

Université de Nantes

Département de philosophie  
Licence de philosophie, 3<sup>e</sup> année  
Séminaire de phénoménologie de la musique



UNIVERSITÉ DE NANTES

*Musique et schématismes :  
l'œuvre musicale, de l'objet esthétique  
au quasi-sujet*

D'après la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*  
de Mikel DUFRENNE (II, II, « L'œuvre musicale »)

Rédigé par Maxime Gaborit  
Dirigé par M. Patrick Lang

Année universitaire 2014-2015

## Table des matières

<b>Biographie .....</b>	<b>4</b>
<b>I. Introduction générale à l'esthétique de DUFRENNE.....</b>	<b>5</b>
1) Le tribunal de l'oreille.....	5
2) « Remontée à la source » et esthétique transcendante.....	6
<b>II. Le projet d'une phénoménologie de l'expérience esthétique.....</b>	<b>8</b>
1) Eidétique et esthétique.....	8
2) Esthétique du spectateur et déontologie.....	9
<b>III. Analyse schématique de l'œuvre musicale.....</b>	<b>12</b>
1) Schématisation, spatialité, temporalité.....	12
2) Schématisation et organicisme.....	13
a) Le schème harmonique.....	14
b) Le schème rythmique.....	15
c) Le schème mélodique.....	16
3) L'expérience musicale et le « quasi-sujet ».....	18
<b>Bibliographie.....</b>	<b>20</b>
<b>Sitographie (liens actifs et vérifiés au 20 mars 2015).....</b>	<b>20</b>
<b>Iconographie.....</b>	<b>20</b>

*Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations.*

Joachim GASQUET, *Cézanne*.

## Biographie

---

Mikel DUFRENNE est un philosophe français né le 9 février 1910 à Clermont. Après avoir suivi les cours du philosophe ALAIN au lycée Henri IV (Paris), il intègre l'École Normale Supérieure en 1929, à l'âge de 19 ans. Dix ans plus tard, à l'issue de la « drôle de guerre », DUFRENNE sera envoyé comme prisonnier dans un stalag allemand dont il ne sortira qu'à la Libération. Ces cinq ans de captivité seront pour lui l'occasion de s'initier à la phénoménologie en compagnie de Paul RICŒUR, emprisonné à ses côtés : par le biais de la pensée d'Edmund HUSSERL et de Karl JASPERS, les camarades d'infortune découvrent les grands thèmes de la phénoménologie et de ce qui deviendra l'existentialisme. En 1947, DUFRENNE et RICŒUR publieront un ouvrage consacré à JASPERS<sup>1</sup>, et contribueront dès lors – par leurs ouvrages, par leurs travaux de traduction et par leur métier de professeur – à l'introduction et à la diffusion de la phénoménologie en France. Après avoir été successivement enseignant au lycée Louis-le-Grand (Paris) et assistant à la Sorbonne, DUFRENNE est nommé professeur à l'université de Poitiers en 1953, l'année même de la publication de sa thèse de doctorat (intitulée *Phénoménologie de l'expérience esthétique*). Il fondera dix ans plus tard le département de philosophie de l'université de Nanterre, où il s'affirmera comme un spécialiste mondialement reconnu dans le domaine de l'esthétique ; régulièrement invité à donner des conférences à l'étranger, il sera élu président de la Société Française d'Esthétique en 1971, puis occupera les rôles de directeur de la *Revue d'esthétique* et de responsable de la collection « Esthétique » des éditions Klincksieck. « Confiné dans son appartement et rivié aux machines qui lui délivraient l'oxygène<sup>2</sup> », DUFRENNE meurt dans la discrétion le 10 juin 1995, à l'âge de 85 ans.

---

1 DUFRENNE M., RICŒUR P., *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, Seuil, 1947.

2 MAGGIORI R., MARONGIU J.-B., « La tâche accomplie du philosophe Mikel Dufrenne », in *Libération*, 13 juillet 1995.

# I. Introduction générale à l'esthétique de DUFRENNE

---

## 1) Le tribunal de l'oreille

En 1964, Maurice MERLEAU-PONTY publie un court ouvrage sur la peinture intitulé *L'Œil et l'Esprit*, dans lequel on trouve les propos suivants :

« La musique [...] est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation<sup>3</sup>. »

Ce « droit de regard sur toutes choses » revêt ici une dimension significative : dans son ouvrage, MERLEAU-PONTY traite d'une relation privilégiée qu'entretiendraient le visuel et l'intellectuel. Un simple examen du langage philosophique nous montre que le philosophe se traduit plus que régulièrement sur le mode du visuel, par l'usage d'un lexique relatif au regard : on parle ainsi d'*intuition*, d'*introspection*, de *contemplation* des essences, de *l'œil* de l'esprit, de quelque chose qui saute *aux yeux* ; la vérité est pensée en termes de *clarté*, de *lumière*, etc. En somme, le visuel est le mode métaphorique philosophique par excellence, le champ du sensible par lequel on traitera l'intellectuel et auquel on accordera en conséquence une certaine primauté.

Tout au long de son œuvre, DUFRENNE n'a jamais cessé d'affirmer sa fidélité aux travaux de MERLEAU-PONTY. Mais pour l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, l'attribution de cette primauté est abusive ; son esthétique est marquée par un besoin d'équilibre, par une volonté de défendre l'oreille contre l'impérialisme de l'œil<sup>4</sup>. Il n'est pas pour autant question de remplacer un modèle par un autre, en accordant à l'auditif un privilège dont on aurait dépossédé le visuel ; le geste de DUFRENNE est avant tout à comprendre comme une réhabilitation, un réinvestissement philosophique d'une partie de notre sensibilité trop souvent délaissée. Bien avant *L'Œil et l'oreille*, la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* peut être abordée comme un projet remplaçant le sensible tout entier au cœur de la réflexion esthétique, cherchant à faire recouvrer à ce terme son sens primordial d'αἴσθησις

---

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, I, p. 14.

<sup>4</sup> DUFRENNE, M., *L'Œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone / Paris, J.-M. Place, 1987, p. 4 de couverture.

(désignant autant la perception sensorielle que l'aperception intellectuelle), en essayant de lui rendre la dignité que les traditions philosophico-religieuses ont pu lui refuser par le passé. *Mutatis mutandis*, de la même manière que KANT convoquait la métaphysique devant le tribunal de la raison dans la préface à sa première édition de la *Critique de la raison pure*<sup>5</sup>, DUFRENNE convoquera les arts devant une instance suprême qui ne sera plus la raison, mais le sensible. En ce qui concerne l'art musical, l'instrument ultime du jugement esthétique sera en conséquence l'oreille ; cet exemple de « réhabilitation » du sensible reste pourtant à comprendre comme inscrit dans une dynamique plus vaste, celle d'une « remontée à la source ».

## 2) « Remontée à la source » et esthétique transcendantale

Le nœud des problèmes auxquels sera confronté DUFRENNE se concentre dans la complexité des rapports qu'entretiennent l'homme et le monde. Tout comme l'énonce MERLEAU-PONTY, « tout l'effort [de la phénoménologie] est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique<sup>6</sup> ». Ce désir d'un contact « naïf » mènera DUFRENNE à retrouver un postulat déployé *more geometrico* par SPINOZA dans son *Éthique* : celui d'une Nature originaire comprise comme source absolue de toute chose, de toute signification. Cette Nature, DUFRENNE la comprendra de manière transcendantale comme l'*a priori* des *a priori*, comme un *a priori* originaire, voire un *a priori* sauvage<sup>7</sup> : elle est pour lui la condition de possibilité transsensible de toutes nos sensations, de toutes nos expériences. Entrer *naïvement* en rapport avec cette Nature, c'est avoir l'intuition d'un *sentir* pur et unitaire, qui fonde par dérivation l'intellect comme le sensible, en même temps qu'il en constitue le point culminant.

La pensée de DUFRENNE, nourrie et structurée par ce schème d'une « remontée à la source », ne fera finalement que développer par analyse l'idée d'une recherche du sentir originel dans ce qu'il a de plus authentique, de plus *naturel*. L'idée d'une « remontée » est à prendre avec précaution, et toujours à situer dans son contexte philosophique : il n'est ici nullement question d'une remontée vers un principe transcendant, qui par sa position au-delà des sens et de l'intellect en appellerait à un

5 KANT, E., *Critique de la raison pure*, 1781, trad. fr. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2006, p. 65.

6 MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 7.

7 CHARLES, D., « DUFRENNE MIKEL (1910-1995) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

certain mysticisme ; partisan d'un athéisme phénoménologique, DUFRENNE estime que l'immanence propre à l'expérience subjective d'un objet esthétique ne laisse aucune place à l'insertion d'une transcendance religieuse<sup>8</sup>. La remontée dont il est question ne peut se comprendre que dans une perspective *transcendantale*, au sens d'une démarche qui interroge toujours les conditions de possibilité de l'expérience.

Cette interrogation gravite autour d'une corrélation bien connue des phénoménologues, celle du rapport intentionnel entre une conscience subjective et son objet ; elle se traduira dès lors sous la forme de deux problèmes<sup>9</sup> :

- 1) Qu'est-ce qui, dans le sujet, lui permet de s'ouvrir à un monde ?
- 2) Qu'est-ce qui, dans le monde, lui permet de s'ouvrir à un sujet ?

Dans le cadre plus spécifique d'une esthétique, nous chercherons à connaître :

- 1) Les conditions de possibilité de constitution d'un objet esthétique par un sujet.
- 2) Les conditions de possibilité de donation d'un objet esthétique à une conscience.

L'esthétique de DUFRENNE sera donc une *esthétique transcendantale* : produire une esthétique musicale passera nécessairement par une détermination des *conditions de possibilité de la musique*. Or ce qui relève du transcendantal – défini depuis KANT comme relatif aux conditions de possibilité de l'expérience – ne saurait être connu sous un mode objectivant, sous peine de n'être qu'une connaissance strictement empirique<sup>10</sup>. Dans cette situation, comment traiter du transcendantal si l'on ne peut en faire l'objet d'une expérience ? Comment tenir un discours objectif sur la musique, si cette objectivation trahit la nature même de ce que l'on essaie de saisir ? Plus simplement, comment parler de la musique sans la réduire à un objet figé ou inaccessible ?

La philosophie de DUFRENNE se présente donc comme une pensée inouïe, comme un syncrétisme mêlant thèses spinozistes, conceptualité kantienne et attitude

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet GRANDJEAN, A., *Critique et réflexion. Essai sur le discours kantien*, Vrin, Paris, 2009, qui soulève la question du régime discursif à accorder à l'investigation du domaine transcendantal et à la possibilité d'une éventuelle « connaissance » de celui-ci.

phénoménologique. Ce mélange des genres nous donne certes des outils formidables pour penser l'esthétique de manière singulière, mais il nous lègue en même temps un enchevêtrement de problématiques avec lesquelles il nous faut lutter, ne serait-ce que pour mieux comprendre leur fécondité.

## II. Le projet d'une phénoménologie de l'expérience esthétique

### 1) Eidétique et esthétique

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* frappe de prime abord par son ambition, par l'étendue et la complexité du domaine qu'elle se propose d'étudier. Accumulant les références, qu'elles soient philosophiques ou artistiques, DUFRENNE étonne en effet en ce qu'il ne nous propose pas de nous intéresser à un concept, à un art en particulier, ou encore à une œuvre spécifique, mais à une *expérience*. Le fait que DUFRENNE parle d'*expérience* au singulier traduit d'emblée une orientation de sa recherche : l'objectif ne sera pas de gloser sur l'ensemble des expériences subjectives que nous pourrions éprouver face à telle ou telle œuvre ; tout l'enjeu de la recherche phénoménologique résidera dans la possibilité de dégager ce qu'il y a de commun à toute expérience esthétique. En tant que phénoménologue, DUFRENNE ne s'intéresse pas en priorité aux spécificités historiques, mais aux essences. Pour préciser son orientation, il évoque le geste kantien tel qu'on le trouve inclus dans la *Fondation de la métaphysique des mœurs* :

« KANT croyait possible de définir la loi morale même si, à la rigueur, aucun acte moral n'a jamais été accompli ; c'est de la même façon qu'on peut définir l'expérience esthétique, quitte à en chercher des illustrations dans l'histoire ; en cherchant à la saisir dans sa spécificité au delà de la différence des arts, nous resterons dans la ligne d'une eidétique<sup>11</sup> ».

On le voit ici clairement, l'eidétique phénoménologique de DUFRENNE est ouvertement réglée sur le modèle transcendantal du fameux promeneur de Königsberg. Cette esthétique ne devra s'intéresser qu'indirectement à l'art tel que nous avons l'habitude de

---

11 DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 14.



le connaître ; la tâche primordiale consistera à définir de manière philosophique à quoi doit correspondre une expérience esthétique pour pouvoir être qualifiée comme telle ; avant examen, il n'est pas exclu qu'une expérience esthétique pure n'ait pour l'instant jamais eu lieu ; il n'est pas non plus exclu qu'une expérience esthétique pure soit impossible.

Le propos de l'ouvrage sera donc fondamentalement triple :

- 1) Il s'agira d'abord de procéder à une description de l'expérience esthétique, sous la forme d'une eidétique.
- 2) À partir de cette description, il sera ensuite possible de faire l'analyse transcendantale de cette expérience esthétique, d'en dégager les conditions de possibilité, les limites et les potentialités.
- 3) Il faudra enfin, à partir de cette description et de cette analyse, dégager une signification métaphysique qui permettra de procéder à l'énonciation d'une ontologie de l'art.

## **2) Esthétique du spectateur et déontologie**

L'expérience esthétique qui nous intéresse est une expérience particulièrement complexe, qu'il nous faut définir plus précisément. DUFRENNE cherche avant tout à éviter les pièges que tendent le psychologisme et l'historicisme<sup>12</sup> : en éclairant l'œuvre d'art non pas par elle-même, mais par l'état psychologique de son créateur ou par les circonstances historiques ayant déterminé sa production, ces deux approches vont clairement à l'encontre d'une approche phénoménologique, dans la mesure où elles prennent l'œuvre d'art comme quelque chose de déjà donné qu'il s'agirait d'expliquer rétrospectivement par la mise en évidence d'une certaine causalité. Pour éviter la tentation d'une explication causale, ainsi que pour éviter la réduction de l'œuvre d'art à la simple expression d'une volonté de puissance créatrice<sup>13</sup> (ce qui relèguerait l'œuvre d'art à un rang secondaire dans l'expérience esthétique), DUFRENNE choisit d'exclure l'expérience de l'artiste du champ d'investigation esthétique. L'expérience esthétique

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 2-3.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 4.

primordiale sera donc celle du spectateur :

« le spectateur a la responsabilité de consacrer l'œuvre, et à travers elle de sauver la vérité de l'auteur<sup>14</sup> ».

DUFRENNE rompt clairement de cette manière avec l'idée d'un spectateur passif, extérieur à l'art qui se déploierait devant lui : le spectateur se trouve détenteur d'une tâche, investi d'une responsabilité écrasante, celle d'assurer le salut d'une vérité. On pourrait de prime abord trouver cette formulation sibylline, ou quelque peu grandiloquente ; elle traduit pourtant de manière condensée une démarche d'une grande humilité, qu'il faut désormais rendre explicite.

L'œuvre se présente d'après DUFRENNE comme étant en attente d'une consécration ; en un sens, l'œuvre semble ne pas encore être tout à fait œuvre. Pour comprendre cette apparente contradiction, il est nécessaire de clarifier les significations possibles de ce que l'on peut regrouper sous le terme d'*œuvre d'art*.

1) À quelques exceptions près, l'œuvre d'art se présente *prima facie* comme *œuvre*, comme *ouvrage*, comme *résultat d'une production*, et peut ne pas être distinguée des autres productions humaines. Un déménageur, peu versé dans l'art pictural et chargé de transporter un tableau d'un emplacement à un autre, éprouvera une expérience relativement similaire, qu'il déplace une toile vierge ou bien un autoportrait de VAN GOGH. L'expérience du tableau de VAN GOGH est dans ce cas de figure vécue de manière indifférente ; tout du moins, elle n'est pas encore esthétique, elle ne s'intéresse pas à la dimension artistique de l'œuvre. L'œuvre d'art peut ici être comprise comme une simple chose, comme un élément du monde matériel sans statut privilégié.

2) Mais avant même de pouvoir saisir une œuvre, il est nécessaire de percevoir un *objet*. Je passe à proximité d'une salle de concert, et j'entends un son confus au loin ; avant même de pouvoir reconnaître la première symphonie de MAHLER et de savoir si j'ai affaire ou non à une œuvre, je fais d'abord par l'intermédiaire de mes sens l'expérience d'un objet sonore. La perception d'un objet sensible précède nécessairement la

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 3.

perception d'une œuvre : avant de pouvoir savoir si ce que j'ai en face de moi est une œuvre d'art, il faut que je perçoive un donné de manière sensible, que j'en fasse un objet de l'expérience. Dès lors, toutes les œuvres d'art sont des objets esthétiques en tant qu'elles passent nécessairement par une perception sensible ; en revanche, tous les objets esthétiques ne sont pas nécessairement des œuvres d'art (un arbre, un cri, un meuble doivent être perçus de manière sensible sans être pour autant considérés comme artistiques). Qu'est-ce qui, dans l'ensemble des objets esthétiques, fonde alors cette distinction entre les œuvres d'arts et le reste des objets ?

3) Pour DUFRENNE, est œuvre *d'art* au sens noble l'objet esthétique *en tant qu'il est perçu comme objet esthétique*<sup>15</sup> : autrement dit, le sens artistique d'une œuvre doit être constitué au sein d'une expérience esthétique, dans laquelle un objet esthétique sera perçu *esthétiquement*.

« Consacrer l'œuvre », « sauver la vérité de l'auteur », c'est donc saisir ce qui dans l'objet esthétique ne relève que de l'objet : par *épokhè*, nous pourrions lui permettre de se donner à nous de manière purement esthétique, de manière purement *objective*. Ce n'est qu'en suspendant notre jugement que nous parviendrons à repérer la légalité dans l'objet esthétique, les normes objectives à partir desquelles on pourra juger une œuvre comme réussie ou non. La donation esthétique objective n'est donc pas immédiate, elle reste à conquérir. Si c'est une tâche que d'avoir à cerner l'œuvre dans son être, c'est parce qu'il reste toujours possible de passer à côté d'elle, en laissant des considérations autres qu'objectives s'insérer dans notre expérience de l'objet. Comme l'exprime Sergiu CELIBIDACHE, « le mélomane qui trouve RIMSKI-KORSAKOV "douceux" apporte son diabète à chaque concert<sup>16</sup> ». Travailler notre perception esthétique, c'est travailler en conséquence notre capacité à repérer ce qui, dans l'objet esthétique, ne dépend pas du subjectif qu'on y projette. Consacrer l'œuvre devient un devoir : pour DUFRENNE, l'esthétique est une déontologie<sup>17</sup>. Nous avons l'obligation de cerner l'œuvre dans son

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 22-27.

<sup>16</sup> CELIBIDACHE, S., *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, trad. fr H. France-Lanord & P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012, p. 64.

<sup>17</sup> DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, pp. 9-10.

être.

Par sa distinction entre œuvre d'art conventionnellement comprise, objet esthétique et œuvre d'art saisie dans sa vérité, DUFRENNE inverse l'ordre traditionnel de l'investigation esthétique. En effet, succombant aux sirènes du psychologisme et de l'historicisme, la plupart des théoriciens de l'art se tournent directement vers l'œuvre d'art comme si celle-ci se donnait directement comme telle, et tiennent son caractère artistique pour un aspect indépendant de l'expérience esthétique qu'en pourrait avoir le spectateur. L'art devient quelque chose d'extérieur au sujet, alors que c'est précisément par la perception esthétique de ce dernier que l'œuvre pourra prendre son sens.

### **III. Analyse schématique de l'œuvre musicale**

---

Comme philosophe, comme esthéticien et comme phénoménologue, DUFRENNE se retrouve trois fois en lutte avec le langage. Dans la mesure où il se donne comme objectif de traiter conceptuellement de ce qu'il y a de commun à toute expérience esthétique (en dégagant des structures essentielles à partir d'expériences particulières), DUFRENNE est sans cesse pris en étau entre sa volonté d'universalisation et la profonde singularité des phénomènes qu'il trouve à sa disposition. Pour ne rien arranger, ces difficultés se trouvent décuplées dans l'application de la phénoménologie aux œuvres musicales : la musique semble d'emblée se présenter comme un art évanescent, échappant à toute fixation dans l'espace, dans le temps et dans le discours.

#### **1) Schématisme, spatialité, temporalité**

Comment s'orienter dans le vécu musical, et comment parler de la musique sans trahir la vérité de l'expérience ? Nous trouvons ici un besoin d'outils conceptuels, auquel DUFRENNE répondra par l'utilisation de ce qu'on désigne par « schématisme ». Les schèmes, chez KANT, sont des représentations mentales jouant le rôle d'intermédiaire entre les catégories de l'entendement et les phénomènes sensibles. Le schématisme transcendantal sert de médiation entre la pensée pure (qui nous permet de tenir un discours philosophique) et la sensibilité (qui nous permet de faire l'expérience

des œuvres)<sup>18</sup>. À titre d'exemple, lorsque HUSSERL trace un triangle dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, il cherche à traduire le concept d'une conscience rétentionnelle de manière sensible, par l'intermédiaire d'une image. Par la médiation du schème, DUFRENNE s'accordera les moyens de concilier à la fois exigence philosophique et fidélité au sensible, tout en donnant à son propos une dimension éminemment pédagogique.

La réflexion de DUFRENNE sur l'objet musical est donc inséparable du schématisme ; plus encore, elle s'insère dans une réflexion plus vaste portant sur la solidarité phénoménologique du temps et de l'espace. KANT tenait l'espace et le temps pour les formes *a priori* de la sensibilité : selon cette position, tout objet n'est accessible que par le biais d'une formation spatiale et temporelle. DUFRENNE reprendra ce point à son compte, et l'appliquera à l'esthétique musicale et picturale. L'art musical apparaît d'abord pour DUFRENNE comme étant essentiellement déployé dans le temps, tandis que l'art pictural semble se déployer dans l'espace. Comme nous le verrons par l'application de schèmes à l'objet musical, cette distinction sera progressivement nuancée, en raison d'une certaine interpénétration de l'espace et du temps.

## 2) Schématisme et organicisme

Le choix de l'usage de schèmes semble de prime abord difficilement applicable à la musique ; pour autant que l'on puisse représenter par une image ce qui relève du son, cette image ne risque-t-elle pas de rester purement formelle et visuelle, ne risque-t-elle pas de figer les objets musicaux tout en leur ôtant leur singularité ? DUFRENNE évoque d'abord des schèmes formels, des normes culturelles et historiques, qui nous servent à classer les œuvres en genres<sup>19</sup>. Toujours dans une perspective phénoménologique, il écartera rapidement ces schèmes formels et extérieurs, pour mieux pouvoir s'intéresser aux *schèmes organiques*, qui structurent en quelque sorte l'œuvre de l'intérieur : l'œuvre sera comprise comme une unité organique.

---

18 Pour plus de précisions au sujet du schème et du schématisme kantien, voir EISLER, R., *Kant-Lexikon*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 937-941.

19 DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 303.

Ces schèmes organiques sont au nombre de trois :

- 1) le schème harmonique (qui correspondra au milieu ambiant et au squelette de l'œuvre) ;
- 2) le schème rythmique (qui correspondra à la respiration et au mouvement de l'œuvre) ;
- 3) le schème mélodique (qui correspondra à la vie de l'œuvre, à sa musicalité).

Parler d'harmonie, de rythme et de mélodie semble directement faire référence à la musique. Mais n'oublions pas que DUFRENNE est toujours dans une démarche de remontée à la source : pour lui, il existe un temps et un espace originaires qui permettent de parler d'harmonie, de rythme et de mélodie en musique comme en peinture. Par conséquent, s'interroger sur les conditions de possibilité de l'objet musical – à première vue temporel – ne pourra se faire que par une certaine spatialisation du temps.

#### **a) Le schème harmonique**

Dans le déploiement du sensible qu'il *met en œuvre*, l'objet musical apparaît d'abord comme un certain discours, qui « joue avec des sons<sup>20</sup> ». Le son est une proposition faite à l'oreille, qui sera juge « non seulement de l'agrément du son, mais de ses propriétés<sup>21</sup> ». En tant qu'organe de sensibilité, l'oreille fonde la possibilité d'un discours sur le son, que ce dernier soit pris esthétiquement ou physiquement. L'harmonie sera pour DUFRENNE la qualité du son, qualité dont on ne peut déceler les traces que par l'oreille, et non par la raison : « c'est l'oreille formée elle-même au contact des œuvres qui a été juge, la pensée rationnelle se soumettant au jugement esthétique<sup>22</sup> ».

En parlant de la musique comme d'un *discours sonore*, DUFRENNE procède à une analogie avec le langage : de la même manière qu'un langage développe et organise un ensemble systématique de structures solidaires permettant de définir le sens d'un mot par rapport à un autre, la musique part d'un « système de sons codifiés par une longue et prestigieuse tradition<sup>23</sup> ». Ce système forme un *milieu sonore*, qui donnera à chaque son

---

20 *Ibidem*, p. 314.

21 *Ibidem*, p. 315.

22 *Ibidem*, p. 318.

23 *Ibidem*, p. 317.

sa qualité en fonction des rapports de hauteur qu'il entretient avec les autres sons et avec le système tout entier. Harmoniser reviendra alors à construire un accord, à définir la situation d'un élément sonore par rapport à un certain champ tonal prélevé lui-même dans le milieu sonore<sup>24</sup>. Autrement dit, l'harmonie déploie et structure un *espace idéal*, au sein duquel le compositeur travaille à partir des possibilités ainsi ouvertes. Cet espace idéal est choisi par l'artiste : selon qu'il préfère évoluer dans le système de la tonalité classique ou de l'atonalité, l'harmonie ne sera pas définie selon les mêmes critères et les accords (qui sont des rapports entre notes) ne seront pas les mêmes.

Procéder sous le contrôle de l'oreille à une analyse harmonique permet donc de retrouver le plan tonal – que Vincent D'INDY nomme « schème harmonique<sup>25</sup> » – et qui constitue le *squelette harmonique de l'œuvre*. On ne saurait penser à une œuvre musicale sans penser à une certaine harmonie ; l'harmonie est donc à considérer comme une des conditions de possibilité de la musique, condition qui, en nous obligeant à remplir l'espace sonore d'une certaine manière, fait du son non plus un bruit qui nous saisit, mais une réalité que nous pouvons saisir. En parlant de *plan* tonal, d'*espace idéal*, de *milieu sonore*, de rapports de *hauteur*, l'analyse du schème harmonique met en valeur dans le même geste une spatialité inhérente à l'être musical.

### **b) Le schème rythmique**

Par le développement de son schématisme organiciste, DUFRENNE en vient à définir le rythme de l'objet musical « comme la respiration vivante, comme la loi secrète du développement intérieur » de celui-ci. Cette « loi secrète » imprime à l'œuvre même un mouvement particulier ; ce mouvement ne peut pas être réduit à une simple succession figée et constatable de manière détachée : il est avant tout question d'un devenir, d'un dynamisme et d'un développement interne.

D'un point de vue technique, le mouvement induit par le rythme passera par un jeu sur la proportion des durées des notes, ainsi que par une attention portée sur l'alternance des accents (cette qualification du rythme montrant au passage que l'unité musicale réside chez DUFRENNE dans la note). L'objet musical, auparavant investi d'une dimension harmonique *qualitative*, se voit donc ici ajouter une dimension

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

rythmique *quantitative* et *intensive*<sup>26</sup>.

Le rythme obéit par conséquent à une double fonction :

- 1) Si on le comprend comme un schème, si on représente le rythme de manière spatiale par la représentation d'une succession plus ou moins régulière de sons, le rythme est l'occasion pour notre perception d'avoir une prise sur ce qui sonne à nos oreilles, il nous permet d'entrer dans l'œuvre en scandant son mouvement. Cette approche externe du rythme pourrait être qualifiée d'introductive, en ce qu'elle cherche à nous faire entrer à *l'intérieur* de l'œuvre même.
- 2) Plus encore, lorsque notre perception s'empare de l'objet esthétique, le rythme n'est plus un outil dont on ne saurait que faire une fois entré dans l'œuvre : ce rythme ne fait qu'un avec l'objet esthétique, il se juxtapose au mouvement interne de son devenir. Le rythme de l'objet musical ne mesure plus un temps objectif dans lequel serait cet objet ; il mesure un temps que l'objet *est*, il indique sa durée propre.

Le schématisme rythmique peut ainsi être vu de manière métaphorique comme un hôte prévenant, qui, après nous avoir confié les clés de sa demeure, nous laisse le loisir de la visiter tout en restant à notre disposition. En se concentrant sur le rythme, il devient possible d'éviter l'ascension de l'objet musical par son versant intellectuel : en laissant le rythme résonner en soi, on le saisit peu à peu dans sa durée interne, on éprouve une expérience dans laquelle la connaissance de l'objet et l'être de l'objet ne font qu'un. En ce sens, « les schèmes sont à la fois moyens d'accès à l'œuvre et éléments constitutifs de cette œuvre<sup>27</sup> ». L'harmonie et le rythme sont donc pour le moment deux conditions de possibilité de l'objet musical dégagées par le schématisme.

### **c) Le schème mélodique**

La réflexion sur le schématisme partait d'une dynamique de spatialisation du

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 332.



temps ; mais une fois confronté à une œuvre et à son jeu de sonorités, il semble flagrant qu'il se trouve dans la musique quelque chose d'irréductible à l'espace. Ce quelque chose ne pouvant être saisi par une représentation spatiale sera la mélodie.

La mélodie ne peut en effet pas être vue, elle peut seulement être entendue. Un musicien ne peut dégager la mélodie de sa partition que pour autant qu'il *déchiffre* cette dernière, qu'il lui rende son caractère singulier en l'exécutant avec son instrument ou en la reproduisant dans sa tête. La mélodie apparaît par elle-même, indépendamment de la représentation qu'on pourrait en donner. En ce sens, elle sera porteuse du sens musical de l'œuvre. C'est ce sens musical qui informera l'objet sonore, qui composera l'unité qui le fait être musique et non pas suite incohérente de sons. La mélodie intègre l'harmonie et le rythme, mais ne se réduit pas à eux ; l'harmonie et le rythme sont des conditions de possibilité de la musique, mais seule la mélodie *est* musique<sup>28</sup>.

En tant que musique irréductible à la spatialité, on pourrait alors comprendre que la mélodie échappe à l'analyse schématique ; pour DUFRENNE, elle sera non plus à comprendre en termes schématiques, mais *thématiques*. La mélodie sera le développement du thème<sup>29</sup>. Dans ce virage thématique advient un élément essentiel : un « sujet » s'introduit dans l'œuvre, un « personnage principal<sup>30</sup> » apparaît. À titre d'illustration, le *sujet* d'une fugue est ce qui impose un cadre, une structure, une légalité au développement de l'objet musical, tout en lui insufflant une vitalité, une indépendance, une autonomie. Pour Vincent D'INDY, le thème est l'idée musicale elle-même<sup>31</sup> ; pour DUFRENNE, il constituera donc logiquement l'*eidos* de l'œuvre<sup>32</sup>, son essence, la forme substantielle à partir de laquelle on pourra reconnaître une œuvre singulière.

En définitive, les trois schèmes organiques dégagés par DUFRENNE, exclusivement saisissables dans et par la perception, dégagent trois conditions de possibilité de l'objet musical, et sont *a fortiori* l'occasion de saisir l'objet esthétique comme tel, l'occasion d'avoir une expérience esthétique qui engage absolument tout le corps à partir de l'oreille. Ce rapport à la corporéité ne saurait avoir lieu sans une

---

28 *Ibidem*, pp. 334-335.

29 *Ibidem*, p. 336.

30 *Ibidem*, p. 339.

31 *Ibidem*, p. 338.

32 *Ibidem*.

certaine spatialité de l'objet musical ; il faut en conclure qu'à l'instar de la temporalité, la spatialité elle-même est l'une des conditions de la musicalité. Rappelons pour terminer que l'œuvre n'est pour DUFRENNE pas réductible aux analyses schématiques qu'on pourrait en faire, son *leitmotiv* de l'oreille comme instance suprême du jugement esthétique revient régulièrement le rappeler. « L'oreille seule est juge, elle seule connaît l'œuvre qui est faite pour elle<sup>33</sup> ». L'harmonie, le rythme et la mélodie ne pourront pas être appréhendés en dehors de la perception sensible de l'œuvre par l'auditeur.

### 3) L'expérience musicale et le « quasi-sujet »

Donner le statut de juge à l'oreille comporte un corollaire qui n'est pour l'instant resté qu'implicite, celui d'une certaine autorité de l'objet perçu : « c'est l'objet musical qui impose son tempo, c'est l'objet qui organise lui-même son propre devenir au lieu de le subir<sup>34</sup> ». La vision organiciste de DUFRENNE culminera ainsi dans la définition de l'œuvre d'art comme « quasi-sujet ». Toujours dans le sillage de KANT, cette notion de quasi-sujet est à comprendre à l'aune du concept d'autonomie : l'objet musical, on a pu le voir précédemment, comporte en son intériorité des rapports déterminés qui orientent sa manière de se développer. On l'a vu, la description phénoménologique et l'analyse transcendantale révèlent une dimension particulière de l'objet esthétique : celui-ci semble se prescrire sa propre loi, il semble pourvu d'un développement qui se manifeste librement, sans pour autant être arbitraire.

Pour l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, « maintenir l'unité dans la diversité et la diversité dans l'unité, faire collaborer la diversité à l'unité, c'est le secret de l'art, comme c'est le secret de la vie de produire des organismes<sup>35</sup> ». Si l'on reprend les schèmes organiques déjà dégagés, l'objet musical semble constituer une entité vivante : il s'insère dans un milieu ambiant, il déroule son squelette par ses mouvements et sa respiration, il montre presque une individualité. Mais tout le « secret de l'art » dont parle DUFRENNE tient dans ce *presque*. Si l'objet esthétique est un quasi-sujet, c'est qu'il ne l'est pas entièrement. Même si l'œuvre d'art tend vers l'autonomie de manière asymptotique, elle reste irréductiblement dépendante de l'expérience d'un

---

33 *Ibidem*, p. 328.

34 *Ibidem*, pp. 329-330.

35 *Ibidem*, p. 329.

sujet qui pourra, en la saisissant dans son objectivité, la consacrer comme vraie. Tout le secret de l'art réside dans cette connivence ontologique entre sujet et objet ; cette connivence n'est rien d'autre que la Nature. « Non seulement l'artiste dit la Nature, mais la Nature se dit en lui ; ainsi se joignent à travers l'œuvre le temps et l'espace originaires, l'extrême objectivité et l'extrême subjectivité, la Nature et l'esprit, qui sont les deux versants de l'absolu<sup>36</sup> ».

Le schématisme développé par DUFRENNE est finalement le cœur même de sa conception de l'esthétique : la théorie ne peut empiéter sur le domaine du sensible sans le *dénaturer* ; pour éprouver l'expérience esthétique dans ce qu'elle a de *naturel*, il est nécessaire de s'abstraire de cette représentation pour en quelque sorte l'accueillir dans sa plénitude, dans son authenticité, dans son inépuisable vérité. Concernant l'attitude à adopter dans l'appréhension d'un objet esthétique, DUFRENNE pourrait faire sienne cette phrase prononcée par Hermann HESSE, à qui l'on demandait d'analyser KAFKA : « Les gens analysent tellement qu'ils n'atteignent pas l'essentiel de ce qu'ils lisent, ils sont devant la porte avec une centaine de clefs sans voir que la porte est ouverte<sup>37</sup> ».

Ainsi, de la même manière que le compositeur doit réunir certaines conditions pour qu'un quasi-sujet s'insère dans son œuvre, l'esthétique de DUFRENNE cherche à réunir les conditions pour que son lecteur parvienne à l'expérience esthétique. Le travail du philosophe ne dissèque pas froidement une expérience, il l'analyse pour mieux la préparer ; s'il ne fait que la moitié du chemin, c'est parce que c'est à l'auditeur de compléter ce travail par une implication personnelle, en utilisant les outils dégagés et en acceptant de faire confiance à ses propres sens. Le geste de DUFRENNE nous montre alors subtilement que l'expérience musicale est à la portée de l'oreille, et qu'il n'y a qu'à la tendre pour entendre la voix d'un quasi-sujet.

---

36 CHARLES, D., « Esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

37 HESSE, H., Lettre du 9 janvier 1956, publiée dans l'article « Leser und Dichtung » [Lecteurs et poésie], in *Neue Zürcher Zeitung*, 3 février 1956.

## Bibliographie

---

- CELIBIDACHE, S., *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, trad. fr H. France-Lanord & P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.
- DUFRENNE, M., *L'Œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- EISLER, R., *Kant-Lexikon*, Gallimard, Paris, 1994.
- GRANDJEAN, A., *Critique et réflexion*, Vrin, Paris, 2009.
- HESSE, H., *Lettre du 9 janvier 1956* publiée dans l'article « Leser und Dichtung » [Lecteurs et poésie], *Neue Zürcher Zeitung*, 3 février 1956, puis dans les *Sämtliche Werke*, Francfort, Suhrkamp, 2001-2005, vol. 12, p. 660-662, et repris sous le titre « Kafka-Deutungen » [Interprétations de Kafka] dans le vol. 14, p. 496-497.
- KANT, E., *Critique de la raison pure*, 1781 et 1787, trad. fr. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2006.
- KANT, E., *Fondation de la métaphysique des mœurs*, 1785, trad. fr. A. Renaut, Paris, Flammarion, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

## Sitographie (liens actifs et vérifiés au 20 mars 2015)

---

- CHARLES, D., « DUFRENNE MIKEL (1910-1995) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- CHARLES, D., « Esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- MAGGIORI, R., MARONGIU, J.-B., « La tâche accomplie du philosophe Mikel Dufrenne », [www.libération.fr](http://www.libération.fr) (archives), 13 juillet 1995.

## Iconographie

---

- VAN GOGH, V., *Autoportrait (détail)*, huile sur carton, *Art Institute of Chicago*, 1887.