

Le sonore et le visuel se touchent l'un l'autre

Notes sur Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », dans *Les Muses*, nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Galilée (2001), p. 11-70.

1. Le toucher n'est pas autre chose que le sens du corps tout entier : cette proposition traverse toute l'histoire philosophique de la sensibilité et des sens (p. 35). Jean-Luc Nancy lui donne un tour particulier :
 - « le toucher n'est autre chose que la *touche* du sens tout entier, et de tous les sens » (p. 35 — nous soulignons) ;
 - le toucher n'est autre chose que *la manière de toucher ou de sentir* de tous les sens. « Il est leur sensualité comme telle, sentie et sentante » (p. 35).
2. On se gardera d'y voir la garantie d'une unité synesthésique des sens : ce n'est pas parce qu'il est la touche de tous les sens que pour autant le toucher devient le sens commun de tous les sens et assure leur homologation externe ou leur osmose interne. C'est même tout le contraire : parce que le toucher est la touche de tous les sens, les sens ne peuvent compter sur une intégration synesthésique, pour la raison que le toucher en tant que sens « présente *le moment propre de l'extériorité sensible* [nous soulignons], il le présente *comme tel et comme sensible* » (p. 35).
 - Présenter le moment propre de l'extériorité sensible : c'est cela la *touche* du toucher, cette manière de sentir de tous les sens qu'il présente et rend sensibles.
 - Deux questions se posent : Qu'est-ce exactement que le toucher en tant que sens ? Et que faut-il entendre par extériorité sensible ?
3. Comme le précisera *À l'écoute*, le toucher donne la structure générale de la sensibilité.
 - Pas de sensibilité à quelque chose qui ne soit immédiatement un « se-sentir-sentir » (p. 23). On peut donc dire que « chaque sens se touche en sentant » (p. 23, note 1).
 - C'est ce que montre le toucher, mieux que tout autre sens : le toucher ne touche qu'en se touchant lui-même ; il sent en se sentant sentir, et il se sent se sentir. Pas de sensibilité au toucher du vent sur sa peau sans que la peau elle-même ne devienne le lieu d'un plaisir ou d'un déplaisir : on sent le vent, on sent qu'on le sent, et on sent qu'on se sent.
 - Et c'est ainsi que le toucher « fait sentir ce qui fait sentir (ce que *c'est* que sentir) : la proximité du distant, l'approximation de l'intime » (p. 35). Pas d'affection ou de sensation dans l'amalgame sans reste, l'absorption complète, la parfaite symbiose.
 - C'est en ce premier sens qu'il faut entendre l'extériorité sensible : on sent la proximité du distant ; on sent la petite distance qui nous sépare du plus intime.
 - Le « sentir et le se-sentir-sentir qui *fait* le sentir lui-même, c'est toujours sentir [...] qu'il y a de l'autre (ce que l'on sent) » (p. 36).
4. Mais encore le « sentir et le se-sentir-sentir qui *fait* le sentir lui-même », c'est toujours sentir aussi « qu'il y a d'autres zones du sentir, ignorées [par la zone] qui sent en ce moment, ou bien auxquelles [cette zone] touche de tous côtés, mais seulement par la limite où elle cesse d'être la zone qu'elle est » (p. 36).

- C'est en ce deuxième sens qu'il faut entendre l'extériorité sensible : la vue touche (elle sent, et se-sent-sentir) le reste du sentir comme à ce qu'elle ne peut pas sentir (elle sent qu'elle ne sent pas, elle se-sent-sentir qu'elle ne sent pas).
 - « La vue ne voit pas le son, ni ne l'entend, bien que ce soit en elle-même aussi, ou à *même* elle-même, qu'elle *touche* à ce non-voir et qu'elle est touchée par lui... » (p. 36).
 - Je vois les feuilles qui bougent, mais je sens bien que je ne vois pas le son du vent, que le son est dans une autre zone du sentir.
 - Le régime des sens a donc pour condition la « dis-location » du sentir, qui se disperse en plusieurs zones ; il y a une « hétérogénéité principielle du “sentir” » (p. 36).
5. Mais à quelle occasion puis-je avoir une telle expérience ?
- Dans la vie courante, je ne fais pas l'expérience d'une dislocation de ma sensibilité.
 - Au contraire, je fais l'expérience d'une intégration perceptive ou d'une unité synesthésique (p. 28) : je m'inscris comme une unité vivante de perceptions et d'actions (p. 42) dans le monde qui s'organise comme un milieu homogène, qui s'organise et devient signifiant suivant mes perceptions ou mes actions (p. 36 et 44).
 - C'est évidemment la pluralité des arts qui va m'engager à cette expérience, et qui, ce faisant, va problématiser nos expériences ordinaires.
 - La pluralité des arts me rappelle la dislocation du sentir, et m'y engage.
 - Comment y parvient-elle ?
6. La pluralité des arts « décompose l'unité vivante de la perception ou de l'action » (p. 42).
- Elle « isole ce que nous nommons un “sens”, ou une partie ou une allure de ce sens » (p. 42) : elle isole l'ouïe, ou la perception auditive des hauteurs ;
 - « elle l'isole pour le forcer à n'être que ce qu'il est, hors de la perception signifiante et utile » (p. 42). L'art force ainsi un sens « à se toucher lui-même, à être ce sens qu'il est » (p. 42) : si la perception des hauteurs n'est plus réglée par un système donné qui lui donne une signification, l'écoute est forcée de s'explorer elle-même, de tâter le continuum des hauteurs pour le différencier suivant des capacités de discrimination qu'elle se découvre.
 - « Mais ainsi, il ne devient pas simplement ce que nous appelons “un sens”, par exemple la vue ou l'ouïe : en quittant l'intégration du “vécu”, il devient aussi bien autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas “visuel” ou “sonore”, mais, précisément, “pictural” ou “musical” » (p. 42).
 - « Par exemple, de la région “sonore” ou “auditive”, il fait un monde occupé de valeurs, de hauteurs, de gammes, de rapports harmoniques, de successions mélodiques, de tonalités, de rythmes, de timbres, etc. » (p. 42).
7. La force de la pluralité des arts est donc quadruple : elle sépare, elle isole, elle intensifie et elle métamorphose ce que nous nommons les sens (p. 43) — et c'est ainsi qu'elle rend en partie possible cette écoute qui recherche le sens dans le son (voir *À l'écoute*, p. 19 à 21). Cette quadruple force est de la toute première importance pour la théorie et la pratique de l'audio-visuel.
- L'ouïe séparée et isolée n'est plus forcément une écoute des indices et des signes (écoute qui organise un milieu) ; elle est devenue un sens musical.

- Ce sens musical, c'est une écoute intensifiée maintenant sensible à d'autres traits du sonore, qui ne font plus partie « d'une unité de signification et de représentation » (p. 43).
 - Le monde que ce sens musical expose est dégagé de la signification, le sens de ce monde est suspens de la signification. Un « tel "suspens", c'est le toucher même » (p. 43-44), ou un sentir, l'ouïe, qui est immédiatement un se-senti-sentir, c'est-à-dire une exploration du sens, qui devient sens musical du monde (sensible et sensé), par séparation, isolement, intensification, métamorphose.
 - Donc, le rapport de ce sens musical aux autres sens séparés, isolés, intensifiés et métamorphosés, ne sera plus celui du sens commun.
8. L'art « disloque le "sens commun" ou la synesthésie ordinaire » (p. 44).
- La différence prolifère entre les grands régimes sensoriels (la vue et l'ouïe, par exemple) ;
 - La différence prolifère au sein même de chacun des régimes sensoriels (l'ouïe devient sens musical, par exemple).
 - La différence prolifère donc à l'infini des touches démultipliées par les sens métamorphosés : « couleur, nuance, pâte, éclat, ombre, surface, masse, perspective, contour, geste, mouvement, choc, grain, timbre, rythme, saveur, parfum, dispersion, résonance, trait, duction, diction, articulation, jeu, coupe, longueur, profondeur, instant, durée, vitesse, dureté, épaisseur, vapeur, vibration, tournure, émanation, pénétration, effleurement, tension, thème, variation, etc. » (p. 44).
 - Du même coup, l'art touche à l'intégration vivante du sensible : cette prolifération de la différence l'ébranle, l'inquiète, la déstabilise, la déconstruit. L'art touche de cette manière à ce qui « établit l'unité synthétique et la continuité d'un monde de la vie et de l'activité », monde non pas sensible mais intelligible, un monde de repères, de finalités, de transitivités, moins un monde qu'un milieu (p. 37).
 - Chacune de ces touches est une Muse (p. 44), c'est-à-dire une force qui veille sur la forme : elle l'anime, la soulève, l'excite, la met en branle (p. 11).
 - Et entre ces touches s'élève un « battement de l'apparaître » qui « consiste simultanément et indissociablement dans le mouvement de venir et partir des formes ou des présences en général, et dans l'hétérogénéité qui espace la pluralité sensitive ou sensuelle » (p. 46).
 - Cette hétérogénéité est double : d'une part, elle divise et pluralise (elle analyse proprement et techniquement, p. 45) des qualités bien distinctes, incommunicables, des qualités visuelles (qui se pluralisent en couleur, en éclat, en ombre, etc.) et des qualités sonores (qui se pluralisent en rythme, timbre, résonance, etc.) ; d'autre part, elle partage entre ces qualités visuelles, sonores, etc., d'autres qualités ou les mêmes — « comme le *sombre*, le *lumineux*, l'*épais*, le *doux*, le *strident*, etc. [...] » — qui sont des transports à travers l'incommunicable (p. 47). Le sombre comme aspect visuel, par exemple, se manifeste aussi bien, mais autrement, dans une certaine modalité ou intensité du sonore (voir *À l'écoute*, p. 36, note 1).
 - Bref, cette démultiplication des touches et ce partage de qualités instituent un mouvement général « de *mimésis* et de *méthexis* mêlées à travers tous les sens et tous les arts », un « mouvement de cette *mimésis* / *méthexis* "entre" des formes ou des présences qui ne lui préexistent pas, en définitive, mais qui en surgissent comme telles » (p. 47).

9. Mais si l'art disloque le sens commun et déconstruit la continuité du monde intelligible, il n'expose pas pour autant une simple dislocation ou déconstruction : il fait de l'espace, de l'écart, du « entre », tout un jeu de réponses entre les différences des sens, celles des qualités sensibles, celles des touches.
- La synesthésie disloquée engage non pas une autre synthèse, mais une « *réponse* de touche à touche » : chacun des touchers « fait toucher à la différence de l'autre », sans jamais aboutir à une homologation externe, ni tendre à une osmose interne (p. 45).
 - Nancy entend le mot *réponse* en son sens étymologique : engagement donné en réponse à un appel (p. 45). C'est la différence entre des touches sonores et des touches visuelles qui engage les unes à se rapporter aux autres, et ce rapport expose leurs différences.
 - Donc, le sombre visuel fait toucher à la différence du sombre sonore ; c'est la singularité du sombre visuel qui l'engage à se rapporter à la singularité du sombre sonore, et ce rapport expose leur différence.

Serge Cardinal
Janvier 2015