son terme l'approfondissement de la circularité à priori-Nature, explorons à présent cette idée impensable qu'est la Nature telle qu'elle apparaît dans *L'Inventaire des a priori* à travers 3 approches : l'imagination, la réalité et la Nature comme source des a priori. Il s'agit en effet de rendre compte de la profondeur d'une perspective qui se fonde pourtant sur ce qui peut être considéré comme une impasse constitutive. En effet, comme nous l'avons déjà dit, l'impossibilité de faire abstraction du point de vue subjectif fait que la Nature reste, en elle-même, impensable. Cependant, en essayant de suivre de l'intérieur cette quête rigoureuse de la corrélation menée par Dufrenne, nous souhaitons mettre en lumière la fécondité d'une pensée qui, en ne cessant de se confronter à l'échange sujet-objet et en ne réduisant jamais l'un à l'autre, dépasse toute entreprise qui entend l'inscrire dans une simple approche idéaliste ou réaliste. Il nous faut donc montrer comment l'idée de Nature constitue une idée limite étant donné qu'elle n'apparaît pas en elle-même mais en devenant monde à travers le sujet. Toute la difficulté réside dans l'impossibilité de penser la Nature avant l'homme, étant donné que l'homme est toujours déjà présent, qu'il est lui-même une partie de celle-ci, cette partie privilégiée où tout se reflète. L'homme ne peut donc que la pressentir une fois qu'il entre en affinité avec elle. Ce pressentiment constitue un a priori en nous, un pré-savoir qui ne peut s'explicitier que de façon poétique : l'homme ne peut la saisir qu'à travers des figures intermédiaires qui parlent symboliquement à sa sensibilité mais qui ne coïncident pas avec la Nature car elle les déborde toutes. La Nature n'est donc saisissable, à travers notre échange avec le monde, que comme présence impensable. Sous-jacente aux apparences, elle reste toujours à l'horizon de toute perception et de toute pensée. Tout ce que nous pouvons en dire, c'est que nous avons le sentiment d'appartenir à un fond qui nous porte tout en nous transcendant. Montrer comment l'impensable se lie à l'impossibilité de dépasser le point de vue subjectif, c'est suivre de l'intérieur les traces de l'entrecroisement du sujet et du monde sur fond de Nature et faire apparaître l'oscillation perpétuelle entre l'a priori

et la Nature. C'est dans la façon dont le sujet perçoit le monde, dans les moments les plus profonds de la perception, qu'apparaît la dialectique a priori-Nature. A ce niveau de profondeur, une fois que nous sommes en affinité avec la Nature, notre condition en son sein se laisse entrevoir. Notre réflexion, se situant ici en deçà de la distinction subjectif-objectif mais étant en même temps dans l'impossibilité de basculer du côté du monisme puisque dans la perspective Dufrennienne le sujet ne s'abolit pas, nous pouvons mieux comprendre comment la Nature elle-même devient monde à travers l'homme en explorant la profondeur de la réflexion dufrennienne sur l'imagination, réflexion qui se résume dans l'idée que "la Nature imagine à travers l'homme". L'a priori de l'imagination parle de la Nature du moment où il constitue un sens absolu, c'est à dire indépendant de notre situation dans le monde. La perspective subjective, qui est bien indépassable, n'est donc que la réponse à une réalité déjà constituée qui nous précède et qui nous dépasse tout en étant immanente à notre échange avec le monde. Cette réalité pleinement réalité - c'est-à-dire la Nature - n'est saisissable qu'à travers l'approfondissement affectif de l'espace et du temps selon lesquels s'organise notre perception du monde. Pour accéder à la Nature, il faut mettre l'accent sur cette réalité qui sous-tend cette contingence, réalité qu'il faut surprendre affectivement comme à travers des mythes - ce qui rend notre approche toujours précaire - en nous situant en-deçà de nos catégories spatio-temporelles et donc en deçà de notre point de vue. Cela signifie saisir la Nature comme présence et non en tant que contenu déterminé, c'est-à-dire en pressentir la présence sans que cette présence puisse être dite. L'approfondissement affectif de la perception nous amène à nous rapprocher de la Nature avant l'homme, à remonter vers nos sources. La présence de quelque chose qui n'est pas destiné à l'homme ne constitue rien de déterminé : toute la difficulté est donc de rendre compte de cette densité d'être qui pourtant ne peut se révéler. Le surréel du réel saisi par une approche poétique exprime notre appartenance à la Nature. Comme notre compréhension du monde se fonde sur cette appartenance et comme l'a priori en est la trace dans le monde, il s'agit enfin de penser avec Dufrenne l'a priori en fonction de l'idée de Nature. La Nature ne peut être saisie en elle-même, le monde faisant toujours écran. Pour penser comment, au travers de cet écran, la Nature peut être entrevue, il faut revenir sur la façon dont le monde se donne à nous tel que nous le comprenons immédiatement grâce aux a priori. Il faut comprendre comment - à travers la reprise

des trois moments de la théorie de la perception - la Nature sollicite l'homme afin qu'il la saisisse de plus en plus pleinement à travers le monde.

L'imagination est sollicitée par des images qui s'imposent à nous au moment où le sens s'approfondit. L'image, en effet, montre ce qui ne peut pas être dit : lorsque le sens est « trop profondément engagé dans l'objet pour ne rien perdre à en être détaché »⁵¹⁰, l'objet prend valeur d'image et nous impose sa « substance » même. Considérons, par exemple, l'or, le ciel ou la mort comme images. Ce qui est a priori dans les images est leur « qualité ontologique », que Dufrenne introduit en la spécifiant par rapport aux « qualités affectives » : « la qualité affective appartient aux choses en tant qu'elles ont un rapport à nous et nous touchent, la qualité ontologique appartient aux choses en tant qu'elles ont un rapport au fond »⁵¹¹. La spécificité de l'image annonce en quelque sorte la Nature. Néanmoins, qualités ontologiques et qualités affectives sont très proches : nous les éprouvons sur les choses lorsqu'elles nous apparaissent « lourdes » d'un sens auquel nous sommes sensibilisés ; la différence réside, précisément, dans la façon dont ce sens nous engage. En effet, plus nous nous rapprochons du fond, plus notre communication avec l'objet se fait intime et plus la frontière sujet-objet se brouille : la profondeur va de pair avec l'indiscernabilité subjectif-objectif. Cependant, il faut que le sujet y mette du sien puisqu'il peut toujours refuser cet appel : nous nous ouvrons au monde en le prenant en quelque sorte à notre propre compte. Et cela, non pas parce que nous en avons l'initiative mais parce que, comme nous naissons accordés au monde, celui-ci nous sollicite.

Le mouvement par lequel le sujet répond à la profondeur de l'objet est complexe : « la profondeur du sujet conditionne la saisie de la profondeur de l'objet, qui l'illustre en retour »⁵¹². Car si l'objet attend d'être reconnu par le sujet pour s'achever, le sujet à son tour peut se définir en fonction des a priori qu'il recèle, c'est-à-dire par ce qu'il est capable de saisir. La profondeur est à la fois subjective et objective : « les choses nous offrent une image de nous-mêmes sur

⁵¹⁰ M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, p. 114.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵¹² *Ibid.*, p. 120.

laquelle nous apprenons à nous connaître »⁵¹³. Sujet et objet se font donc ensemble, et, en s'approfondissant l'un à travers l'autre, expriment en quelque sorte la Nature. Dans cette relation il faut donner l'initiative à la Nature même si l'homme ne s'abolit pas. Tout se passe comme si, tout en donnant voix à la voix de la Nature, c'était pourtant sa propre voix qui parle, et le monde qu'il saisit, son propre monde : « c'est le fait de la Nature en lui qui répond à la Nature hors de lui ; mais cette Nature en lui, c'est son indéclinable subjectivité »⁵¹⁴. L'homme qui imagine se sent réconcilié avec la Nature d'où il provient, « faisant écho » à la multiformité du réel comme puissance inépuisable des possibles.

Comme la perception ne suffit pas pour rendre compte de la surabondance et de la plénitude du monde, ce dernier fait appel à notre imagination. L'imagination « saisit une autre dimension de l'objet, le possible qui auréole le réel »⁵¹⁵. Cette dimension est saisissable à un niveau plus profond que celui de la constitution du sens : l'homme qui imagine résonne à un monde auquel il est encore tout mêlé. Cette plénitude, qui se disperse dans le réel, vient se recueillir dans des objets privilégiés, objets qui, se faisant « lourds de sens », répandent leur sens en tous sens et s'opposent à ceux qui n'existent qu'en surface, aux objets « plats ». L'imagination saisit le surréel du réel : « les a priori qui saisissent au mieux le réel sont ceux qui le pressentent comme surréel, les a priori de l'imagination »⁵¹⁶. Ici, quelque chose de la Nature semble se dévoiler : le surréel atteste l'être du fond. En deçà du réel systématisé, le monde se révèle dans sa dimension sauvage : il est source d'une infinité de possibles, *poiein* multiforme et imprévisible se réfléchissant dans les Grandes Images qui hantent la subjectivité du fond d'elle-même.

L'image apparaît comme symbole, se donnant pour ce qu'elle est tout en évoquant quelque chose d'autre. Souvent elle est ambivalente : « le sang est aussi bien principe de vie que de mort »⁵¹⁷. Elle ajoute du sens au sens en montrant quelque chose et non en le faisant

⁵¹³ M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 130.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵¹⁵ M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, p. 112.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

connaître. Sa vocation semble être, au sens propre, celle de se manifester, de s'offrir en spectacle. L'imagination de l'homme lui permet d'entrer en affinité avec l'imagination de la Nature. Cependant, si nous imaginons c'est parce que le monde porte en lui de l'imaginaire. L'image, en effet, ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur à notre monde ; elle dit notre monde en tant qu'il est. Si elle renvoie aussi à autre chose qu'elle-même, c'est que le monde est habité par un excès interne, qu'il est en quelque sorte toujours plus que lui-même. L'image nous livre un message *véhiculé* dans le sensible qui est à accueillir comme sensible : le sensible est porteur d'un sens qui lui est immanent et qui, en conséquence, n'est pas conceptualisable. Ce sens est profond car, loin d'être une détermination contingente, il est indépendant de notre situation dans le monde. Chaque image désigne en elle-même « un aspect du monde » : « la gauche ne signifie pas seulement ce qui s'oppose à la droite, elle désigne aussi ce qui est gauche et sinistre »⁵¹⁸ ; tout comme « la hauteur ou la bassesse »⁵¹⁹ , qui en elles-mêmes peuvent désigner la qualité propre d'un objet qui s'illimite en monde et qu'en ce sens est à lui-même sa propre vérité. Le sens de ces images est constitué par leur qualité ontologique : si elles nous donnent le pressentiment de la Nature, c'est que « dans la minéralité de la montagne, l'épanouissement du végétal, l'énigme du visage »⁵²⁰, on entrevoit l'insistance et l'irrécusabilité de l'être dans l'apparaître, la présence de la Nature dans le monde. En deçà de la contingence de ces figures, le sens qu'elles expriment est absolu, auto-suffisant : il est habité par la force, la puissance, la densité de la Nature, et en ce sens, ces images, tout en étant elles-mêmes, signifient une réalité plus profonde qui les transcende tout en étant immanente. Ces images, en manifestant leur puissance, disent la puissance du fond et leur enracinement dans ce fond.

Certes, ce qui s'annonce à travers la trame du monde ne peut pas se situer sur le même plan que le monde, et cela fait que nous ne pouvons pas saisir le fond comme nous saisissons le monde. Le sentiment de Nature nous met en communication avec une réalité plus profonde que celle que nous percevons. Les qualités ontologiques ne sont pas exactement des figures de la

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 270.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 299.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 314.

Nature : elles se limitent à annoncer qu'il y a un fond qui nous porte et d'où nous surgissons ; non pas un savoir du fond mais savoir qu'il y a un fond. La richesse des Grandes images réfléchit la force productrice de la Nature, cette contingence qui est la figure même de l'*Ananke* , la « fantaisie du fond », telle la « nécessité selon laquelle une fleur s'épanouit »⁵²¹. La Nature s'annonce toujours « *par speculum et in enigmate* »⁵²² à travers le monde. En effet les figures du fond, en se livrant à un regard humain, impliquent que l'homme soit déjà là, que le fond lui soit déjà présent « dans le tumulte des pulsions où dans l'affrontement du sens et du non-sens ». Si elles évoquent la Nature, c'est en la faisant pressentir tout en maintenant un écart insurmontable avec ce qu'est la Nature en elle-même : le fond proprement dit est impensable, il est en deçà de tout regard humain. Dès notre naissance, nous ne pouvons être situés qu'à distance de l'originaire : « le fond ici a déjà figure de fondement, l'irrationnel en appelle à la rationalité »⁵²³. Pressentir notre consubstantialité avec la Nature, une fois qu'on est remonté au niveau de la présence, ne signifie pas une remontée au plein de l'être indifférencié. Si « la présence est toujours l'amorce de la représentation, l'originaire n'est jamais tout à fait l'originaire, ni l'immédiat immédiat. »⁵²⁴ Ainsi, nous ne pouvons penser qu'en termes de dualisme. Néanmoins, si à un apparaître essentiellement lié à la subjectivité, s'oppose une Nature comme « en soi » impensable, il n'en reste pas moins que l'originaire, bien qu'impensable, se laisse pressentir. Tout se passe comme si les Grandes Images, dont la polyvalence sollicite la pensée en la déconcertant, étaient comme la marque de la Nature dans le monde, la trace dans le monde de notre appartenance à la Nature. C'est pourquoi penser « selon » les images, nous ouvrir à la dimension poétique du réel, est ce qui nous fait nous rapprocher du fond dont nous surgissons et qui ne cesse de nous porter, ce qui nous fait devenir, d'une certaine manière, nous-mêmes naturants parce que, en produisant des images, nous faisons écho à sa productivité : à travers l'expressivité des images s'exprime le *poiein* de la Nature.

⁵²¹ M. Dufrenne, *Le poétique*, p. 97.

⁵²² M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, p. 312.

⁵²³ *Ibid.*, p. 227.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 294.

Si le pouvoir de l'imagination est celui de mettre en affinité l'homme avec la Terre-Mère, toute la complexité de cette perspective est de comprendre que la Nature en elle-même reste une inexorable étrangère. En effet nous ne pouvons que la pressentir à travers le monde qui n'est désormais que la Nature devenue « pour nous ». La Nature n'apparaît pas en elle-même ; elle n'apparaît que comme monde. Le monde est la Nature plus le sens, la Nature pour l'homme : C'est « un être auquel au lieu de l'opposer à l'étant il faut garder sa force d'étant ». ⁵²⁵ Elle produit l'homme et le monde pour apparaître « en les devenant » en quelque sorte. L'a priori en est la marque, la présence, à la fois dans le sujet et dans l'objet. Ce mouvement par lequel la Nature accède à la conscience pour devenir monde est impensable : nous ne pouvons faire abstraction de l'homme parce que la conscience sous les auspices de l'a priori est toujours déjà présente. L'homme, corrélat du monde, puisqu'il vient au monde comme son égal, est « instrument de la dialectique de l'être », le serviteur d'une dynamique qui se cherche à travers lui et qui est portée par la Nature ; son surgissement ne peut être expliqué selon l'approche empiriste. La vraie genèse n'est pas celle que conçoit l'empirisme selon les raisons de la science mais une genèse qui décrirait le surgissement de l'homme à partir de la Nature. Cette genèse devrait rendre compte du surgissement du transcendantal au sein de son unité primitive, la Nature. Cette démarche archéologique permet de pressentir un état premier de l'a priori où il serait encore indivis. Dans cette préhistoire de l'être, l'être et le connaître seraient une même chose : « pas encore une structure constituante de l'objet, puisqu' il n'y a d'objet et de sens de l'objet que pour une conscience, encore moins un savoir virtuel de ce sens, puisqu'il n'y a de savoir que dans une conscience. »⁵²⁶ Telle est la forme naturelle de l'a priori. Nous ne pouvons en effet l'explicitier qu'en suivant le fil de ses deux versants subjectif et objectif. Néanmoins, en nous situant aussi près que possible de l'origine où l'homme est encore tout mêlé aux choses, tout se passe comme si cette unité de la pensée et de l'être était comme incarnée par la Nature : il s'agit pour Dufrenne de penser la notion d'a priori en fonction de celle de Nature, de pratiquer une réflexion sur l'a priori qui s'efforce de remonter vers sa source. Cette démarche ne peut qu'être hypothétique, sur le mode du « comme si », étant donné qu'il ne s'agit pas d'une ontologie dogmatique. Dans

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 13.

ce lieu - qui est celui de notre préhistoire car il est plus vieux que toute histoire - où « le connaître est encore un mouvement de l'être, [où] l'être s'entrouvre à peine au connaître »⁵²⁷, la Nature semble s'exprimer à travers nous. Au plus profond de notre mémoire, nous trouvons des souvenirs qui ne sont pas les nôtres, des images que la Nature semble avoir déposées en nous. A tout instant, on peut redescendre vers la source, le fond ne cessant de nous porter et de nous nourrir. Tout se passe comme si c'était la Nature qui se souvenait et imaginait à travers nous lorsque nous suivons la pente de la rêverie : le poète inspiré, sensible à ces signes qui annoncent la Nature, devient le témoin d'une « enfance du monde », témoin de ce moment sans âge où le fond n'est pas encore devenu monde sous le regard de l'homme. Il ne faut pas entendre que la Nature imagine mais que, pour se laisser entrevoir, elle sollicite l'imagination. Selon ce mouvement de l'imaginaire, l'homme se fait moins corrélat que partie de la Nature. La compréhension du monde se fait toujours sur fond de notre appartenance à la Nature dont l'a priori qui nous constitue est la trace dans le monde. Les moments les plus profonds du sens sont ceux nous font sentir notre enracinement dans la Nature. Aucune identité ne peut être pensable entre connaître et être : dès que l'originnaire éclate, la force de la négativité qui est à l'œuvre vient rompre le plein de l'être encore indifférencié. La Nature avant l'homme n'est pas le *Logos* : si le monde n'est que la Nature éclairée par l'homme - l'homme étant lui-même partie de la Nature - le monde fait toujours écran à la Nature comme fond.

La dynamique de l'apparaître, fondée par la notion d'a priori, pose la dualité du transcendantal comme insurmontable. En effet, et l'homme et le monde expriment la Nature : « il [le monde] s'exprime parce qu'elle [la subjectivité] s'exprime en le connaissant »⁵²⁸. Il ne faut pas entendre cette dynamique en un sens subjectiviste ; c'est le monde qui, d'abord, « nous renvoie notre propre image » pour actualiser, en apparaissant à l'homme, les possibles dont il est porteur. L'a priori est matériel. Il a un côté objectif, sachant que pour Dufrenne il constitue à la fois le sujet et l'objet, c'est à dire que le sens de l'objet se constitue pour le sujet tout en résidant

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵²⁸ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 230.

dans l'objet : « en dehors de ce qui le constitue, l'objet n'est pas encore »⁵²⁹. En lui-même, « l'objet est ce qu'il est, et dans la mesure où il est réel, il est inépuisable. »⁵³⁰ L'objet se donne en s'annonçant essentiellement comme réel, en tant que situé dans l'espace et le temps : il est là, objectivement présent, et le sujet le saisit immédiatement. Tout se passe comme s'il attendait d'être reconnu par le sujet car la vérité de l'objet implique le regard qui l'accomplit. Autrement dit, l'a priori objectif n'existe pas pour lui-même, il existe pour nous. L'a priori subjectif, lui, se limite à saisir un a priori objectif, sans lui imposer un sens. Ce sont les choses mêmes qui annoncent leurs caractères propres : lorsque nous imaginons, c'est l'image qui amène l'homme à déclarer son sens. Si l'imagination se perd dans l'irréel c'est qu'elle trahit sa vocation. Cette vocation est d'être enracinée dans le réel et il nous faut donc aborder la réalité pour accéder à cette idée de Nature. La réciprocité de l'a priori subjectif et objectif se fonde sur leur unité originaire où l'a priori trouve son sens véritable bien que cette unité soit inaccessible.

Notre connaissance du monde dévoile le contenu de celui-ci : il n'y a pas un entendement séparé donnant l'unité de la règle qui détermine le divers, comme si la connaissance pouvait être séparée du monde, être un savoir que la conscience a déjà sur le monde. C'est l'a priori qui, pont entre l'homme et le monde, revêt cette fonction fondatrice. La fonction de l'a priori se manifeste au mieux là où l'homme et le monde sont en affinité. L'homme ne naît pas comme possesseur de la nature, mais « tout plein d'elle ». Il s'agit de retrouver l'immédiat des commencements : « la première expérience d'un sujet en qui le monde retentit parce qu'il n'est pas encore – et le sera-t-il jamais ? - séparé du monde, bien qu'il soit déjà capable de le comprendre »⁵³¹. L'expérience primitive de l'espace et du temps n'est donc pas « rigoureusement logique » : à l'espace et au temps se mêlent toujours de l'affectif et de l'imaginaire. Le sujet s'ouvre au monde en le comprenant selon ses structures spatio-temporelles à partir de son propre mouvement : « C'est dans l'attente que se révèle le lointain, dans l'élan que se révèle le droit, dans l'angoisse que se révèle le vide, dans l'étonnement ou le respect la grandeur, comme des propriétés constituantes

⁵²⁹ M Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 138.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 30.

de l'objet et non comme des projections ou des interprétations du sujet »⁵³². Cependant, Dufrenne précise que le réel qui s'annonce ainsi n'est pleinement réel qu'en renvoyant, en deçà de sa référence au sujet, à « la texture même d'une réalité déjà constituée »⁵³³, à une spatialité des choses telle qu'elle sous-tend la spatialisation comme œuvre subjective ; de même le réel n'est pleinement réel que si une temporalité originaire sous-tend la conscience temporalisante venant ordonner un passé et un avenir pour mesurer le temps. Espace et temps annoncent la réalité du réel, ce « par quoi la spatialité et la temporalité sont vraiment vécues »⁵³⁴. Le fait que nous organisons le monde spatio-temporel à partir de notre mouvement ne suffit pas à rendre compte de la réalité du réel. La réalité en son sens le plus plein n'est saisissable que par l'affectif : nous avons le sentiment, plutôt que le savoir, que nous naissons portés par un fond que nous ne sommes pas et qui ne cesse de nous nourrir - et qui est avant nous et après nous. Ce sentiment de la Nature renvoie à une spatialité des choses et une temporalité originaire qui sous-tendent notre façon de nous orienter dans l'espace et le temps. Cet approfondissement affectif répond à un a priori en nous qui hante notre conscience : sa présence insistante ne peut être thématisée que de façon mythique et toujours provisoire, à travers le langage des poètes. L'originaire est le *Chaos*, « la pesanteur et l'opacité d'une réalité inépuisable que rien ne vient circonscrire et déterminer » ; « un ailleurs radical »⁵³⁵. Or, comment penser, à partir de cette image du Chaos, le surgissement de l'homme, événement en lui-même impensable ? Pour Dufrenne, il faut donc réviser cette image et penser qu'il n'est pas un en soi inerte mais qu'il est une source inépuisable de possibles. Il s'agit de mettre l'accent sur cette dimension d'inépuisabilité de cette Nature insondable. Elle est source de tous les possibles, de ce qui apparaît et de ce qui n'apparaît pas. L'ultime possible de l'être est l'apparaître : l'apparaître est la possibilité que l'éclatement qu'habite le fond puisse arriver à quelqu'un - lui-même partie de la Nature - et lui permettre d'émerger du fond. On peut penser que ce qui n'apparaît pas, c'est l'événement qui se produit comme « quelque chose [qui] arrive sans que ça arrive à quelqu'un »⁵³⁶. Pour que l'actualisation

⁵³² *Ibid.*, p. 110.

⁵³³ *Ibid.*, p. 166.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 228.

des possibles se rende possible, il s'agit d'imaginer un écoulement originaire « sans succession qui le détermine, un écoulement qui est la dilatation indéfinie, l'illimitation du présent »⁵³⁷ : il s'agit de rendre compte de la réalité de cette puissance du fond sans qu'elle puisse, pourtant, être mesurée. C'est en effet seulement grâce à l'homme qu'elle peut se révéler : « cette puissance n'est pas extérieure au monde spatio-temporel, elle est ce monde même en tant qu'il est »⁵³⁸. La Nature naturante se donne toute dans la nature naturée.

Si l'a priori originaire est un possible ancré dans la Nature où il est encore indivis, les a priori diversifiés sont les possibles de cet a priori qui tout en émergeant du fond se scinde et se démultiplie. Il s'agit donc pour Dufrenne, dans la dernière partie de son œuvre, d'essayer de penser la Nature naturante comme source ou patrie de tous les a priori. En effet, l'a priori est ce qui est engendré comme *inengendrabable*, dont la genèse ne peut être pensée. S'il est engendré c'est qu'il est garant de notre enracinement dans la Nature ; mais parce qu'il est *inengendrabable*, il fait écran à la Nature comme fond. L'a priori est ce qui nous met immédiatement en prise sur le réel selon la façon dont il se donne, car nous percevons le monde tel qu'il est ; le monde et non la Nature car la Nature est toujours, et inexorablement, en deçà de toute corrélation, et donc en deçà de la façon dont le monde nous apparaît. L'intrication entre l'avènement du sens et le surgissement de l'homme peut permettre de penser le monde comme *construction subjective*, sans pourtant en référer au subjectivisme, étant donné que l'a priori subjectif et l'a priori objectif coïncident originairement au sein de la Nature. C'est à partir du mouvement de leur émergence du fond, en s'individualisant, que le sujet et l'objet se distinguent de la Nature pour acquérir leur statut propre. Leur statut n'est pas originaire, bien qu'il inaugure un commencement qui est de l'ordre de l'absolu, qui est un vrai commencement. Ce commencement n'est pas radical car il se fait à partir du devenir de la Nature qui est ainsi délivrée de son essence. C'est précisément en cela que cette dynamique porte de l'événementiel parce que cette essence, en effet, est contemporaine de ce mouvement ; elle ne le précède pas. A travers l'homme, la Nature s'ouvre à l'histoire et son histoire est inséparable de l'histoire de l'homme. Elle lui est contemporaine,

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 167.

puisque, dans un même mouvement, la Nature acquiert son sens pour devenir monde et l'homme son être. Pourtant elle déborde ce mouvement : elle est l'insondable réel avant le sens, le sens n'étant qu'une possibilité inscrite en elle parmi d'autres, et, peut-être, sa possibilité suprême.

L'analyse phénoménologique la plus profonde ne peut se situer que dans une expérience véritablement primitive, où les premiers moments du sujet répondent aux premiers visages de l'objet, pour décrire l'homme au commencement, sachant que ce commencement n'est pas radical, le sujet étant déjà présent au monde. Cette description est scandée selon une histoire dont le fil se divise en trois niveaux - présence, représentation et sentiment - en s'appuyant sur une tripartition que Dufrenne avait déjà développée dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, mais qui apparaît ici avec une densité nouvelle. En effet, le philosophe spécifie que cette histoire se propose en dépit d'une impossible genèse. Il s'agirait d'interroger ces trois moments de l'expérience sous fond de Nature, c'est-à-dire en fonction du mouvement selon lequel la Nature devient monde à travers l'homme. Que l'homme soit armé pour comprendre le monde équivaut toujours à affirmer que la Nature a l'initiative : tout se passe comme si la Nature « éduquait » l'homme en l'équipant d'a priori afin que son sens soit dit. Ainsi, bien que l'explicitation des a priori suive une histoire, l'homme est toujours en un sens au commencement, toujours au contact de l'originare.

Suivant le fil de cette histoire, l'homme est saisissable tout d'abord comme corps, au niveau de la présence vécue. Cette ouverture primitive et originare au monde semble faire écho à la Nature naturante. Le corps est « le lieu lui-même actif où la Nature vient à la conscience sans être encore naturée »⁵³⁹. La corrélation sujet-objet est en effet ici toute proche de l'unité originare sans que le dualisme puisse être surmonté. Le corps est en effet déjà conscience en quelque sorte ; à ce niveau de présence corporelle, tout l'avenir de l'homme est en germe. Tout est donné dans le lieu de notre origine, rien ne s'ajoute du dehors. L'a priori constitue le sujet comme corporel. Le savoir virtuel dont le corps est porteur s'actualise à la rencontre d'un monde auquel le sujet est sensibilisé, tout en lui étant encore mêlé, selon une ouverture poétique vécue

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 241.

dans la naïveté. Ayant pour corrélat un monde qui n'est pas encore véritablement compris, ce sujet est une conscience minimale, qui n'est pas encore pleinement conscience : la compréhension à ce niveau n'est qu'une promesse de compréhension.

L'homme doit donc se séparer de la Nature, passer de la présence à la représentation pour qu'il puisse accéder à la dimension proprement intelligible du monde. A ce niveau de séparation, l'homme est aveugle aux qualités affectives et ontologiques qui expriment son appartenance à la Nature : le surréel du réel est effacé au profit d'un monde organisé où tout est à sa place. Soit de nouveaux a priori s'ouvrent, soit d'autres – déjà à l'œuvre dans la présence vécue – s'approfondissent pour s'explicitier et se réfléchir, toujours dans la sphère de l'entendement. Rappelons que, à partir de la coïncidence originaire de l'a priori subjectif et objectif, c'est toujours un aspect du monde qu'ils font émerger. Bien que l'homme se sépare, qu'il veut se séparer, il ne rompt jamais complètement le cordon ombilical qui le relie à la Nature. L'homme, en effet, se réalise lui-même tout en étant sollicité par la Nature ; il faut considérer le mouvement par lequel l'homme se dégage du monde pour se faire « dominateur » de celui-ci – car il peut maintenant le penser - en vertu de sa relation native avec le fond : « le sens est toujours vécu par l'homme, et il est éprouvé sur la chose même en tant qu'elle est de la Nature »⁵⁴⁰. L'homme accomplit un mouvement de séparation dont il n'est pas l'initiateur, une force de négativité étant à l'œuvre à partir de l'éclatement de l'originaire. L'homme venant au monde sous le régime de la séparation, cela signifie que cette négativité n'est pas originairement la sienne. En la prenant en charge, il fait de ce mouvement son propre accomplissement. Si l'homme sort de la naïveté, c'est qu'il est provoqué par le monde, c'est que le monde veut être pensé. C'est toujours le monde, et la Nature à travers lui, qui en quelque sorte nous exhorte à nous ressaisir. En effet, s'il faut que l'homme y mette du sien, ce mouvement est toujours une réponse au monde ; « travailler les choses c'est encore répondre à leur appel ». La séparation est contemporaine de l'individuation. Il faut en effet que l'homme se ressaisisse tout d'abord, pour faire apparaître de plus en plus pleinement la Nature à travers le monde et c'est ainsi que la Nature actualise ses possibles. La Nature ne cesse de nous porter : elle n'est pas seulement source mais ce qui nous donne source. Telle est la

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 292.

dialectique de l'être dont l'homme est l'instrument et le bénéficiaire. Il se peut néanmoins que cette dialectique se fasse antidialectique lorsque l'homme s'efface au bénéfice du système *technico-scientifique* qu'il avait conçu pourtant comme moyen de son achèvement. Cette destitution de l'homme est une aliénation étant donné que le sens se fait à travers l'homme, pour l'homme. L'homme fait apparaître la dimension humaine de la Nature. En ce sens, la Nature avant l'homme est non inhumaine mais pré-humaine.

Il arrive que la représentation puisse soumettre ses acquis non plus à son pouvoir de maîtrise mais à une nouvelle relation au monde ordonnée au sentiment, en sorte que ces acquis puissent permettre au sensible de pénétrer et retentir plus profondément en lui, « de telle façon qu'il (le sujet) se perde ou s'efface au lieu de s'affirmer »⁵⁴¹. L'homme semble réaliser ainsi son essence la plus pleine : il est au service de l'ouverture au monde. Il se met à la disposition de l'objet pour faire de ce qui est une structure d'accueil : il répond du fond de soi à la profondeur de l'objet pour permettre que l'objet épanouisse son sens en lui, faisant émerger une vérité *de* l'objet et non *sur* l'objet. Cet objet profond n'a pour vœu que d'apparaître. En effet, sa vérité est une vérité en elle-même. Son essentialité renvoie à la Nature. Tout en étant au service de l'apparaître, la Nature se laisse dévoiler. L'a priori, au niveau du sentiment, est le pouvoir subjectif de saisir ce qui, dans l'objet, renvoie à l'originnaire. Comprendre ici n'est pas expliquer, c'est plutôt se rendre disponible pour que la vérité se fasse en nous selon un mouvement proprement ontologique : le sentiment est un mouvement qui engage tout notre être : « saisir le joyeux c'est être joyeux : non comprendre, mais participer, éprouver »⁵⁴². Nous accédons à une vérité de nous-mêmes qui passe par une vérité du monde car nous sommes de la même chair que lui. Ainsi nous éprouvons notre enracinement dans la Nature, non pas comme une découverte, mais comme une redécouverte, rendue possible à partir des acquis de la représentation, de notre unité primitive avec le monde, selon un retour conscient vers l'originnaire. L'accomplissement de l'homme, suivant le fil de cette histoire des trois moments de l'expérience, serait donc celui de prendre conscience de sa situation originnaire. C'est dans un même mouvement que nous

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 77.

pressentons la Nature et comprenons notre enracinement, notre appartenance. L'objet s'exprime en produisant son sens auquel nos sens sont sensibles. La qualité ontologique qui constitue l'objet que Dufrenne appelle profond - celui qui vient du fond de l'être, et qui, tout en étant saisi, ramène le sujet vers l'originaire - semble dévoiler l'essence de l'apparaître. Cette dynamique annonce en quelque sorte ce qui sous-tend l'apparaître et qui ne peut néanmoins être dissocié de la subjectivité. Selon la perspective dufrennienne, aucune dynamique n'est pensable qui puisse se défaire de la réponse de l'homme. La Nature ne peut devenir, actualiser ses possibles, qu'à travers nous. Elle nous fait pressentir que les possibles viennent du fond : c'est du fond de nous-mêmes que nous pouvons entrevoir le fond. C'est là le lieu de nos racines, « ce par quoi [...] nous sommes toujours partie de la Nature »⁵⁴³. Constitués par l'a priori, nous nous ouvrons à un monde qui ne peut être qu'un monde pour nous. Et bien que le pour nous coïncide avec l'en soi car il a un côté objectif, la Nature reste impensable. Penser la Nature comme source des a priori est une tentative d'exploration de la façon dont notre compréhension du monde se fonde sur notre enracinement dans la Nature.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 311.

CONCLUSION

Ce travail qui s'est concentré sur la réduction phénoménologique mise en œuvre par M. Dufrenne nous a permis d'explorer la complexité de sa perspective. Nous avons voulu nous saisir des apparentes contradictions posées par l'"en soi pour nous" pour démontrer qu'elles constituent une réponse à des exigences proprement phénoménologiques. La difficulté majeure a été de concilier notre adhésion à la pensée de Dufrenne avec une prise de distance critique. En effet, si les exigences au cœur de la philosophie de Dufrenne sont des exigences proprement phénoménologiques, point de départ de notre réflexion et qui a habité l'ensemble de notre thèse, il s'en suit alors que mesurer ces exigences à la complexité de la dynamique concrète de sa pensée permet de nous confronter à des difficultés qui hantent la phénoménologie elle-même telle qu'elle est prise en charge par l'école française dans le sillage de Merleau-Ponty et de Sartre. C'est pourquoi nous ne partageons pas les critiques italiennes soutenues par Formaggio et Franzini qui amènent à penser la philosophie de la Nature comme un simple détachement de la phénoménologie et qui, par conséquent, n'accordent pas la place centrale que mérite Dufrenne dans l'horizon phénoménologique. Nous avons mis en lumière la continuité entre les bases fondatrices de sa perspective et l'aboutissement de celle-ci comme philosophie de la Nature. Ainsi, de façon concrète, la portée téléologique de la phénoménologie de Dufrenne - qui se résume dans le schéma selon laquelle « la Nature produit l'homme pour apparaître » - porte en elle des complexités qui nous obligent à garder ensemble des ambiguïtés et à montrer comment leur coexistence se réalise dans un système complexe de pensée, dans une circularité qui fait sens de façon multiforme. De nombreux chercheurs ont choisi de faire une lecture purement esthétique de l'œuvre du philosophe mais une telle approche, à nos yeux, ne peut également rendre compte de la puissance de sa pensée. Nous espérons donc, au travers de cette thèse, avoir montré qu'il est nécessaire de ne pas réduire l'œuvre de Dufrenne à des interprétations unilatérales et de rendre hommage à sa contribution essentielle à la phénoménologie.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE MIKEL DUFRENNE

Karl Jaspers et la philosophie de l'existence, en collaboration avec P. Ricoeur, Paris, Seuil, 1947.

Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. *L'objet esthétique*, II. *La perception esthétique*, Paris, P.U.F., 1953.

Brève note sur l'ontologie, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1954, n. 4.

La notion d'a priori, Paris, P.U.F., 1959.

Le poétique, Paris, P.U.F. 1963 ; 1973, édition revue et augmentée, précédée de « Pour une philosophie non théologique ».

Jalons, La Haye, Nijhof, 1966.

Pour l'homme. Essai, Paris, Seuil, 1968.

Esthétique et philosophie. Tome I. Paris, Klincksieck, 1967.

Esthétique et philosophie. Tome 2, Paris, Klincksieck, 1976.

Esthétique et philosophie. Tome 3, Paris, Klincksieck, 1981.

Art et politique, Paris, 10/18, 1974.

L'inventaire des a priori, Recherche de l'originnaire, Paris, Christian Bourgeois, 1981.

Trattato di estetica, 1. *Storia*, 2. *Teoria*, Milano, Mondadori. 1981 (en collaboration avec D. Formaggio).

L'œil et l'oreille, Montréal, L'Hexagone 1987 ; tr. it. *L'occhio e l'orecchio*, a cura di C. Fontana, Milano, Il Castoro, 2004.

« Un livre récent sur la connaissance de la vie », *Revue de métaphysique et de morale*, n. 1/2, 1953.

« L'a priori comme monde », *Annales de l'Université de Paris*, 36, janvier-mars, 1966.

« A priori et philosophie de la Nature », *Filosofia*, 18, 1967.

« La vie, l'amour, la terre », *Revue d'esthétique*, numéro préparé par Dominique Noguez, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

AUTRES OUVRAGES

BAYER R., *L'esthétique mondiale au XX siècle*, Paris, PUF, 1961.

BANDI F., *La percezione armata. esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*, Milano, Mimesis, 2018.

BARBARAS R., *Dynamique de la manifestation*, Paris, J.Vrin, 2013.

- *Introduction à la philosophie de Husserl*, Paris, Vrin, 2015.

- *Métaphysique du sentiment*, Paris, Les éditions du Cerf, 2016.

BENOIST J. , « A priori ontologico o a priori della conoscenza ? », in Roberta Lanfredini (ed.), *A priori materiale*, Milano, Guerini, 2006, 41-57.

FINK E., *De la phénoménologie*, traduit de l'allemand par Didier Franck, Les éditiond de minuit, aeteliers de Normandie Roto Impression, Lonrai, 2012.

FONTANA C., "Prefazione" a M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Edizione il Castoro, a cura di C. Fontana, Milano, 2004.

FORMAGGIO D., *L'idea di artisticità: dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica*, , Milano, Ceschina, 1962.

- *M. Dufrenne, la Natura e il senso del poetico*, in "Fenomenologia e scienze dell'uomo", 1982, n.2, 7-18.

FRANZINI E., *L'estetica francese del 900. Analisi delle idee*, Milano , Edizioni Unicopli, Milano 1984.

- *Filosofia dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

- Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica, in "Studi di estetica", anno XLII, IV, serie 1-2 (2014).

- "Dufrenne: un percorso nel sensibile", Introduction à M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica* (1973), édition Mimesis/Discorso figura, a cura di Roberto Revello, Milano 2015.

JACQUET F., *Naître au monde, Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Paris, Mimesis, 2014.

HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti* (1950), Firenze, La nuova Italia, 1968.

- *Être et temps*, trad. fr. E. Martineau, Authentica, 1985.

HUSSERL E., *Recherches logiques*, trad. fr. H. Elie, A. L. Kelkel et R. Scchére, Paris, P.U.F., « Epiméthée », 3 t., 1959-1963.

- *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1952), Libro III, Torino, Einaudi, 1976.

- *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. fr. G. Granel, Paris, tel Gallimard, 1995.

KANT I., *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Renaut, Paris, GF Flammarion, 2006.

- *Critica del Giudizio* (1790), tr. it di A. Gargiuolo, Editori Laterza, 1997.

LEVINAS E., *En découvrant l'existence à travers Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1994.

MASSARENTI E., *La destituzione estesiologica del visibile : Mikel Dufrenne tra Merleau-Ponty e Deleuze*, in "Discipline filosofiche: XVIII, 2, 2008", p. 129- 142., Macerata 2008.

MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

- *Husserl et la notion de Nature. Notes prises au cours de M. Merleau-Ponty par X. Tilliette* (1957), in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1965, n.3.

- *Le philosophe et son ombre*, in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

- *Le visible et l'invisible*, Paris, tel Gallimard, 1996.

- *L'Œil et l'Esprit*, Paris, folio essais, 1996.

MESSORI R., *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, in "Aesthetica Preprint", Palermo 2011.

MINKOWSKI E., *Vers une cosmologie, Fragments philosophiques*, Paris, Aubier Montaigne, 1967.

MORPURGO-TAGLIABUE G., *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano, 1960.

PIANA G., "La tematica husserliana dell'intero e della parte", Introduction à E. Husserl, *L'intero e la parte, Terza e Quarta ricerca logica* (1901), Il Saggiatore, Milano, 1977.

PIGUET J. C., *Esthétique en dehors des pays anglosaxons et de l'Italie*, in AA. VV., "La philosophie au milieu du vingtième siècle", vol. III, Firenze, La nuova Italia, 1958.

- *Esthétique et phénoménologie*, in "KantStudien", 47, 1955-56.

RICOEUR P., *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1993.

- *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Paris, Seuil essais, 1999.

Saison M., « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *Revue d'esthétique*, n. 36, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

SARTRE J.P., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

- *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, tel Gallimard, 1976.

SCHELER M., *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* (1916), a cura di G. Caronello, Milano, Edizioni Paoline, 1996.

TAMINIAUX J., « Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique », *Revue philosophique de Louvain*, tome 55, n. 45, 1957.

TRAN DUC THAO, *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, Edition des archives contemporaines, 1992.

INDEX NOMINUM

BARBARAS Renaud 183, 219, 233

BLANCHOT Maurice 63, 229

CONRAD Waldemar 99

DERRIDA Jacques 229

FRANZINI Elio 127, 183, 185, 209, 256

FORMAGGIO Dino 105, 234,256

FOUCAULT Michel 128

HEIDEGGER Martin 65, 87, 123, 229

HERSCH Jeanne 38

HEGEL 218, 220

HUME David (sur l'empirisme) 227, 228

HUSSERL Edmund 124, 137, 218

INGARDEN Roman 95, 96,97

JASPERS Karl 67, 181

JACQUET Frédéric 150, 232

KANT Emmanuel 101, 123, 161, 162, 163,
164, 180, 217, 220, 228

MALRAUX André 63

MERLEAU-PONTY Maurice 102, 104, 120,
184, 256

RICŒUR Paul 233

SARTRE Jean-Paul 93,94,95,124,125,256

SCHELER Max 137, 181, 182

SCHLOEZER Boris 97, 98

TAMINIAUX Jacques 156

Table des matières

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	3
L'OBJET ESTHÉTIQUE, POINT DE VUE DU PERCEPTUM	3
CHAPITRE I : L'OBJET ESTHÉTIQUE COMME VÉRITABLE EN SOI POUR NOUS : UNE VOIE QUI MÈNE À LA RÉDUCTION PHÉNOMÉNOLOGIQUE.	4
CHAPITRE II : SPECIFICITE DE L'OBJET ESTHÉTIQUE EN CONTEXTE AVEC LES AUTRES OBJETS	20
La forme de l'objet esthétique considérée en tant que style	26
L'expression, âme de l'œuvre : approfondissement du pouvoir signifiant de l'objet esthétique à travers la confrontation entre objet esthétique et objet signifiant	30
CHAPITRE III : L'OBJET ESTHÉTIQUE DANS SON RAPPORT AU MONDE	41
Approfondissement de la réalité de l'objet esthétique à travers la notion de monde	41
Définition du monde : introduction aux complexités dans la relation objet esthétique-monde	42
L'objet esthétique comme autrui	43
L'objet esthétique dans l'espace et le temps	44
Affinité entre temporalité et subjectivité	47
L'objet esthétique entre temps naturel et temps humain	49
Temporalité et intemporalité de l'objet esthétique à travers l'oscillation entre pôle subjectif et pôle objectif.	50
Facon dont le corps est transcendé à travers le lien entre totalité et forme	60
Forme et corps à travers la distinction entre œuvres plastiques et œuvres séparément exécutées	60
L'objet esthétique dans le temps humain de l'histoire	62
Approfondissement de la notion de monde à partir de la perspective du monde « de » l'objet esthétique	64
Approfondissement de l'approche esthétique à travers le réel	70
Entrelacement monde représenté, monde exprimé et monde réel	72
Spécificité du mode de donation du roman	76
L'objet esthétique à l'image du monde réel	79
L'objet esthétique et son monde	81
Spécificité du mode de donation du théâtre et du cinéma	82
Le décor comme monde de l'objet esthétique : dépassement du représenté en exprimé	83
Confrontation avec Heidegger : résonnances métaphysiques	87
L'objet esthétique entre réel et absolu	88
CHAPITRE IV : OBJET ESTHÉTIQUE ET NATURE : L'EN SOI DE L'OBJET ESTHÉTIQUE	90
Approfondissement de l'en-soi de l'objet esthétique	90
L'objet esthétique : Dufrenne et ses contemporains	92
Plénitude du point de vue de la signification immanente au sensible	109
L'en soi du sensible comme plénitude : originarité du dualisme subjectif-objectif	111
Dualisme et monisme	114
DEUXIÈME PARTIE	115
LA PERCEPTION ESTHÉTIQUE, POINT DE VUE DU PERCIPIENS	115
CHAPITRE I : LA THÉORIE DE LA PERCEPTION ET LA SPÉCIFICITÉ DE LA PERCEPTION ESTHÉTIQUE	116

CHAPITRE II : LA NOTION DE PROFONDEUR COMME À LA FOIS SUBJECTIVE ET OBJECTIVE	141
Du sentiment comme connaissance à la notion de profondeur	141
Le sujet profond dans son rapport intime au temps	144
Singularité de l'expérience esthétique : profondeur et ouverture	146
Profondeur et Nature.	149
Profondeur et objet esthétique : confrontation entre conscience et objet esthétique	151
CHAPITRE III : A PRIORI ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE	154
Expérience esthétique : révélateur de l'a priori	154
Exploration de l'être comme connaissance	166
Connaissance « de » l'être	170
Entrelacement de l'être et du connaître	171
Comparaison entre a priori affectifs et a priori de la représentation.	173
Exploration de la catégorie affective en elle-même	176
Confrontation avec Scheler : l'apport de Barbaras et Franzini à notre réflexion	179
CHAPITRE IV : EXPERIENCE ESTHETIQUE ET REEL : VERS UNE COSMOLOGIE	187
Façon dont le réel se dit lui-même à travers l'esthétique	187
Fonction éclairante de la musique, essence de tous les arts	194
Reprise de la confrontation entre monde objectif et monde affectif	199
Confrontation entre objet esthétique- œuvre d'art et objet esthétique naturel	202
TROISIÈME PARTIE	211
LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE	211
CHAPITRE I : CIRCULARITÉ ENTRE A PRIORI ET NATURE	212
Dufrenne dans son horizon philosophique.	212
Approche poétique de l'irréductibilité subjectif- objectif	236
CHAPITRE II : L'IMPENSABLE DE LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE DANS L'INVENTAIRE DES A PRIORI.	241
CONCLUSION	256
BIBLIOGRAPHIE	257
INDEX NOMINUM	261