Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 15 (1955)

Buchbesprechung: Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique

Autor: Piguet, J.-Claude / Ryffel, Hans / Schaerer, René

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Rezensionsabhandlungen – Etudes critiques

Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique*

Cet ouvrage est d'une envergure exceptionnelle. C'est tout d'abord une esthétique générale, et c'est aussi une phénoménologie, une «description qui vise une essence, elle-même définie comme signification immanente au phénomène et donnée avec lui» (p. 4). Ce double aspect implique une difficulté de lecture qu'augmente le souci constant de l'auteur de préférer, aux solutions faciles, les complexités des voies médianes.

M. Dufrenne limite d'emblée le point de vue esthétique à celui du spectateur, par opposition au créateur. Limitation dont l'exclusivité est dénonçable. L'œuvre d'art se distingue de l'objet esthétique en ce qu'elle peut être l'objet de visées anesthétiques (historiques ou sociologiques), mais elle se confond avec lui dans la mesure où elle est «perçue en tant qu'œuvre d'art» (p. 9). Le problème du beau est écarté, comme dans toute l'esthétique contemporaine, à qui il suffit de dire «ce que sont les objets esthétiques, et ils sont beaux dès qu'ils sont vraiment» (p. 23).

Un déblayage habilement mené permet à l'auteur de voir dans la présence du sensible le réel même de l'art; c'est ainsi que l'œuvre s'offre à la perception, par l'intermédiaire d'un exécutant qui «vérifie la qualité de l'œuvre, ou du moins cette qualité maîtresse: le libre jeu du sensible que l'exécutant déploie» (p. 54). Mais seul le spectateur confère à l'œuvre, par la perception, son existence pleine, en figurant dans un public et en collaborant à l'exécution, en se recueillant aussi dans sa singularité pour être le témoin de ce que l'œuvre dit. C'est pourtant moins le spectateur qui accueille l'œuvre que l'inverse: «loin que l'œuvre soit en nous, nous sommes en elle» (p. 96). L'objet esthétique est alors «l'irrésistible et magnifique présence du sensible» (p. 127). Si «l'unité du sensible comme matière et de la forme est indécomposable» (p. 133), le style «définit la forme capable d'attester la personnalité qui l'a créée, la forme qui a un sens et qui . . . signifie son auteur» (p. 153). Le style renvoie donc à l'auteur, mais «la vérité de l'auteur n'est point la vérité historique de l'individu réel qui est l'objet de la biographie, elle est la vérité de l'homme présent à l'œuvre et que je ne connais que par l'œuvre» (p. 159). Le passage du style à l'homme, de la forme à l'auteur, c'est le passage de la signification à l'expression: «L'expression est le mode de révélation de ce qui est sans concept, car il n'y a de concept que de l'objet» (p. 179). Au niveau de l'expression, l'œuvre d'art n'est plus objet, mais «quasi-sujet» (p. 197).

* 2 volumes: *I. L'objet esthétique; II. La perception esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. *Epiméthée*, 1953, ens. 692 p.

En résumé donc, «pour opérer une première approche de l'être de l'objet esthétique, et tout en le distinguant du vivant, de la chose et de l'objet usuel, nous avons en somme discerné en lui trois aspects: par sa matière, en tant qu'elle s'offre à la perception, il a l'être du sensible; par son sens, lorsqu'il représente, il a l'être d'une idée; et lorsqu'il exprime, il a l'être d'un sentiment» (p. 188). Ces trois étages sont immanents et s'inscrivent dans le sensible, et ainsi la perception les contient tous, à ce qu'il semble du moins.

M. Dufrenne situe ensuite l'objet esthétique dans le monde spatio-temporel, puis étudie le monde même de l'œuvre en y distinguant le monde représenté (et ses structures spatio-temporelles propres) et le monde exprimé (singulier, analogue à une conscience individuelle). Et il s'agit bien là de «mondes», si subjectifs soient-ils, l'idée d'un «monde objectif» pur, monde pour personne, étant une pseudo-idée. Le monde de l'art est précisément monde pour le spectateur, ce qui confirme M. Dufrenne dans l'idée du primat du point de vue de la perception sur celui de la création.

Discutant les positions de Sartre, d'Ingarden, de Schloezer (sur lequel il se méprend), de Conrad, M. Dufrenne voit dans l'être de l'objet à la fois une présence et un appel. Présence totale à la perception: «Si l'objet ordinaire nous invite à sortir de la perception, l'objet esthétique nous y ramène invinciblement» (p. 286). Appel, aussi, à une «réalité étrangère que la perception n'épuise pas... C'est dire que la perception comporte une exigence de vérité» (p. 285). Il y a ontologiquement dans l'œuvre un «en-soi du sensible» (p. 289) qui se révèle être un «quasi pour-soi» (p. 291). Par quoi se marque à la fois le caractère ontologique de l'œuvre d'art et sa nature subjective.

Dans sa IIe partie, M. Dufrenne analyse objectivement la structure de l'œuvre, aux trois étages de la matière, de la représentation (c'est-à-dire de ce qu'on appelle en peinture par exemple le «sujet»), et de l'expression individuelle. Il décèle ainsi les structures temporelle de la peinture et spatiale de la musique, l'espace et le temps étant complémentaires.

La IIIe partie est consacrée à la perception: «Sur le plan de la présence, tout est donné, rien n'est connu» (p. 424). L'œuvre est présence au corps, dans un mélange préréflexif de sujet et d'objet. Mais la perception doit «passer du vécu au pensé, de la présence à la représentation» (p. 432). Et c'est l'avènement de l'imagination, qui se distingue de la perception «comme se distinguent le possible et le donné, et non le réel et l'irréel: l'imagination ne produit pas, sinon la possibilité d'un donné, elle reproduit; elle ne fournit pas le contenu en tant que perçu, mais elle fait que quelque chose apparaisse» (p. 446). L'imagination elle-même appelle au niveau de la représentation le corrélat de l'entendement, qui, par la réflexion, réprime ses emballements. Mais la perception esthétique appelle encore un dépassement de l'intelligible, et le sentiment l'effectue, qui n'est pas émotion, mais «connaissance» (p. 471). Le sentiment a donc une «fonction noétique» (p. 472); il est apte à saisir l'expression, par opposition à l'intelligence qui s'arrête aux apparences représentatives. Le sentiment nous lie au «pour-soi» qui est l'œuvre lue dans sa profondeur. Cette dernière notion fait du reste l'objet d'un chapitre excellent, mettant en relief la dialectique de la connaissance de l'œuvre d'art, visant à pénétrer dans une intériorité analogue à l'intériorité d'une conscience

individuelle. La perception se met ainsi à une école de clarté et de dévoilement: «toute réflexion peut au fond concourir à la gloire de la perception. Car de quoi s'agit-il? De rendre plus sensible et plus claire la présence de l'objet esthétique» (p. 519). Réflexion et sentiment alternent pour dessiner «un progrès dialectique vers une compréhension de plus en plus pleine de l'objet esthétique» (p. 524).

La dernière partie enfin débouche dans les territoires de la philosophie transcendantale et de la métaphysique. M. Dufrenne reconnaît dans les œuvres d'art la présence d'*apriori* affectifs, c'est-à-dire d'une série non dénombrable de qualités dont chacune est une «qualité affective . . . constituante du monde de l'objet esthétique et . . . sentie indépendamment du monde représenté» (p. 549). L'*apriori* présente un aspect cosmologique (qualifiant le monde de l'œuvre) et un aspect existentiel (singulier, il est l'individualité du pour-soi qu'est l'œuvre; il «est au fond cet irréductible par quoi se constitue un sujet concret» [p. 551]). A cet *apriori* correspond dans la connaissance une «catégorie», réponse à une question transcendantale posée à la manière de Kant. Découvert *aposteriori* par réflexion, l'*apriori* est pourtant antérieur à la connaissance, «antérieur à la fois au sujet et à l'objet qu'il constitue tous deux» (p. 558).

Général, mais non abstrait, impersonnel mais concret, l'*apriori* fonde en profondeur le singulier et l'individuel: «C'est la liberté qui individualise, mais il y a une similitude de la liberté . . . la liberté même est comme une nature. Autrement dit, exister est pour l'homme une essence» (p. 589). Cette «similitude» autorise alors l'auteur à conclure que «nous pouvons connaître l'homme parce que nous portons en nous un savoir de l'humain» (p. 594).

L'historicité de l'expérience esthétique interdit de recenser les *apriori*, malgré Kant, ou mieux à cause de la leçon négative qu'il nous donne (les fameuses «*Tables*»). La possibilité d'une esthétique pure est donc exclue, et l'aventure humaine reste ouverte: «Tout se passe comme si nous ne devions avoir de l'humain qu'un savoir inachevé, bien que nous portions en nous ce savoir en puissance, faute de quoi nous ne connaîtrions l'homme que comme objet et le monde que comme nature» (p. 598).

En conclusion, M. Dufrenne affirme métaphysiquement le pluralisme des mondes, pour-soi vrais par eux-mêmes, dont le sens n'est pas créé (p. 667). «La pluralité est donc première . . . et l'unité du réel comme monde objectif ne peut être pressentie ou affirmée qu'à partir de l'expérience des mondes singuliers» (p. 656). Conclusion métaphysique à laquelle, pour notre part, nous souscrivons bien volontiers.

Ce résumé, aussi fidèle que possible, est incomplet et n'a pas su évoquer la richesse des notations de détail qui sont l'une des grandes qualités de ce livre (un *index* des matières permet de les retrouver), ni en rendre la vigueur dialectique, ni en souligner la précision des détails. Au nom de son importance, nous nous permettons les remarques critiques ci-dessous:

Tout d'abord il nous semble qu'il y a une grande différence à faire à propos d'esthétique entre la nature de *ce qui est lu* (l'œuvre) et la nature de la *lecture* elle-même. La lecture est en effet de nature noétique (elle s'écrit en langage scientifique, comme dit Pius Servien), tandis que l'œuvre lue est un signe

lyrique, autonome, qui contient sa signification en sa propre immanence. D'où il suit que l'esthétique en tant que discipline ne peut que reconnaître ce dualisme.

En fait, la position de M. Dufrenne implique et affirme le monisme, la perception étant selon lui l'instance qui permet de lever l'antinomie du sujet et de l'objet. Il en résulte pourtant que l'on ne sait jamais si M. Dufrenne se place au point de vue du contemplateur ou à celui de l'esthéticien qui englobe et l'œuvre et le contemplateur dans son angle de vue. Comme *esthéticien*, M. Dufrenne devrait nous proposer une *théorie* sur l'œuvre et sur la vision qu'on en prend; comme *critique d'art*, M. Dufrenne se poserait en «contemplateur type»; les rapports de ces deux disciplines ne sont donc pas fermement posés: apprendre ou enseigner à jouir d'une œuvre d'art est en effet une chose qui ne se confond pas avec une réflexion autonome et philosophique sur la nature de l'œuvre d'art et sur son statut d'objet. Cette dernière exige selon nous un recul réflexif second sur ce premier, et la phénoménologie de M. Dufrenne, qui affirme l'immédiateté du rapport de connaissance, abolit du même coup tout recul réflexif, quel qu'il soit, ou l'affirme sans le justifier.

Il y a bien davantage: La phénoménologie de M. Dufrenne implique des positions épistémologiques fort redoutables: au moment où l'œuvre est contemporaine et indissociable de sa vision, la perception devient une sorte de *fait absolu* qui peut autoriser, de droit, n'importe qui à dire n'importe quoi sur n'importe quelle œuvre. Les *limites* du jugement esthétique ne sont plus maintenues, car qui dit limite dit dualisme, et l'apport de Kant est ainsi perdu. Pour nous, la dualité de l'œuvre et de la connaissance que l'on en prend est condition *sine qua non* de toute esthétique valable.

Enfin, le monisme de M. Dufrenne l'amène à doter les résultats de son enquête transcendantale (dans laquelle débouche sa phénoménologie) d'un statut ontologique; il y a là donc un passage de la «catégorie» à «l'être», du «mental» au «réel» que le criticisme s'interdit, et qui conduit M. Dufrenne à une conséquence inadmissible: la «catégorie» que l'esthéticien découvre dans l'œuvre (catégorie affective, il est vrai, et non logique) devient un «apriori» ontologique, si bien que l'allégresse de Mozart préexiste à Mozart lui-même, comme une essence à une substance . . .

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Dufrenne est de loin l'étude d'esthétique la plus riche et la plus solide qui ait paru en France – de plus, c'est la première «phénoménologie de l'art». Que de titres suffisants pour lui assurer le succès!

J.-Claude Piguet