

APRÈS L'ART COMME EXPÉRIENCE

APRÈS
L'ART COMME EXPÉRIENCE

**Esthétique et politique aujourd'hui
à la lumière de John Dewey**

*sous la direction de
Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci*

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

Ce volume concrétise un projet franco-italien dont l'idée a vu le jour à Florence, à l'occasion d'un colloque organisé par Fabrizio Desideri. Il paraît à la fois dans une version française, en France, et dans une version italienne, en Italie. Pour la présente édition, les textes italiens ont été traduits par Jean-Pierre Cometti (Roberta Dreon, Giovanni Matteucci, Alfonso Ottobre) et Jérôme Orsoni (Gioia Laura Linelli), que je remercie particulièrement pour son précieux concours. Le texte de Giovanni Matteucci avait été traduit en français dans certaines de ses parties finales par Barbara Formis. J'ai intégré une partie de sa traduction à la mienne en l'adaptant en conséquence. Je la remercie de m'en avoir donné l'autorisation. J.-P. C., 2015.

*

La version italienne de cet ouvrage, Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea, est parue chez Mimesis, dans la collection « Estetica /Mente /Linguaggi » dirigée par Fabrizio Desideri, en septembre 2015 [NdÉ].

Éclipsé par le développement de l'esthétique analytique dans le monde anglophone et ignoré par les courants qui ont marqué la réflexion philosophique sur l'art en Europe, *L'Art comme expérience* de John Dewey (1934) bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt. Cette attention s'est notamment manifestée dans le champ artistique, en relation avec une situation qui n'a pas seulement vu se développer des pratiques excédant les paradigmes traditionnels de la réflexion sur l'art et de la critique, mais se poser à nouveaux frais la question des rapports des arts et de leur cadre institutionnel.

Le livre de Dewey est contemporain des mouvements d'avant-garde nés entre les deux guerres mondiales ; les questions qu'il posait, au moment où ces mouvements s'attaquaient à la constitution des arts comme un domaine « séparé », anticipaient sur des conditions qui se sont, depuis, amplement confirmées¹. Le présent ouvrage interroge les aspects par lesquels la situation intellectuelle, les pratiques des arts et leurs enjeux justifient l'intérêt que l'on porte à l'œuvre de Dewey, l'éclairage qu'elle leur fournit et les ressources critiques qui s'y découvrent.

1. Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013 ; Hal Foster, *Le Retour du réel*, trad. Y. Cantraine et F. Pierobon, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.

La philosophie de Dewey a exercé, sur l'art et les artistes américains, une influence passablement ignorée en Europe² – l'histoire du « Black Mountain College » en constitue un épisode significatif³. Elle a surtout eu le mérite et l'originalité de ne pas dissocier les questions qui touchent à l'art de celles qui se posent dans le champ social, économique et politique. Cet aspect important – pour le pragmatisme et pour une approche pragmatiste des conditions de la production et de la diffusion artistiques aujourd'hui – est au cœur des analyses et des problèmes ici abordés. L'intérêt des auteurs se concentre, à ce titre, sur les « conséquences » de *L'Art comme expérience* pour une approche critique des pratiques artistiques d'aujourd'hui, dans une perspective « inclusive » dont Dewey a défendu le principe⁴.

Depuis 1934, la philosophie, ainsi que le pragmatisme lui-même, ont traversé des épisodes qui ont eu leurs effets propres sur nos manières de poser les problèmes. Les modifications ou les déplacements que cela a entraînés, ce qu'ils induisent dans notre lecture de Dewey et dans notre propre évaluation des interprétations auxquelles elle se prête, tout cela fait également partie des finalités poursuivies par le présent

2. Cf. Stewart Buettner, « Postface » de *L'Art comme expérience* [1934], trad. J.-P. Cometti (dir.), Pau/Paris, PUP/Farrago, 2005 ; réédition Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.

3. Le Black Mountain College (1933-1957) a été fondé par John Rice, disciple de Dewey dont il s'est inspiré des idées en matière d'éducation. Durant les vingt-quatre années de son existence, le Black Mountain a été le lieu de toutes sortes d'expérimentations. Quelques-uns des artistes qui deviendront les plus fameux, dans la période de l'après-guerre, y ont séjourné, comme étudiants ou comme professeurs, de Rauschenberg à Cage, en passant par De Kooning, Charles Olson, etc. Voir Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud, *Black Mountain College*, Rennes/Marseille, PUR/cipM, 2014.

4. Voir Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui*, trad. J. Orsoni, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2017.

recueil, lui-même conçu comme un échange, une discussion entre des philosophes qui, animés par un intérêt commun pour l'œuvre de John Dewey, ne sont pas habitués à dialoguer comme leur voisinage géographique et les racines communes de leur langue devraient les y inciter. Ces pages sont donc aussi marquées par une volonté de rompre avec les habitudes et, si possible, d'un commun élan, de faire le pas que Dewey lui-même a accompli en composant *L'Art comme expérience*, ouvrage qu'il n'était peut-être pas *destiné* à écrire, mais qui n'en constitue pas moins un prolongement de sa pensée, dans sa volonté d'étendre à la philosophie le type de responsabilité que Darwin avait rendu possible en prenant congé des a priori de tous genres dans son domaine, celui de la vie⁵.

Ce projet, qu'illustre l'œuvre de Dewey dans son ensemble, et au regard duquel son concept d'*expérience* joue un rôle central, rencontre certainement dans ce qui touche à l'art un obstacle auquel les philosophes ont malheureusement contribué. L'esthétique et la philosophie de l'art, probablement depuis qu'elles existent nommément, constituent l'un des domaines de la réflexion philosophique qui s'est avéré le plus réfractaire aux tentatives de naturalisation. L'histoire des idées en a connu plusieurs, depuis la constitution de la psychologie et des sciences sociales au XIX^e siècle. Aujourd'hui, ce sont les sciences de la cognition qui en constituent, à bien des égards, le bras armé et redouté⁶. Le naturalisme qui anime la pensée de Dewey procède d'une autre inspiration. Il s'ouvre à la possibilité de répondre à l'irréductibilité des oppositions dans lesquelles la philosophie et les sciences tendent à s'enfermer. Cette voie est en

5. Voir John Dewey, *L'Influence de Darwin sur la philosophie*, trad. S. Madelrieux *et al.*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2015.

6. Voir, par exemple, Elisabeth Schellekens et Peter Goldie, *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

grande partie sociale : c'est celle de l'*agir social*⁷, ce qui lui donne aussi toute sa signification politique, et ce n'est pas l'un de ses moindres mérites que de réinscrire ces questions dans un espace de responsabilité auquel la philosophie renonce trop souvent.

Les auteurs ici rassemblés communiquent délibérément dans cette attitude. Ils apportent ainsi leur concours à un intérêt pour ce que James appelait « un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser », tel qu'il s'est affirmé au cours des dix dernières années en Italie et en France. La « renaissance » que le pragmatisme a connue participe de très près à un tournant qui n'est pas seulement philosophique ou intellectuel, et qui excède de beaucoup les seules limites de l'Europe. C'est du sein même de la philosophie analytique que cette renaissance s'est produite, à la faveur de circonstances que nous ne pouvons pas évoquer ici, mais dont Richard Rorty, Hilary Putnam, Joseph Margolis et Richard Shusterman ont été les artisans, bien que dans des directions souvent divergentes. On ne s'étonnera donc pas si leurs noms apparaissent dans le corps de l'ouvrage. C'est dire aussi que les discussions qui sont au cœur de ce livre n'ont pas seulement pour arrière-plan la traduction de *L'Art comme expérience*⁸, qui en constitue le nerf et le principal objet, mais aussi l'évolution à la faveur de laquelle les questions que Peirce, James et Dewey avaient introduites en philosophie, non sans en ébranler les fondements et les habitudes, se sont imposées à l'attention, dans des contextes différents – ceux de l'Italie et de la France – par leur histoire et leurs dominantes intellectuelles. Quels éclairages

7. Selon l'expression de Hans Joas dans *La Créativité de l'agir* (trad. P. Rusch, Paris, Le Cerf, 1999).

8. Le travail de traduction du texte de Dewey en français et en italien (*Arte come esperienza*, traduction italienne éditée par Giovanni Matteucci, Palerme, Aesthetica, 2007) est l'une des origines de ce dialogue.

est-il permis d'en attendre dans un domaine, celui de l'art et de la culture, exposé à de profondes mutations? Le pragmatisme est une philosophie du *changement*, au sens où il vise à le penser et à l'encourager, dans les conditions où il répond à de nécessaires émancipations, sources d'une vision et de conditions plus inclusives. L'interrogation sur laquelle s'ouvre ce volume y trouve son principal motif, sans préjuger des appréciations critiques auxquelles il peut aussi se prêter.

La pensée de Dewey n'est pas faite d'une seule pièce, et les lectures auxquelles elle peut donner lieu, encore moins. Celles que nous proposons en témoignent à leur manière. La notion d'*expérience* et la naturalisation qui lui est associée en constituent la pierre angulaire; il était normal que l'ouvrage s'ouvre sur une exploration de cette dimension majeure du pragmatisme de Dewey à laquelle *L'Art comme expérience*, après *Expérience et nature*, a apporté une contribution décisive. Les *conséquences*, voire les remises en question qui les ont marquées dans le débat philosophique, y compris de la part de Dewey lui-même⁹, appartiennent également au champ des questions que Dewey a ouvertes, lesquelles communiquent aussi bien avec des pratiques artistiques auxquelles il n'avait pas pensé qu'avec des inspirations ou des interrogations qui s'imposent à l'attention dans les conditions actuelles de l'art et de la culture, y compris sur un plan social et politique. En offrir une approche est une autre des ambitions de ces textes.

9. Voir John Dewey, *Expérience et nature*, trad. J. Zask, présenté et annoté par J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2013.

I.
LA NATURALISATION DE L'ESTHÉTIQUE

GIOVANNI MATTEUCCI

Le paradigme esthétique-pragmatiste de Dewey : analyse et perspectives

1. Dans les années 1990, certains philosophes ont commencé à se tourner vers le pragmatisme, dans l'espoir d'y trouver un moyen d'échapper aux grandes apories de la pensée contemporaine. Convaincu qu'aujourd'hui encore, une telle suggestion mérite d'être prise en considération, je me propose d'en examiner ici l'opportunité. L'hypothèse que je m'efforcerai de défendre consiste à faire du champ de l'esthétique la source majeure de la doctrine deweyenne de l'expérience, comme une anthropologie constituée d'une conception de la sensibilité et de la signification, en tant qu'elles contribuent également à la description de la structure de la réalité. Dewey a consacré à cette dimension esthétique l'un de ses livres majeurs : *L'Art comme expérience*¹, une œuvre si aboutie qu'elle renferme l'essentiel de ses réflexions quant au domaine de l'artistique et de l'esthétique, auxquelles s'ajoutent quelques brèves interventions, parfois très efficaces, comme le chapitre consacré à l'art dans *Expérience et nature*², prodrome du texte de 1934.

1. *L'Art comme expérience* (1934), trad. J.-P. Cometti (dir.), Pau/Paris, PUP/Farrago, 2005 ; réédition Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.

2. John Dewey, *Expérience et nature* (1925) trad. J. Zask, présenté et annoté par J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2013.

Dans ce qui suit, les paragraphes 2 à 8 seront consacrés à l'analyse du paradigme deweyen, tandis que les suivants (9-12) seront destinés à montrer comment certains éléments similaires ont pu être mobilisés avec succès dans l'analyse ultérieure du champ esthétique.

2. Hilary Putnam est au nombre de ceux qui, avec autorité et insistance, ont plaidé en faveur du débat avec Dewey. Selon Putnam, le pragmatisme de Dewey contient de précieux apports au regard des problèmes de l'éthique, en particulier s'agissant de l'opposition de l'absolutisme et du relativisme. Le pragmatisme de Dewey donne les moyens de surmonter l'alternative stérile qui oppose les communautaristes et les relativistes, grâce à la négation d'une présupposition dont la pensée occidentale n'a pas réussi à s'affranchir : la dichotomie ou, pour parler comme Dewey, le dualisme des faits et des valeurs. Ainsi, pour Putnam, il suffit d'examiner les questions que recouvre ce problème pour voir émerger un profil théorique organique de la pensée de Dewey, dont la cellule germinale résiderait dans le refus des formes abstraites héritées des Lumières, lesquelles « ont forgé une science imaginaire de la psychologie sensationnaliste au lieu d'essayer de développer une connaissance scientifique réelle des véritables processus sociaux³ ». À cette forme abstraite, comme à tout scientisme mal compris, Dewey oppose un rappel de la réalité issu d'une critique sophistiquée de la conception empirique propre à la pensée moderne. Le mérite de Putnam est donc de montrer que c'est à cette source du concept d'*expérience* qu'il convient de revenir pour renouer le dialogue avec Dewey.

3. Hilary Putnam, *Ethics without Ontology*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004, p. 100. Voir également *Pragmatism: An Open Question*, Oxford, Blackwell, 1995, et *Fait/valeur, la fin d'un dogme*, trad. J.-P. Cometti et M. Caveribère, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 2004.

Cette reconstruction, pour rapide et sommaire qu'elle soit, présente l'avantage de souligner que la cible majeure de Dewey réside dans toute forme de dualisme rigide. Il ne s'agit certes pas pour lui de nier de manière abstraite la diversité des éléments qui entrent dans les rapports dualistes, mais de s'opposer à la transformation illégitime de cette diversité en oppositions épistémologiques, voire ontologiques. En d'autres termes, pour Dewey, si l'on veut préserver le caractère opératoire des distinctions conceptuelles, il faut se garder de les associer à une *métabase* fondée sur des dualismes réels. Cette attitude se rencontre chez lui à différents niveaux : du niveau pratique, dont le meilleur exemple est certainement celui de l'intrication des faits et des valeurs, au niveau esthétique, qui s'illustre spécifiquement dans la réciprocity de la forme et de la matière (ou de la substance⁴), et jusqu'au niveau gnoséologico-métaphysique dont le cas le plus exemplaire réside dans l'intrication de l'analytique et du synthétique, et du physique et du mental. À ces différents niveaux, l'adversaire ainsi défié est l'empirisme, le véritable antagoniste qui survit après l'élimination des déchets du rationalisme métaphysique. La conception de la réalité et de l'empirie constitue le champ de bataille incontournable avec l'empirisme. Dewey s'emploie en permanence à en dénoncer le noyau métaphysique, au pire sens du terme, y compris dans les cas où il souhaiterait se voir accorder une patente antimétaphysique. C'est probablement ce qui explique l'hostilité dont Dewey fait les frais de la part de ceux qui s'en remettent à une forme actualisée de l'empirisme, c'est-à-dire l'empirisme « logique » de Carnap, orienté vers une recherche analytique qui trouvait précisément son point de départ dans une séparation stricte des concepts présents dans les paires précédemment mentionnées (fait/valeur, forme-matière, analytique/synthétique, physique/mental).

4. Voir surtout le chap. vi de *L'Art comme expérience*, p. 188-229.

La clause commune aux différentes versions d'empirisme consiste à considérer la réalité objective exclusivement comme l'ensemble des « faits », en rapportant tout autre élément à la subjectivité. Si l'on accepte ce principe, ceux qui, comme Dewey, ne différencient pas ces ordres ontologiques se voient inévitablement reprocher de favoriser l'obscurité conceptuelle. Mais le pari de Dewey consiste précisément à vouloir réintégrer dans le réel la dimension de ce qui appartient aux valeurs, à la qualité, dont font respectivement partie le mental et le corporel, le psychique et le physique, le noétique et l'esthétique⁵. Il ne faut pas y voir une sorte de réaction romantico-métaphysique ni un défaut banal et unilatéral des droits absolus du sens commun. Le point de départ de Dewey réside bien davantage dans la reconnaissance de la force de l'enquête scientifique, qu'il ne conçoit pas comme une cartographie statique de principes absolus, mais comme un processus d'élaboration de « méthodes qui parviennent progressivement à des croyances stables⁶ », à une « assertabilité garantie » toujours sujette à révision. Ce qui revient à dire que c'est dans le cercle vertueux du savoir et de la croyance, de l'*épistémè* et de la *doxa* que se situe la détermination cognitive de l'objectivité⁷. Il en résulte une conception de la réalité qui intègre les éléments qualitatifs qui font partie de l'expérience, sans les isoler dans une région métaphysique indépendante subordonnée à la subjectivité et sans non plus isoler le fait de connaître de celui de l'expérience :

5. Sur la notion d'*expérience* comme primitivement complète, voir *Expérience et nature*, chap. 1.

6. John Dewey, *Logique: la théorie de l'enquête* [1938], trad. G. Deledalle, Paris, PUF, 1993.

7. La comparaison avec le darwinisme est ici décisive, comme le montre assez bien « The Experimental Theory of Knowledge » [1906], in Jo Ann Boydston (ed.), *The Middle Works, 1899-1924*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1976-1983, vol. 3.

Si toutefois on se propose de mettre à jour la théorie philosophique de l'expérience en tenant compte du point de vue et des conclusions de la biologie scientifique et de l'anthropologie culturelle, ainsi que de l'importance de la méthode expérimentale dans la connaissance, on s'apercevra que ces problèmes (*liés aux dualismes de l'épistémologie*) ont une solution et qu'ils dépendent des prémisses héritées de traditions que nous savons désormais fausses. J'ai soutenu que certains dualismes gratuits ont disparu avec elles, comme ceux de l'objectif et du subjectif, du réel et de l'apparent, du mental et du physique, des objets scientifiques physiques et de ceux de la perception, des choses de l'expérience et des choses en soi, censées se cacher derrière l'expérience [...]. J'ai soutenu que la source de ces dualismes est due à ce que l'on a dissocié l'expérience cognitive et ce qui en constitue l'objet des autres modes de l'expérience et de leurs objets, cette dissociation conduisant inévitablement à dénigrer ce qui appartient aux expériences qualitatives ordinaires de nature esthétique, morale, pratique [...] ou alors à un effort pour justifier cette dernière en affirmant l'existence d'un domaine suprascientifique, supra-empirique, transcendant, *a priori*⁸.

On voit ainsi émerger une conception holistique qui prête apparemment le flanc à deux formes d'incompréhension. La première est à nouveau celle de l'empirisme, ancien ou nouveau, qui se refuse à accepter l'égalité de droit des événements qui se produisent dans l'expérience. La seconde est diamétralement opposée. Elle émane de ceux qui accusent Dewey de ne pas avoir dépassé une sorte de complexe d'infériorité à l'égard de la science en étendant la « réalité objective », outre aux faits,

8. John Dewey, « Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder » [1939], in Jo Ann Boydston (ed.), *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1981-1990, vol. 14, p. 9-10.

aux valeurs et à la qualité⁹. À ces deux extrêmes – seuls les faits sont objectifs; rien n'est objectif, pas même les faits –, Dewey répond au moyen d'une conception plastique de l'objectivité comme la dimension relationnelle qui se détermine dans l'interaction entre l'*organisme* (et non plus le sujet) et l'*environnement* (et non plus l'objet), et qui constitue un *champ* dynamique de processus accompagnés de facteurs à la fois quantitatifs et qualitatifs, factuels et axiologiques, tels que la connaissance se révèle efficace dans la stricte mesure où ses résultats ne sont pas purement cognitifs mais ouverts à une dimension qualitative irréductible propre à l'expérience¹⁰. Parler d'objectivité revient à parler de la constitution des croyances qui déterminent l'horizon de la réalité en vigueur, et ce n'est qu'en ce sens qu'il est permis de concevoir une relation féconde entre la philosophie et le sens commun.

3. Un test décisif de cette position se situe sur le plan sur lequel la conception empiriste de la connaissance a cru trouver une confirmation immédiate de ses présupposés, celui de la perception¹¹.

9. C'est l'opinion de Richard Rorty, qui conçoit la notion de solidarité comme une alternative à l'objectivité tout court. Voir à nouveau Hilary Putnam, *Fait/valeur, la fin d'un dogme*, *op. cit.*

10. « La connaissance, lorsqu'elle est atteinte, constitue le seul moyen de contrôler l'enrichissement et le contrôle des expériences de type qualitatif et non cognitif qui en résultent. » John Dewey, « Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder » [1939], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 14, p. 13.

11. La théorie de la perception de Dewey fait émerger le sens que revêt chez lui la méthode empirique (et non empiriste) pour la philosophie: « La véritable méthode empirique part de l'expérience première et de ce qui en constitue réellement l'objet, constate que la réflexion discerne en elle un nouveau facteur, l'*acte* de voir, en fait un objet et utilise ensuite ce nouvel objet, la réponse de l'organisme à la lumière, pour organiser, lorsque cela est nécessaire, d'autres expériences de ce qui constituait le contenu de l'expérience première. » (*Expérience et nature*, p. 48.)

L'opposition gnoséologique et métaphysique du sujet et de l'objet, à laquelle se résument les différentes dichotomies de la pensée moderne, découle en fait d'une analyse de la perception destinée à distinguer entre ce qui s'impose aux sens et la forme que le percepteur est supposé imposer au matériau perceptuel. Les implications et les conséquences de cette approche sont innombrables. Du côté des implications, on a au moins la passivité postulée chez celui qui perçoit, la neutralité du perçu et, plus radicalement, l'hétérogénéité absolue du mental et du physique. Du côté des conséquences, la distinction de la sensation et de la perception, la tendance associationniste en psychologie, le lien exclusivement causal de l'objet et des propriétés.

À cette « psychologie sensualiste », Dewey oppose le développement critique des thèses qui, élaborées par l'empirisme radical de William James, font appel à l'homogénéité de principe de tous les contenus de l'expérience, de nature atomique ou relationnelle¹² – thèses réinterprétées à la lumière d'une radicalisation des interactions entre l'organisme et l'environnement. On en trouve une démonstration efficace dans *L'Art comme expérience*, où l'expérience de la musique est placée sous le signe de la convertibilité réciproque des éléments matériels et formels, esthétiques et noétiques, factuels et axiologiques, qui constitue une loi immanente du champ au sein duquel se manifeste la réciprocité perceptive entre l'organisme et l'environnement¹³.

Dans ce contexte, la philosophie deweyenne s'attache à mettre en évidence la composante prospective du connaître,

12. On peut lire ainsi l'hypothèse de base de l'« expérience pure » de James comme « [la] seule étoffe primitive dans le monde, [l']unique matériau dont tout est composé » (voir William James, *Essais d'empirisme radical*, trad. G. Garetta et M. Girel, Paris, Flammarion, 2007).

13. *L'Art comme expérience*, p. 217.

à la fois au sens de ce qu'il y a de partiel dans la connaissance, par rapport à la totalité de ce qui est en jeu, et au sens de la tendance immanente au futur qui donne sa signification aux différentes phases de ce qui est perçu¹⁴. Un pas fondamental dans cette direction est franchi avec l'attribution au terme « réalité » d'une fonction purement dénotative. « Réel », désormais, ne désigne pas quelque chose qui se déterminerait par opposition à l'apparent ou à l'illusoire ; il désigne tout ce qui arrive et qui ne prend une valeur par rapport à d'autres événements qu'en fonction des résultats préfigurés. Les corollaires de cette conception eux-mêmes ne sont pas négligeables.

On y trouve tout d'abord la confirmation que la question de savoir comment vivre dans un *milieu* ambiant dans lequel l'organisme est inéluctablement inclus ne trouve sa solution que sur le plan des événements. D'un côté, tout contenu appartenant à une expérience apparaît comme l'expression d'une certaine manière d'agir, au point que Dewey va jusqu'à considérer l'intelligence comme une habileté spécifiquement humaine de se rapporter à l'environnement, dotée de créativité, et non pas seulement mécaniquement instrumentale. D'un autre côté, le connaître lui-même apparaît comme un chemin inhérent à l'expérience qui fait beaucoup moins intervenir l'extériorité du sujet connaissant par rapport à l'objet connu. Le résultat de cette double implication consiste en une sorte d'*anthropologie non anthropocentrique*, comme on pourrait aussi définir le pragmatisme de Dewey. Une *anthropologie*, en ce qu'elle est marquée par l'adhésion à la thèse « naturaliste » de la réalité biogéocentrique primaire de l'homme, y compris comme sujet connaissant, et par conséquent par son appartenance constante à un

14. On en trouve un argument exemplaire dans « The Need for a Recovery of Philosophy », *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 10. Voir aussi *Reconstruction en philosophie* [1919], trad. P. Dimascio, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014.

environnement vital; *non anthropocentrique*, en ce qu'elle prive de manière évidente la subjectivité humaine de toute position privilégiée, aussi bien sur le plan historico-naturel de la continuité de l'évolution que sur le plan théorico-conceptuel au regard duquel les vecteurs subjectuels ne sont que des vecteurs parmi d'autres dans le même champ de l'expérience. Bien qu'elle apparaisse comme un signe de faiblesse, le fait que le sujet de l'expérience s'y trouve inclus s'avère en fait un élément de force, puisqu'il consacre l'omniprésence de la réflexion.

En second lieu, l'expérience cesse d'être une occurrence intrapsychique. Elle est l'ensemble des moyens de faire quelque chose avec quelque chose, et non pas de vivre des états mentaux privés. Dans ce cas aussi, les réflexions de Dewey suivent une double ligne. L'une consiste en une expansion plastique de l'ordre de l'objectivité permettant de caractériser tout élément émergeant dans l'interaction entre l'organisme et le milieu, en y incluant les émotions, les sensations et les éléments qualitatifs. Il s'agira ici de comprendre ces différents aspects dans leur nature relationnelle, comme les modes selon lesquels se réalise concrètement un acte particulier propre à l'expérience, au lieu d'en déterminer le rang ontologique. L'autre ligne est celle qui conduit, à l'inverse, à prendre définitivement congé des généralisations abstraites et de la recherche des entités *überhaupt*. Avec la disparition des oppositions gnoséologiques, et par conséquent du dualisme épistémologique du sujet et de l'objet, la connaissance se débarrasse de sa dimension spectatorielle et contemplative pour devenir au contraire une *pratique* de relations temporelles avec le monde. L'homme cesse d'être considéré comme un soi s'opposant au monde à partir d'une position plus élevée; il se définit comme un point de valeur focale, dans la mesure où il condense en lui une capacité de développer, au moyen de ce qui est possible, les relations qui modifient qualitativement la situation présente. Aussi Dewey

soutient-il que la meilleure caractérisation du pragmatisme est celle qui reconnaît et défend la valeur intrinsèque de l'avenir dans la constitution du champ de l'expérience et de la connaissance.

Pour une telle théorie du *champ* de l'expérience, la priorité de la connexion ou de la relation joue un rôle essentiel, en tant qu'« interaction dynamique et fonctionnelle »¹⁵. C'est elle qui permet de surmonter les difficultés sur lesquelles débouchent les conceptions atomistes, incapables de rendre compte de manière satisfaisante des liens sous lesquels se présentent les contenus empiriques. La priorité de la connexion sur les termes connectés empêche de décrire l'expérience à partir de la rencontre de deux instances préalablement constituées comme sujet et objet. Elle élimine aussi le « tragique » de l'opposition entre réalité et apparence avec laquelle commence la modernité philosophique, et qui lui est restée obstinément incrustée depuis Descartes, Shakespeare et Cervantes. Tout ce qui se produit dans l'expérience possède les mêmes droits; seules les articulations concrètes (pratiques, cognitives, esthétiques, morales) permettent de faire une différence et prennent une valeur spécifique. L'intérêt particulier que Dewey accorde à la perception est subordonné à la volonté de mettre en évidence cette égalisation, en accord avec le principe évolutionniste de la continuité de l'inorganique et de l'humain¹⁶. L'examen qu'il en propose se situe dans la controverse qui l'oppose à la perspective « épistémologique » qui fait de la perception une modalité plus ou moins défailante de la faculté de connaître qui définit la subjectivité.

15. John Dewey, « The Need for a Recovery of Philosophy » [1917], *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 10, p. 12, n. 1.

16. On trouve un exposé exemplaire de la théorie deweyenne de la perception dans « The Naturalistic Theory of Perception by the Sense » [1925], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 2.

Il convient toutefois d'être prudent. Pour Dewey, le fait d'avoir abandonné le réductionnisme épistémologique ne prive pas de légitimité le fait de considérer la perception dans sa dimension cognitive. Il s'agit plutôt de soumettre le rapport sémiotique qui en résulte à une révision radicale – ce que l'on perçoit vaut en effet comme signe de ce qui n'est pas encore, n'est plus ou est partiellement absent – et de le situer dans le contexte de l'enquête au sens pragmatiste, laquelle ne s'oppose pas à ce qui sert de signe à une réalité essentielle et ultime, conformément au modèle « apparence *vs* essence ». Ce qui apparaît tient plutôt lieu d'effet et s'insère par conséquent dans la chaîne causale et prospective permettant d'expliquer, selon le cas, une interaction concrète d'*énergie*, d'éléments au moins partiellement actifs. Du coup, l'idée d'une perception allant au-delà d'une telle fonctionnalisation sémiotico-scientifique n'en prend que plus d'importance. Le fait de reconnaître l'homogénéité des moments qui appartiennent à l'expérience est ce qui permet en fait à Dewey de mettre de côté cette description et d'en offrir une seconde, en toute compatibilité, comme émergence de la texture qualitative du réel. Dans la mesure où le fait de percevoir une qualité ne consiste plus à saisir un aspect illusoire de quelque entité refermée sur elle-même et sur ses propriétés objectives absolues, il est permis d'y voir le fait d'entrer en relation avec une chose d'une manière particulière, qui n'est jamais *la* réalité de la chose perçue. On en trouve le témoignage dans les différentes phases des processus perceptuels, dans lesquels une chose apparaît sous différentes configurations selon les modalités des rapports qu'elle entretient, d'un moment à un autre, avec l'organisme qui perçoit. En ce sens, on pourrait ici parler d'une légalité relationnelle immanente et paratactique qui, comme fonction sérielle et non plus sémiotique, associe les différentes apparences en leur permettant de prendre place dans un ensemble. Le fait que Dewey explique

cette connexion dynamique fonctionnelle en faisant appel à l'exemple de la signification que prennent les mots dans une phrase¹⁷ fait apparaître en quoi cette légalité perceptuelle est l'expression d'une imbrication qui, quant à sa visée et surtout ses projections, est de caractère sémantique et sous-tend la réalité anthropologique depuis ses premières manifestations dans la perception.

4. La teneur anthropologique de cette conception prend encore plus de relief là où Dewey, afin de fournir des indications programmatiques pour sa philosophie, s'explique sur les caractéristiques stratégiques de l'expérience¹⁸ en déplaçant progressivement l'accent sur différents points de la seule réalité concrète de l'interaction entre l'organisme et l'environnement.

En premier lieu, ce sont ces traits qui expriment la bi-univocité de la relation entre l'organisme et l'environnement, auquel il convient de rapporter le caractère actif qui, depuis l'origine, agit dans le faire et le subir. Ces éléments rendent obsolètes, à eux seuls, toute doctrine consistant à avaliser les fausses dichotomies ou à concevoir l'expérience sous la seule dimension d'une passivité factuelle, ou encore comme la rencontre secondaire de deux instances initialement opposées comme l'*aisthesis* et la *noesis*, le perçoit et le concept, les données sensorielles et les catégories. C'est la raison pour laquelle Dewey entreprend toute une série d'investigations sur la nature des contenus sensoriels, en faisant valoir la nécessité de reconnaître avant tout aux sens un rôle essentiel de stimulation de l'action et de promotion de l'activité de l'organisme.

17. John Dewey « A Naturalistic Theory of Sense-Perception » [1925], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 2, p. 50.

18. Voir John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, op. cit., chap. IV.

L'affranchissement du paradigme gnoséologique est également associé à un autre aspect qui est une source fréquente de malentendus. Le champ de l'expérience possède ses propres critères de pertinence. Il se constitue plutôt à partir des intérêts sentis, et non pas de ce qui est ascétique ou sans vie, associé à l'indifférence ou au désintéret. La nécessité des intérêts ne fait pas du pragmatisme un utilitarisme. L'intérêt pour un « juste mode » d'action tend vers un accomplissement, un perfectionnement, une consommation de l'expérience¹⁹. Il s'agit d'une adhésion à la qualité de forme qui donne une unité harmonieuse au champ d'action de l'organisme. On aboutirait à une dérive utilitariste s'il s'agissait de tirer avantage d'une situation privée, en elle-même, de valeur. Mais c'est une chose de soumettre le réel à son profit personnel, c'en est une autre de « tirer le meilleur parti » des circonstances en s'engageant dans une pratique qui vise à transformer à la fois le monde et soi au profit de figures provisoires d'équilibre. Dans ce mouvement, l'organisme ne s'oppose pas de front à l'objet pour en calculer les chances de profit. L'organisme est pris dans l'environnement; il y est enveloppé, il s'y trouve inexorablement impliqué. À un tel point que, comme le souligne opportunément Dewey, les facteurs émotionnels et cognitifs se croisent et s'interpénètrent. Il n'est pas jusqu'à la réalisation éventuelle d'un savoir qui ne doive se trouver en phase avec la dynamique du champ. Savoir implique sentir; l'épistémologie implique une esthétique.

Le domaine de l'expérience intègre ainsi en lui-même la dimension de la subjectivité que les systèmes gnoséologiques cartésiens avaient opposé au donné naturel, tout en lui faisant jouer le rôle de fondement de l'édifice de la

19. « *Consummation* » est un terme technique chez Dewey. Il indique le terme des processus impliqués dans les choses mêmes, de façon proche du latin *perfectio*. Il indique ici un « perfectionnement ».

connaissance. Il existe une réciprocité des instances subjectuelles et des instances objectuelles dans la constitution de la réalité. La dimension subjective, loin de représenter une région ontologique, constitue un signe anthropologique de la manière particulière dont l'homme accède à la réalité. Comme telle, elle est inconcevable sans la nature, c'est-à-dire indépendamment de la *compréhension d'un monde* et de l'*immanence à un monde*. Comme l'écrit Dewey, « l'expérience est aussi bien une expérience *de* qu'une expérience *dans* la nature », à quoi il ajoute, pour approfondir cette question de nature intentionnelle :

Ces choses qui interagissent de diverses manières *sont* l'expérience; elles sont ce sur quoi porte l'expérience. Reliées de diverses autres manières avec un autre objet naturel – l'organisme humain –, elles sont aussi bien la *manière* qu'elles sont objet d'expérience²⁰.

Le rapport ainsi établi entre le contenu et le mode de l'expérience met hors jeu la matrice représentationnaliste et sémiotico-nominaliste de la pensée moderne, comme nous l'avons précédemment suggéré. Tandis que, selon cette matrice, les choses sont supposées se situer au-delà des moyens qui permettent de les atteindre, pour Dewey, l'expérience en est directement constituée. Quand je vois une table, par exemple, le contenu de la perception est constitué par cette table et non pas par un flux d'indications perceptuelles, de données sensorielles. Il en résulte une importante conséquence. La contrepartie en est la reconnaissance que les vecteurs modaux sont immanents à l'expérience. Comme le soutient Dewey, les choses qui *sont* l'expérience sont également *le mode* selon lequel elles sont vécues dans l'expérience. Le mode selon lequel l'expérience se réalise n'est donc pas une marque qui viendrait s'exprimer

20. *Expérience et nature, op. cit.*, p. 32.

sur une donnée à l'état pur. Le principe anti-atomiste et anti-associationniste hérité de la psychologie de James, selon lequel l'expérience n'a rien à voir avec une collection de contenus atomiques entre lesquels s'établissent des rapports d'association, introduits extrinsèquement par le sujet pensant, s'applique ici pleinement. De même que les relations sont immanentes aux contenus, de même les fonctions modales innervent les choses appartenant à l'expérience en donnant lieu à une sorte de figuralité du champ de la perception et, de manière plus générale, de l'expérience. Il n'y a donc pas du tout lieu de juxtaposer l'expérience (la modalité, la « subjectivité ») et la nature (le contenu, l'« objectivité ») : l'expérience « n'admet aucune division entre acte et matière, sujet et objet, [...] en ce qu'elle les intègre au sein d'une totalité non analysée²¹ ». C'est ce qui fait de la théorie de Dewey un *empirisme* qui se révèle *naturaliste* dans la mesure où l'expérience est elle-même nature, du point de vue de l'homme, et par conséquent un *humanisme* – et une anthropologie.

5. Réévaluer les dimensions qualitatives, émotionnelles et volitives ; réintégrer le corps concret dans un organisme relié à son environnement de manière active et passive, comme projet et comme sentiment ; combattre l'intellectualisme : il n'est pas étonnant que la dimension esthétique serve de test à un tel programme. S'il y a en effet un domaine où se manifeste l'intrication étroite de l'activité et de la passivité, du savoir et du sentir, du concept et du percept, c'est bien le domaine esthétique-artistique. C'est ce qui conduit Dewey, en tout cas à partir de *Expérience et nature*, à attribuer directement à l'art un primat sur la science, car c'est le propre de l'art d'abolir toute distinction d'essence entre théorie et pratique, utilité et gratuité. Ici,

21. *Ibid.*, p. 40.

« la seule distinction valable ne se situe pas entre la pratique et la théorie, mais entre certaines formes de pratiques dépourvues d'intelligence, incapables de plaire immédiatement et par elles-mêmes, et celles qui débordent de significations plaisantes²² ». La théorie imprègne la pratique et les « faits », le fait de signifier est la fonction décisive qui est à l'œuvre dans ce qui se produit, l'expérience complète, parfaite est celle dans laquelle les polarisations duelles donnent naissance à un champ unitaire et cohérent. On y trouve, ajoute Dewey, « l'aboutissement qu'impliquent l'expérience comme art au sens fort et l'art comme processus et ensemble de matériaux de la nature se développant dans la direction de significations accomplies et plaisantes. Cet aboutissement résume de lui-même toutes les questions qui ont été considérées auparavant²³ ». La clé d'accès à l'esthétique deweyenne réside dans cette réciprocité entre ce qui est d'ordre sémantique et émotionnel, d'ordre pratique et cognitif, contribuant à une plénitude à même de faire résonner l'intégralité anthropologique.

Dans ces pages de 1925, on voit s'exprimer le sens biunivoque du titre *L'Art comme expérience*. D'un côté, l'art est compris en tant qu'expérience parce que c'est en tant que tel qu'il manifeste une présence efficace dans le monde de l'homme, plutôt que comme idéalité abstraite ou comme une application rigide de préceptes quelconques. D'un autre côté, pourtant, l'art est aussi compris en tant qu'expérience parce que dans sa première caractérisation concrète, il est *expérience en général*, dans la mesure où c'est en se configurant sous la forme de l'art que la réalité anthropologique exhibe certains de ses traits particuliers. Le pragmatisme de Dewey imprime à la pensée un renversement décisif en passant d'un pragmatisme gnoséologique à un paradigme qui permet de considérer l'esthétique sans pour autant céder

22. *Ibid.*, p. 184

23. *Ibid.*, p. 325.

à quelque idéologie esthétisante. Une idéologie esthétisante consisterait à accentuer unilatéralement certains traits de l'expérience aux dépens de certains autres ; au contraire, le pragmatisme de Dewey fait de la perfection esthétique la réalisation d'un équilibre au sein duquel les vecteurs disparates se conjuguent en une unité cohérente. On peut y voir la raison pour laquelle Dewey n'a forgé une esthétique qu'à partir du moment où il en a ressenti l'urgence philosophique, en s'abstenant de réserver à la philosophie de l'art un rôle secondaire.

Une large fraction des foyers de réflexion qui seront développés dans le livre de 1934 sont déjà présents dans *Expérience et nature*. On y trouve l'expression de choix qui font apparaître les réflexions esthétiques de Dewey, pour ainsi dire en raccourci. Conformément à ce que suggère le reste de l'œuvre, Dewey en vient à reconnaître comment, dans l'expérience esthétique, l'acquisition d'un savoir, la saisie de significations sont en œuvre de manière éminente. Au regard de l'attribution de ce type de pertinence cognitive à l'art, le point essentiel reste la détermination de la réalité anthropologique comme relation *sémantique* entre l'organisme et l'environnement. Le principal mérite de l'art réside dans sa capacité à satisfaire « le besoin propre à l'homme » de la « possession et de l'appréciation de la signification des choses²⁴ ». La conclusion de Dewey est péremptoire :

Toutes les activités intelligentes de l'homme, qu'elles concernent la science, les beaux-arts, ou les relations sociales, ont pour tâche de convertir les liens de causalité, les relations de succession, en une connexion entre des moyens et conséquences, donc en significations. L'achèvement de cette tâche donne lieu à l'art²⁵.

24. *Ibid.*, p. 272.

25. *Ibid.*, p. 335.

Dans *Expérience et nature*, le rôle paradigmatique de l'art est appréhendé sous un angle épistémologique, la science étant subsumée sous le concept d'art. Pour mieux dire, un tel rôle paradigmatique possède une valeur qui dépend de la fonction institutionnelle des systèmes de la culture. L'art excelle dans la construction de symboles qui, en recueillant le sens d'une expérience, le mettent à disposition de réalisations futures. C'est ce que visent le savoir scientifique et les structures de la vie interpersonnelle, et c'est essentiellement pour cette raison que dans leurs plus belles réussites, ces réalisations s'élèvent à un rang artistique. C'est ainsi que se marque la distance par rapport aux idéologies qui entendent célébrer dans cette réussite la manifestation d'un idéal présumé de beauté, là où, pour Dewey, si la science, la politique ou le droit peuvent être des arts, c'est d'abord en ce qu'ils donnent une cohérence et une homogénéité à des fins et à des moyens, à des substances et à des formes, indépendamment de toute idéalisation vide de la beauté. Lorsque cette interpénétration des vecteurs habituellement disparates se produit, on sort de la chaîne de la causalité naturelle, et c'est alors que s'ouvre la dimension symbolique qui fait de l'espace de l'expérience un champ sémantique.

La structure connexionnelle immanente du sens recherchée dans *Expérience et nature* coïncide avec les modes de relations qui opèrent déjà dans la perception. Le sens est donc fonction de l'*aisthesis* avant toute projection noético-catégoriale. Dans la perception, c'est en vertu de leur sens l'un par rapport à l'autre que les éléments entrant dans le cadre de l'expérience sont choisis comme parties d'un tout. La dichotomie entre matière et forme, et plus encore celle des moyens et des fins sont ainsi privées de pertinence. Matière et forme, moyens et fins sont des moments dans un unique processus ; ils ne réalisent leur détermination fonctionnelle qu'à partir d'un point de vue particulier, celle-ci pouvant toutefois se modifier dans l'hypothèse d'un

changement opportun de point de vue. Comme nous l'enseignent l'histoire de la peinture et de la critique d'art, la couleur d'une peinture sert de matière, dans certains contextes, et de forme, dans d'autres²⁶. Si cela s'avère possible sur le plan esthétique, c'est parce qu'entre la matière et la forme, les moyens et les fins ou entre les éléments sensibles et les éléments sémantiques, il y a une relation inclusive de coappartenance et non pas un rapport d'indication sémiotique.

6. C'est évidemment en vertu de ce cadre théorique qu'au tout début de *L'Art comme expérience*, Dewey affirme que l'œuvre d'art ne consiste pas tant dans l'objet offert à la jouissance que dans ce que produit l'activité artistique – « Ce qu'elle fait avec et dans l'expérience²⁷ » –, puisqu'il constitue le terme d'une relation ; il est un centre de résistance qui engendre la transformation sous l'effet de laquelle le cours de l'expérience se voit attribuer une spécificité intentionnelle, de sorte qu'elle devienne une expérience de cet objet. « Ce qu'il fait dans l'expérience », puisque c'est un vecteur qui intervient pour qualifier l'événement. Il s'agit d'un point d'énergie efficace qui agit au sein de l'expérience, lié au fait que l'expérience adopte une direction précisément adaptée à cet objet. La définition de l'œuvre d'art passe alors par une élaboration conceptuelle prenant appui sur les concepts de résistance, d'énergie et de force²⁸, qui ancrent l'analyse esthétique dans la dimension de la relation, de la qualité et de la modalité.

La conscience qui émerge en signalant une résistance est ce qui permet de distinguer le comportement biologique humain

26. *L'Art comme expérience*, p. 221.

27. *Ibid.*, p. 30.

28. J'ai essayé de montrer la nature opérative et relationnelle de ces concepts dans *Il sapere estetico come prassi antropologica*, Pisa, ETS, 2010, p. 127-140.

de celui des autres êtres vivants²⁹. La production artistique représente le point culminant de ce processus ; pour Dewey, il appartient à l'artiste de cultiver la résistance et de la porter à son plus haut degré. Il lui faut ainsi mettre à profit toutes les potentialités qu'il parvient à saisir pour porter « à la conscience vivante une expérience unifiée et totale³⁰ », en faisant de l'événement en acte *une* expérience ou une union complète et articulée dont les contours et le profil coïncident avec la forme assumée de l'expression artistique. D'autre part, en tant que champ de forces, l'œuvre est également constituée des interactions qui opèrent en elle. L'une des rares définitions explicites de l'œuvre d'art offerte par Dewey est liée à cela :

Quand la structure de l'objet est telle que sa force interagit avec bonheur (mais non aisément) avec les énergies qui dérivent de l'expérience elle-même ; quand leurs affinités et leurs antagonismes mutuels se conjuguent pour aboutir à une substance qui s'achemine, de manière cumulative et sûre vers une plénitude d'impulsions et de tensions, c'est alors qu'il y a œuvre d'art³¹.

Les principes qui sont à la source de la position alternative prise par Dewey à propos d'une perspective esthétique et, plus généralement, d'une théorie charnière à la subjectivité sont analogues. Dans le prolongement du rejet de la substantialité de la conscience développée par James³², il attribue à la dimension subjective une valeur éminemment fonctionnelle. L'esprit reçoit ainsi une acception verbale. Il coïncide avec

29. *L'Art comme expérience*, p. 42.

30. *Ibid.*, p. 48.

31. *Ibid.*, p. 273.

32. Voir en particulier William James, « La "conscience" existe-t-elle ? » [1904], *Essais d'empirisme radical*, *op. cit.*

les activités mentales. *Mind*, écrit Dewey, « désigne toutes les manières qui nous permettent de nous rapporter consciemment et expressément aux situations dans lesquelles nous nous trouvons ». Si nous nous sommes habitués à transformer des « modes d'action en une substance sous-jacente qui accomplit les activités en question », ce n'est qu'à cause d'une « manière influente de penser ». Lorsqu'on considère l'esprit comme « une entité indépendante qui tente, vise, se soucie, observe et se souvient », on annule le caractère relationnel opérationnel de l'activité mentale en dissolvant « la connexion nécessaire avec les objets et les événements, passés, présents et à venir de l'environnement avec lequel les activités sont connectées³³ ». Ainsi, dans la mesure où l'« objet » est considéré en fonction de l'énergie qu'il exerce sur la configuration d'un champ d'expérience³⁴, le « sujet » apparaît comme l'un des centres de pouvoir à l'intérieur de l'arc de l'expérience. Sujet et objet sont des énergies corrélées, devenues des termes tendanciels, les *foyers* d'une corrélation qui ne recouvre aucune substantialité. Si l'organisme constitue l'horizon interne vers lequel converge et auquel s'étend une expérience comme si elle en était l'ancrage quasi intentionnel, l'esprit est cette capacité d'extension qui s'actualise dans la réalité des gestes et des pratiques de manipulation et de traitement des contenus objectuels. La subjectualité s'identifie à la manière dont elle se rapporte à l'environnement. Elle équivaut à la modalité et à la qualité de la relation qui s'insitue entre l'homme et le monde.

Par conséquent, de la même façon qu'une ontologie de l'objet artistique se révèle trompeuse en ce qu'elle porte à l'absolu les composantes objectuelles de l'expérience transformées en

33. *L'Art comme expérience*, p. 429.

34. On peut en voir la contrepartie gnoséologique dans *Logique: la théorie de l'enquête*, *op. cit.*

objectivité, de même une ontologie du sujet artistique – laquelle fait de l’homme un collectionneur d’états mentaux et introduit un hiatus entre l’organisme et l’environnement – marginalise et prive de pouvoir l’organe de la relation entre l’homme et le monde, le corps, au moment même où elle fait de l’esprit une substance autonome immatérielle dont le seul rapport avec l’altérité radicale de la réalité physique est un rapport contingent. De tels appauvrissements compriment les qualités objectuelles directement à l’œuvre dans l’expérience dans la contrepartie virtuelle des impressions sensorielles, et le creuset des activités mentales et des mouvements corporels dans la spiritualité évanescence d’une âme désincarnée. Et c’est pour surmonter de telles difficultés que Dewey s’oppose à toute esthétique qui, en se laissant aller à une intonation subjectiviste, se montre soucieuse de déduire l’expérience esthétique de contenus mentaux qu’on suppose définis de façon permanente dans le seul périmètre de la *psychè* individuelle³⁵.

7. Une fois admis le principe de la correspondance indiscutable entre l’activité et la passivité qui se manifeste dans la relation entre l’homme et le monde, on ne peut que reconsidérer l’intégralité anthropologique qui précède la dichotomie entre l’esprit et le corps dans le champ esthétique. Le trajet décrit à cette fin dans *L’Art comme expérience* peut être vu comme un approfondissement de la théorie de la perception précédemment évoquée.

L’aisthesis est en elle-même occurrence de sens. Elle articule de manière complexe un projet dicté par le mode et la qualité de la relation qui se constitue au cours de l’expérience, et qui enveloppe l’unité de la personne dans sa continuité temporelle, concrète et vécue. Tout cela précède la dichotomie forcée

35. *L’Art comme expérience*, p. 455.

entre l'esprit et le corps, la différenciation analytique des organes sensoriels et moteurs et l'opposition abstraite entre les horizons temporels. Il est impossible de percevoir quoi que ce soit, observe Dewey, « excepté lorsque différents sens entrent dans des relations mutuelles, excepté lorsque l'énergie d'un centre est communiquée aux autres et que les nouvelles modalités de réponse motrice sont stimulées en éveillant à leur tour de nouvelles activités sensorielles ». Cette unité synesthétique et cinesthétique est aussi une continuité temporelle, en ce que toute qualité sensorielle récapitule un passé « affecté par une histoire », tout en renvoyant au futur³⁶ dans la mesure où « l'impulsion des éléments moteurs impliqués opère une extension au futur, puisqu'elle reste disponible pour ce qui est à venir et annonce, d'une certaine manière, ce qui doit se produire³⁷ ».

La matrice anthropologique qui sous-tend *L'Art comme expérience* est ce qui conduit Dewey à attribuer au percevoir la fonction primaire de capter directement dans la texture qualitative le sens de la réalité concrète, non idéalisé conceptuellement. Cette possibilité d'accès direct à la strate qualitative qui donne sa consistance à la réalité se reflète sur le plan de la production artistique dans une recherche naturaliste qui constitue le dénominateur commun de toutes les opérations entièrement réussies. Le « naturalisme », pour Dewey, désigne donc toute entreprise artistique axée sur la plénitude du réel qui émerge dans la pratique perceptive. Il ne se rapporte pas à la proposition idéologique de l'idéal artistique de la nature naturée, mais plutôt à la volonté de manifester la relation anthropologique

36. En ce sens, la perception implique une « protension » pragmatique de l'organisme, comme cela apparaît dans la polémique avec Bergson dans « Perception and Organic Action » [1912], *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 7, p. 1-30.

37. *L'Art comme expérience*, p. 294.

considérée dans son intégralité. Plutôt que comme un résultat de l'intention de restituer une scène de manière rigidement mimétique, l'œuvre d'art s'avère naturaliste dans la mesure où elle s'efforce de présenter une interaction dans toute la richesse de ses qualités³⁸.

C'est ce qui explique que la tendance au naturalisme s'accorde sans contradiction avec la tendance à l'abstraction, également commune aux œuvres d'art réussies. Chaque fois que la création artistique se donne pour but la réalité relationnelle concrète, elle opère une réduction de la complexité des contenus réels. Le sens d'une telle opération n'en est pas moins équivoque. La création artistique fait abstraction du détail, ne représentant la modalité qu'en éliminant les éléments objectivement identifiables, comme cela se produit souvent dans les recherches artistiques du XX^e siècle. Il ne faut cependant pas voir là le fruit d'une abstraction intellectualiste visant à produire un squelette présumé essentiel et formellement déterminé. Ce qui est produit, dans l'abstraction artistique, c'est ce que l'on a coutume d'hypostasier, conformément à une habitude consistant à changer la qualité en quantité, à partir de constructions toutes faites. Or, cette abstraction inévitable est tout à fait compatible avec l'expressivité naturelle des œuvres d'art³⁹.

La fonction de l'art réside dans le développement qualitatif de la perception qui condense et intensifie la naturalité. Ce que montre la forme produite est en outre un nouveau mode de voir les mêmes choses que celles qui se rencontrent dans la vie quotidienne. Il en résulte une double contrainte esthétique. L'œuvre d'art naît dans le champ de la perception, dans la mesure où elle tire la dynamique qui l'innervent des ordres immanents aux qualités sensorielles. Mais elle sert aussi de prothèse au

38. *L'Art comme expérience*, p. 259

39. *Ibid.*, p. 170-171.

domaine perceptif, en ce qu'elle contribue à modeler et à consolider les modes d'accès au monde qui peuvent également se révéler inhabituels. En ce sens, on pourrait dire que sa tâche consiste à rendre évidentes les lois esthétiques qui gouvernent de manière complexe la perception, plutôt que les contenus particuliers des sensations ou des pensées. L'art apporte la révélation des principes fondamentaux qui permettent à une chose d'être perçue, avant même d'être perçue ou conçue, à savoir les principes de la perceptualisation⁴⁰.

8. En se conjuguant ainsi à une théorie de l'*aisthesis* et de la naturalité perceptible, la théorie de Dewey apparaît comme une esthétique au sens originaire, fondée sur l'argument du seuil relationnel entre l'organisme humain et l'environnement. Ce dernier est à la fois physique et social, naturel et culturel. Mais le manque d'homogénéité d'un environnement fortement artificiel, d'une nature plus que physique, place au centre de *L'Art comme expérience* le problème de la reconstitution de l'unité de l'homme et celui de savoir comment parvenir à un équilibre, une harmonie, un ordre, dans des situations qui tendent de manière croissante à la désagrégation⁴¹. Un tel programme exige de prendre congé des modèles dominants de la pensée moderne ; il vise en fait à répondre au vide

40. Cf. *Expérience et nature*, p. 292, et *L'Art comme expérience*, p. 81-82. Sur cette base, une comparaison semble possible avec l'anthropologie de l'expérience esthétique de Cassirer, précisément centrée sur le concept de perceptualisation. Cf. Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, New York, Yale University Press, 1944, p. 193. Je me permets de renvoyer à nouveau à *Il sapere estetico come prassi antropologica*, *op. cit.*, p. 24-31.

41. On aperçoit ici le cadre de la critique de la société sur laquelle s'ouvre et se referme *Art as Experience* (p. 37-45 et p. 539-551). Cette intention éducative de l'esthétique de Dewey est également expliquée dans la conclusion de « Affective Thought », publié en 1926 dans la revue de la Barnes Foundation, p. 110.

anthropologique sur lequel ces modèles ont débouché à partir d'une fausse simplification de la nature humaine. Ce qu'il y a de particulier tient au fait que Dewey part du même principe que celui qui a engendré ce vide, au lieu de s'en détourner de manière stérile. Bien que la perte drastique du sens de l'homme soit due à ses efforts pour parvenir à une naturalisation totale et objectiviste, la réponse de Dewey s'oppose à toute évocation nostalgique de la métaphysique d'un sujet spiritualisé. La naturalisation a de toute façon ses bons côtés; elle donne d'excellents résultats sur le plan scientifique et elle a même, observe Dewey, « un effet favorable plus que défavorable sur l'art lorsqu'on en réalise l'importance intrinsèque et quand sa signification cesse d'être interprétée par comparaison avec les croyances qui nous viennent du passé⁴² ».

Face à cette réalité épistémique, la philosophie devrait plutôt montrer en quoi la nature de l'homme excède l'objectivité de sa physiologie en raison de ce qu'il en fait. Pour s'en convaincre, on doit analyser les formes de la *conduite* humaine⁴³. L'organisme anthropologique se greffe sur la nature vivante avec une capacité qui, pragmatiquement et opérativement productive, se révèle irréductible à des mécanismes déterministes. C'est la décentration immanente à la nature (que nous nous approprions en partie en la faisant « nôtre ») qui crée ces écarts vécus par l'homme comme des processus de signification. L'étude de la nature humaine doit être radicalisée afin d'en énucléer la dynamique sans pour autant l'hypostasier, peut-être parce qu'on part d'un concept nettement défini de l'homme ou parce qu'on attribue de manière excessive une valeur explicative

42. *L'Art comme expérience*, p. 541.

43. Pour Dewey, « conduite » renvoie à « l'interaction entre les éléments de la nature humaine et l'environnement, naturel et social » (*Human Nature and Conduct* [1922], *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 14, p. 9).

à des structures conceptuelles qui ne possèdent qu'une valeur descriptive, au risque de s'exposer à des sophismes méthodologiques⁴⁴. C'est pourquoi, à vouloir exprimer la relation et la fonction de l'homme comme créature vivante anormale, *poétique*, l'analyse de l'expérience esthétique fait appel à une conceptualité « opérative » qui échappe à la thématization. Il en résulte une anthropologie dont la force réside dans l'absence d'une définition préventive de la nature humaine, comparable au défaut d'une détermination absolue de l'œuvre d'art, de l'artiste et de l'art lui-même. On voit ainsi en quoi la révolution anthropologique imprimée par Dewey au paradigme esthétique peut être vue comme une anticipation lucide des processus historico-culturels qui sont venus à leur accomplissement dans les dernières années du XX^e siècle.

9. À vouloir reprendre aujourd'hui le pragmatisme de Dewey, après une période typique qui, au XX^e siècle, a été marquée par le passage de l'esthétique à la présence banale et quotidienne, et lui reconnaître une validité, on doit encore mesurer le risque que comporte l'adhésion à ce paradigme esthétique-anthropologique. Le refus des déterminations catégorielles pourrait conduire à une attitude qui, par un effet inverse, se contenterait d'offrir un reflet aux pratiques en vigueur. Mais – comme Richard Shusterman l'a très bien expliqué – cette stérilisation de la théorie ne correspond absolument pas aux visées du pragmatisme. Loin d'abolir le rôle de la réflexion théorique, le pragmatisme invite le philosophe à intervenir pour modifier et améliorer les pratiques qui débouchent sur des situations problématiques, à la lumière des phénomènes

44. Exemple au regard de la critique de la notion d'*instinct*. Voir *Human Nature and Conduct*, *op. cit.*, p. 92. Cette page est considérée positivement, sans surprise, par Cassirer dans *An Essay on Man*, *op. cit.*, p. 91-92.

qui dépassent les frontières restreintes de ces pratiques elles-mêmes, et en assumant la responsabilité de ce choix. Les deux positions extrêmes que constituent la définition substantialiste et abstraite et la complaisance des pratiques dominantes pourraient alors s'invertir et se superposer ; elles se prêtent à la même critique. De même que le « contingentisme » des descriptions factuelles de l'existant, l'essentialisme a-historique élève à la portée d'un paradigme une pratique restreinte de l'art, celle de la tradition romantique et moderniste, ses tentatives de définition ne faisant que défendre « la valeur et l'autonomie de l'art en identifiant le concept d'art au concept du grand art (associé à la sublimité et au génie)⁴⁵ ».

À cette « séquestration spiritualiste », aucune réponse efficace n'est donnée, sinon celle qui consiste à renvoyer à la pratique, laquelle se limite également à garder intacte la compréhension courante de l'art, en particulier celle de ceux qui occupent une position institutionnellement dominante sur la scène culturelle actuelle. Dans ce cas aussi, la théorie se révèle incapable d'affronter ce qui excède les principes d'autonomie du modernisme artistique, ou le vaste champ des arts populaires à l'intérieur duquel esthétique, éthique et politique sont étroitement entrelacés, en faisant abstraction de la valeur spécifique qu'on est disposé à attribuer à ce qui en résulte sur ces différents plans. Le fait de définir l'art à partir de principes absolus, en le réduisant *tout court* à la pratique de l'art élevé et de la critique académico-institutionnelle qui lui est associée, revient à renforcer l'autonomie moderne de l'art en lui imprimant le sceau de l'essentiel, ontologiquement caractéristique de l'esthétique en général.

45. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Boston, Rowman & Littlefield, 2000, p. 18.

Beaucoup de philosophes analytiques, même parmi les post-wittgensteiniens, tout comme ceux qui s'attachent à dissoudre les dynamiques de l'esthétique dans l'exercice de la critique d'art (y compris dans sa version poststructuraliste), tombent également dans cette erreur. La réponse du pragmatiste consiste à faire valoir que le rôle de la théorie esthétique est de « poursuivre le but instrumental d'une amélioration de notre existence immédiate à travers la transformation socioculturelle, de manière que l'art soit plus riche et plus satisfaisant pour un plus grand nombre de gens, parce qu'ainsi il sera plus proche de leurs intérêts vitaux et mieux intégré à leurs vies⁴⁶ ». La « pleine appréciation des dimensions socio-historiques » devient ainsi inéluctable, pas seulement dans l'art, mais aussi et plus généralement dans l'esthétique⁴⁷. En s'attachant au contexte, la théorie le modifie et se transforme aussi elle-même, puisqu'elle acquiert la conscience critique du « *background* impensé qui structure les théories philosophiques dominantes de l'art et de l'esthétique⁴⁸ ».

Il ne s'agit pas pour autant d'embrasser une conception uniquement historiciste. Dans un volume qui développe quelques thèses de *Pragmatist Aesthetics*, Shusterman examine les risques d'une telle option unilatérale et la compare à son extrême opposé : le naturalisme, souvent reproché à l'esthétique pragmatiste. Quand on critique la conception muséale, en faisant valoir la façon dont l'isolement de l'art en un règne séparé ignore le fait que l'expérience esthétique existe bien avant la culture moderne d'où nous est venue l'idée même des « beaux-arts » fondée sur la célébration de leur autonomie, il semble qu'il n'y ait plus alors qu'une seule possibilité pour justifier l'art, celle qui consiste à faire appel aux racines du plaisir esthétique dans les conditions

46. *Ibid.*, p. 19.

47. *Ibid.*, p. 21.

48. *Ibid.*, p. 24.

naturelles et anhistoriques de l'organisme humain. Cette logique dichotomique est toutefois rejetée par Shusterman :

Si la vision naturaliste ne prend pas suffisamment en compte les institutions sociales et les conventions historiques qui structurent les pratiques artistiques et gouvernent leur réception, la vision socio-historique ne parvient pas à expliquer correctement les fins pour lesquelles les pratiques artistiques et les institutions ont été développées, quels besoins humains elles sont destinées à satisfaire, et pourquoi des cultures non occidentales et non modernes poursuivent également ce qui ressemble pourtant bien à des pratiques artistiques⁴⁹.

Une fois que l'on a pris congé de cette alternative forcée entre nature et histoire, l'art rentre dans la catégorie de ces réalités pour lesquelles la naturalité et l'historicité apparaissent comme des notions interdépendantes, plutôt qu'opposées. Il se trouve dès lors dans la même condition qu'une langue historique, c'est-à-dire – continue Shusterman – un langage que nous devons considérer, à bon droit, comme naturel (sans quoi ce serait un contresens de parler, par opposition, de langages artificiels), bien qu'il soit toutefois indéniablement constitué par les conventions sociales et l'histoire⁵⁰.

La tâche qui en résulte exige que soient étudiés les processus à travers lesquels quelque chose qui surgit historiquement se

49. Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, p. 6.

50. *Ibid.* Voir aussi Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, *op. cit.*, p. 131 (et p. 309, n. 26). Cette position converge avec la perspective wittgensteinienne, centrée sur la pratique, proposée par Wollheim, qui reprend également l'analogie avec les langues historiques (cf. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets* [1980], trad. R. Crevier, Paris, Aubier, « Philosophie », 1994, p. 114-123).

concrétise dans une série d'activités, de comportements et d'attitudes qui sont ensuite considérées comme naturelles, au moins jusqu'à ce que des phénomènes se produisent, ayant pour effet d'en mettre en crise le fonctionnement habituel. Une telle manière de considérer le problème explique, d'un côté, que les pratiques acquises historiquement se transforment en une sorte de nouvelle nature; de l'autre côté, et de façon complémentaire, qu'en période de crise, il soit possible de créer une fêlure et de dépasser cette nouvelle nature en rétablissant le sens historique de la constitution de celles-ci, en déterminant ainsi une migration de la frontière entre nature et histoire dictée par les sollicitations de la concrétude de l'expérience, laquelle reste toujours difficile à décrire en raison de sa nature progressive et graduelle. Le principe général de cette argumentation est en effet celui pour lequel « les régularités normatives partagées nécessaires au discours et à l'individuation effective de la référence n'ont pas besoin d'être fondées sur un référent ontologique permanent, extérieur aux pratiques sociales d'une culture; elles peuvent admettre des changements et des divergences sans nécessairement entraîner une dissociation de la communication⁵¹ ».

À l'intérieur du cadre général qui vient d'être esquissé, il n'est pas surprenant d'assister à des dislocations inattendues de ce que l'on entend par « l'art comme expérience » dans des circonstances culturelles spécifiques. Sa capacité à thématiser les manifestations expressives qui, à des moments déterminés, viennent éroder les marges établies de l'artistique, contribue à le rendre intéressant. Véritablement critique, puisque orienté vers la mise en relief des facteurs de déplacement des frontières, ce cadre est particulièrement adapté à une époque actuelle de transition indéfinie. Mais une fois que l'esthétique pragmatiste a établi, non pas seulement que la naturalité et l'historicité sont

51. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 301, n. 28.

des moments co-efficients entre eux, mais que c'est précisément leur coopération qui gère les phénomènes de crise et de redéfinition de l'artistique à l'intérieur des différents processus culturels, un problème crucial demeure. Il est en effet important de se demander ce qui se passe, et quelle en est la signification, quand un tissu historique de croyances et de pratiques, dans des cas de ce genre, *devient* nature, et – préalablement – quels sont les instruments conceptuels qui permettent de comprendre les processus qui sont en jeu⁵².

10. Quel concept faudrait-il donc mobiliser pour désigner la réalité de la dimension artistique, à la lumière de cette nouvelle formulation de la relation entre le naturel et l'historique ? Quant à la réalité de la dimension artistique, il y a deux candidats : le concept de « monde » et celui de « champ ». On doit à des philosophes comme Danto et Dickie, et en partie aussi à des sociologues comme Howard Becker, d'avoir placé au centre du discours la réalité du *monde* de l'art⁵³. Leurs investigations débouchent cependant sur des impasses. Elles parviennent, certes, à des hypothèses sociologico-heuristiques plausibles sur

52. Je me dispense ici de la question de la genèse de cette texture historique, à laquelle l'*everyday aesthetics* tente aujourd'hui de donner une réponse. Pour une approche critique, je me contente de renvoyer à Giovanni Matteucci, « Esteticità diffusa come forma di vita: la possibilità di un'estetica del quotidiano », in Aa.Vv., *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica*, Milan, Guerini, 2013, p. 243-252.

53. Les œuvres auxquelles il est fait référence sont : Arthur Danto, « Le monde de l'art » [1964] in Danielle Lories (textes rassemblés et traduits par), *Esthétique et philosophie analytique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198 et *La Transfiguration du banal* [1981], trad. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 ; George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974 et *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven, 1984 ; Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, « Champs », 2006.

le fonctionnement actuel de la dimension dont il est question ; mais d'un point de vue théorique, l'analyse efficace de la constitution et du développement d'une telle dimension s'avère décevante. Une bonne théorie doit concerner aussi les processus de transformation voire l'*Aufhebung* à l'œuvre. Partir de la thèse, voire de l'hypostase, du monde de l'art (*auquel appartient* une œuvre, comme le soutient Dickie, ou *qui appartient à* une œuvre, comme le soutient Danto⁵⁴) revient au contraire à en occulter les dynamiques et, par conséquent, à faire obstacle aux modalités d'altération, de détérioration, de déségrégation et de rétablissement éventuel.

À cet égard, la notion de « champ », dans son acception physique, par exemple, possède au moins l'avantage d'exprimer une dynamique intrinsèque. Le champ est un tenseur qui se montre dans la manifestation de sa propre potentialité en tant que *dynamis* interrelationnelle entre les vecteurs qui y opèrent. On connaît quelque chose d'un champ en analysant le comportement interactif des phénomènes qui s'y produisent. Si je peux toujours confondre le monde – par le biais de la synecdoque – avec une portion de lui-même, en m'exposant au danger d'une définition essentialiste qui sclérose le phénomène en le rendant paradigmatique de la dimension tout entière, le champ est par principe indéfinissable à partir de ses vecteurs singuliers et isolés. Si le concept de monde tend à obéir essentiellement à la logique de l'exclusivité, celui de « champ » est intrinsèquement inclusif : ici, l'interactivité n'exclut *de jure* aucun vecteur. En outre, si, à l'intérieur d'un monde, il paraît possible d'occuper n'importe quelle position que l'on choisit une fois qu'on a réussi à y rentrer, dans l'espace d'action d'un champ, on occupe uniquement les positions autorisées par les

54. Sur cette différence, je renvoie encore à *Il sapere estetico come prassi antropologica*, *op. cit.*, p. 104-105.

lignes de force qui l'innervent, si bien qu'à la périphérie on aura toujours une osmose instable entre le « dedans » et le « dehors », jusqu'à configurer une situation où l'appartenance au champ s'avère une question effectivement indécidable. Le monde est un espace continu qui possède des contraintes uniquement à ses propres marges, et cela en vertu de frontières qui en réglementent l'accès; le champ est un espace discret et essentiellement contraint, sans délimitations d'accès essentielles.

11. Lorsqu'on parle de champ artistique, l'investigation ne s'adresse pas à l'institution en vigueur en tant que telle, mais plutôt au fait même d'instituer et d'institutionnaliser une dimension opérationnelle à l'intérieur de laquelle ont lieu les relations esthétiques à chaque fois actuelles. Tel est le seuil sur lequel la naturalité et l'historicité se superposent et se redéfinissent mutuellement. De ce seuil, « l'œuvre » et « l'attitude » – deux versants de l'artistique entre lesquels existe un clair rapport de réciprocité – sont les composantes et non pas les sources.

On trouve chez Pierre Bourdieu un usage opportun de la notion de champ artistique permettant de s'attacher à la dimension esthétique sans s'exposer aux contorsions justificatrices des théories institutionnelles de l'art. En critiquant la théorie de Danto, Bourdieu a observé comment se trouve omise « l'analyse historique et sociologique de la genèse et de la structure de l'institution (le champ artistique) auxquelles est dû un tel acte d'institution, c'est-à-dire la *reconnaissance* de l'œuvre d'art comme telle pour tous ceux (*et à ceux-là seulement*) qui (comme le philosophe visitant un musée) ont été constitués (par un travail de socialisation dont il faut aussi analyser les conditions sociales et la logique) de telle façon (comme l'atteste leur entrée dans un musée) qu'ils sont disposés à reconnaître comme artistiques et à appréhender comme telles les œuvres

socialement désignées comme artistiques (notamment par leur exposition dans un musée)⁵⁵ ».

Le plus important, ici, réside dans ce qui est mis entre parenthèses et qui, une fois recomposé, exprime ce que le charme de l'essentialisme conduit habituellement à mettre de côté. Pour résumer, une approche centrée sur la notion de champ suggère que :

a) La reconnaissance de l'art n'est possible que pour celui qui est constitué en conformité ; non pas, toutefois selon l'acception romantique, mais au sens où comprendre une œuvre d'art – comme on dirait avec Wittgenstein et Wollheim⁵⁶ – signifie comprendre une forme de vie ; il s'agit d'une *pratique du champ* ;

b) L'acte même de rendre visite à un lieu assigné à l'expérience esthétique (un musée, une salle de concert, le podium d'un défilé de mode) ou de déclencher un dispositif de jouissance esthétique (allumer un écran, démarrer un iPod) implique une pré-détermination, ou pré-compréhension particulières de l'esthétique ; il s'agit d'un *savoir du champ* ;

c) Les subjectivités engagées, à n'importe quel titre, dans la jouissance, sont à leur tour constituées socialement de façon apte et concordante : elles sont donc rendues disponibles et disposées, c'est-à-dire munies de dispositions conformes à l'accomplissement d'une telle expérience, ou, de manière plus générale, à prendre théoriquement tels contenus comme esthétiques ; il s'agit de *vecteurs de champ* ;

d) Même si une telle constitution est sociale, elle ne relève pas d'un simple mécanisme sociologique d'ordre causal ; il s'agit d'une correspondance à une logique, à une grammaire, laquelle comporte des adjectivations, des jugements, des

55. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 396.

56. Cf. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, *op. cit.*

postures, des gestes et des destinées d'un certain type ; voilà pourquoi vivre dans le même contexte social ne signifie pas partager un goût déterminé, et pourquoi différentes grammaires peuvent coexister horizontalement, être juxtaposées l'une à l'autre ; ce serait au tour de la compétence acquise, comme trajectoire singulière accomplie à l'intérieur d'un champ, de décider de la grammaire susceptible de se révéler efficace à chaque fois.

Une conclusion importante découle de ces prémisses. Dans les termes de Bourdieu :

[C]e qu'on oublie l'analyse d'essence, ce sont les conditions sociales de la production (ou de l'invention) et de la reproduction (ou de l'inculcation) des dispositions et des schèmes classificatoires qui sont mis en œuvre dans la perception artistique, de cette sorte de *transcendental historique* qui est la condition de l'expérience esthétique telle qu'elle la décrit naïvement⁵⁷.

L'argument de l'analyse ne se définit donc plus par les conditions sociales qui président à la production et à la reproduction des œuvres dans la perspective de construire une sociologie positive de l'art. Ce sont au contraire les conditions de production et de reproduction des structures dispositionnelles des modalités d'attitude propres au jeu interne au champ artistique qui se révèlent cruciales, et qui impliquent à la fois l'esprit et le corps, s'il est vrai que c'est le plus souvent dans une posture physique qu'elles se révèlent, et non à la faveur d'une dispute théorique. Entendu ainsi, le travail critique sur le champ artistique déplace le barycentre de l'analyse de l'option entre nature et histoire à la naturalité historicisée, ou, à l'inverse, à l'historicité

57. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 397.

naturalisée, c'est-à-dire, en fin de compte, à ce qu'exprime le concept apparemment contradictoire de *transcendental historique*.

Les constitutions factuelles de l'objet comme du sujet passent ainsi au second plan, tandis que, pour l'objet, l'accent est placé sur la fonction plus que sur la forme, et, pour le sujet, sur la nature dérivée des structures de l'attitude esthétique. Le feu du discours tombe ainsi sur la constitution opérationnelle du champ artistique comme – d'un côté – structure corrélée donnant tantôt lieu à une objectualité, tantôt à une subjectualité esthétique-artistique, et comme – de l'autre côté – issue de la réciprocité entre organisme et environnement, dont la tendance est de devenir autonome.

Comme Dewey le savait bien, un champ artistique possède son propre reflet dans un système particulier de croyances et de gestes qui n'a rien à voir avec une subjectivité juxtaposée à l'objectivité d'un monde. Cette relation circulaire nous oblige à trouver, du côté de la composante subjective, une catégorie qui soit autant peu hypostasiant que peut l'être la catégorie de champ pour la composante objective. Elle réside, pour Bourdieu, dans la notion (typiquement pragmatiste) d'*habitus*, laquelle se rapporte au correspondant subjectuel de l'histoire naturalisée du champ. Un cas exemplaire est celui de l'amateur d'art du XX^e siècle, où l'*habitus* cultivé et le champ artistique pleinement autonome se fondent mutuellement, et représentent « deux faces de la même institution historique ». Cette relation de « causalité circulaire » est typique de toute institution, à savoir de toute « habitude » propre aux comportements qui deviennent des rituels, chaque institution « ne [pouvant] fonctionner que si elle est instituée à la fois dans l'objectivité d'un jeu social et dans des dispositions inclinant à entrer dans le jeu, à s'y intéresser⁵⁸ ».

58. *Ibid.*, p. 399.

Une telle analyse du phénomène social se résout ainsi dans l'examen des processus anthropologiques annexes. Un point de contact remarquable réside dans la prise en compte de l'historicité du transcendantal dès le niveau de la perception. Si la manière dont on perçoit dépend de ce qu'on a incorporé, le corps humain qui agit en percevant n'est pas un simple appareil mécanique préconstitué et immuable, bien qu'en même temps sa dotation biologico-physiologique soit effectivement invariable⁵⁹. En outre, puisque la subsomption de la perception sous le concept d'*habitus* le rend inhérent au corps autant qu'à l'esprit, l'unité anthropologique doit être lue à la lumière d'une théorie de l'action sociale institutionnalisée et institutionnalisante⁶⁰. En d'autres termes, l'acte perceptuel ne se résout pas au moment du contact entre le Soi et un Monde. La perception implique la manifestation de l'interaction entre ce qui est filtré et a sédimenté dans les postures corporelles et dans les schémas mentaux – un *habitus*, justement – et un horizon d'objectualité également prédisposée par des pratiques anthropiques⁶¹.

59. À ce motif s'ajoutent toutes les raisons de rejeter le projet théorique de la neuro-esthétique, pour la critique de laquelle je renvoie notamment à Lucia Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pise, Ets, 2009. Voir aussi les textes rassemblés dans *Contro la neuroestetica, Studi di estetica* 41, 2011.

60. «Les agents sociaux sont dotés d'*habitus*, inscrits dans les corps par les expériences passées : ces systèmes de schèmes de perception, d'appréciation et d'action permettent d'opérer des actes de connaissance pratique, fondés sur le repérage et la reconnaissance des stimuli conditionnels et conventionnels auxquels ils sont disposés à réagir, et d'engendrer, sans position explicite de fins ni calculs rationnels des moyens, des stratégies adaptées et sans cesse renouvelées, mais dans les limites des contraintes structurales dont ils sont le produit et qui les définissent. » Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 165-166.

61. Pratiques parmi desquelles il faut compter celle de l'*attentionnalité*, dès lors qu'une fonction originaire lui est reconnue à un niveau esthétique et

De cette manière, la perception implique un *a priori historique* outre que *matériel*.

On trouve ici la confirmation de la faiblesse des deux bastions de la pensée moderne : celui de la nature comme monde de faits, externes et internes, et celui de la subjectivité comme dimension consubstantielle de l'être anthropologique. Par rapport à celles-ci, l'acte perceptif, interprété selon la logique des interactions dans l'expérience, se révèle constitutif. Dans cette optique, il assume en fait la constitution de la naturalité comme forme particulière de stabilisation de la réalité, et en même temps comme éclosion de l'espace de la subjectivité.

12. Si l'on adopte un point de vue suffisamment critique quant à ce qui concerne à la fois les processus sociologiques et anthropologiques, on s'aperçoit que dans la créativité esthétique-artistique fluide et diffuse agissent des facteurs qui établissent un milieu et qui, ensemble, façonnent l'organisme humain comme un complexe d'*habituautés* corporelles avant même d'être mentales, dont l'efficacité se manifeste d'abord sur le plan de la perception. Ce qu'on a tendance (habituellement dans notre culture) à expédier sous l'étiquette « art » est le résultat autonomisé, extrêmement tardif et cependant précaire, de ces instances.

Au moment même où l'on fait face à la réalité actuelle de l'art en le concevant comme un monde à part entière, on prend le risque de légitimer les institutions en vigueur, en les considérant comme une simple donnée et non pas, au contraire,

perceptif, laquelle consiste dans l'interaction complexe avec l'imbrication inextricable d'éléments émotionnels et cognitifs qui constitue le noyau indissoluble de la réalité unitaire de l'homme qui se reflète dans la densité du champ objectuel. C'est un point que Fabrizio Desideri (*La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milan, Cortina, 2011) a opportunément mis en relief, p. 41, p. 138-139 et p. 184.

comme quelque chose qui, en tant que *réalité*, possède le caractère contraignant de la matérialité naturelle, mais en tant que *constituée* et toujours ouverte à la révision et au changement qui caractérisent l'historicité. Comme l'a noté Bourdieu, pour fonctionner vraiment, une institution doit être engendrée par la combinaison d'une constitution (d'une transformation historique) et d'une autonomisation (d'une attestation de naturalité).

Afin d'indiquer la place de cette composition de forces antinomiques dans une réalité qui les exige toutes les deux, on a proposé d'utiliser la notion de *champ artistique*, par opposition à la catégorie de *monde de l'art*. Un monde de l'art, du moins tel qu'il est conçu par les théories institutionnelles, se structure au travers d'une décision théorique qui exerce la fonction d'un décret s'appliquant aux flux à l'entrée. Pour chaque nouveau monde de l'art, que l'on parle – à partir de Danto – d'une nouvelle théorie ou – à partir de Dickie – de nouveaux critères d'appréciations, le point décisif reste celui d'une décision théorique qui en constitue l'a priori. Il s'agit, donc, d'a priori normatifs, qu'on peut considérer comme historiques, mais qui n'en demeurent pas moins toujours formels. Il n'est pas indifférent de constater que les théories institutionnelles de l'art sont celles qui s'accordent les plus désespérément au cognitivisme, en termes de théorie de la perception.

Un champ artistique, au contraire, est constamment exposé à la recomposition, en vertu du savoir esthétique qui s'y exprime comme praxis anthropologique et comme exercice concret d'un nouvel *habitus*. Son a priori est historico-matériel dans le sens énoncé plus haut, et il possède un caractère régulateur, plutôt que normatif. En raison des processus toujours dynamiquement interactifs qui lui donnent vie, le champ artistique a pour effet d'établir un domaine régularisé qui subsiste et s'incarne dans les modalités au sein desquelles se décline et se façonne la corrélation entre l'environnement et l'organisme singulier

– l'homme –, lequel agit par nécessité, même quand il effectue les actes perceptuels les plus élémentaires.

C'est dans cette perspective, en définitive, que paraît se dessiner l'effective possibilité de repenser l'entrelacement naturalité/historicité par rapport à la réalité artistique et, de manière plus générale, esthétique, au-delà d'une stricte alternative entre ces deux options, et de prolonger ainsi le programme pragmatiste dont le dialogue avec Dewey nous permet de mesurer la fécondité.

ROBERTA DREON

**L'esthétique, l'artistique et l'humain :
continuité et différence entre art et expérience chez Dewey**

Pour situer efficacement la réflexion de Dewey sur l'esthétique et sur les arts, il est utile de se souvenir qu'entre *Expérience et nature*, de 1925, livre dans lequel Dewey consacre pour la première fois un chapitre entier à « Expérience, nature et art », et *L'Art comme expérience*, de 1934, deux écrits occupent une position centrale au regard de sa conception de la démocratie comme forme de vie tournée vers « la création d'une expérience plus libre et plus humaine partagée¹ ». Dans le premier : *Individualism Old and New*², Dewey pose la question des arts dans la vie des masses, à travers une discussion très actuelle des rapports entre individu et société, dans un contexte de production industrielle technologiquement avancé et de gestion financière aussi impersonnelle qu'orientée vers la maximisation des profits privés. Il écrit notamment ceci (je cite le passage intégralement) :

1. John Dewey, « Creative Democracy: The Task Before Us » [1939], in Jo Ann Boydston (ed.), *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1981-1990, vol. 14, p. 230.

2. John Dewey, « Individualism Old and New » [1930], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5.

Rien ne me semble plus puéril et futile, par exemple, que la tentative d'apporter « l'art » et le plaisir esthétique aux masses de gens qui travaillent par ailleurs dans des environnements hideux et ne quittent leurs usines hideuses que pour rejoindre leurs rues déprimantes et manger, dormir et s'occuper de leurs tâches domestiques dans leur maison crasseuse et sordide. L'intérêt des plus jeunes pour l'art et l'esthétique est le signe favorable d'une croissance de la culture au sens étroit du terme. Mais cet intérêt pourrait aisément tenir lieu d'échappatoire s'il ne se développe pas aussi en direction des conditions qui déterminent l'environnement esthétique pour la masse des gens qui aujourd'hui vivent, travaillent et jouent dans des environnements qui forcément dégradent leur goût et inconsciemment les forment à désirer des choses bon marché et « excitantes »³.

Il est clair que, pour Dewey, la question esthétique ne se sépare pas de la question politique, au sens où elle doit contribuer à structurer la recherche d'un « socialisme public » de nature à garantir une vie riche et digne au bénéfice de tous, au lieu de servir d'ornement ou de plaisir de substitution à une existence stérile⁴. Cette conviction repose toutefois sur une articulation conceptuelle entre les aspects esthétiques de notre expérience et les pratiques artistiques qui n'est pas toujours claire, et que Dewey, soucieux de se concentrer sur la thèse de la continuité de l'art et de l'expérience humaine, autant que d'éviter toute rigidité conceptuelle, ne parvient pas toujours à définir au mieux. Or ces discriminations n'ont pas une valeur exclusivement épistémologique ; leurs implications éthiques et politiques permettent notamment d'interpréter la situation – économique

3. John Dewey, « Individualism Old and New » [1930], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5, p. 103.

4. *Ibid.*

et politique – courante et de comprendre pourquoi les arts ne contribuent qu'avec peine à la constitution d'individus récompensés par ce qu'ils font, et de telle manière que chacun puisse « librement prendre part à une vie riche en imagination et en jouissance esthétique⁵ ». C'est donc sur ce point théorique que se concentreront les pages suivantes, dans le but de proposer une interprétation de ces questions, mais aussi d'intégrer les idées de Dewey sur la continuité des arts et de l'expérience à la catégorie des comportements d'artification liée à une approche éthologique de leur origine⁶.

Récupérer l'esthétique dans l'expérience

Quel usage Dewey fait-il du terme « esthétique » ? Il est clair, tout d'abord, que ce terme – Dewey l'utilise presque toujours comme attribut et ne fait jamais appel au substantif – n'est pas prioritairement associé à une interprétation des arts, mais, de manière très stricte, au concept d'*expérience*. Synthétiquement, on pourrait dire que dans cette perspective, l'esthétique n'est pas destinée *in primis* à élaborer une philosophie de l'art, mais plutôt une théorie de l'expérience.

Dans *Expérience et nature*, ce sont avant tout les traits de l'expérience immédiate qui sont esthétiques : les aspects qualitatifs immédiatement connotés, de manière irréfléchie, les interactions humaines avec l'environnement, avec ses composantes naturelles et sociales. J'éprouve sans nul doute la situation dans laquelle je me trouve tout à tour comme menaçante ou

5. *Ibid.*, p. 101.

6. Je me réfère en particulier aux travaux d'Ellen Dissanayake dont je me contente ici de citer les volumes : *What is Art For?* (1988) ; *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1995) ; *Art and Intimacy. How the Arts Began* (2000), tous publiés par University of Washington Press.

accueillante, favorable ou nuisible pour mon existence, attrayante ou repoussante, agréable ou désagréable. Pour Dewey, la signification de ces aspects de l'expérience tient à l'impact qu'ils ont sur notre vie, celui que les choses ou les autres produisent directement sur nous – tandis que lorsqu'un problème surgit à propos de ce qui doit être fait, et qu'il nous faut marquer un arrêt, on remet à plus tard l'accomplissement de l'expérience, on reconside-re le complexe des interactions de manière réfléchie, on le pense différemment, par rapport aux effets que les choses ou les autres peuvent avoir, non pas sur nous, mais sur les autres choses. C'est ce qui conduit Dewey à dire de l'expérience immédiate qu'elle est *consummatory* – autrement dit, qu'elle met immédiatement un terme à l'interaction qui y trouve son accomplissement – même si les idées qui concernent ce nouveau concept se font ensuite plus complexes et visent à l'identifier à une phase de l'expérience, comme nous le verrons plus loin. Dewey n'en donne pas une explicitation claire ; c'est parce qu'il utilise le terme « esthétique » en présupposant une distinction entre le fait d'avoir – *having* ou *feeling* – une situation et le fait de la connaître – *knowing* –, c'est-à-dire de la reconsidérer analytiquement par rapport à autre chose. Cette sensibilité ne renvoie toutefois pas aux aspects d'une pure perception sensorielle présumée, car les sens et la corporéité jouent un rôle central, mais à une dimension qui pourrait être caractérisée comme affective, qualitative ou émotive, en un sens large, sans qu'il faille y voir la source de données de la perception tenues pour neutres et primitives.

L'« esthétique » n'est cependant pas avant tout le nom que prend la sensibilité à ce que nous appelons des « œuvres d'art » ; les aspects esthétiques – la « qualité », en un sens qui n'est pas substantif mais adjectival et adverbial, et les « significations », en un sens qui n'est pas d'abord cognitif et instrumental – font structurellement partie de notre expérience de l'environnement, constitutive de ce que nous sommes.

Tout cela n'est pas fondamentalement nouveau : en pratiquant une *epoché* de ce qu'il y a de désintéressé et d'insulaire dans son discours, nous nous apercevons que Kant lui-même se référerait à l'expérience fondatrice du jugement de goût comme elle-même fondée sur le sentiment de plaisir ou de déplaisir suscité par la représentation d'un objet, c'est-à-dire sur le sentiment d'un accord ou d'un désaccord harmonieux avec une chose. Il est cependant clair que le discours kantien ne répond pas à la même visée et que Kant, en raison de la rigidité avec laquelle il dissocie l'esthétique de la connaissance et de l'éthique, sans parler de son formalisme moral, s'oppose à Dewey plus qu'il ne s'en rapproche. Il n'en demeure pas moins, comme cela a été dit⁷, que William James lui-même accorde à la dimension esthétique de l'expérience une grande importance, à la fin de ses *Principles of Psychology*. L'article de 1884 sur l'émotion, qui fournit déjà une base aux chapitres célèbres des *Principles* consacrés aux émotions, commence par déplorer que « la sphère esthétique de l'esprit, ses plaisirs, ses désirs, ses émotions aient été ignorés⁸ ». James en particulier, comme le fera ensuite Dewey, s'oppose à l'interprétation subjectiviste ou dualiste des aspects esthétiques de l'expérience ; il en souligne également le rôle central pour notre orientation dans l'environnement.

Quant au premier point, James et Dewey soutiennent tous deux que les aspects esthétiques, qualitatifs ou affectifs de notre

7. Cf. Richard Shusterman, « Dewey's Art as Experience: The Psychological Background », *Journal of Aesthetic Education* 44/2010, p. 26-43 et « The Pragmatist Aesthetics of William James », *British Journal of Aesthetics* 51/4, p. 347-361. Voir aussi la présentation de l'édition française de *L'Art comme expérience*.

8. William James, « What is an Emotion? » [1884], *Essays in Psychology*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1983, p. 168-187 : « *The aesthetic sphere of the mind, its longings, its pleasures and pains, and its emotions, have been [...] ignored* » (p. 168).

expérience échappent à la dichotomie sujet-objet. L'antidualisme de Dewey le conduit à affirmer que si un certain milieu m'apparaît comme hostile – ou un tableau comme triste, dans *L'Art comme expérience* –, cela ne veut pas du tout dire que je projette un sentiment d'hostilité sur un contexte donné, pas plus qu'un état d'âme privé sur un tableau. « Hostile » ou « triste » désigne plutôt le type d'interaction qui a lieu, relativement au mode sur lequel se présente la relation qui s'est établie entre moi-même et un élément du monde dans lequel je me trouve à ce moment-là : ni le sujet ni l'objet ne sont concernés en tant qu'entités indépendantes des relations qu'ils entretiennent.

Dans *The Place of Affectional Facts in a World of Pure Experience*, James fait valoir que le caractère ambigu ou hybride des phénomènes affectifs montre que la distinction du matériel et du spirituel ne se rapporte pas à deux types de substance, mais à deux types de fonction ou de relation, pour lesquels nous sommes amenés à distinguer les choses sur la base de leur mode d'action. Si, pour la tradition individualiste, « nos plaisirs et nos peines, nos amours et nos craintes, ainsi que nos colères », mais aussi « la beauté, le comique, l'importance ou la délicatesse de certains objets et situations » doivent être rapportés à la sphère spirituelle, nous n'en devons pas moins compter avec les « effets immédiatement corporels » que les « faits affectifs » produisent sur nous. C'est précisément cette instabilité qui montre, selon James, que les distinctions entre le matériel et le spirituel et le subjectif et l'objectif ne présentent aucun caractère fixe, puisque dans le courant de notre vie, nous n'avons nul besoin de classer ainsi ce qui se produit. C'est lorsque surgissent des besoins « plus authentiquement intellectuels », comme c'est le cas en philosophie, que nous nous mettons à établir des distinctions et que nous nous trouvons obligés de le faire, non pas en général, mais selon les cas – il s'agit toutefois, dirait Dewey,

d'une distinction analytique dérivée, et ce serait une illusion de faire jouer aux résultats le rôle d'éléments primitifs⁹.

Dewey et James s'accordent aussi sur l'idée que les aspects esthétiques ou qualitatifs de notre expérience remplissent également une fonction d'orientation cruciale sur le plan cognitif. On connaît les prises de position, à cet égard, des deux écrits de Dewey: « Qualitative Thought » et « Affective Thought », dans lesquels se trouve mise en évidence la manière dont les aspects qualitatifs immédiats servent de critères de sélection au regard des propriétés de l'environnement qui nous importent, mais aussi de critères de contrôle et de vérification des capacités d'une certaine analyse réflexive à résoudre les situations d'indétermination ou enrichir nos expériences primaires¹⁰. De même, dans *L'Art comme expérience*, Dewey soutient avec force que les qualités émotionnelles d'une expérience proprement artistique fournissent des critères de discrimination et de sélection des matériaux communs, et permettent d'élaborer ceux qui se révèlent plus particulièrement opportuns. À la limite, on pourrait dire que les qualités esthétiques propres à nos interactions contiennent des éléments proto-évaluatifs nous permettant de nous orienter dans le monde et de nous guider, d'un point de vue plus spécifiquement cognitif – sans oublier les échos de cette reconnaissance dans les deux versions de l'*Ethics*¹¹.

Dans ses *Essays in Radical Empiricism*, James suggère que les contours affectifs ou esthétiques de notre expérience permettent de mettre en relief certains objets plutôt que d'autres; ils en soulignent l'intérêt, l'importance ou la particularité – en

9. Toutes les citations de ce passage sont tirées de « The Place of Affective Facts in a World of Pure Experience » (*Essays in Psychology, op. cit.*, p. 168-187).

10. John Dewey, « Qualitative Thought » [1930], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5, p. 243-262 et « Affective Thought » [1931], *idem*, vol. 2, p. 104-110.

11. John Dewey, « Ethics » [1932], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 3.

nous permettant, ajouterai-je pour expliciter le propos de James, de nous orienter dans un milieu où, si tel n'était pas le cas, nous serions exposés à une multitude de stimulations aveugles¹². Cette dernière explicitation n'est toutefois pas de James, mais elle pourrait être de Dewey. S'il y a une différence entre les deux philosophes pragmatistes, elle réside en fait dans la nature du cadre biologique, mais également existentiel, qui sert de toile de fond à l'importance de l'esthétique pour l'expérience humaine. Le deuxième chapitre de *Expérience et nature* insiste sur la précarité et l'incertitude qui marque notre expérience ; il nous invite à reconnaître que si l'homme a peur, sa peur est une fonction de l'environnement et non un sentiment qui serait avant tout d'ordre privé. « L'homme a peur parce que le monde est un monde épouvantable et terrible. Le monde est précaire et périlleux¹³. » Nous n'avons aucune garantie de survivre et prospérer : « les biens nous sont offerts, nous ne les devons pas à notre mérite¹⁴ ».

Ces affirmations pourraient se prêter à une interprétation existentialiste. On pourrait y voir un rappel de la finitude de l'homme, mais elles relèvent en fait d'un naturalisme non dogmatique, attentif aux aspects les plus audacieux du darwinisme – ses orientations délibérément antifinalistes et

12. À ce propos, on pourrait aussi citer un bref texte de Mead datant probablement des dernières années du XIX^e siècle, intitulé « Emotion and Instinct », où l'auteur défend l'idée selon laquelle l'intérêt pourrait être conçu comme la transformation d'une émotion. En fait, tandis que cette dernière implique une forme d'évaluation implicite individuelle, l'intérêt réélabore cette première proto-évaluation pour en faire une nouvelle évaluation explicite qui débouche sur une délibération consciente. Ce texte se trouve sur le site du *Mead Project* (George Herbert Mead, « Emotion and Instinct », *Mead Papers*, p. 1-3.)

13. John Dewey, *Expérience et nature*, p. 70.

14. *Ibid.*

anti-essentialistes¹⁵ –, plus proches de la philosophie pragmatiste. Toute forme de vie appartient à un milieu, mais les organismes humains, en raison de leurs caractéristiques physiques, biologiques, culturelles, réalisent un degré et un type d'exposition au milieu tout à fait particulier ; leurs possibilités de réponse ne sont pas préalablement déterminées, mais plurielles et dans une certaine mesure relativement libres et, par conséquent, risquées. L'importance des aspects esthétiques dans notre expérience est due au fait que l'homme est exposé à son milieu et à ce qui le place dans une dépendance structurelle à l'égard du milieu social auquel il appartient dès sa naissance. Le monde se présente d'abord comme menaçant ou accueillant, redoutable ou confortable, source de plaisir ou de douleur, attrayant ou écœurant parce que dans chacune des interactions de nos ancêtres, et aujourd'hui encore selon des modes et des degrés différents dans notre monde hyperurbanisé et hyper-technicisé, il en va à chaque fois de notre capacité de survivre et de nos chances de nous développer, de notre capacité à trouver un équilibre dynamique avec l'environnement ne nous permettant pas seulement de rester en vie, mais de développer nos énergies vitales¹⁶.

15. Sur ce point, voir John Dewey, *L'Influence de Darwin sur la philosophie* [1910], trad. S. Madelrieux *et al.*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2015. Le ton diffère de celui de Christopher Perricone (« The Influence of Darwin on Dewey's Philosophy of Art », *The Journal of Speculative Philosophy*, 20/1, 2006, p. 20-41), qui insiste beaucoup sur la sélection naturelle.

16. Voir Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui* [2012], trad. J. Orsoni, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2017, chap. 1 et Roberta Dreon, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*, Milan-Udine, Mimesis, 2003, chap. II.

L'expérience *consummatoire*¹⁷ et la prospérité de la vie

La notion de *consummation*, que l'on peut traduire par « accomplissement », est introduite dans le chapitre « Nature, fins et histoires » du livre *Expérience et nature*, en vue de montrer que dans l'expérience immédiate, non réfléchie, les objets se présentent comme de nature finale, ce qui veut dire qu'ils possèdent une « finalité immédiate qui intègre les mêmes qualités que celle des objets et des actes auxquels la qualification d'esthétique donne leur dignité. Car l'homme se soucie plus d'améliorer la vie que de la vivre¹⁸ ».

Ce passage est intéressant, au moins pour deux raisons. En premier lieu, il suggère que les hommes sont immédiatement poussés à s'absorber dans le monde dans lequel ils existent – à s'y sentir attaqués, accueillis ou refusés –, à se réjouir ou à supporter les situations auxquelles ils doivent faire face, les choses, les autres individus qui appartiennent au milieu avec lequel ils interagissent, c'est-à-dire à pousser les interactions en cours jusqu'à leur terme, jusqu'à leur accomplissement. En second lieu, le même passage fait apparaître que Dewey situe ce type de considération dans le contexte d'une conception naturalisée de la dynamique typiquement humaine d'interaction avec l'environnement. La référence à un naturalisme darwinien montre clairement que tout organisme humain ne se suffit pas à lui-même, mais qu'il ne se détermine et ne se développe ou ne périt qu'en relation avec un environnement dont dépendent ses énergies vitales. La particularité des organismes humains consiste

17. « *Consummatoire* » traduit *consummatory*, conformément à l'usage qui, en français, désigne un comportement instinctif qui sert de conclusion à un comportement appétitif. En tant qu'adjectif, le mot ne pose aucun problème. Comme substantif, il n'est pas sans s'exposer à des confusions (NdT).

18. John Dewey, *Expérience et nature*, p. 102.

seulement en ce que l'échange d'énergie vitale n'est pas orienté vers la seule subsistance, mais plutôt vers l'intensification de la vie comme telle, sa capacité à prospérer et à se développer. Les études anthropologiques en apportent un témoignage, de Boas à Goldenweiser; elles permettent de mettre en relief ce qu'il y a de typiquement humain dans la recherche d'une vie dont la richesse, de notre point de vue historique et géographique, semble d'abord limitée en ressources et réduite à la satisfaction exclusive de besoins primaires liés à la seule subsistance. Dès lors, les implications politiques du discours de Dewey deviennent évidentes : quels sont nos besoins humains primaires, s'il en existe, et pourquoi, dans la situation actuelle, tendons-nous à penser qu'il y a lieu de chercher le plaisir dans le temps libre, plus que dans le travail ou dans une conduite morale ?

Plusieurs auteurs ont souligné que dans *L'Art comme expérience*, la notion d'expérience est destinée à articuler le passage d'une esthétique de l'expérience aux interactions pouvant être tenues pour artistiques. Selon cette interprétation, l'accomplissement (*consummation*) ne concerne pas l'expérience immédiate et irréfléchie, mais une troisième phase expressive, dans laquelle les significations ou les résultats en jeu dans la phase réfléchie sont incorporés et trouvent une satisfaction en eux-mêmes¹⁹.

19. Je me réfère à D.C.Mathur, « A Note on the Concept of « Consummatory Experience in Dewey's Aesthetics », in J.E.Tiles (ed.), *John Dewey: Critical Assessments*, vol. 3, *Value, Conduct and Art*, Londres-New York, Routledge, 1998, p. 367-373. Voir également P.M. Zeltner, *ohn Dewey's Aesthetic Philosophy*, Amsterdam, Gruner B.V., 1975, qui tient compte de la réponse de Dewey aux critiques de Patrick Romanell, « A Comment on Croce's and Dewey's Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8/1949, p. 395-398. La réponse fut publiée par la même revue l'année suivante : John Dewey, « Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/1950, p. 56-58. Voir aussi Jack Kaminsky, « Dewey's Concept of an Experience », *Philosophy and*

En d'autres termes, comme Mead l'avait déjà compris immédiatement après la parution de *Expérience et nature*, l'idée d'une « expérience consommatoire » se rapporte à la possibilité de jouir de ce que l'on fait, sans autre considération d'une fin ultérieure à atteindre. Une expérience est telle parce qu'elle parvient à sa fin ; elle est complète au sens où elle ne consiste pas à poursuivre instrumentalement une fin ; elle jouit des moyens même qu'elle permet de mettre en œuvre, contribuant ainsi à renforcer ou à intensifier le fait de vivre comme tel. Pour employer une expression aristotélicienne très connue, on pourrait parler d'une expérience ou de l'expérience consommatoire comme d'une activité autotélique dont la fin n'est pas extérieure ou étrangère à l'activité elle-même, mais qui au contraire la contient et produit une amélioration (*enhancing*) du vivre en quoi consiste l'activité comme telle.

Sur ce point, les implications politiques de la lecture de Mead sont tout aussi évidentes, tant il met en question ce qu'il y a de régressif dans la réception de ce qu'on appelle les *Beaux-Arts*, et en appelle au contraire, pour toute expérience humaine, de la plus ordinaire, comme le travail, aux plus spécialisées, comme l'écriture d'un discours ou l'élaboration d'une théorie scientifique, à sa capacité d'être source de satisfaction²⁰. Car si les pratiques artistiques au sens étroit ne contribuent pas à intensifier et à enrichir notre vie, et servent avant tout à avaliser les inégalités sociales et la division de la vie en compartiments étriqués ou à trouver refuge dans une intériorité présumée de l'esprit, à l'abri des situations économiques, il faut alors se demander comment on en est arrivé là et quelles autres possibilités pourraient être envisagées.

Phenomenological Research 17/3, 1957, p. 316-330 et Alfonso Ottobre, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey*, Milan, Albo Versorio, 2012, en particulier les chap. IV et V.

20. Je me réfère à George H. Mead, « The Nature of Aesthetic Experience », *International Journal of Ethics* 36/4, 1926, p. 382-393, et à « The Philosophy of John Dewey », *International Journal of Ethics* 46/1, 1935, p. 64-81.

La difficulté du concept d'une expérience

On doit reconnaître que lorsque Dewey, dans l'intention de se tourner vers les pratiques artistiques en un sens plus étroit, introduit précisément la notion d'une expérience, il n'y parvient pas entièrement. En fait, le troisième chapitre de *L'Art comme expérience* aurait dû lui permettre, sans renoncer à une continuité de fond, de tracer une démarcation entre expérience et art, grâce à la détermination du concept d'une expérience, lequel permet de distinguer entre ce qui se produit dans le cours de la pratique ordinaire et ce qui se produit lorsque l'expérience prend un relief phénoménologique ou un sens particuliers en ce qu'elle est portée à son plein accomplissement et se révèle intégralement source de jouissance, non seulement quant aux résultats sur lesquels elle débouche, mais quant aux modes ou aux moyens dans lesquels elle se réalise.

Les traits caractéristiques des expériences qui présentent en elles-mêmes le caractère de l'achèvement sont constitués par leur unité; elles sont investies d'une qualité esthétique dominante qui en intègre pleinement les parties, jusqu'à en réaliser pratiquement la fusion. D'un autre côté, une expérience accomplie ne peut revêtir une dimension statique; elle implique une structure dynamique qui évolue d'un commencement à une fin, possède son rythme, un va-et-vient, et dont la matrice réside clairement dans l'interaction structurale entre un organisme et son milieu. Le plaisir, mais aussi l'intérêt et le soin qui lui sont associés lui donnent un relief par rapport à la dépense d'énergie à laquelle nos pratiques sont le plus souvent réduites; ils lui permettent de se distinguer et d'apparaître comme une expérience englobante par rapport au cours habituel de notre vie. Il n'en est pas moins vrai que la notion d'une expérience ou d'expérience consommatoire pose différents problèmes, dont plusieurs

ont été mis en évidence par le débat critique pour plusieurs d'entre eux²¹.

Une première difficulté tient évidemment au fait que l'expérience des œuvres d'art, aussi synthétique soit-elle, n'épuise pas l'ensemble des interactions que recouvre la notion d'*une* expérience – idée qui n'entraîne d'ailleurs pas dans les intentions de Dewey. L'idée d'*une* expérience dont le relief tient à sa complétude et à son niveau d'intégration dynamique eu égard au va-et-vient de toutes les relations, les histoires, les processus continuellement en cause, ne possède pas de contours clairement définis; elle ne sert en outre à rien s'il s'agit de distinguer les œuvres d'art des autres types d'objets et de l'expérience qu'ils suscitent. Richard Shusterman a raison, à cet égard, et l'on doit reconnaître que Dewey n'avait pas du tout l'intention d'offrir une définition – notamment au sens que ce débat a revêtu dans l'esthétique analytique post-wittgensteinienne²². Il s'agissait plutôt de renforcer les liens entre les arts et notre expérience ordinaire, conçue à la lumière des interactions entre les organismes humains et le milieu naturel et social dont ils font partie. La notion d'*une* expérience ou d'expérience consommatoire devait faire apparaître les modes selon lesquels les expériences artistiques au sens strict réussissent à produire une intensification ou un enrichissement de l'*expression*, c'est-à-dire un *enhancement* de la vie humaine *tout court*. À vouloir faire du concept d'une expérience un trait définitoire du type d'interactions qui sont les nôtres avec les œuvres d'art, on ne s'expose cependant pas moins à un échec. C'est ce que font déjà

21. Voir *supra*, n. 19.

22. Cf. Richard Shusterman, « The End of Aesthetic Experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5, 1997, p. 29-41. Sur cette question, voir aussi Roberta Dreon, « How to Do Different Things With Words Why Dewey's Aesthetics Is Peculiar », *Pragmatism Today*, 4, 2013, p. 74-84.

apparaître les exemples disparates que prend Dewey, d'une scène avec un vieil ami à la participation à une campagne politique²³.

Monroe Beardsley propose une idée de ce genre dont la faiblesse s'est toutefois manifestée à plus d'un égard. Selon Beardsley, l'identification des œuvres d'art peut se faire à partir d'une « classe de fonction », ce qui signifie qu'il est possible de les différencier des autres types d'objets au moyen de la fonction qu'elles remplissent, comme la capacité de susciter une expérience esthétique commune, sans préjuger des différences, à partir de l'écoute d'une œuvre musicale, de la vision d'un film ou de la contemplation d'une cathédrale²⁴. Parmi les traits particuliers qui, propres à une expérience, sont susceptibles d'être isolés et décrits en termes d'expérience esthétique, nous ne retrouvons toutefois aucun des aspects attribués par Dewey à cette notion. Pour Beardsley, l'expérience esthétique que procure une œuvre d'art est (1) capable de capturer et de fixer l'attention sur un champ objectif – par la mise en relief de ce qui, sans cela, passerait inaperçu – ; elle est (2) caractérisée par son intensité, mais aussi (3) par sa structure unitaire et cohérente ; (4) elle se distingue des autres expériences en ce qu'elle est complète en elle-même et ne réclame rien d'autre – pour Dewey, une expérience pouvant être dite telle à un commencement et

23. Voir la reconstruction du « problème de l'expérience esthétique » d'Alfonso Ottobre, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey, op. cit.*, qui reconstruit une partie du débat sur la question et définit les expériences proprement artistiques comme un sous-ensemble d'un sous-ensemble, c'est-à-dire comme incluses parmi les expériences singulières – les expériences complètes –, lesquelles sont incluses à leur tour dans notre expérience ordinaire, comprise comme : interactions structurales, à la fois biologiques et culturelles, entre les organismes humains et le milieu naturel et social auquel ils appartiennent.

24. Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis-Cambridge, Hackett P.C., 1981, p. 526.

une fin; elle est complète en elle-même et ne possède pas de caractère instrumental; elle est en elle-même source de plaisir. On observera toutefois que chez Beardsley, ce dernier aspect est de nature à isoler l'expérience esthétique des œuvres d'art des autres interactions. On trouve enfin, chez Beardsley, un élément nouveau par rapport à ce que soutient Dewey dans le chapitre « Having an Experience » – même s'il ne s'agit pas réellement d'une nouveauté par rapport à une tradition qui a fait couler beaucoup d'encre, comme on a l'habitude de le dire: l'expérience esthétique d'une œuvre d'art (5), selon Beardsley, se rapporte à des objets qu'on peut dire manquants, c'est-à-dire à des objets qui ne sont pas du tout réels ou qui ne le sont pas au même titre que les objets communs: ils sont fictifs ou factices.

Cette façon de définir les objets artistiques par la fonction esthétique qui leur est attribuée est éminemment problématique. D'une part, on peut aisément imaginer des objets non artistiques capables de répondre à ce genre de fonction – par exemple, une photo de ma grand-mère jeune. Mais il en va de même pour les expériences non objectuelles, comme celles qui sont énumérées par Dewey – une scène avec un ami, un litige dramatique avec un partenaire, la lecture d'un roman. D'autre part, il est évident que toutes les pratiques artistiques ne sont pas liées à des objets, pas plus que tous les objets d'art ne remplissent toujours ce genre de fonction. Le fait de distinguer les objets par le type de fonction qu'ils remplissent peut conduire à faire croire que la référence objectuelle est toujours centrale, dans les diverses formes artistiques. Or, que dire de la musique – faudrait-il l'associer à l'objet « partition », à supposer que l'on puisse parler d'objet dans ce cas? Et que dire de la musique non écrite? Et de la danse?

Il est vrai que la même critique, adressée par George Dickie à la théorie de Beardsley, possède également ses limites, car

lorsque Dickie fait observer que les propriétés attribuées par Beardsley à l'expérience esthétique sont en réalité des propriétés des objets artistiques, il présuppose précisément, d'une manière non critique, ce que Dewey met en question, l'idée que les œuvres d'art sont avant tout un certain type de chose et qu'elles ont premièrement un statut d'objet. Si Dickie soutient que le fait de posséder une structure unitaire est un caractère propre à un certain type de composition musicale ou qu'un certain type de disposition rythmique est un caractère que possèdent certaines mosaïques byzantines, et non pas l'expérience que nous en avons, il ne fait qu'affirmer ce que Dewey déclare au début de *L'Art comme expérience* à propos des « produits de l'art » (*art products*), considérés indépendamment de l'expérience qui en dérive et qui se poursuit : il identifie secrètement l'œuvre d'art à un certain type de chose dont le statut ontologique serait de toute façon autonome, préalablement déterminé, indépendamment du contexte des pratiques humaines auquel elle appartient²⁵. La tentative de Beardsley pour définir une expérience comme spécifiquement esthétique n'en reste pas moins essentiellement problématique, car elle comporte le risque, sans forcément que l'auteur en soit conscient, de réintroduire l'idée d'une forme d'expérience *sui generis* ou insulaire, distincte des autres expériences – autrement dit, d'avaliser une nouvelle version de l'*Erlebnis* esthétique, à propos de laquelle Gadamer a formulé des critiques décisives auxquelles Dewey aurait pu souscrire²⁶. Mais quant à ce qui concerne toutefois plus précisément le pragmatiste américain, l'impression demeure que si sa notion d'une

25. George Dickie, « Beardsley's Phantom Aesthetic Experience », *The Journal of Philosophy* 62/5, 1965, p. 129-136.

26. Cf. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr (Paul Siebeck), 1990, en particulier le paragraphe intitulé « Genieästhetik und Erlebnisbegriff » (« L'Esthétique du génie et le concept d'*Erlebnis* »).

expérience contribue à tracer une première démarcation entre les expériences qualitativement diverses, elle reste encore loin de pouvoir réellement être étendue aux pratiques artistiques. On peut seulement soutenir qu'elle réussit en partie à répondre au problème central posé par Dewey, celui des raisons pour lesquelles, dans les conditions actuelles, les arts ne sont pas en mesure d'enrichir et d'intensifier notre vie et ne parviennent pas à jouer un rôle socialement inclusif et de participation. D'un côté, la mise en relief et la distinction d'une expérience dans la vie quotidienne ont abouti à ce qui oppose la jouissance artistique et esthétique au travail, à la conduite morale et au choix politique. D'un autre côté, la séparation établie entre ce qui est d'ordre instrumental et ce qui possède sa valeur en soi-même nous empêche de trouver une satisfaction dans ce que nous faisons et de pouvoir considérer nos expériences comme accomplies. Mais cette réponse ne nous apprend que peu de choses.

Il y a enfin deux aspects particuliers qui s'y trouvent négligés, si l'on pense à la notion d'une expérience comme unique point de raccord ou de développement de l'aspiration humaine générale aux pratiques artistiques, essentiellement comprise sur le versant de la production, tout en étant partagée par ceux qui en bénéficient. Il s'agit de leur caractère intentionnel et de leur structure formelle ou, en d'autres termes, de la stylisation que produit toute activité artistique.

Je peux certes décider d'aller dîner avec un ami, mais il se peut que cela se produise de manière imprévue et, dans ce cas, le plaisir n'en est que plus grand. Je peux aussi chercher à me disputer avec cette personne, sans trouver le moment de lui dire finalement ce que je pense, mais il arrive plus souvent que je me heurte à quelqu'un sans l'avoir voulu. Au contraire, même l'*objet trouvé* dadaïste confirme l'importance de l'intention artistique, puisqu'elle parvient à imposer comme œuvre d'art un objet banal de production industrielle, le plus souvent délibérément

provocant. L'anthropologue qui étudie les sociétés plus traditionnelles pourrait objecter que le guerrier des îles Trobriand ne décide probablement pas tout seul de participer à la décoration des embarcations. À cela, il est toutefois possible de répondre que si, dans de telles sociétés, ce sont les coutumes sociales et les habitudes traditionnelles collectives qui poussent un individu à s'engager dans une pratique artistique, sa volonté n'est pas niée, mais il s'identifie pleinement aux habitudes de comportement qu'il a acquises dans la communauté à laquelle il appartient – « Les habitudes sont la volonté », les modes et les moyens qui lui permettent de se réaliser, suggère *Human Nature and Conduct*²⁷.

D'autre part, il est vrai que le concept d'une expérience fait une place à des éléments formels, au rythme, à l'achèvement, à l'intégration des parties. Mais ces éléments ne permettent pas de distinguer les pratiques artistiques de l'expérience en tant que telle; ils en manifestent plutôt la continuité: la structure rythmique est déjà embryonnairement contenue dans l'interaction entre l'organisme et le milieu; le caractère holistique ou intégré est présent dans toute expérience irréfléchie. Il appartient au processus d'investigation d'intervenir, dans un second temps, dans une situation d'abord indéterminée, pour en distinguer analytiquement les différents éléments. Autrement dit, ces traits laissent sans réponse la question de la particularité des formes artistiques et de leur rôle structural.

Les comportements artistifsants

Comment dès lors distinguer les pratiques artistiques dans le contexte plus large de l'expérience accomplie, et leur accorder le relief singulier qu'elles méritent? Dans le débat sur les origines

27. John Dewey, « Human Nature and Conduct » [1922], *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 14.

des arts dans l'évolution, et en particulier dans le cadre d'une approche éthologique, la catégorie de « comportement artifiant » joue un rôle qui me semble intéressant dans cette perspective. Ce concept a été introduit par Ellen Dissanayake, dont les travaux se situent entre l'anthropologie et l'éthologie, sur la base d'une continuité de fond entre nature et culture, assez proche de la position de Dewey par plusieurs côtés. Pourquoi l'homme est-il naturellement culturel ? La réponse de Dissanayake ne diffère pas de celle du pragmatiste américain : « comparés aux autres animaux, nous comptons moins sur nos ressources innées et nous dépendons beaucoup plus de nos semblables pour apprendre ce qu'il nous faut connaître pour vivre, mais nous sommes enclins, de manière innée, à apprendre de nos semblables et à apprendre certaines choses plus facilement que d'autres²⁸ ».

Notre environnement, soutient Dewey dans *Human Nature and Conduct*, est naturellement social parce que les organismes humains sont particulièrement fragiles dès leur naissance et parce qu'ils ont besoin du soutien des autres individus pour parvenir à survivre. Dissanayake en conclut que « les cultures et les pratiques humaines sont les moyens qui permettent de satisfaire les penchants et les besoins typiquement humains. La propension la plus prometteuse n'est pas celle qui consiste à choisir entre nature et culture, les gènes et le milieu, mais celle qui consiste à affirmer que toutes deux contribuent, nécessairement et inséparablement, à constituer notre humanité²⁹ ».

28. « Comparés aux autres animaux, nous comptons beaucoup moins sur nos ressources innées et dépendons beaucoup plus de nos prochains, de même que nous apprenons plus aisément que les autres » (Ellen Dissanayake, *Where Art Comes From and Why*, *op. cit.*, p. 15).

29. « Les cultures et les pratiques culturelles sont des moyens de satisfaire ces propensions ou ces besoins biologiques spécifiquement humains. La position la plus prometteuse n'est pas celle qui consiste à choisir entre l'inné ou l'acquis, les gènes ou l'environnement ; c'est celle qui consiste à affirmer

Il n'est pas inutile de souligner l'importance de cette convergence. Pour Dewey, le naturalisme culturel n'est pas en effet une option théorique parmi d'autres – qu'on la considère quant à ce qui l'oppose aux dualismes généralement acceptés ou aux naturalisations réductionnistes, comme on s'exprimerait actuellement. Comme cela apparaît clairement dans *Individualism Old and New*, il s'agit d'un choix dont les implications sont politiques : le fait de favoriser une conception dualiste de la nature et de la culture, de l'esprit et du corps, revient à légitimer les vieilles formes d'individualisme selon lesquelles l'individu ne peut s'affirmer authentiquement que sur le terrain spirituel – conception qui avalise implicitement les formes d'élitisme intellectuel et d'inégalité sociale et qui abandonne la gestion des choses purement matérielles à une économie exclusivement destinée à la recherche des profits privés³⁰. Mais venons-en au fait. Que faut-il entendre par « comportement artificiant » ?

Le point de départ de Dissanayake consiste à aborder les arts dans la perspective des pratiques humaines à la faveur desquelles ils se constituent, au lieu de les assimiler aux résultats objectifs qui en sont issus – à ce que nous appelons aujourd'hui des « œuvres d'art », mais qui, dans d'autres parties du monde ou à des moments différents, n'ont pas été conçus comme devant être distingués de l'activité humaine leur étant associée ou comme justifiant une dénomination commune et spécifique, propre à une catégorie ontologique différente des autres types de choses.

La propension à l'artification, c'est-à-dire à accorder un statut spécial à certaines situations, à certains contextes ou phénomènes de notre vie ordinaire, à travers une réélaboration

que ce sont les deux qui contribuent en même temps, nécessairement et de manière indissociable, à former notre humanité. » (*Ibid.*)

30. Cf. John Dewey, « Individualism Old and New », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5, 1930.

formelle, une stylisation, une déformation des traits de notre expérience commune, serait une propension anthropologique innée, commune à tous les hommes, mais susceptible de s'expliquer selon les modes et les directions les plus divers. À quoi répondent, toutefois, le besoin d'artification et le fait de donner un sens *spécial* à certaines phases de notre expérience ? – ou encore pour faire appel au lexique du débat évolutionniste, quelle en est ou en serait la signification adaptative ? La raison en est dans la façon dont il permet de constituer, de maintenir et de renforcer les liens indispensables à la survie de l'homme, l'un des traits caractéristiques de notre mode de vie étant constitué par l'interdépendance structurale des individus entre eux, incapables de vivre ou de prospérer autrement que dans le contexte de formes de vie communes. La stylisation – la sélection ou la déformation des rythmes, des temps, des traits de la vie quotidienne, leur réélaboration profonde, leur rehaussement – joue un rôle central en ce qu'elle est ce qui permet de donner un statut spécial à certains contextes, phénomènes, situations, de les mettre en relief et de les rendre perceptibles par les autres individus impliqués dans le processus comme des moments importants pour ceux qui y prennent part³¹.

Cette tendance à l'artification est déjà présente dans les premiers comportements humains – les « incunables » esthétiques –, c'est-à-dire en particulier dans les protoconversations entre les mères et les nouveau-nés, chez qui la déformation des rythmes de la voix, des timbres, des lignes mélodiques, autant que la manière emphatique de marquer les expressions du visage, comme les mouvements de la bouche ou des mains,

31. Ellen Dissanayake reconnaît que le concept de « rendre spécial » est proche de la théorie de Chklovski et de Mukařovský dans Kitty Zilmans et Wilfried Van Damne (dir.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008 2008, p. 43-57.

semblent contribuer de manière décisive au renforcement d'une relation d'intimité entre un nouveau-né encore immature et la personne qui en prend soin – lequel soin émerge aussi de la stylisation des traits typiques des échanges conversationnels entre adultes. L'interprétation de ces formes d'interaction humaine comme comportements d'artification offre l'avantage de réintroduire les questions formelles et techniques comme facteurs majeurs des pratiques artistiques. Ils jouent un rôle essentiel pour constituer ces pratiques comme telles et ils permettent surtout de rendre saillant ce qui est ainsi artificiel, de le mettre en relief pour ceux qui en font l'expérience. Au contraire du formalisme associé à la conception d'un art autonome, une telle approche rejette l'opposition dogmatique des moyens et des fins, c'est-à-dire à une compréhension implicite en termes hiérarchiques et extérieurs dont Dewey s'est toujours défendu – l'affirmation implicite ou explicite selon laquelle les fins sont ontologiquement supérieures aux moyens, et les moyens sans effet sur les fins.

Selon Dewey, au contraire, la forme et le contenu, les fins et les moyens correspondent à des phases temporelles différentes des processus à l'œuvre dans l'expérience ; ils sont intimement corrélés et étroitement liés. En d'autres termes, étant donné que le fait de faire quelque chose a d'importantes répercussions sur ce que nous faisons, aucune fin présumée n'est bonne en elle-même, indépendamment des conditions et des moyens qui permettent de l'atteindre. À quoi il faut ajouter que l'idée que seules les fins doivent et peuvent être sources de plaisir, tandis que les moyens se réduiraient à un rôle fonctionnel subordonné à celles-ci et seraient par conséquent étrangers au plaisir et à l'affirmation des énergies vitales, cette idée ne peut que légitimer la division entre temps de travail et temps libre et l'habitude régressive de cantonner le travail à la pure fatigue physique.

La différence entre les premiers comportements d'artification, de nature proto-artistique, et les pratiques artistiques ultérieures ne concerne toutefois pas seulement le degré de raffinement du langage et de spécialisation du vocabulaire qui, par exemple, se manifeste dans la poésie ; elle concerne aussi la nature intentionnelle de ces comportements. Dans des circonstances déterminées, un groupe humain ou un individu donné en particulier éprouve le besoin de rendre spécial pour lui-même et pour les autres un échange, un événement, un lieu ou bien un détail. Il ne s'agit pas d'attribuer à un certain objet le statut d'une œuvre d'art ainsi appelée à faire partie d'un *artworld* autoréférentiel, mais d'un type de pratique ou d'une série de pratiques se réalisant dans la stylisation, la réélaboration, le rehaussement de certains aspects de l'expérience ordinaire pour en manifester la saillance, l'importance ou ce qu'il y a en eux de précieux pour une certaine forme de vie partagée³². En quoi, toutefois, tout cela s'accorde-t-il théoriquement avec une approche comme celle de Dewey ? Et surtout, quels pourraient être les avantages d'une catégorie de ce type par rapport à la notion d'*une* expérience chez Dewey ?

Les analogies théoriques internes au comportement

Nous avons déjà mis en évidence une convergence entre l'approche de Dewey et l'approche éthologique des arts à propos de la continuité entre les arts et l'expérience et de la manière dont nature et culture se conjuguent dans la constitution de notre humanité. Dans l'esprit de Dewey, cela ne signifie

32. Je me réfère évidemment aux travaux de Danto et de Dickie sur le concept de « monde de l'art ». Cf. Arthur Danto, « Le monde de l'art » [1964] in Danielle Lories (textes rassemblés et traduits par), *Esthétique et philosophie analytique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198, p. 571-584.

pas seulement que les aspects culturels émergent de la nature, comme une réponse à la condition précaire et instable des organismes vivants que nous sommes, mais qu'ils rétroagissent sur cette dernière, si bien que ce n'est que dans un second temps qu'ils peuvent être abstraits des formes d'action dans lesquelles ils se conjuguent. On pensera à la notion précédemment citée de la survivance de l'homme : par exemple, chez l'enfant, la recherche de nourriture n'est pas nettement séparée du besoin de protection, tandis que chez l'adulte, il est difficile de discerner ce qui relève de la physiologie, de l'habitude et des acquis de la culture, tant sur le plan alimentaire que sexuel, comme parties intégrantes de notre culture matérielle.

Il est également intéressant de relever les analogies présentes dans les conceptions du comportement respectives de Dewey et Dissanayake. Dewey fait constamment appel aux notions de comportement, de conduite, d'action humaine, depuis les écrits sur la psychologie de la fin du XIX^e siècle jusqu'à *L'Art comme expérience*. La compréhension qu'il en a eue n'a jamais relevé d'une position externaliste, typique de la psychologie des réflexes et du comportement, par opposition à l'introspectionnisme, mais bien davantage d'une position instrumentale antidualiste³³. La thèse de l'écrit de 1896 sur « The Reflex Arc Concept in Psychology³⁴ » consiste à établir qu'en faisant de l'arc réflexe, sans autre précision, un modèle de la compréhension du comportement humain, on s'égare en ce qu'on ne

33. À ce propos, il est utile de se rappeler le rôle central de la notion de comportement chez George Herbert Mead (*L'Esprit, le soi, la société* [1934], trad. D. Cefaï et L. Quéré, Paris, PUF, 2006), qui construit une comparaison critique très élaborée entre les positions de la réflexologie et du comportementalisme.

34. John Dewey, « The Reflex Arc Concept in Psychology » [1898], in Jo Ann Boydston (ed.), *The Early Works, 1882-1898*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969-1972, vol. 5, p. 96-109.

fait qu'offrir une nouvelle version du dualisme de l'âme et du corps, aux termes de laquelle on distingue le stimulus sensoriel et la réponse motrice, les pensées et les actions, dès lors conçus comme les éléments premiers de la composition desquels dériverait le comportement humain. Pour Dewey, au contraire, le modèle devrait être celui d'un « circuit organique » dans la mesure où il faut bien qu'une telle coordination sensori-motrice soit déjà à l'œuvre pour admettre une stimulation environnementale significative pour mon action, à côté de beaucoup d'autres qui restent sans effets parce qu'elles ne lui sont pas adaptées. La réponse motrice n'est que la phase à l'occasion de laquelle l'expérience parvient à son accomplissement, comme le dira ensuite Dewey. En partant de la structure unitaire de l'action, on s'aperçoit que le stimulus ne peut émerger qu'à partir d'une activité qui le précède et que la distinction établie entre celui-ci et la réponse motrice est de type fonctionnel et historique, et non pas substantielle.

On peut lire des remarques analogues en bien des points, au début du chapitre consacré à l'acte expressif du livre de 1934, lorsque Dewey s'interroge sur le commencement supposé d'un acte dans les arts décoratifs. Nous avons pour habitude de supposer qu'un stimulus donné (une impulsion) est à même d'enclencher tout un processus, même si nous admettons aussi, à l'inverse, qu'une impulsion émanant de l'environnement ne s'avère significative pour les développements d'une action déterminée qu'à la condition d'une propension vers l'environnement de l'organisme tout entier, car c'est le mode d'exposition à une situation donnée ou l'orientation se rapportant à un contexte spécifique qui permet à tel ou tel trait de l'environnement de devenir saillant pour la conduite de l'organisme³⁵. Je rappellerai aussi brièvement que dans un écrit de 1928, « Body

35. John Dewey, *Expérience et nature*, p. 93.

and Mind », Dewey soutient, en s'adressant à des médecins, que le fait de parler de comportement est un moyen d'éviter les formes de dualisme entre le corps et l'esprit et de souligner que l'action humaine est une interaction structurale avec l'environnement, en faisant valoir la portée politique de cette prise de position. Dès lors que l'action, le comportement se voient reconnaître un rôle central, les barrières traditionnelles qui séparent le corps et l'esprit s'effondrent³⁶.

Pour Dewey, l'action, le comportement sont le mode d'être, nous pourrions dire aussi le *modus vivendi* des êtres humains, chez qui les distinctions comme celles du physique et du mental sont fonctionnelles et graduelles. Les traits « corporels » du comportement sont ceux qui fonctionnent tour à tour comme moyens ou agents de la conduite, tandis que les traits « mentaux » en sont les conséquences ou les « fruits incorporés » qui émergent dans la conduite elle-même comme ses formes d'organisation complexe. D'autre part, le comportement humain possède une dimension historique ; il n'est pas jusqu'à son interprétation qui n'aille à l'encontre de toute rigidité, même si nous tendons à concevoir les diverses phases de développement des interactions comme si nous avions affaire à des substances antérieures aux processus au sein desquels ils émergent.

Pour Dewey, en outre, la notion de comportement inclut aussi bien des facteurs organiques qu'environnementaux ; il exclut l'idée d'une action humaine totalement autonome, gouvernée par des forces internes – qu'il s'agisse des circuits nerveux ou d'une volonté désincarnée. Le problème que pose la théorie psychologique fondée sur le modèle stimulus-réponse

36. Le texte dit : « *In just the degree in which action, behavior is made central, the traditional barriers between mind and body break down and dissolve* » (John Dewey, « Body and Mind » [1928], *The Later Works*, vol. 3, p. 25-40).

est qu'il ne conçoit au contraire l'environnement que comme source de circonstances externes de nature à déclencher des mécanismes nerveux, en eux-mêmes prédéterminés et autonomes. La critique du dualisme du corps et de l'esprit s'accorde donc avec la recherche d'une conception plus intégrée qui, loin de relever d'une question purement spéculative, comporte au contraire une portée politique claire concernant la légitimité de la dichotomie typique des sociétés industrielles avancées, qui oppose les masses condamnées à un travail exclusivement physique et mécanique et l'élite intellectuelle qui entend pouvoir jouir, de manière privilégiée, des fins spirituelles plus élevées.

Sur l'autre versant, le mérite d'Ellen Dissanayake est d'avoir posé le problème de l'origine évolutionniste des arts dans les termes de formes de comportement d'artification, tandis que les travaux d'Irenäus Eibl-Eibesfeldt nous ont donné la possibilité de mieux comprendre ce que cette catégorie représente dans le champ de la biologie et de l'éthologie. Parmi les chercheurs dont la contribution s'est révélée significative sur ces sujets, citons Konrad Lorenz et Jakob von Uexküll, auxquels on doit une critique de l'approche comportementaliste et qui ont mis en évidence aussi bien les implications réductionnistes que la négation d'un rôle actif de l'organisme animal et humain dans l'institution des relations avec l'environnement.

Le fait que le comportement animal consiste en une série d'attitudes essentiellement musculaires et par conséquent observables ne signifie pas qu'il doit être assimilé à la perspective de la physique classique; les phénomènes biologiques, souligne Eibl-Eibesfeldt, possèdent des formes d'organisation complexes, plutôt que d'ordre, demandant à être comprises en termes holistiques, et qui ne sont pas réductibles aux phénomènes physiologiques d'action et de réaction. En fait, à chaque niveau d'organisation vitale, émergent des formes d'intégration

inconnues aux niveaux précédents, qui ne se manifestent dans toute leur complexité que si on les interprète, non pas à la lumière des structures de fonctionnement du mécanisme particulier du stimulus et de la réponse, mais à partir du problème de la finalité, c'est-à-dire de l'adaptation et de sa fonction vitale spécifique.

Un point de rencontre intéressant entre la perspective de Dewey et celle de l'éthologie se manifeste en particulier dans la critique que Eibl-Eibesfeldt adresse au behaviorisme et à son ignorance des aspects spontanés du comportement. L'appel explicite à la pensée de von Uexküll permet au contraire de mettre en évidence le caractère essentiellement sélectif du rapport entre un organisme et son environnement, lequel est déjà orienté et prédisposé à une certaine direction, l'organisme n'étant pas en mesure de réagir à toute stimulation émanant de l'environnement, mais seulement aux aspects qui présentent des marques spécifiques pour lui, ou encore qui sont adaptés à sa forme de vie³⁷. Les relations entre organismes et environnement ne sont donc pas assimilables à des relations causales simples; elles dépendent de l'aptitude des organismes à sélectionner certains traits. Cela veut dire que certains aspects des activités sont structurellement liés à ceux qui agissent passivement dans la perception du monde; ils sont déjà orientés. Ils contiennent donc des formes embryonnaires de sens, comme Merleau-Ponty l'avait observé dans ses conférences sur la nature, précisément consacrées au concept de comportement entre biologie et éthologie³⁸. Eibl-Eibesfeldt en tire pour sa part une attention de grand intérêt pour les aspects de l'éthologie russe qui

37. Cf. le chap. 1 d'Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung*, Munich, Piper Verlag, 1987.

38. Je me réfère à Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, Paris, Seuil, 1995.

tendent à mettre en question les séparations rigides entre les éléments innés et appris du comportement, et, dans le même temps, pour l'ontogenèse précoce de la conduite, peu adaptée à toute distinction dichotomique de ces aspects³⁹.

Pour conclure, il convient de souligner que d'un point de vue philosophique, comme l'avait précisément observé Merleau-Ponty dans les conférences précédemment citées, le déplacement de l'attention vers le comportement met en évidence le lien structural de l'action humaine avec le corps, plus qu'avec une volonté pure présumée ou avec une conscience délibérative désincarnée. Comme Dewey l'avait fait observer, pour recourir à un autre type de vocabulaire, la pensée et la conscience, loin d'en constituer le fondement essentiel, émergent du comportement comme ses formes plus complexes d'organisation et de fonctionnement.

Bien que les réflexions théoriques de Dissanayake, tout comme celles de Eibl-Eibesfeldt, ne conduisent pas à ce genre de conclusions – à la différence du pragmatisme classique de Dewey et de Mead –, le choix de centrer sur le comportement, plus que sur l'esprit, la recherche sur les origines évolutionnistes des arts est de la plus haute importance pour un débat souvent placé sous la bannière de l'« *aesthetic mind* ». Si les pratiques artistiques jouent et continuent à jouer un rôle important dans le développement de l'humanité, cette fonction ne concerne pas au premier chef l'esprit ou le cerveau, mais l'organisme vital dans sa complexité ou, si l'on veut, un *full embodied subject*,

39. Il est intéressant de se rappeler que dans *Human Nature and Conduct*, dans son analyse de la notion d'*habit*, Dewey met en lumière ce qu'il y a de différent dans le simple fait de distinguer nettement entre les aspects « naturels », « instinctifs » ou « innés » dans la conduite humaine et les aspects acquis, sans pour autant faire prévaloir les seconds sur les premiers au nom de quelque hiérarchie.

ce qui veut dire un corps vivant, dont les fonctions vitales sont subordonnées à un environnement naturel et naturellement social⁴⁰. Cela ne revient pas à méconnaître la portée de l'extraordinaire développement du cerveau humain dans le développement culturel et artistique, mais plutôt à en faire un élément abstrait d'un processus plus vaste, à partir duquel de profondes réorganisations se sont produites à leur tour dans les facteurs environnementaux et corporels au sens large⁴¹.

Quelques conséquences

Revenons, en conclusion, à la question des arts. Pour vérifier de manière claire et totalement provisoire si une intégration de ce type fonctionne, c'est-à-dire si la conception continuiste des arts que l'on doit à Dewey peut permettre de distinguer plus efficacement l'expérience consommatoire et les pratiques artistiques sur fond de continuité, il me semble possible, conformément au principe pragmatiste, de soumettre cette hypothèse théorique à l'appréciation de ses conséquences, au lieu de s'en tenir à une vérité présumée indubitable des prémisses.

La question centrale liée à la manière dont Dewey aborde le problème est en particulier la suivante : grâce à la notion de comportements artifiants, il nous est possible de comprendre le statut actuel des arts et de saisir ce qu'il comporte d'insatisfaisant, car, entre autres choses, « les conditions qui déterminent le hiatus qui, de manière générale, oppose le producteur et le consommateur dans la société moderne en arrivent à

40. Pour une approche critique du *full embodiment*, voir Patrizia Violi, « Beyond the Body: Towards a Full Embodied Semiosis », in Roslyn M. Frank et René Dirven (ed.), *Body, Language and Mind*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008, vol. 2., p. 241-264.

41. Cf. Terrence William Deacon, *The Symbolic Species. The Coevolution of Language and the Brain*, New York, Norton & Company, 1997.

creuser un abîme entre l'expérience normale et l'expérience esthétique⁴² ». Il convient par exemple de se demander : quels sont les modes actuels d'artification ? Comment rendre notre vie spéciale ? En écoutant un concert de rock le samedi soir après une semaine de fatigue mentale et physique à l'usine ? En fréquentant une exposition spécialement conçue à l'intention d'un public moyennement cultivé ou qu'on suppose tel des après-midi du dimanche ? En chantant une chanson à tue-tête avec mes enfants en voiture ? Et quels sont les contextes dans lesquels nous artifions notre vie : en privé, de manière partagée ? De façon féconde ou stérile ? Allons-nous penser qu'en intensifiant les échanges réciproques, il se peut qu'on institue un nouveau *sensus communis*, se traduisant dans le conformisme d'une musique écoutée par tout le monde ou dans une participation éventuellement favorable au développement des parcours individuels et libres, mais non affranchis de toute condition ?

Parmi les implications de l'interprétation des arts comme manières de « rendre spécial », Ellen Dissanayake a mis en évidence le caractère pluriel et protéiforme de cette ouverture humaine au monde⁴³. On peut donner à une chose un caractère « spécial » ou la rendre belle, mais aussi grotesque, étrange, provocante. Ces modalités sont aujourd'hui immédiatement plus accessibles que par le passé et dans les sociétés traditionnelles ; il n'est pas jusqu'à la rupture des attentes qui ne permette de forger des habitudes de pensée et d'action plus intelligentes, comme Dewey l'a souligné⁴⁴. Quelle est toutefois la fécondité de ce type de dynamique avant-gardiste par rapport au

42. *L'Art comme expérience*, p. 40.

43. Voir les « Implications of Making Special », dans Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, op. cit., 1995, p. 58 sq.

44. Cf. John Dewey, *Human Nature and Conduct*, op. cit.

processus d'institutionnalisation de l'art contemporain, désormais essentiellement offert au marché⁴⁵ ?

La notion de comportement d'artification est également utile pour comprendre les rapports ambigus et dialectiques entre les pratiques rendues spéciales et notre expérience ordinaire. Le fait d'accentuer certains traits des contextes ou des relations quotidiennes, de souligner avec force ou de réélaborer profondément, en les stylisant, les traits, les temps, les modes, a toujours été un moyen – tout à fait visible dans les comportements d'artification propres aux rituels – de marquer un espace discontinu et de distinguer un temps spécial auxquels ceux qui y prennent part accordent une grande importance. Dans quelle mesure, toutefois, cette tension entre l'ordinaire et l'extraordinaire a-t-elle confirmé l'autonomie et l'autoréférentialité présumées du monde de l'art ? Quel rôle a-t-elle joué au regard de la séparation, au sein de notre existence, de compartiments apparemment indépendants les uns des autres ? N'a-t-elle pas placé mis en avant le génie et l'expression subjective – dont s'inspire une mythologie individualiste pleinement intégrée à une économie orientée vers un profit exclusivement privé ?

Dissanayake montre comment le fait de rendre spécial trouve aussi une expression dans la surprise. Considéré dans le contexte d'une interprétation du rôle des arts dans la constitution de l'humanité, l'étonnement est sans nul doute justifié : dans le domaine de l'évolution, l'emphase a pour fonction de souligner, à l'attention des autres individus dont dépendent la survie et la prospérité de l'individu singulier, la saillance d'une

45. Pour un bilan sur la portée des avant-gardes, voir Jean-Pierre Cometti, « Que signifie la "fin des avant-gardes" ? », *Rue Descartes*, 3/2010, p. 98-107 ; sur la dialectique provocation-refus-institutionnalisation de l'art contemporain, voir Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

certaine situation. Aujourd'hui, toutefois, les comportements artifiants, qu'ils émanent de la masse ou de l'élite, s'adressent en grande partie à un public impersonnel avec lequel celui qui en est l'auteur n'a rien ou presque rien à partager, ce qui veut dire qu'ils sont narcissiquement repliés sur eux-mêmes, si bien que l'étonnement qu'ils suscitent appartient seulement à une stratégie égocentrique. Enfin, il est clair que dans une optique deweyenne, on ne peut pas ne pas apprécier la portée inclusive de l'idée qui fait naître les arts, avant tout, d'une propension humaine naturelle, susceptible de se manifester selon les modes les plus divers, offerte à tous, ainsi que la perspective d'une contribution des comportements d'artification à un renforcement de la vie humaine, à un développement des activités satisfaisantes, sensuellement et émotionnellement. Il est certes vrai que si le comportement d'artification s'avère par certains côtés plus efficace que celui d'une expérience au regard des différences de degré, il ne remplit pas le rôle d'une définition. Le fait de participer à une campagne politique peut, par exemple, être l'occasion d'une expérience, mais il ne s'agit pas d'un comportement artifiant. Il en va de même de la querelle avec un ami, pour reprendre les exemples de Dewey. En revanche, de nombreuses pratiques quotidiennes et artisanales entrent dans la catégorie des comportements artifiants, dans la mesure où ils prennent soin de ce qu'ils produisent, ce qui vaut également pour la cosmétologie ou la mode. Dans ce type de perspective, nous n'avons pas du tout affaire à une conséquence négative. Il faut reconnaître que quant aux différences de degré, les normes sociales partagées pèsent de tout leur poids. Les « conventions » dont parle Howard Becker, sont structurellement impliquées dans toute production artistique ; loin d'être strictement individuelles, comme nous tendons naïvement à le penser, elles sont le fruit d'une interaction symbolique complexe, pluriellement stratifiée, qui enveloppe des groupes sociaux très

divers⁴⁶. Ici, toutefois, comme dans toute situation morale, dirait probablement Dewey⁴⁷, l'unique critère qui permette de juger de la qualité de la pratique en question est interne et latéral, non transcendantal. Il demeure lié à la discrimination fine des facteurs en jeu – y compris dans leurs tensions ou le conflit qui les oppose directement – : cette pratique favorise-t-elle l'expansion du vivre, consolide-t-elle les liens partagés, contribue-t-elle à instituer une sensibilité commune, nourrit-elle des habitudes intelligentes, des critiques ou, au contraire, des habitudes de pensée et de conduite régressives ?

On pourrait aisément en déduire qu'un grand nombre de pratiques qui font partie de ce qu'on appelle le système de l'art contemporain tendent de manière stérile à se nourrir d'elles-mêmes, au lieu d'œuvrer, au bénéfice de chacun, à une vie « enrichie par l'imagination et la jouissance esthétique ». À l'inverse, certains comportements artifiants plus diffus parviennent à apporter à une telle vie une contribution majeure, parfois à travers des modes de récupération et de répartition de matériaux et d'énergies plus disparates. Dans tous les cas, l'image de la nature humaine que nous offre le pragmatisme classique de Dewey a cette saveur d'incertitude qui l'expose à l'erreur autant qu'à la réussite, étroitement liée à une perspective fondamentalement antidogmatique, antidualiste et décidément anti-essentialiste.

46. Cf. Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, « Art, Histoire, Société », 1988.

47. Sur le caractère indéterminé des situations morales, voir Dewey, « Three Independent Factors in Morals » [1930], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5, p. 279-288.

II. PERSPECTIVES

ALFONSO OTTOBRE

Swinging Dewey

C'est parce que nous sommes incapables de faire face à ce qu'il y a de plus étonnant dans la musique (ce qu'il y a en elle d'inattendu) que la qualité de l'expérience musicale s'appauvrit.

Cecil TAYLOR

Rien ne peut s'accomplir là où tout est déjà achevé.

John DEWEY

« Voilà comment nous sommes : nous partons d'un point et nous allons le plus loin possible avec l'espoir de ne pas nous perdre. Je dis "avec l'espoir" parce que ce qui m'intéresse avant tout, c'est de trouver les chemins dont nous n'aurions jamais imaginé l'existence. » Telle est la réponse de John Coltrane¹ à un journaliste qui, en 1961, lui demandait d'expliquer s'il y avait une méthode à l'arrière-plan de ses extraordinaires improvisations. Cette réponse n'aurait probablement pas étonné John Dewey qui, vingt-sept ans avant de publier *L'Art comme expérience*, avait ainsi décrit l'un des traits caractéristiques de l'artiste :

1. Entretien avec François Postif, *Jazz Hot*, janvier 1962, p. 12-14.

[L]’artiste est obligé d’être un expérimentateur en ce qu’il lui faut exprimer une expérience intensément individualisée à travers des moyens et des matériaux qui sont ceux du monde commun et public.

On ne peut pas résoudre un tel problème une fois pour toutes. Il se pose au commencement de toute œuvre nouvelle, sans quoi l’artiste se répète et devient esthétiquement mort². Ce n’est que par l’expérimentation que l’artiste ouvre de nouveaux horizons à l’expérience et laisse entrevoir, dans les scènes et les objets les plus familiers, des aspects nouveaux et des qualités nouvelles³.

Sans doute Dewey serait-il étonné de trouver chez un jazzman l’expression d’une telle conscience artistique, c’est-à-dire chez un représentant de l’une des formes artistiques populaires (cinéma, jazz ou bande dessinée) envers lesquelles il manifeste une sorte de condescendance paternaliste au début de *L’Art comme expérience*, associée à une condamnation à peine voilée en termes de jugement esthétique⁴.

2. *L’Art comme expérience*, p. 144.

3. *Ibid.*

4. La référence se situe p. 33, à un endroit qui paraît stratégique, c’est-à-dire entre le discours sur la méthode « génétique » de compréhension des « faits esthétiques », où se trouve soulignée la nécessité de partir du stade grossier pour clarifier la nature des produits raffinés, et la critique de la conception « isolationniste » de l’art (la conception compartimentale). Dewey soutient que nous sommes tellement loin de reconnaître l’importance des premiers, et tellement immergés par ailleurs dans les seconds que si quelqu’un nous disait que nos moments récréatifs les plus joyeux sont dus (au moins en partie, comme il le souligne) à leur qualité esthétique, nous serions prêts à nous rebeller contre pareille idée. De fait, cependant, « les arts qui ont aujourd’hui la plus grande vitalité pour l’homme ordinaire sont des choses qu’il ne considère pas comme des formes d’art ». Mais le plus important tient à ce que le reste du discours laisse clairement entendre que c’est ce qui arrive faute de mieux, « car cette notion populaire est le résultat d’une

Beaucoup, aujourd'hui, désapprouveraient probablement l'attitude de Dewey, mais ils le feraient tout aussi probablement pour de mauvaises raisons. Clairement, Dewey ne fut pas un défenseur acharné des arts de masse, contrairement à ce qui a été soutenu⁵, mais le jazz qui existait à la date où *L'Art comme expérience* a été publié n'était pas celui de John Coltrane presque trente ans après. La considération dont pouvait jouir un jazzman, à cette époque, y compris de la part de l'amateur le

séparation entre l'art et les objets et scènes de l'expérience ordinaire, que de nombreux théoriciens et critiques sont fiers d'entretenir, voire de renforcer ». Pour autant qu'une interprétation généreuse est ici possible, il me semble que la position de Dewey est assez claire : qu'il s'agisse de cinéma, de musique de jazz ou de bandes dessinées, aucun de ces arts n'est dépourvu de qualités esthétiques, mais, dans leur ensemble, ces produits/œuvres d'art sont « médiocres et vulgaires » ; ils ne peuvent répondre qu'en partie à nos appétits esthétiques parce que les ingrédients qui permettraient d'y répondre de façon plus satisfaisante ont été rendus inaccessibles et sacrés. D'ailleurs, la présence d'une qualité esthétique n'est pas garantie par toute œuvre d'art. Comme Dewey l'explique, une telle qualité se rencontre aussi dans d'autres événements qui retiennent l'attention des « yeux et des oreilles » ; la sirène des pompiers, l'excavatrice qui fait des trous énormes dans le sol, le feu qui crépite dans la cheminée. La qualité esthétique présente dans ces objets ou ces événements fait apparaître un fait important : il y a une continuité, bien que beaucoup ne la soupçonnent même pas, entre les expressions les plus simples et grossières de notre expérience et les plus raffinées. Simplement, continuité ne veut pas dire équivalence et Dewey ne dit rien, dans *L'Art comme expérience*, qui permette de penser le contraire.

5. Certains interprètes de Dewey, en particulier Richard Shusterman, sont convaincus que la philosophie de Dewey est généreusement ouverte à ce qu'on appelle les arts de masse et que ses présupposés théoriques sont à même de contribuer à placer sous une juste lumière les différences entre les diverses expressions artistiques de notre temps. Je n'éprouve aucune difficulté à souscrire à cette thèse ; mais je suis plutôt sceptique en ce qui concerne la position effective de Dewey à l'égard des arts de masse et des arts populaires. Le présent essai en est un témoignage.

mieux disposé, avait peu de chance de se traduire dans l'attribution d'une conscience esthétique⁶.

Cet argument mérite qu'on s'y arrête, bien qu'il ne s'agisse pas du point philosophiquement le plus intéressant : les raisons pour lesquelles ces deux monuments de la culture américaine, le jazz et Dewey, n'ont jamais donné lieu à une déclaration d'amour sont vraisemblablement de nature hétérogène, mais quelles que soient ces raisons, elles ne nous interdisent pas de nous concentrer sur le problème que nous voudrions aborder dans les pages qui suivent, celui du rapport de la pensée de Dewey avec les formes d'art qui, comme le jazz précisément, font de l'improvisation leur marque distinctive. Ce rapport – telle est la thèse centrale de ce qui suit – n'est pas seulement de nature à éclairer, sur le plan philosophique, l'intérêt des pratiques de l'improvisation en jazz ; il montre aussi en quoi celles-ci, à condition de les aborder de manière convenable, sont en mesure d'expliquer les tensions irrésolues qui traversent la réflexion esthétique de Dewey.

1. Comme je l'ai déjà suggéré, il me semble utile d'ajouter un bref commentaire au simple constat d'une différence spécifique entre le jazz des années 1960 et celui des années 1930, à l'intention de qui n'en a que très peu connaissance, voire pas du tout.

Nous partons du présupposé que le fait de parler de jazz aujourd'hui revient à se référer à un univers musical composite et historiquement stratifié. Le jazz est aujourd'hui vieux d'un siècle, un siècle de transformations qui l'ont vu se développer de

6. En 1938, Winthrop Sargeant, critique et musicien assez estimé, écrivait : « ceux qui sont le plus aptes à la créer avec le plus de chance de succès sont ceux qui en connaissent le moins la structure abstraite. Les musiciens de couleur, comme tous les musiciens folk, s'expriment de manière intuitive » (*Jazz: Hot and Hybrid*, New York, Da Capo Press, 1975, p. 81).

manière exponentielle, à partir de conditions locales, principalement confinées au monde des noirs américains du Sud, jusqu'à être ultérieurement considéré comme l'une des expressions artistiques les plus significatives du XX^e siècle, au prix d'une extension géographique proprement impressionnante de sa sphère d'influence. Nous ne saurions retracer ici une histoire du jazz; il nous faut néanmoins prendre en considération les étapes les plus significatives de son évolution. Pour circonscrire notre analyse, nous nous arrêterons sur ce qui peut être considéré à bon droit comme l'événement central de l'exécution jazzistique, c'est-à-dire la pratique de l'improvisation. Nous pourrions alors expliquer, quoique de façon sommaire, quelques aspects cruciaux de son développement⁷.

Le jazz des années 1930 et celui des années 1960 présentent des différences importantes en ce qui concerne la place accordée à l'improvisation. Au tournant des années pendant lesquelles Dewey élabore et finit par mettre au point sa théorie esthétique, le jazz traverse une période de transition qui va de la fin d'un premier âge d'or, essentiellement marquée par le succès d'une figure charismatique comme celle de Louis Armstrong, et en proie à la Grande Dépression de 1929, jusqu'au début d'une

7. Du reste, en procédant ainsi, on ne perd pas de vue non plus l'aspect historique, dans la mesure où, comme l'a justement observé Ted Gioia, « La tendance la plus importante, dans l'histoire du jazz, réside dans le rôle croissant de l'improvisation »; Ted Gioia, *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, 1988, p. 61. Entendons-nous bien : je n'entends pas surévaluer un aspect du jazz par rapport à d'autres. Il y a d'autres caractéristiques, dans cette « forme de vie » musicale, qui font qu'elle n'est pas seulement aimée par des millions de personnes dans le monde entier, mais qui sont tout aussi pertinentes d'un point de vue strictement musical. Il suffit de penser aux superbes arrangements (tous rigoureusement écrits), de Duke Ellington ou, dans une époque plus récente, de Gil Evans. Ici, toutefois, l'analyse philosophique est entièrement consacrée à cet aspect de l'expérience musicale jazzistique.

période encore plus heureuse, celle de l'ère du swing, essentiellement comprise entre 1945 et 1946, à l'occasion de laquelle les jeunes dansent au rythme du jazz et le *big band* domine sans partage la scène musicale américaine, avec une contribution déterminante du public et des musiciens « blancs⁸ ». Il s'agit d'une période durant laquelle le jazz, associé à l'atmosphère louche et illégale des clubs de nuit – où, tout en écoutant, on peut aussi boire de l'alcool malgré la prohibition, au cours de laquelle on ne peut pas dire que le jazz ait donné le meilleur de lui-même, sur le plan stylistique. Parmi les raisons de cet état de choses, il y a le fait que la situation économique désastreuse d'alors pousse la majeure partie des musiciens à accepter n'importe quel type de travail pour survivre, et, par conséquent, à se consacrer à l'unique type de musique susceptible d'intéresser le public à ce moment-là : une musique légère, allègre ou douceuse, en mesure de tirer le moral des gens, et non pas une musique expérimentale ou de recherche. Si l'on ajoute que c'est à cela qu'il convient d'attribuer l'explosion du swing, auquel le jazz

8. Ce qui confirme les idées soutenues quelques années plus tôt par le philosophe afro-américain Alain Locke : « le jazz [...] est un produit hybride de la réaction des éléments des chants et des danses folkloriques noires sur des éléments populaires et généraux de la vie américaine. Pour un tiers, le jazz est un idiome typique des Noirs; pour un tiers, il rentre dans le mode de penser et de sentir de la classe moyenne ordinaire américaine; pour un tiers, il est l'expression de l'ère de la machine, laquelle devient toujours davantage occidentale plus qu'américaine à proprement parler », in Victor Francis Calverton (ed.), *An Anthology of Negro American Literature*, New York, 1929. On perçoit aisément un parfum de léger mépris dans le propos du père de la *Harlem Renaissance*. Le jazz fut en fait substantiellement ignoré par le mouvement, ce qui montre l'aveuglement de ses protagonistes. Comme l'a écrit Nathan Huggins, « Il est décidément ironique qu'une génération à la recherche d'un renouveau nègre et de ses expressions culturelles spécifiques en soit arrivée à négliger la seule cause véritablement créative qui se soit produite » (*Harlem Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 11).

doit son succès commercial, on ne sera pas seulement conduit à pardonner à Dewey l'aveuglement dont il fait preuve, mais à considérer avec une meilleure compréhension une part au moins des attaques féroces contre le jazz que l'on doit aussi à Adorno⁹.

Il ne s'agit certes pas d'exprimer des jugements sur la qualité de l'offre musicale du jazz de ces années-là. Comme toute autre époque, celle-là a eu ses grands musiciens et ses seconds violons. Il s'agit plutôt de reconnaître un manque d'intérêt essentiel pour une type de recherches et d'innovations qui marqueront d'autres aspects de l'histoire du genre. En fait, il faut attendre le milieu des années 1940 et l'avènement du be-bop pour retrouver le genre de conscience artistique à l'œuvre dans le propos de Coltrane. Sans vouloir tomber dans des explications trop simplistes, on ne peut pas ne pas tenir compte du fait qu'à la même époque, Dewey avait déjà amplement dépassé les 80 ans et que, outre les jugements esthétiques arrêtés qui pouvaient être les siens, sa connaissance du monde musical ne lui permettait pas de s'ouvrir aux nouveautés que beaucoup de jazzmen étaient alors en mesure de proposer¹⁰.

2. Pour la plupart des musiciens aussi, en particulier lorsqu'ils appartiennent à une tradition musicale différente, il n'est pas facile de comprendre en quoi consiste l'improvisation en jazz.

9. Voir, par exemple, Theodor Adorno, « La production industrielle de biens culturels, raison et mystification des masses », *La Dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Gallimard, « Tel », 1974.

10. « Les découvertes des jeunes musiciens étaient loin d'être partagées par tout le monde, qu'il s'agisse des autres musiciens ou du public: le seul fait de vouloir rompre la stabilité rythmique et mélodique conduisait certains à dire que le be-bop n'était pas du jazz », Patrick Villanueva, « Il Jazz », in [collectif] *Il Novecento Enciclopedia musicale*, Einaudi, Turin, 2001, p. 610. Voir aussi: Arrigo Polillo, *La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milan, Mondadori, 1975, en particulier le chap. IX, consacré au be-bop.

Techniquement, l'improvisation, au moins dans les cas les plus typiques de ce qu'on appelle le « jazz *mainstream* », consiste à partir d'un thème ou d'un standard qui, après avoir été présenté d'une manière plus ou moins fidèle à l'original, est utilisé comme une base mélodique ou harmonique pour une improvisation libre, durant laquelle le jazzman compose de manière spontanée sa version des faits ou, comme le disent les musiciens de jazz, « raconte une histoire » qui est la sienne, quoique pas seulement. Pour rendre un minimum de justice au monde bigarré de l'improvisation jazziste, et adoucir ainsi la rudesse de ma synthèse, on pourrait dire que le cas décrit représente une voie moyenne entre les innombrables solutions offertes par l'histoire du jazz, une voie qui va des libertés plus ou moins grandes, sur un plan rythmique et mélodique, qu'un musicien s'autorise dans la présentation d'un thème connu, jusqu'aux improvisations totales du free-jazz, à l'autre extrémité. Toutefois, exagérer, comme on le fait souvent, le caractère spontané et intuitif de l'improvisation reviendrait à ignorer l'extraordinaire importance que revêt la discipline, l'étude et l'expérience qui seules permettent de devenir un bon improvisateur.

L'improvisation [écrit Berliner] dépend de la masse des connaissances musicales qui doivent avoir été d'abord absorbées, et qui incluent une myriade de conventions contribuant à articuler les idées musicales de manière logique, cohérente et expressive [...]. C'est la raison pour laquelle les improvisateurs, lorsqu'ils en parlent, utilisent volontiers la métaphore du langage. Le mélange complexe d'éléments et de processus que suppose l'art de la parole est semblable à celui présent chez l'improvisateur¹¹.

11. Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, 1994, p. 492.

On peut affirmer sans conteste que dans le jazz, comme dans une conversation, aucun calcul ne permet de déterminer exactement ce qui viendra « après », de sorte que le meilleur entraînement grâce auquel il devient possible de maîtriser, au moins en partie, de tels événements, est celui qui consiste à partager l'expérience de ceux qui en sont déjà capables, d'abord comme auditeur attentif, puis comme participant actif. La préparation technique acquise au moyen de l'étude solitaire d'un instrument n'est qu'une condition préalable permettant d'articuler des sons¹².

Les conséquences de l'improvisation sur la manière de penser l'art et ses œuvres sont nombreuses. J'en citerai trois qui, dans le présent contexte, me semblent plus particulièrement pertinentes :

- a) Dans cette forme d'art, le processus est plus important que le produit ; c'est ce processus qui est le produit.
- b) La figure du jazzman réunit en elle celles du compositeur et de l'interprète ; ces deux points permettent de dire que dans le jazz, le comment et la chose ne font qu'un.
- c) Le rapport à la tradition est très fort et cependant résolument *sui generis*, étant donné que l'originalité, la capacité

12. Davide Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologne, Il Mulino, « Intersezioni », 2005, p. 21, dans ses analyses fondamentales de l'improvisation dans la musique de jazz, a offert une bonne synthèse de cette question : « Par certains côtés, une improvisation est comme la réponse engendrée pour faire face à une question imprévue dans le cours de la conversation. La réponse exige la connaissance de ce qui est en question, un vocabulaire de base étendu et une promptitude mentale ; c'est exactement ce que réclame l'improvisation. Bien que ce que nous dirons ne puisse être anticipé, le langage que nous utilisons pour le communiquer nous est suffisamment familier », et encore : « La spontanéité est le fruit d'un long apprentissage de type relationnel ayant inscrit un savoir et un savoir-faire dans le corps du musicien », Davide Sparti, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologne, Il Mulino, « Intersezioni », 2010, p. 10.

d'innover, sont considérées comme des conditions *sine qua non* du succès. Ce paradoxe a été efficacement mis en lumière par l'écrivain et critique Ralph Ellison :

En jazz, tout moment authentique (en tant qu'il se distingue d'une banale performance commerciale) naît à la faveur d'un contexte dans lequel l'artiste défie tout le reste ; tout improvisateur singulier représente une définition de son identité en rapport à lui-même, de lui-même en rapport avec sa communauté et de soi en tant qu'anneau singulier de la chaîne de la tradition. Et étant donné que le jazz trouve sa raison d'être dans une improvisation sans fin sur le matériel traditionnel, le jazzman doit perdre son identité pendant qu'il la trouve¹³.

Les éléments qui, dans tout cela, peuvent être considérés comme appartenant aussi bien à la pratique artistique qu'à la vie quotidienne, par exemple l'instabilité, la précarité, la contingence, jouent un rôle crucial dans la construction de l'expérience, et pas seulement dans l'expérience esthétique : composer spontanément, construire le discours musical en temps réel, exposer les moyens avec lesquels les moments singuliers acquièrent leur identité et leur importance dans une « séquence de moments », c'est se donner les moyens de forger les conditions qui en constituent le sens.

3. En prenant appui sur ces premières considérations élémentaires, on peut établir un lien fort entre ce mode de penser l'expérience esthétique et la philosophie pragmatiste, en particulier celle de Dewey qui, dans l'un de ses premiers écrits daté de 1896, « Reflex Arc Concept in Philosophy », a insisté sur

13. Ralph Ellison, *Shadow and Act* [1964], New York, Vintage, 1995, p. 234.

le fait que toute action est organisée dans le temps et selon un intérêt qui constitue l'unité de l'expérience¹⁴.

Certes, un fait plus pertinent est celui auquel Dewey consacre le deuxième chapitre de son livre plus important du point de vue théorique, *Expérience et nature*: la précarité de l'existence. Lorsqu'elle décrit les traits généraux de l'existence, la philosophie, selon Dewey, doit accorder à l'incomplétude et à la précarité le même rang que celui qu'elle reconnaît à la concrétude et à la stabilité. Elle doit souligner et non dissimuler le fait que :

Nous vivons dans un monde constitué d'un mélange impressionnant et irrésistible de choses se suffisant à elles-mêmes, complètes et denses, d'ordre, de récurrences autorisant la prédiction et le contrôle, et d'autre part de singularités, d'ambiguïté, de possibilités incertaines et de processus menant à des conséquences jusque-là indéterminées¹⁵.

Et dans le chapitre consacré plus spécifiquement à l'art, Dewey insiste sur le fait que celui-ci se présente comme un paradigme de l'activité intelligente, de l'action consciente, de l'expérience au sens élogieux du terme, précisément parce que, comme l'expérience, l'art est l'union « résolutive » de la phase générique, uniforme, ordinaire de la nature avec sa phase inaccomplie, encore en cours et par conséquent incertaine, contingente, neuve, particulière, « l'union de la nécessité et de la liberté ».

14. John Dewey, 1898. Cet écrit, qui a eu une influence considérable sur les études de psychologie et de pédagogie du XX^e siècle, est généralement peu connu des philosophes et encore moins de ceux qui s'occupent d'esthétique. Il contient toutefois *in nucleo* plus d'une idée que Dewey développera par la suite.

15. *L'Art comme expérience*, p. 47.

Pour une bonne part, toutefois, son livre le plus connu consacré à l'art, *L'Art comme expérience*, précisément, constitue une invitation à penser l'art et l'expérience esthétique dans son caractère d'événement, de qualité de l'expérience et non de collection d'objets précieux, de construction continue et incessante de nouvelles expériences esthétiques. On y trouve aisément des réflexions de cette nature, par exemple des considérations de caractère plus général sur le mode de conduite artistique qui semblent refléter le comportement typique du musicien de jazz :

[D]ans la mesure où l'artiste se soucie de façon particulière de la phase de l'expérience qui est source d'union, il fuit les moments de résistance et de tension, et s'il les cultive ce n'est pas pour eux-mêmes, mais en raison de leur potentialité et de la possibilité qu'il y trouve de porter à une conscience vive une expérience qui soit unifiée et totale¹⁶,

ou encore le mode selon lequel, dans les chapitres centraux du livre, il s'emploie à présenter une théorie de l'expression et une théorie de la forme esthétique marquées par un dynamisme tendant à dépasser les dichotomies acte/objet expressif, forme/contenu, à l'image de la manière dont elle est parfaitement réalisée dans l'exécution jazzistique. S'il est vrai en fait que la

16. *Ibid.*, p. 48. Ce qui est particulièrement vrai quant au rapport de l'improvisateur avec son instrument. Le fait que le musicien exige continuellement de lui-même quelque chose de neuf, qu'il soit toujours à la recherche de quelque chose de (littéralement) inédit, et que sa communauté de référence exige la même chose, induit en fait une relation agonistique entre le musicien et son instrument, un rapport dans lequel le musicien sonde la capacité de résistance de son instrument et l'exploite ou tente de l'exploiter à son avantage. Le pianiste Ceci Taylor et le même John Coltrane sont des exemples remarquables de « lutteurs » qui parviennent souvent à tirer des limites de leur instrument des solutions musicales insolites mais riches en expressivité.

forme, au sens de Dewey, n'est pas autre chose que « l'œuvre de l'œuvre » effective, c'est-à-dire sa capacité à œuvrer dans l'expérience, alors elle ne peut jamais plus être comprise comme un objet obtenu une fois pour toutes. La pratique de l'improvisation en est le meilleur exemple.

4. L'improvisation, pour qui en est l'auteur aussi bien que l'auditeur, dans les cas où elle trouve sa pleine réalisation, est l'exemple le plus clair du processus en quoi consiste une expérience esthétique. En même temps, on peut toutefois la considérer, dans le pire des cas, comme l'un des meilleurs exemples disponibles pour comprendre comment le processus de constitution d'une expérience esthétique peut échouer misérablement. Il suffit d'avoir entendu une seule fois l'une de ces improvisations ennuyeuses et répétitives faite de vieux clichés réchauffés ou destinées à étaler une habileté purement manuelle ou à dissimuler le défaut d'idées musicales, pour reconnaître dans ce passage de *L'Art comme expérience* la description d'un tel supplice :

Aucun intérêt ne préside attentivement au rejet ou à la sélection de ce qui va être organisé pour former l'expérience qui se développe. Les choses se produisent, mais elles ne sont ni véritablement incluses, ni exclusivement exclues : nous voguons à la dérive. Nous cédon's au gré de pressions extérieures ou nous pratiquons l'esquive ou le compromis. Il y a des débuts et des fins, mais pas d'authentiques initiations ou clôtures. Une chose en remplace une autre, mais il n'y a pas assimilation et poursuite du processus. Il y a expérience, mais si informe et décousue qu'elle ne constitue pas *une* expérience. Il n'est pas besoin d'ajouter que de telles expériences sont an-esthétiques¹⁷.

17. *Ibid.*, p. 88.

Ceci se rapporte à un aspect crucial des pratiques de l'improvisation, déjà partiellement anticipé par la citation initiale de John Coltrane et du paradoxe d'Ellison : l'improvisateur, s'il veut être et être considéré comme un bon musicien, sait qu'il ne peut pas répéter, et qu'il doit jouer à chaque fois « sans filet », en prenant sur lui tous les risques d'un possible échec. Le musicien qui aspire à l'estime de sa communauté, des auditeurs et des autres musiciens, est un artiste original, pas seulement au sens où il possède un style bien défini, sa « sonorité », son phrasé et son mode de construction musical, mais aussi au sens d'un musicien qui cherche à donner naissance à chaque fois à quelque chose de nouveau, sans jamais se contenter de ce qu'il a obtenu la fois précédente, conscient du fait que, comme l'écrit Dewey :

Ce moment de plénitude est aussi un nouveau départ. Toute tentative pour perpétuer au-delà de son terme le plaisir qui accompagne le moment de plénitude et d'harmonie entraîne un retrait hors du monde. Elle devient alors le signe d'un affaiblissement et d'une perte de vitalité. Mais, à travers ces phases de perturbation et de conflit, le souvenir d'une harmonie sous-jacente demeure profondément ancré en nous, et le sentiment que nous en avons hante notre existence, comme le sentiment d'être construit sur un roc¹⁸.

Il est important de souligner, comme le fait Dewey, le danger de l'isolement du monde auquel s'expose celui qui se complait dans ce qu'il a fait ; de ce point de vue, il existe dans le jazz, comme on l'a dit, une véritable communauté qui pousse l'artiste à ne pas se contenter de ses succès et qui modère la manière de penser et de vivre l'exécution musicale dès ses premiers pas. Pour cette raison, le musicien de jazz a un mode particulier de

18. *Ibid.*, p. 52.

considérer la tradition à l'intérieur de laquelle il œuvre : comme Davide Sparti l'a heureusement résumé,

il y a dans la culture afro-américaine une manière particulière de prendre en charge la mémoire et la tradition qui n'en fait pas des étapes démodées ou des moments définitifs, mais plutôt la dynamique d'un présent indéfiniment renouvelé. Il en résulte que l'unique manière honnête d'être comme Coltrane ou Davis n'est pas celle qui consiste à les imiter ou à les recréer, mais à continuer leur exploration créative, au risque de s'opposer musicalement à tout ce qu'ils ont fait eux-mêmes¹⁹.

Les valeurs et les significations assimilées vivant à l'intérieur d'une tradition culturelle n'ont pas de raison de se rendre visibles ; en effet, comme Dewey l'a expliqué, « les choses que nous avons complètement intégrées, que nous avons assimilées pour composer notre personnalité et pas seulement retenues comme de simples incidents, ces choses cessent d'avoir une existence consciente distincte ». C'est pour cette raison qu'au moment où l'artiste offre sa contribution au monde, ce qu'il exprime,

c'est, à des degrés variés de spontanéité, une union intime des traits caractéristiques de l'existence actuelle avec les valeurs que l'expérience passée a incorporées à la personnalité. L'immédiété et l'individualité, traits qui caractérisent l'existence concrète, proviennent de l'occasion présente ; le sens, la substance et le contenu proviennent quant à eux de ce qui a été ancré dans le moi par le passé²⁰.

19. Davide Sparti, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, op. cit., 2010, p. 44.

20. *L'Art comme expérience*, p. 136.

5. Un autre thème de comparaison entre la pratique de l'improvisation en musique et la pensée esthétique de Dewey est celui de l'erreur. Dans l'improvisation, l'erreur occupe presque évidemment une position *sui generis*, dans la mesure où, dans l'exécution jazziste, personne ne s'attend à ce que les musiciens respectent un texte de manière fidèle. Du reste, il est aussi facile de comprendre que dans un acte de création spontanée, rien de ce qui émerge ne peut être simplement écarté : le processus de l'improvisation n'est pas seulement irréversible, mais irrémédiablement inclusif, au sens où les mêmes tentatives de réparation sont inexorablement vouées à faire partie de l'improvisation elle-même. Il y a plus d'une anecdote sur cette question dans le monde du jazz. Art Tatum disait par exemple que son piano ne comportait pas de fausses notes : « Ce qui fait d'une note qu'elle est fautive, c'est lorsqu'on ne sait pas où aller après l'avoir jouée. » Il paraît au contraire qu'un jour, Thelonious Monk se serait exclamé : « J'ai fait de fausses erreurs », laissant entendre qu'il existe différents types d'erreurs : certaines sont infructueuses, d'autres fécondes. Un autre pianiste célèbre, Herbie Hancock, a raconté un épisode à l'époque de sa collaboration avec Miles Davis, à l'occasion duquel le grand trompettiste se montra capable de profiter d'une erreur du même Hancock pour improviser, démontrant ainsi que pour un authentique musicien de jazz, les erreurs peuvent se transformer en heureuses opportunités. On retrouve, derrière ces sympathiques (et éclairantes) anecdotes, ces caractères typiques des pratiques artistiques qui placent au centre de l'attention les processus créatifs plus que les résultats matériels et durables de ces processus. De telles pratiques artistiques, comme le montre une grande partie du jazz des années 1950 à aujourd'hui, peuvent être vues comme des modèles d'interaction authentique entre des points de vue différents, des lieux idéaux et en même temps concrets où l'écoute de l'autre n'est pas une concession charitable, mais la

condition d'un processus créateur susceptible de se développer dans des directions inattendues et innovantes, des moments de liberté authentique, et cependant responsables parce que respectueux de l'expression d'autrui.

Le thème de la stratégie de la récupération des erreurs, de la capacité et même de la nécessité de tirer de la difficulté, des déviations de l'improvisation, des moments de crise intensément problématiques, l'occasion de faire quelque chose de mieux, est un thème qui traverse sur plusieurs plans la vaste œuvre philosophique de Dewey. Il existe de nombreuses pages où ce dernier s'efforce de faire comprendre à ses lecteurs comment, dans tous les domaines de l'expérience humaine, qu'il s'agisse de la connaissance, de la morale, de l'esthétique, de l'éducation, de la politique, les meilleurs progrès sont ceux qui ne sont accomplis que lorsqu'on est disposé à accepter le risque de se tromper, de corriger, de reconstruire, toujours et depuis le début, sans peur d'expérimenter. On se souviendra d'un passage célèbre de « The Need for a Recovery of Philosophy » :

Tout comme la vie exige l'adaptation de l'environnement aux fonctions organiques, l'adaptation à l'environnement ne signifie pas l'acceptation passive de celui-ci, mais une activité telle que les transformations dans l'environnement prennent une certaine direction.

Dewey laisse clairement entendre sa vision transactionnelle du rapport entre l'organisme et le milieu, protagonistes d'un processus de coévolution durant lequel l'organisme aussi est en mesure de déterminer, et pas seulement de subir, la direction et les conséquences des transformations et des variations qui se produisent en lui. C'est cette vision que nous retrouvons, *mutatis mutandis*, dans une autre de ses œuvres :

On fait et refait constamment la conception et les systèmes de conceptions, les fins à portée de vue et les plans, à un rythme aussi soutenu que celui auquel apparaissent les faiblesses, les défauts et les valeurs positives de ceux qui sont en usage²¹.

Dès « Démocratie et éducation » (1916), Dewey avait affirmé : « la démocratie est un authentique champ d'expérimentation et d'invention ». Plus éclairante encore, à mon avis, est la façon dont il réussit à renouer en profondeur le fil qui relie ce thème aux racines de l'esthétique dans l'expérience :

Il existe deux sortes de mondes possibles dans lesquels une expérience esthétique ne pourrait se produire. Dans un monde où tout n'est que flux, le changement ne serait pas un processus cumulatif et ne tendrait vers aucun terme. Il n'y aurait ni stabilité, ni repos. Cependant, il est également vrai qu'un monde achevé, complet, ne comporterait aucune possibilité d'attente et de crise, et n'offrirait aucune opportunité de résolution. Là où tout est déjà achevé, il n'y a pas de satisfaction possible. Nous envisageons avec plaisir le Nirvana et une béatitude divine uniforme uniquement parce qu'ils sont projetés sur cet arrière-plan que forme notre monde actuel habité de tensions et de conflits. Parce que le monde réel, celui dans lequel nous vivons, est fait d'une combinaison de mouvements et de points culminants, de ruptures et d'unions reformées, l'expérience de l'être vivant est susceptible de posséder des qualités esthétiques²².

6. Jusque-là, j'ai essayé de montrer comment la philosophie esthétique de Dewey est en mesure de fournir aux phénomènes

21. John Dewey, *La Quête de certitude*, trad. P. Savidan, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2014, p. 183.

22. *L'Art comme expérience*, p. 51.

esthétiques centrés sur la pratique de l'improvisation, comme le jazz, une contribution théoriquement pertinente. Je m'étais toutefois promis, dans l'introduction, de parcourir le chemin en sens inverse et de montrer comment une telle pratique est en mesure d'expliquer les tensions irrésolues présentes dans la réflexion esthétique de Dewey.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'écrire, *L'Art comme expérience* est, selon moi, animé de l'intérieur par une volonté assez précise de l'auteur, celle de dégager la voie des obstacles susceptibles de s'opposer au parcours qui permet à un être humain de jouir pleinement de l'art et de ses œuvres, et d'ainsi en tirer non seulement un profit immédiat en termes de satisfaction, mais aussi un enseignement qui illumine toute son existence. Cette fin est à l'œuvre, même si elle ne l'est pas de façon parfaitement claire, accompagnée d'un généreux déploiement d'idées nouvelles et stimulantes, et par-dessus tout avec une indication précise de méthode, dès la première page de *L'Art comme expérience*:

Une première tâche s'impose à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience²³.

Le thème central de la réflexion esthétique de Dewey est donc de rétablir la continuité entre ce que nous appelons art et ce que nous ne nommons habituellement pas ainsi, et le moyen mis en œuvre à cette fin consiste dans l'analyse de l'expérience esthétique dans sa relation avec l'expérience que nous n'avons

23. *Ibid.*, p. 30.

pas coutume de nommer ainsi. Or c'est précisément ce qu'il y a de spécifique dans le moyen choisi que de conduire Dewey sur la voie de la définition « adjectivale » de l'art :

[L]art est une qualité du faire et de ce qui est fait. Ce n'est que de l'extérieur que l'on est amené à le désigner au moyen d'un substantif nominal. Considéré sous l'angle des modalités et du contenu du faire, il est adjectival par nature²⁴.

Ou encore : « L'art est une qualité qui imprègne une expérience²⁵ », et, quelques pages plus loin : « L'art est une tendance interne à l'expérience et non une entité²⁶. »

Cette intuition profonde est toutefois contrebalancée, au moins apparemment, par ce que nous pouvons définir comme « la nécessité de l'objet » ; « Il ne peut pas y avoir d'expérience esthétique indépendamment d'un objet », explique Dewey dans le chap. VII, ce qu'il confirme un peu plus tôt :

Un produit esthétique ne s'obtient qu'à partir du moment où les idées cessent de fluctuer et s'incarnent dans un objet ; celui qui fait l'expérience de l'œuvre d'art se perd dans des fantasmes inconséquents si ce qu'il imagine et ce qu'il ressent ne se maintient pas dans un rapport à l'objet, au sens d'une fusion avec l'objet dans sa matérialité. Il ne suffit pas que l'objet en soit l'occasion ; pour qu'il s'agisse d'une expérience de l'objet, il faut que l'expérience soit imprégnée de ses qualités.

Certes, on peut soutenir qu'au fond, ce que suggère Dewey conserverait un sens si l'on entendait « objet » au sens large ;

24. *Ibid.*, p. 353.

25. *Ibid.*, p. 522.

26. *Ibid.*, p. 529.

mais même pour un lecteur distrait de *L'Art comme expérience*, il est clair que les « produits esthétiques » dont il traite sont les grandes œuvres d'art et que Dewey, probablement influencé par son ami Albert Barnes, et peut-être plus encore par sa fantastique collection d'œuvres que par ses idées, semble parfois tomber dans une sorte de vénération pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres²⁷.

Il n'y a évidemment rien de mal à souligner la grandeur et le caractère unique des œuvres d'art du passé, pas plus que la fascination qu'elles suscitent. On observera toutefois que le peu de clarté de la superposition de l'esthétique et de l'artistique dans la théorie de Dewey est dû pour une large part à la nécessité qui conduit souvent à congeler les processus, ceux de l'expérience esthétique et du faire artistique, en des produits, les œuvres d'art matérielles. À quoi il faut ajouter qu'un tel fait empêche Dewey de sonder des parcours alternatifs qui permettraient de s'orienter plus rapidement dans une direction qui correspondrait à ses vœux, celle de parvenir à débarrasser les produits de l'art de leur aura de sacralité et des objets muséaux qui les rendent substantiellement inutiles pour la communauté, en tant que monuments isolés et inaccessibles, au bénéfice d'un pouvoir économique qui les utilise comme symboles d'un statut social privilégié.

Quoique je n'aie nullement l'intention d'insister exagérément sur les intentions théoriques de Dewey, je ne peux guère faire mieux que de voir dans les premiers mots de *L'Art comme expérience* le fruit d'une intuition philosophique qui concerne ce

27. « Une œuvre d'art fait émerger et elle l'accroît, cette qualité d'être un tout et d'appartenir à ce tout encore plus grand et plus omnicompréhensif qu'est l'univers dans lequel nous vivons. C'est ce qui explique, je crois, ce sentiment d'intelligibilité aiguë et de clarté, que l'on éprouve en présence d'un objet dont on fait l'expérience de manière intensément esthétique. C'est aussi ce qui explique le sentiment religieux qui l'accompagne. Nous sommes pour ainsi dire introduits dans un monde au-delà de ce monde. » (*Ibid.*, p. 198.)

qu'il y a de profondément problématique dans le rapport entre l'expérience esthétique et l'œuvre d'art :

Par une de ces perversités ironiques qui accompagnent souvent le cours des choses, l'existence des œuvres d'art dont dépend l'élaboration d'une théorie esthétique est devenue un obstacle à toute théorie à leur sujet²⁸.

Mais si l'art est véritablement une qualité de l'expérience et non pas une collection d'objets particuliers, destinés d'autre part à jouir d'un statut privilégié auprès de ceux qui ont voix au chapitre dans le « monde de l'art », alors nous n'avons peut-être pas simplement affaire à une « perversité ironique » ; il se peut, au contraire, que les phénomènes qui correspondent le mieux aux idées de Dewey soient précisément ceux qui rendent possible une expérience esthétique qui échappe au charme des produits intemporels, c'est-à-dire ceux qui ne peuvent être enfermés dans un musée ou dans une collection privée (ou dans le coffre de quelque banque suisse) pour n'être montrés que rarement, et toujours dans des contextes devant avoir le caractère d'un événement exceptionnel ; et cependant, dans un court-circuit qui n'est qu'apparemment paradoxal, qui sont commercialisés de toutes les façons possibles, dupliqués sur les cartes postales, les t-shirts, les tasses de petit déjeuner et ainsi rendus à la faveur de ce jeu de prestige aussi familiers qu'inaccessibles, à l'image d'une star hollywoodienne.

Si l'art au sens de Dewey est véritablement une qualité du faire et, avant tout, d'un faire qui a en lui-même le caractère de l'expérimentation, de la recherche de nouveaux horizons de sens, d'un processus courageux qui ne se contente jamais des résultats obtenus, alors c'est encore vers le champ de la

28. *Ibid.*

forme d'art qui laisse un espace à l'improvisation que nous devons nous tourner pour trouver la réalisation accomplie de l'art comme expérience.

En fin de compte, c'est dans la figure de l'improvisateur que nous pouvons le plus facilement reconnaître les traits de l'artiste deweyen, celui qui « ne refuse pas les moments de résistance et de tension », mais qui les cultive, qui « forge sa pensée propre dans l'élément qualitatif qui constitue le médium de son travail », « qui incarne l'attitude immanente à la perception » et qui, tant qu'il n'est pas satisfait de ce qu'il a fait, « continue à former et à reformer », qui « n'agit pas mécaniquement et ne répète pas un vieux modèle préfixé », mais qui reconnaît perpétuellement un sens au passé, au profit d'une « nouvelle vision » (et qui le fait ou s'y efforce chaque fois de nouveau), relevant ainsi le défi de l'expérimentation sur lui-même et l'incertitude du moment contingent²⁹.

Quiconque a étudié ou simplement lu *L'Art comme expérience* se souvient des artistes dotés de cette *capacité négative* si chère à Dewey » :

En fin de compte, il n'y a que deux philosophies : l'une d'elles accepte la vie et l'expérience avec toutes ses incertitudes, ses

29. Davide Sparti écrit : « Le jazzman vit le temps de son improvisation comme le temps éphémère de son existence ; un temps qui porte la marque du devenir humain et celle de la naissance, c'est-à-dire de ce qui voit le jour pour la première fois, et qui, en même temps, fait apparaître la tragédie de la caducité, c'est-à-dire de ce qui, une fois que cela a eu lieu, est destiné à disparaître pour toujours. » (*Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, op. cit., p. 125.) Je crois que cette reconstruction très suggestive et assez vraisemblable de l'événement improvisé, en plaçant l'accent sur ce que comporte de caduque l'œuvre qui s'efface en même temps qu'elle s'accomplit, offre un bon résumé d'une possibilité que Dewey a introduite, mais qu'il n'a jamais approfondie.

mystères et ses doutes, et sa connaissance imparfaite, et fait se retourner sur elle-même cette expérience, pour en approfondir et en intensifier les qualités, qui atteignent ainsi à l'imagination et à l'art. Cette philosophie est celle de Shakespeare et de Keats³⁰.

Pour ma part, et en pensant à ce que j'ai écrit, j'ajouterais au moins le nom de John Coltrane.

30. *L'Art comme expérience*, p. 79.

GIOIA LAURA IANNILLI

**John Dewey et Nelson Goodman :
la *paideia* artistique comme résonance opérative**

Entre pragmatisme et philosophie analytique, les chemins de John Dewey et de Nelson Goodman se croisent, donnant lieu à un étroit réseau de connexions qui rapprochent leurs positions et les font souvent converger par là même. Dans ce travail, le territoire sur lequel les deux philosophes s'« affrontent » est un territoire commun : dans les deux stratégies spéculatives examinées, on découvre une composante opérative marquée, qui fait jouer un rôle important à l'activité de construction du sujet, dynamiquement engagé dans un rapport d'influence réciproque et de formation avec le monde, caractérisé par un quotient de perméabilité considérable et tout aussi fondamental.

En particulier, c'est justement la notion de *formation*, ou mieux : d'*éducation*, qu'on abordera en premier lieu de manière globale, avant de la traiter particulièrement dans le champ de l'art (compris comme éducation à et à travers l'art). La question prendra corps tandis que seront identifiés certains points essentiels que partagent les deux philosophes : une telle confrontation fera émerger de manière significative la proximité spéculative – proximité qu'on découvre notamment dans les analogies reliant les deux parcours professionnels – de Dewey et Goodman, en même temps que l'héritage de cette « capacité de voir », dont

parle le premier, dans la philosophie du second, legs qui définit, aujourd'hui encore, nos interactions avec l'art.

La radicalisation (en dernière instance, nous verrons qu'elle n'est pas aussi nette qu'elle en a l'air) de certains aspects propres à l'outillage philosophique de Dewey – plus précisément, la « capacité de voir¹ » qu'on vient de mentionner – de la part de Goodman exclut cependant toute réduction simpliste d'une position à l'autre puisque, au-delà des points de convergence, on a jugé opportun de mettre en évidence les particularités des deux philosophes américains.

Les cinq *E* de Dewey

On distinguera ici cinq mots-clés, considérés comme fondamentaux pour la compréhension de la pensée de Dewey par rapport à sa praxis paideutique, qui introduiront ou, mieux, fourniront des indices pour reconstruire les analogies mettant en relation cette pensée avec le projet philosophique de Goodman.

ÉDUCATION

Partant du présupposé que le terme en question joue un rôle fondamental dans l'ensemble de la spéculation de Dewey, le terrain sur lequel on enquêtera est celui déjà amplement défini comme une praxis anthropologique de l'expérience esthétique². Celle-ci se fonde sur un rapport de réciprocité opérative (et

1. Voir à ce sujet Simona Chiodo, *John Dewey, Nelson Goodman, Architettura Formativa*, Milan, Edizioni Unicopoli, 2008.

2. Giovanni Matteucci, « L'antropologia dell'esperienza in Dewey », in Luigi Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey, Aesthetica Preprint Supplementa* 21, 2007.

donc, co-opérative), et à des niveaux de manifestation divers, entre l'homme et l'environnement dans lequel il vit. C'est un rapport qui, étant caractérisé par un pouvoir de transformation notable, tant pour l'« objet » que pour le « sujet », détermine un immense enrichissement pour ce dernier, qui affine ses capacités d'« organisation de l'énergie », capacités vitales dans un environnement biologiquement caractérisé par des échanges continus, souvent désorganisés et confus.

L'éducation, comme elle est comprise dans ce travail, est ainsi liée à un « apprendre à voir », mais aussi à sentir, qui implique le passage d'un agir sans but à une véritable expérience : dans ce passage, une « intelligence créative » ou « expérimentale » est impliquée, qui fonctionne en regardant en avant, vers de nouvelles formes d'action. Apprendre est donc interprété comme une capacité à affiner ses sens pour parvenir à une relation plus avisée avec le monde, relation dans laquelle l'individu en tant qu'entité biologique et r[el]ationnelle, une fois « éduqué », ne soumet pas le « réel » à son profit subjectif, mais en cultive certains des aspects les plus significatifs, s'applique constamment, dans un processus de transformation du moi et du monde, à établir un équilibre, même provisoire (la qualité de l'expérience est, en fait, urgente) :

[M]ême l'établissement éventuel d'un savoir est dû à la capacité de se mouvoir en syntonie avec les dynamiques de champ. Le savoir indique un sentir – la gnoséologie implique une esthétique³.

À la lumière de ce passage d'un paradigme gnoséologique à un paradigme esthétique, les termes « éducation » ou « enseignement », termes qui impliquent un « apprentissage » et,

3. Giovanni Matteucci, « Introduzione », in Giovanni Matteucci (ed.), *Arte come esperienza di John Dewey*, Palerme, Aesthetica, 2007, p. 12.

traditionnellement, la connaissance d'une « vérité », s'avèrent relever d'une organisation progressive des interactions expérimentales orientées vers l'avenir, en raison de leur étymon et dans la mesure où ils sont liés à une expérience qui, si elle se déroule adéquatement, est esthétiquement valide, en mesure de conduire-vers – en-seignant, laissant un sillon aussi bien dans l'organisme que dans l'environnement.

En focalisant l'attention sur le terme « éducation », qui nous a servi de point de départ dans ce premier paragraphe, et en suivant la route indiquée par son étymologie : conduire-vers, il semble cohérent qu'une composante locale-spatiale, et non seulement temporelle, soit impliquée à l'intérieur du domaine de recherche dont nous venons de parler, compte tenu de l'orientation vers l'avenir qui caractérise l'expérience telle que Dewey la comprend. Dans « A Naturalistic Theory of Sense-Perception », le philosophe américain met l'accent sur la difficulté d'analyser de manière critique le concept de « où ». Dewey introduit alors la notion de « localisation spécifique », employée pragmatiquement, et à laquelle il confère un caractère additif dans la mesure où elle entre toujours en relation avec un « événement ultérieur » et relatif « au comportement effectif ou potentiel d'un organisme dans le cours de certains événements » ; c'est justement pour cette raison qu'elle n'est pas « inhérente » ou « intrinsèque⁴ », mais qu'elle se détermine à chaque fois que les « actes de voir et d'atteindre », dans des conditions inhabituelles, se coordonnent et instaurent une nouvelle habitude temporaire⁵.

Si « sujet » (la créature vivante) et « objet » (l'environnement) sont, selon le pragmatisme de Dewey ou l'expérimentalisme

4. Et donc, c'est quelque chose qui *s'apprend*, qui *s'enseigne*.

5. John Dewey, « A Naturalistic Theory of Sense-Perception » [1925], *The Later Works*, vol. 2, p. 53-54.

(lequel, proche d'une théorie de l'hypothèse, est caractérisé par une « teneur active et fonctionnelle »), deux foyers d'un même champ expérimental, entre eux un rayon d'action se définit où se condensent les relations en mesure de déterminer les variations de la situation actuelle. L'ensemble est caractérisé par une « interaction dynamique fonctionnelle » dans laquelle les connexions énergétiques imprégnant l'environnement tout entier où se déroule l'expérience et progressivement organisées, pour devenir efficaces dans ce parcours anthropologiquement connoté qu'est l'action actuelle de l'homme au sein d'une réalité biologique-vitale.

La spécificité d'un agir de cette sorte est l'adaptation par expansion, orientée spatio-temporellement⁶ vers l'avenir pour accepter comme siens les résultats de cette même « interaction dynamique fonctionnelle ». Plus elle se configure comme esthétique et plus elle est utilisable à long terme, même si ce n'est jamais de manière définitive (le présent est de toute façon

6. C'est ce que Dewey affirme dans *L'Art comme expérience*: « L'espace devient [...] une scène infiniment variée et fermée dans laquelle se trouve ordonnée la multiplicité des actions faites ou subies par l'homme. Le temps cesse d'être ce flot ininterrompu et uniforme ou cette succession de points instantanés que les philosophes ont affirmé qu'il était. Le temps est, lui aussi, le véhicule organisé et organisateur du flux et du reflux de l'impulsion en attente, du mouvement en avant puis du recul, de la résistance et du mouvement suspendu qu'accompagnent la plénitude et la perfection. C'est un agencement de la croissance et des phases de maturation: James disait que c'est en été que nous apprenons à patiner, après avoir fait nos premiers pas sur la glace en hiver. Le temps, en tant que principe d'organisation à l'œuvre au cœur du changement, est croissance, et cette croissance signifie qu'une série de transformations diverses s'intègre à des intervalles de pause et de repos, ainsi qu'à des choses achevées qui deviennent le point de départ de nouveaux processus de développement. Comme le sol, l'esprit est fertilisé alors même qu'il est en jachère, jusqu'à ce que s'ensuive une nouvelle floraison. » (*L'Art comme expérience*, p. 61-62.)

tourné vers l'avenir), mais plutôt renouvelable du point de vue de l'« individu » qui voit ou sent mieux désormais le réseau de connexions dans lequel il développe son bagage expérimental.

ÉNERGIE

L'incompatibilité avec des approches atomistes et isolationnistes, la ferme conviction qu'une partition rigide des différentes facultés est absurde sont deux des pierres angulaires de la stratégie spéculative de Dewey. Le déplacement dont on a déjà parlé d'un paradigme gnoséologique à un paradigme esthétique prouve que le philosophe américain est sûr de lui lorsqu'il affirme que la « résistance » et l'« énergie » sont inéluctablement interdépendantes, en raison d'un rythme particulier dans le développement (rythme qui implique variété et ordre) des praxis relationnelles homme-environnement, dont la réalisation d'une expérience esthétique tire bénéfice. Une telle récurrence fonctionnelle et non statique scande les temps de croissance (ou d'adaptation par expansion) d'une organisation psychophysique, abstraite-concrète progressive (et donc, qui implique une qualité temporelle) des forces organiques en jeu dans la relation profonde et omniprésente qui circule entre les « feux » énergétiques que sont le « sujet » et l'« objet ». Encore une fois, ce qui émerge, c'est la présentation d'une qualité temporelle et spatiale de l'expérience : la récurrence esthétique est vivante et elle est une récurrence des relations, non des éléments. Elle se représente dans des environnements différents avec des conséquences différentes : il y a une compénétration continuelle de nouveauté et de souvenir.

En gratifiant une attente en éveil, elle [la récurrence esthétique comme variation ordonnée] institue du même coup un nouveau désir, déclenche une curiosité supplémentaire et ménage un autre

suspense. L'intégration unitaire de ces deux fonctions – que tout oppose dans l'abstrait – par un même moyen plutôt que par le recours à un procédé pour activer l'énergie et à un autre pour l'amener au repos, cette intégration donne la mesure du talent artistique dans la production et la perception⁷.

Celles-ci renvoient à nouveau à ces deux noyaux opératifs interconnectés que sont le « sujet » et l'« objet », qu'il faut comprendre aussi comme « perception et son objet » ou « objet-de-perception⁸ ». En fait, Dewey soutient qu'une bonne partie de notre « perception ordinaire » est incomplète. Ce qui a lieu durant et à travers une perception de cette sorte, c'est la production d'une forme d'énergie organisée, et donc rythmique.

La praxis esthétique, l'œuvre d'art, est donc un exercice de tension et de détente, de contraction et de résistance, de flux et d'interruption, d'où émergent des énergies significatives pour l'expérience. Celles-ci sont attestées par « l'ordre, le rythme et l'équilibre⁹ » qui, à l'unisson, pour une partie du processus expérimental, permettent une fusion parfaite entre le « sujet » et l'« objet » actuels. Ainsi solidifiée, mais non définitive, cette praxis recalibre la distance entre l'action expérimentale et la fin vers laquelle elle tend.

ÉMOTION

Dans le paragraphe précédent, à propos de la fonctionnalité de l'énergie présente dans les interrelations entre organisme et environnement, on a eu fréquemment recours au terme

7. *Ibid.*, p. 284.

8. *Ibid.*, p. 296.

9. *Ibid.*, p. 309.

« rythme » : on a parlé de sensorialité et de son activité singulière, qui se révèle même dans le plus « patient des patients¹⁰ ».

En ce qui concerne la *poiesis*, l'émotion est littéralement comprise comme quelque chose qui implique un mouvement et, dans l'enquête conduite par Dewey, elle se révèle justement comme ce fond omniprésent et qualitatif¹¹ qui embrasse et coordonne tout : c'est la *Stimmung* de l'expérience esthétique. Elle est connotée « émotionnellement » quand un mouvement de type « ordonné et organisé » fait qu'elle acquiert, à l'intérieur d'elle-même, l'intégration des parties et l'achèvement. Une telle qualité émotionnelle est à la base de nos activités intellectuelles, ou du moins, de celles que nous décidons d'entreprendre et de suivre rigoureusement. Autrement, la pensée s'avère « non concluante ».

Dewey mène un raisonnement analogue en ce qui concerne les activités purement pratiques : même alors, l'émotion sert d'élément clé pour l'implication du sujet dans la réalisation et la poursuite de ces activités. Pour faire une expérience, de fait, il faut y avoir intérêt :

L'émotion a sans conteste partie liée avec le moi impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement que l'on désire ou que l'on craint¹².

L'émotion a besoin d'équilibre : une émotion excessive provoque de la passivité, un défaut d'émotion provoque l'anesthésie, un

10. John Dewey, « The Need for a Recovery of Philosophy » [1917], *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 10, p. 8.

11. Dans la *Logique*, Dewey définit l'émotion comme une « situation qualitative totale » ; l'expérience est en fait émotive, mais il n'existe pas d'entités substantielles et séparées qu'on appelle « émotions » (voir *Logique : la théorie de l'enquête*, trad. G. Deledalle, Paris, PUF, 1993.)

12. *L'Art comme expérience.*, p. 91.

contrôle froid. Dans son exposition radicale à l'environnement, l'organisme tout entier, sous l'égide de l'émotion, unifie les aspects les plus proprement rationnels et pratiques, lesquels coopèrent à et dans la consummation de l'expérience.

EXPRESSION, EXPÉRIENCE (ESTHÉTIQUE)

Au-delà des assonances formelles entre ces deux termes, le lien profond qui les unit est d'une autre nature. Comme il n'est pas dit qu'une expérience puisse se définir comme telle, et en tant que telle être une interaction coordonnée entre organisme et environnement, ainsi toutes les activités ne se tournent pas vers l'extérieur, correspondant nécessairement à une expression. On a déjà mentionné la nécessité, à l'intérieur du champ de forces qui constituent l'expérience, de rythmes qui comprennent des variations et des ordres, des pauses : ces dernières sont responsables d'une période de « gestation » durant laquelle les énergies qui se rencontrent et s'entrechoquent se trouvent faire mûrir une sorte de réflexion dans le sens d'un repli vers des interactions passées qui, en recueillant de nouvelles forces vitales dans le présent, tendent ensuite vers l'avenir en s'étendant dans des concrétions pragmatiquement configurées.

Même l'expression, en tant qu'acte et œuvre, indique l'action d'énergies externes et internes : pour ne pas se réduire à une simple décharge, elle doit jouer un rôle de médiateur, conserver telles énergies, c'est-à-dire se fonder sur une « interaction qui se poursuit entre quelque chose provenant de la personne et [...] les conditions objectives¹³ », soit une inhibition des forces en œuvre, et non leur suppression. C'est plutôt un filtrage et une canalisation par le « sillon » que l'éducation esthétique a laissé dans la créature vivante.

13. John Dewey, *ibid.*, p. 126.

L'expression et, ajouterai-je, l'expérience se révèlent alors compatibles avec l'abstraction (qui, en réalité, est concrétion) en tant que réduction du désordre qui caractérise le matériau de l'expérience actuelle. Seule une telle approche permet de conserver effectivement et de valoriser la plénitude du réel, ou, mieux : des réalisations qui ont lieu et des modalités de leur extériorisation, dont l'adaptation par expansion est la plus importante. Une adaptation de cette sorte, concept sur lequel se fonde le projet de *L'Art comme expérience*, est considérée par Dewey comme un phénomène typiquement humain lorsqu'elle implique la production de nouveaux objets où s'accumulent et s'extériorisent les altérations de l'organisme et de l'environnement grâce auxquelles se stabilise un équilibre momentané – lorsque, autrement dit, l'interaction revêt la même expressivité que celle qui connote les œuvres d'art¹⁴.

Et, si l'expression est l'interaction entre organisme et environnement, alors l'expression n'est rien d'autre que sa manifestation expérimentale.

Dans le parcours tracé par ces mots-clés, des constantes reviennent, des arguments caractérisés par une forte qualité *sensomotrice* et pratique, opérative : *éduquer*, au sens de conduire ; *énergie*, comme exercice perceptif de réception et de relâchement ; *émotion*, comme qualité omniprésente impliquée et, enfin, *expression* et *expérience*, comme progrès adaptatif organisé dans un mélange équilibré d'efforts et de réflexions. Ce dernier terme, en particulier, est symptomatique de la façon dont la composante purement gnoséologique et intellectuelle est pour Dewey un mode de la praxis, un faire quelque chose avec et dans le monde. Les indicateurs d'une telle intégration sont toutefois multiples chez le

14. Giovanni Matteucci, « L'antropologia dell'esperienza in Dewey », art. cit., p. 8.

philosophe. Par exemple, la façon dont Dewey conçoit l'esprit (en anglais, *mind*): non pas tant comme un substantif que, surtout, comme un verbe, *to mind*. Celui-ci n'est pas séparé de la praxis, mais « dénote une activité qui est intellectuelle, [comme] prendre bonne note d'un état de choses; affective, comme prendre soin de et aimer, et volitive, pratique, dans le sens d'agir selon un plan délibéré¹⁵ ».

Il implique un intérêt, le fait de prendre soin de quelque chose, mais aussi un processus de transformation; il qualifie la pensée comme affective, l'intelligence comme créative ou expérimentale.

L'art reconnaît [...] le contrôle exercé par l'émotion dans la re-formation des conditions naturelles et la place de l'imagination, sous l'influence du désir, dans la re-création du monde en un lieu plus ordonné. [...] des changements dans l'environnement impliquent des changements corrélatifs dans l'organisme, et ainsi l'œil et l'oreille s'acclimatent graduellement¹⁶.

Dans un tel environnement en transformation, l'homme réorganise ses qualités visuelles et sensorielles et, dans la fusion de l'intellect et des sens, qui est la praxis, il construit esthétiquement sa vision actuelle du monde¹⁷.

15. *L'Art comme expérience*, p. 429.

16. John Dewey, « Affective Thought » [1931], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 2, p. 107-108.

17. Giovanni Matteucci, « Introduzione », in Giovanni Matteucci (ed.), John Dewey, *Per una filosofia risanata. Intelligenza e percezione*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 15.

John Dewey et Nelson Goodman : des affinités et (presque) une radicalisation

Le texte de 1917, « The Need for a Recovery in Philosophy », confirme le caractère dynamique et le retranchement dans une dimension opérative de l'expérience. Dewey cherche à y redéfinir les caractéristiques d'une philosophie « guérie », en mesure de prendre part de manière plus concrète et plus productive aux questions sociales. Dans cet essai, il reconçoit la notion d'expérience en faveur d'une « connaissance en perspective » par opposition à toutes les formes d'absolutisme gnoséologique. Une telle « partialité » doit donc se comprendre aussi dans le sens d'une tension intrinsèque et constante vers l'avenir, dans laquelle est réalisée l'importance de ce qui est peu à peu acquis par le « sujet », inclus désormais dans le processus expérimental et non plus opposé épistémologiquement à l'« objet » cognitif.

Une fois cette opposition dépassée, « la connaissance perd sa connotation spectatoriale et contemplative pour devenir, au contraire, la pratique de relations avec le monde » ; et percevoir « veut dire entrer en relation avec une chose d'une manière particulière qui n'est jamais la réalité de la chose perçue ». C'est la praxis qui restitue sa qualité à l'expérience. Ce qui est favorisé, c'est sans aucun doute une dimension interdisciplinaire et dynamique du savoir, d'où toutes les formes de compartimentalisation et d'absolutisme sont donc exclues¹⁸. De façon analogue, Goodman, dans *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, de 1988, déclare vouloir reconcevoir la philosophie par le renouvellement et le dépassement de certains concepts traditionnellement considérés comme

18. Il est significatif qu'une telle interdisciplinarité soit caractéristique de la production culturelle la plus récente, intrinsèquement hybride et, en particulier, suspendue entre virtualité et matérialité.

d'une importance fondamentale, mais qui sont désormais tout à fait inactuels. En fait, Goodman substitue aux concepts de *certitude*, de *connaissance* et de *vérité*, les notions d'*adoption*, de *compréhension* et de *correction* (des trois, le terme connoté de la plus grande multidimensionnalité, dans la mesure où il implique aussi l'adaptation et le fonctionnement), qui réforment le processus philosophique dans l'optique d'une recherche continue de vocabulaires et de contenus « plus larges ».

Dans la perspective d'une caractérisation pragmatique et anti-essentialiste de la philosophie, c'est toutefois l'adaptation qui détermine le tri qualitatif permettant le dépassement de toutes les notions préconçues, en faveur d'une interdisciplinarité plus inclusive : elle est l'indicateur d'une interaction constante et dynamique entre l'homme et le système symbolique adopté, pour faire en sorte que celui-ci fonctionne. L'adaptation est le fonctionnement général qui va être caractérisé comme le processus principal adopté tant dans les sciences que dans les arts. Ceux-ci, après l'enquête de Goodman, ne sont plus opposés ou séparés, mais de multiples points de convergence émergent entre eux : ils sont connotés d'un mélange de cognition et d'émotion, ou mieux : d'une valeur, un fonctionnement cognitif de l'émotion qui, donc, par une implication du sujet à travers un processus d'adaptation et parfois d'improvisation, en détermine le rôle actif dans la construction de versions du monde.

Goodman croit alors pouvoir placer côte à côte, étant donné la façon dont elles procèdent, l'esthétique et l'épistémologie, tout en conjurant le risque d'une « anesthésie de l'esthétique¹⁹ ».

19. « Le plaisir ou même l'extase, seuls, sans idée ou enquête, sans reconnaissance des distinctions signifiantes et des relations, sans effet sur la manière dont nous voyons et comprenons un monde incluant l'objet lui-même, peuvent difficilement être considérés comme esthétiques »,

Une telle union de l'émotion et de la cognition, du point de vue de Dewey, comme il l'avait déjà anticipé, peut être déclinée soit dans les termes d'une intelligence créative ou expérimentale, soit dans la façon dont il comprend le verbe *to mind*. En outre, en ce qui concerne la notion d'*adaptation*, dont on a déjà indiqué qu'elle était un des points cardinaux de la « philosophie opérative » de Goodman, souvenons-nous du rôle prépondérant qu'elle jouait dans l'appareil philosophique de Dewey. Celui-ci fait référence à une matrice biologique de la pensée, caractérisée par un comportement adaptatif particulier, extrêmement plastique et sensible aux stimuli environnementaux. La notion correspondantiste²⁰ de la réalité succombe ainsi devant une dimension éminemment opérationnelle : Dewey critique ouvertement la conception de la vérité comme correspondance avec la « réalité ». Il n'est pas question d'une identité à travers une « représentation » interne et une réalité externe, il s'agit en revanche d'un processus de transformation réciproque et de négociation continue entre les individus et leur environnement, permettant ainsi la croissance des deux.

En ce qui concerne la position de Goodman, le rôle essentiel joué par le holisme, l'irréalisme, le pluralisme ontologique et le conventionnalisme logique ne laisse aucun doute : « tout

Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984, p. 7.

20. Toutefois, Dewey utilise le terme « correspondance », mais dans une acception particulière « Notre définition de la vérité en fonction d'une référence aux conséquences utilise la correspondance comme la marque d'une signification ou d'une proposition, exactement de la même manière qu'elle est utilisée partout ailleurs, au sens où deux amis correspondent, c'est-à-dire interagissent en s'éprouvant, se stimulant, s'aidant et se corrigeant mutuellement, tout comme les parties d'une machine correspondent. » John Dewey, *The Problem of Truth. II. Truth and Consequences*, *Old Penn, Weekly Review of the University of Pennsylvania* 9, 1911, p. 45.

ce que nous apprenons du monde est contenu dans les versions correctes élaborées à son sujet²¹ ». Dans cette perspective, il n'est plus besoin de comprendre la vérité comme « la correspondance entre le discours et le monde préfabriqué situé au-delà²² », mais comme correction, question d'adaptation et de fonctionnement : c'est un « modelage » réciproque.

Dans les enquêtes des deux philosophes, dans la perspective du démantèlement du principe de correspondance, on trouve encore la critique de la notion de *concept pur* : l'approche du matériau de l'expérience n'est jamais neutre. Dewey soutient que « si l'œil est le premier organe activé, la variété de couleurs est affectée par les qualités en provenance des autres sens ouvertement en activité dans des expériences antérieures²³ ». Goodman adopte la thèse de l'historicité de l'œil de Gombrich : « il n'existe pas d'œil innocent. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues, comme autant d'éléments privés d'attributs²⁴ ».

L'expérience, que ce soit dans le projet de Dewey ou dans celui de Goodman, signifie ainsi l'organisation dynamique des énergies et des matériaux de l'expérience même. Une telle organisation est en outre connotée par une forte temporalité : elle est « chargée » des configurations expérimentales précédentes, mais tend contextuellement vers l'avenir et nécessite du temps pour s'accomplir. D'où la caractérisation de la forme, chez les deux auteurs, comme processus et comme « in-formation » (mais non

21. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 19.

22. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, 1994, p. 164.

23. *L'Art comme expérience*, p. 294.

24. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 36-37.

comme contenu informatif), loin de toute connotation statique et définitive. La forme est « une substance neuve et vivante²⁵ » qui, comprise comme processus continu et « in-formation », rend visible ce qui autrement ne le serait pas (la forme est donc aussi projet puisque pro-jeté vers l'avenir, dimension encore « invisible ») et se ré-forme parce qu'elle révèle des aspects qui, une fois « visualisés », nous permettent d'augmenter notre compréhension du monde.

Ce discours sur la forme introduit une autre analogie thématique entre les deux philosophes américains : Alfonso Ottobre, dans *Arte, esperienza e natura*, tout comme Simona Chiodo, dans son *Architettura formativa*, notent que Dewey et Goodman reconfigurent la signification de la représentation. Le premier relève la façon dont Dewey, tout particulièrement dans le domaine de l'œuvre d'art, ne comprend pas la représentation comme une reproduction fidèle mimétique, mais plutôt comme quelque chose en mesure de présenter, à nouveau (une « re-présentation », en somme) « un objet du monde, sinon le monde même, dans une présentation nouvelle et inédite », révélant ainsi au spectateur quelque chose à propos de la structure de l'expérience et du monde²⁶.

En ce qui concerne la position de Goodman, Simona Chiodo, se servant de l'étymologie du verbe « représenter » : *re-ad-praesentare*, c'est-à-dire : « présenter » « encore » « à », affirme la fonction « réformatrice » de l'objet artistique en tant que représentation. En fait, cette dernière – justement comme un symbole (de *syn-ballein*), qui a la capacité d'unir en présence ce qui autrement resterait invisible – « donne alors à notre regard la possibilité d'une vision présente d'une forme "qui est relation

25. *L'Art comme expérience*, p. 191.

26. Alfonso Ottobre, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey*, Milan, Albo Versorio, « Figure dell'estetica », 2012, p. 85.

à” la dimension absente²⁷ ». Donc, la représentation, comprise comme re-présentation de structures d’abord non visibles, est une médiation, une média-action, qui n’interrompt pas la prégnance symbolico-énergétique qui circule entre le « sujet » et le matériau de son expérience. Elle re-configure et active, dans une praxis organisée réciproquement, les manières dont les significations prennent corps, devenant ainsi opérantes pour et dans la formation de l’individu. En particulier, ceci se vérifie avec une efficacité extraordinaire, comme on l’a déjà indiqué, dans l’interaction avec les artefacts artistiques. En plus de cette constatation, la récurrence dans le vocabulaire pragmatiste-constructionniste chez Dewey et Goodman de termes comme « construire », « projeter », ou qui impliquent d’une certaine manière un agir transformatif et concret, semble justifier largement ce que les deux philosophes reconnaissent sur le plan de l’architecture et, en particulier, de l’architecture comme espace muséal et didactique²⁸ : Dewey dans « The Educative Function of a Museum of Decorative Arts » (1937), et Goodman dans « La fin du musée ? » (1985). Ils ont une volonté commune de promouvoir une plus grande intégration de l’art et de la vie, et ainsi de l’art comme pratique quotidienne de formation de l’individu.

Dans son essai, Dewey reconnaît le rôle désormais fondamental joué par le musée dans l’éducation « des masses²⁹ », attribuable, selon lui, à la chute progressive de la frontière

27. Simona Chiodo, *John Dewey, Nelson Goodman, Architettura Formativa*, *op. cit.*, p. 22.

28. Il est intéressant de noter qu’aussi bien Dewey que Goodman furent actifs dans des institutions artistiques et didactiques, la Barnes Foundation et le *Project Zero* d’Harvard.

29. Dewey, « The Educative Function of a Museum of Decorative Arts » [1937], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 11, p. 521.

qui sépare les beaux-arts des arts appliqués³⁰. C'est justement dans ces derniers que le philosophe de Burlington identifie le moyen, l'occasion grâce à laquelle l'art peut parvenir dans toutes les maisons. En particulier, Dewey identifie dans les nouveaux moyens de production mécanique, et donc de masse – qui « ne signif[ent] pas nécessairement le sacrifice des qualités artistiques³¹ » – un processus de modification et de formation du jugement du public, étant donné leur évidente influence éducative. Cette situation implique, en particulier en ce qui concerne la typologie des musées qui s'occupent des arts décoratifs, donc de design, de définir une nouvelle attitude d'organisation et de fonctionnement, qui soit en mesure de transcender les établissements académiques, fondés sur une simple reproduction des œuvres exposées comme exercices de style :

L'une des grandes fonctions des musées et des écoles qui leur sont liées est de permettre, d'une part, aux artistes-designers d'absorber les matériaux objectifs de la tradition et, d'autre part, de les rendre conscients des besoins et des opportunités contemporains. Être plongé dans les matériaux de la tradition n'est pas produit par le simple fait de regarder les choses qui ont été produites ou en les copiant. Ce qui rend un objet artistique en nature, c'est [le design], et le design est une question de composition, de relation intégrée des parties qui constituent un tout. Apprendre à voir dans un but artistique, c'est apprendre à détecter un design d'organisation [...]. Le plus grand service qu'un musée puisse rendre à ceux qui veulent devenir designers, c'est de leur permettre de savoir ce que le design est vraiment, [...] par son incarnation

30. À ce propos, l'influence réciproque entre la pensée de Dewey et, par exemple, le Bauhaus est significative.

31. John Dewey, « The Educative Function of a Museum of Decorative Arts », *op. cit.*, p. 523.

concrète dans des objets différents. [...] Un musée éducatif doit être capable d'avoir [ses objets] où on en a besoin à un moment donné en relation avec d'autres objets afin de répondre à un besoin éducatif quand il se fait sentir³².

Le musée *ad hoc* est ainsi pour Dewey ce musée qui, fort de la tradition, est enraciné dans le présent mais orienté vers l'avenir, dans une action continue d'« expansion de l'art dans les activités quotidiennes des individus³³ ». L'essai de Goodman, écrit pour être le discours inaugural de la rencontre annuelle de l'Association des musées américains, est séparé de celui de Dewey par presque cinquante ans : les analogies entre les deux textes sont sans doute notables et peuvent être reconduites au binôme art / formation de l'individu, même si les définitions peuvent varier, mais d'autre part, certaines positions de Dewey sont radicalisées de façon décisive, au nom peut-être de cette « dialectique de la nouveauté³⁴ » si chère à Goodman. Ce dernier, affirmant que le musée est une « anormalité culturelle », une « monstruosité institutionnelle », constate la nécessité de changements profonds au sein de sa structure, afin d'envisager son dépassement même : en abattant les obstacles physico-perceptifs qui relèguent l'œuvre d'art au statut de « tapisserie » précieuse et hyperprotégée et en critiquant les musées comme autant d'institutions peu dynamiques (Goodman, en fait, remarque qu'il est nécessaire de modifier l'interaction avec les œuvres) davantage préoccupées par les longues et profitables files d'attente que par le fait d'améliorer « la santé culturelle de [leurs] visiteurs et de

32. *Ibid.*, p. 524-525.

33. Simona Chiodo, *John Dewey, Nelson Goodman, Architettura Formativa*, *op. cit.*, p. 15.

34. Luciano Handjaras, *Problemi e progetti del costruzionismo: saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Milan, F. Angeli, 1991, p. 154-155.

[leur] personnel³⁵ » en « entraînant » l'œil à voir les structures significatives qui servent à la compréhension d'un monde.

Goodman ne prétend pas apporter une solution définitive au problème mais, en le formulant, il tente de fournir un éventail de possibilités pour apporter des améliorations significatives à la perception, à l'appréciation et à la compréhension dans le domaine artistique. Il reconnaît indubitablement l'importance du musée en tant que lieu qui « collecte, préserve³⁶ et rend les œuvres accessibles à l'usage du public³⁷ » et le comprend fondamentalement en un sens « éducatif et non récréatif³⁸ », ayant une responsabilité plus grande que les autres institutions culturelles « parce que nombreux sont les visiteurs d'un musée qui ne savent pas voir les œuvres qui s'y trouvent [...] ; deuxièmement, dans un musée, les œuvres peuvent n'être visibles qu'en fonction de contraintes sévères et gênantes. À moins que le musée [...] trouve les moyens d'inculquer la capacité de voir, d'assister et de développer l'exercice d'une telle capacité, les autres fonctions du musée seront sans intérêt et ses œuvres seront [...] inutilisables³⁹ ».

Il faut faire fonctionner les œuvres, ne pas les considérer comme une « simple aide visuelle », mais comme faisant partie intégrante d'un processus cognitif qui inclut, dans son fonctionnement, les modalités d'appréciation et la préparation du sujet, souvent incompetent. La durée et la dynamique de l'expérience muséale sont les points cardinaux autour desquels s'articulent les observations de Goodman : une telle expérience ne peut donc pas être instantanée et monotone, comme cela se passe souvent

35. Nelson Goodman, « La fin du musée ? », *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, « Folio essais », Paris, Gallimard, 2009, p. 114.

36. Goodman affirme en fait : « la sécurité et la conservation ne peuvent pas être sacrifiées », *ibid.*

37. *Ibid.*, p. 104.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

et inévitablement, mais elle doit impliquer le specta(c)teur pour faire surgir en lui le désir de continuer une telle inter-action cognitive à l'extérieur du musée ; c'est le musée qui a alors pour tâche de « commencer » un tel processus, lequel sera complètement réalisé hors de son siège⁴⁰.

Tous les dispositifs que propose le philosophe américain, une fois constatée l'hostilité des institutions muséales à se transformer en lieux permettant à l'individu d'apprécier de manière cognitive et éducative, semblent alors indiquer la sortie du musée. Goodman suggère de faire l'acquisition de cartes postales ou de livres dans les librairies des musées, car ils favorisent la « dilata-tion » de l'expérience du visiteur et, en dernière instance, de s'orienter vers la galerie de vente ou de prêt, grâce à laquelle l'utilisateur peut prolonger et continuer chez lui tous les jours l'interaction avec les œuvres d'art choisies. Le musée fait ainsi « fonctionner ses œuvres au-delà de ses murs », avant de les abattre progressivement, et pas seulement de manière métapho-rique. Car le musée est après tout une institution anormale et malcommode, rendue seulement nécessaire par la rareté et la vulnérabilité des œuvres qui relèvent d'une tout autre origine⁴¹.

The working of the work: make works work!

On voit que la différence qui se dessine entre l'essai de Dewey et celui de Goodman réside dans le destinataire du message : Dewey fait référence, en particulier, aux artistes-designers, Goodman étend son raisonnement, de façon plus générale, à tous les individus. Toutefois, en dernière instance, ce qui compte, c'est que les œuvres fonctionnent dans la vie de chacun

40. « Si aucun homme n'est une île, aucune œuvre ne l'est non plus. » *Ibid.*, p. 110.

41. *Ibid.*, p. 131.

et ceci, clairement, est valide aussi bien pour Dewey (et, en fin de compte, qui mieux que les artistes-designers travaillent afin que cela soit possible?) que pour Goodman. Une énième assonance entre les deux philosophes américains se profile ainsi, qu'on peut résumer en deux formules fondamentales : *the working of the work* et *make works work*.

Dewey, dans *L'Art comme expérience*, précisément dans le chapitre consacré à « L'objet expressif », parle d'un *working of the work*, d'un fonctionnement intrinsèque (« la vie de l'œuvre d'art ») de l'œuvre d'art (l'objet expressif, en l'occurrence) comme communication :

Je ne dis pas que la communication tournée vers d'autres est ce que vise un artiste. Mais telle est la conséquence de son œuvre – qui ne connaît en effet la communication que lorsqu'elle opère dans l'expérience des autres. Si l'artiste désire communiquer quelque chose de particulier, il ne peut que limiter ainsi le pouvoir expressif que son œuvre aura pour les autres – que cela concerne quelque morale ou le sens de sa propre intelligence. L'indifférence de l'accueil du public immédiat est un trait nécessaire de tous les artistes qui ont à dire quelque chose de nouveau. Mais ils sont animés par la conviction profonde que, puisqu'ils ne peuvent dire que ce qu'ils ont à dire, le problème ne réside pas dans leur œuvre, mais chez ceux qui, ayant des yeux et des oreilles, ne voient ou n'entendent pas. Le pouvoir de communiquer n'a rien à voir avec la popularité. [...] En attendant, l'artiste s'emploie à créer un public auprès de qui il pourra communiquer. Finalement, les œuvres d'art sont le seul moyen de communication complet et sans voile entre l'homme et l'homme, susceptible de se produire dans un monde de fossés et de murs qui limitent la communauté d'expérience⁴².

42. *L'Art comme expérience*, p. 186-187.

Dans son intervention de 1985, Goodman consacre aussi une section spécifique à « l'œuvre des œuvres », qu'il résume dans sa formule *make works work* :

Les œuvres fonctionnent lorsque, en stimulant une vision pénétrante, une perception acérée, une intelligence visuelle en éveil et des perspectives élargies, en apportant des connexions et des contrastes nouveaux, en signalant les aspects significatifs jusqu'alors négligés, elles participent à l'organisation de l'expérience, et donc à la fabrication et à la refabrication de nos mondes. [...] Des échos de l'œuvre peuvent se répercuter en cycles à travers notre environnement quotidien, à travers d'autres œuvres et en elle-même, encore et encore, par des effets toujours changeants. Les œuvres fonctionnent en interagissant avec la totalité de notre expérience et de nos processus cognitifs dans le progrès continu de notre compréhension⁴³.

Une fois ces deux théories réconciliées, il est clair que la pratique éducative à et à travers l'art est une question de résonance. Tout comme les œuvres nous forment, assurant une approche qualitative du matériau de notre expérience, les mots de Dewey résonnent dans ceux de Goodman et s'avèrent efficaces dans la description des manières dont de telles interactions peuvent encore s'extérioriser (ou, du moins, le devraient).

43. Nelson Goodman, « La fin du musée? », *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*, p. 105-106. Le terme spécifique que Goodman utilise pour décrire le processus qui participe de et incite à une telle activité symbolique des œuvres est l'implémentation, remplacé ensuite par le terme activation. Voir aussi *ibid.*, p. 63 et suiv.

YAËL KREPLAK

Le continuisme deweyen à l'épreuve des situations : de l'art comme expérience aux pratiques artistiques en interaction

Il y a généralement des réactions hostiles à la conception de l'art qui le relie aux activités de la créature vivante dans son environnement. Cette hostilité face à l'association des beaux-arts avec les processus ordinaires de l'existence constitue un commentaire pathétique, voire tragique, sur l'existence telle qu'elle est vécue au quotidien¹.

L'art comme parent pauvre de l'héritage deweyen en sciences sociales

Depuis le milieu des années 1990, il est devenu commun, dans le champ des sciences sociales françaises, de se revendiquer du pragmatisme. Ce « moment pragmatiste » (qui tend donc à durer) est notamment caractérisé par un examen attentif de la forte traductibilité des concepts pragmatistes dans des démarches d'enquête empirique². Comme le rappellent en effet Bruno

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 48-49.

2. Une part importante de cet examen consiste à mettre en lumière les modalités contrastées de ces formes d'importation et de transformation, qui servent alors de critères pour discriminer les différentes approches qui se recommandent du pragmatisme, et apprécier ainsi leurs usages distinctifs.

Karsenti et Louis Quéré, le pragmatisme s'est construit dans un rapport aux sciences sociales qui se veut non fondationnaliste, et invite donc à « constituer un héritage intellectuel autrement qu'en termes d'acceptation de vérités ou de dogmes, d'appropriation et d'application d'idées tenues pour définitivement justifiées », tant il est depuis l'origine « indissociable de ses prolongements³ ».

Dans un tel contexte, la (re)lecture des travaux de Dewey occupe une place importante, et l'on peut observer une large circulation de ce qu'on pourrait appeler le « Dewey des sociologues », pour reprendre l'expression proposée par Ogien⁴ pour qualifier des phénomènes comparables à propos de Wittgenstein⁵ : le modèle de l'enquête, la question du public, ou encore la conceptualisation de la notion d'expérience irriguent ainsi, dans la continuité des objets de réflexion de prédilection de Dewey, des domaines d'enquête divers (épistémologie, politique, pédagogie).

Cela étant, eu égard à l'ouvrage qui nous préoccupera plus particulièrement ici, il convient de souligner que *L'Art comme expérience* n'est pas le texte de Dewey auquel il est fait le plus fréquemment référence en sciences sociales. Ou, plus exactement, quand il est convoqué, c'est souvent moins pour parler de l'art que du concept d'expérience, dont la discussion traverse plus largement l'œuvre de Dewey. En cela d'ailleurs, une telle lecture se montre fidèle à l'une des ambitions de l'ouvrage, qui consiste à décloisonner l'expérience esthétique en la traitant comme modèle pour penser la notion d'expérience et à tirer les

3. Bruno Karsenti, Louis Quéré, « Présentation », in Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La Croissance et l'Enquête, Raisons pratiques* n° 18, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 9.

4. Albert Ogien, *Les Formes sociales de la pensée. La sociologie après Wittgenstein*, Paris, Armand Colin, 2007.

5. Même si – la différence est notable – la pensée de Wittgenstein ne s'envisage pas dans sa complémentarité avec les sciences sociales.

bénéfices d'une telle conceptualisation pour la compréhension des expériences de la vie ordinaire.

À ce premier constat, on peut en ajouter un autre, qui lui est lié et qui peut aussi expliquer la moindre visibilité de ce texte : celui d'une faible réception, ou d'une faible discussion, du moins, en sociologie de l'art, de l'ouvrage de Dewey. Plus exactement, on peut être surpris de sa relative absence dans des travaux relevant de traditions où l'on aurait pu s'attendre à le voir mobilisé. Dans le domaine de la sociologie pragmatique de l'art, par exemple, *L'Art comme expérience* ne constitue pas une référence centrale. Quand les auteurs se situant sous cette bannière se revendiquent explicitement du pragmatisme, ils ne font pas nécessairement de Dewey leur interlocuteur privilégié – à l'instar d'Antoine Hennion, qui lui préfère James, ce dernier offrant à ses yeux davantage de prises pour penser le statut des objets d'art conçus comme des objets d'attachement⁶. Ou alors ils empruntent au moins autant au *Public et ses problèmes*, dans un effort pour connecter les réflexions politique et esthétique de Dewey, en s'attachant alors à la notion de public et aux manières que peut avoir l'art de faire communauté⁷. Si l'on élargit un peu le propos hors du seul cadre de la sociologie de l'art « à la française⁸ », on peut faire un constat similaire en ce

6. « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », [en ligne] *Sociologies* [<http://sociologies.revues.org/4353>], 2013. Ce choix pose d'ailleurs la question d'un partage possible entre Dewey penseur de la pratique et James penseur des *pragmata*, partage qui peut renvoyer aux différentes orientations de recherche privilégiées par les approches de l'art en sciences sociales et à leur difficile conciliation.

7. Voir, par exemple, Jean-Paul Fourmentraux, *L'Œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Les presses du réel, 2012; et Joëlle Zask, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003.

8. Voir aussi ce qu'en dit Bruno Péquignot, qui rappelle avoir pris connaissance de l'ouvrage de Dewey au détour d'une phrase de Cometti, ce qui montre

qui concerne la (non)-réception de Dewey dans le domaine de la sociologie interactionniste de l'art, qui s'est développée à partir du modèle de celle d'Howard Becker⁹, notamment. Alors que l'interactionnisme s'est explicitement constitué sous l'influence de Mead et dans la discussion avec le pragmatisme, on ne trouve pas, sur le terrain de l'art, de discussion du concept d'interaction de Dewey, par exemple – et une telle approche semble même résister aux tentatives de « pragmatisme¹⁰ ».

Autrement dit (et peut-être en forçant un peu le trait), si les conséquences de Dewey ont été examinées dans différents domaines et continuent d'en nourrir l'exploration, l'art semble être le parent pauvre de l'héritage deweyen en sciences sociales, au point qu'on pourrait presque parler d'une rencontre manquée entre les approches de l'art en sciences sociales et *L'Art comme expérience*, alors même que l'ouvrage de Dewey appelle, de multiples façons, à des enquêtes empiriques.

L'enjeu des pages qui suivent ne sera toutefois pas d'expliquer les raisons de ce qui m'apparaît comme une surprenante et regrettable rencontre manquée, ce qui nécessiterait un passage en revue bien plus exhaustif et une discussion approfondie des modalités de l'importation de la pensée pragmatiste (et de son absence) dans différentes traditions scientifiques. Je ne développerai pas non plus en détail les problèmes d'ordre épistémologique que ne manque pas de continuer à soulever

bien que *L'Art comme expérience* ne figure pas au rang des classiques, et ce qui invite, aussi, à réfléchir à la médiation de sa réception *via* le développement de l'esthétique pragmatiste (*La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2007, p. 141).

9. Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, « Art, Histoire, Société », 1988.

10. Voir Antoine Hennion, « Petit portrait de Becker en pragmatiste », in Jean-Pierre Benghozi et Thomas Paris Thomas (dir.), *Howard Becker et les Mondes de l'art*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2013.

la question de la collaboration entre philosophies et sciences sociales¹¹. Ou plutôt : il s'agira d'apporter des éclairages sur ces questions à partir d'un exemple d'enquête, qui offrira son point d'ancrage à la discussion. C'est en effet à partir de l'examen des modalités particulières de ma réception de cet ouvrage que j'expliciterai les perspectives ouvertes, les problèmes posés et les déplacements ainsi opérés par l'usage de Dewey dans une enquête empirique sur les activités artistiques et esthétiques. C'est depuis une telle perspective – partielle, partiale et peut-être paradoxale – que je souhaiterais réfléchir à ses conséquences sur les manières de constituer l'art comme domaine d'enquête.

Une perspective partielle sur *L'Art comme expérience*

Parmi les nombreux objets de réflexion que comprend *L'Art comme expérience*, c'est plus spécifiquement son invitation à prêter attention aux processus situés de l'expérience esthétique qui a retenu mon attention. On trouve une première formulation d'un projet qu'on pourrait qualifier d'anthropologique dès le premier chapitre de l'ouvrage, « L'être vivant », qui introduit l'intérêt de Dewey pour la compréhension des processus de production et de réception des œuvres. Pour légitimer une telle focalisation, je situerai d'abord brièvement ma lecture de *L'Art comme expérience* à deux niveaux : par rapport à mes objets de

11. Je renvoie pour cela au texte introductif de Bruno Karsenti et Louis Quéré dans *La Croissance et l'Enquête* (« Présentation », art. cit.), au chapitre « Pragmatisme et sciences sociales » de *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* de Jean-Pierre Cometti (« Folio essais », Paris, Gallimard, 2010) et, pour une perspective qui excède le seul cas du pragmatisme, à l'éditorial de Guillaume Calafat, Cécile Lavergne et Éric Monnet, « Philosophies et sciences sociales : les enjeux de la conversion » (*Tracés, Philosophie et sciences sociales, Hors Série* n° 13, 2013).

recherche, d'une part, et en relation avec la perspective disciplinaire dont relève mon travail, d'autre part.

Mon travail de recherche consiste en une enquête sur les pratiques artistiques et esthétiques, telles que je les ai observées dans les activités de préparation d'une exposition d'art contemporain, activités qui m'ont offert un matériau à partir duquel élaborer une approche de l'œuvre d'art comme accomplissement pratique. Il peut à ce titre sembler paradoxal de faire référence à Dewey dans le cadre d'une enquête sur des pratiques « institutionnelles » – au sens, minimal, où elles sont observables dans une institution artistique : on retient en effet souvent de l'ouvrage le projet deweyen de rapatrier l'art dans la sphère des activités ordinaires et de réconcilier par là « l'art et la vie », projet fondé sur une critique de la conception muséale de l'art. Mais l'idée qui a présidé à la conduite d'une telle enquête était, à l'instar de ce qui a pu être fait à propos d'autres domaines d'activité (comme le droit ou la science), d'aller voir l'art tel qu'il se fait dans un contexte où il se rend particulièrement observable et descriptible, au travers d'activités routinières – autrement dit, de considérer que le centre d'art pouvait *aussi* être un lieu pertinent où observer « les activités vivantes de la créature dans son environnement¹² ».

Un tel choix tient aussi au courant de recherche dont relève mon travail, qui a considérablement participé du renouvellement

12. Pour reprendre les termes de Dewey (*L'Art comme expérience*, p. 48). Ce choix de relocaliser la réflexion sur l'art et les œuvres dans l'exposition rejoint en cela des perspectives de recherche contemporaines relevant de l'esthétique pragmatiste : voir notamment l'appel au développement d'une « philosophie de l'exposition » de Cometti (*Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR, 2012, p. 104), conçue comme un remède à « la propension qui pousse les philosophes, de manière plus ou moins avouée, à penser l'art indépendamment de ses conditions de réception et de fonctionnement ».

des approches de l'activité située. Mes recherches s'inscrivent en effet dans une approche ethnométhodologique¹³, courant sociologique au sein duquel l'héritage pragmatiste est discuté – voire fait débat. Si l'on peut observer un relatif consensus sur l'identification d'un ensemble de traits communs (parmi lesquels le retour à l'expérience, la conceptualisation en termes de « créativité de l'agir » dans la résolution des problèmes pratiques et l'importance accordée au langage et à l'analyse de ses usages¹⁴), la discussion porte notamment sur les manières d'envisager et de reconfigurer ces liens, qui, pour schématiser, encourent le double risque suivant : reconstruire la structuration interne de la discipline (en *pragmatissant* l'ethnométhodologie) et/ou réduire le pragmatisme à certains de ses enjeux (en *ethnométhodologisant* le pragmatisme). L'un des points de cristallisation de la discussion est, dans cette perspective, de réfléchir aux conditions sous lesquelles il est recevable de considérer que l'ethnométhodologie viendrait « finir le boulot¹⁵ » du pragmatisme – ce qui

13. Harold Garfinkel [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, trad. M. Barthélémy et L. Quéré, Paris, PUF, 2007.

14. D'après Mustafa Emirbayer et Douglas Maynard dans « Pragmatism and Ethnomethodology », in Mustafa Emirbayer et Douglas Maynard (dir.), *Symposium on Emirbayer and Maynard's « Pragmatism and Ethnomethodology »*, *Qualitative Sociology* vol. 34, n° 1, 2011, p. 221–261. Pour un développement des relations qu'entretient l'ethnométhodologie au pragmatisme, je renvoie au symposium qu'ils ont dirigé et aux différents textes qui le composent, chacun abordant un point controversé de cet héritage.

15. Pour reprendre la formule d'Emirbayer et Maynard, pour qui « *[i]n important respects, ethnomethodology goes far toward realizing pragmatism's original promise; it attends, in a phrase, to pragmatism's unfinished business. We are not proposing here that ethnomethodology and allied endeavors are based upon or justified by pragmatist thought. [...] [O]ur claim is that ethnomethodology extends pragmatism in consistent and fruitful ways without any previous overt connection* » (*ibid.*, p. 224). Pour une critique de cette position, voir, dans le même volume, l'article de Louis Quéré et Cédric Terzi, « Some

montre bien l'actualité de la discussion et la radicalité possible de certaines options.

Enfin, il faut également préciser que le courant de l'ethnométhodologie s'est déjà illustré sur le terrain de l'art et de ses objets, par le biais notamment des recherches relevant de « l'esthétique pratique¹⁶ ». Ce programme consiste à aborder l'expérience esthétique comme un phénomène empirique, descriptible comme tel : sur la base d'un vaste corpus vidéo réalisé dans des espaces d'exposition, il propose de rendre compte des circonstances matérielles, situées, sociales, dans lesquelles nous faisons ordinairement l'expérience des œuvres pour éclairer la part constitutivement interactionnelle de notre relation aux objets d'art. Mais ce programme s'est construit sans référence aucune aux conceptualisations de l'expérience et de l'interaction offertes par Dewey : on retrouve donc la même situation que celle décrite précédemment, selon laquelle l'influence pragmatiste n'a pas atteint le terrain des activités artistiques. En ce sens, l'une des motivations de mon travail est aussi d'opérer cette articulation dans le domaine particulier des approches ethnométhodologiques de l'art.

C'est donc dans ce contexte que mon programme de recherche s'est initialement construit en référence à *L'Art comme expérience*, autour d'un point de rencontre majeur : la conception de l'œuvre d'art comme accomplissement pratique.

Features of Pragmatist Thought Still Remain Insufficiently Explored in Ethnomethodology » (*ibid.*, p. 271-275).

16. Pour une introduction, voir Christian Heath et Dirk vom Lehn, « Configuring Reception. (Dis-)regarding the "spectator" in Museums and Galleries », *Theory, Culture and Society*, vol. 21, n° 6, 2004.

**Les leçons de *L'Art comme expérience* :
pour une approche continuiste de l'œuvre d'art**

Examinons à présent plus en détail avec quelles préoccupations la lecture de *L'Art comme expérience* peut entrer en résonance. Pour les présenter à grands traits, les principales thèses de l'esthétique pragmatiste, telle qu'élaborée dans cet ouvrage, peuvent être résumées par les trois propositions suivantes :

1. *Supprimer les frontières entre les activités artistiques et les autres*, « la nature du problème » traité par Dewey étant bien de « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence¹⁷ », en rappelant que la dissociation de l'esthétique de la sphère des activités ordinaires est le produit contingent, historique, de l'autonomisation de l'art, et non un fait d'essence.

2. *Renoncer à conférer une essence à l'art et une nature propre aux objets artistiques* : comme Dewey le rappelle à plusieurs reprises :

il existe une différence entre un produit de l'art (une statue, un tableau ou autre chose semblable) et une *œuvre* d'art. Le premier est physique et virtuel ; la seconde est active et inscrite dans une expérience. Elle est ce que le produit effectue, son actualisation¹⁸.

Ce qui *fait* l'art, c'est l'expérience.

3. *Aborder les objets d'art sous l'angle de ce qu'ils font et des effets qu'ils produisent*, puisque « la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience¹⁹ ».

17. *L'Art comme expérience*, p. 29.

18. *Ibid.*, p. 197.

19. *Ibid.*, p. 21.

Le programme de *L'Art comme expérience* consiste à élaborer une conception de l'art caractérisée par le continuisme, l'anti-essentialisme et le conséquentialisme. Il en découle une approche processuelle de l'œuvre d'art, fondée sur le refus de couper l'œuvre des circonstances qui l'ont fait naître et la font vivre, et en vertu de laquelle c'est l'attention aux situations et aux propriétés de l'expérience vivante qui fournit les critères de définition de ce qui fait « art ». L'une des propositions conceptuelles de l'ouvrage est ainsi d'intégrer, à notre compréhension des œuvres, les situations, les processus par lesquels elles sont continûment accomplies. Par là, *L'Art comme expérience* légitime le fait de ne pas séparer la prise en compte du caractère situé et vivant des activités artistiques et esthétiques d'une préoccupation d'ordre définitionnel et théorique pour l'art et ses objets. C'est, du moins, la lecture que j'en ai faite, et c'est en cela que les perspectives ouvertes par *L'Art comme expérience* me semblent être (au moins) de deux ordres.

Les propositions de l'ouvrage invitent, d'abord, à rompre avec une dichotomie entre l'*essentialisme* des approches centrées sur l'œuvre et ses qualités intrinsèques, et le *réductionnisme* de celles qui n'abordent l'œuvre que par le biais de l'analyse du réseau des professionnels qui gravitent autour d'elle – pour le formuler autrement, elles invitent à réconcilier sociologie et esthétique. Il convient en effet de rappeler que la sociologie de l'art s'est historiquement constituée à la fois en se référant à la philosophie et à l'histoire de l'art, tout en cherchant à s'en distinguer pour construire la légitimité et la singularité de son entreprise. Ce refus « d'empiéter sur des problématiques traitées par des sciences voisines et concurrentes²⁰ » a fondé l'exclusion de toute entreprise de définition des propriétés des œuvres en sociologie de l'art. Il a conduit à les aborder comme des objets dont les

20. D'après Jean-Paul Fourmentraux, *L'Œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, *op. cit.*, p. 18.

propriétés sont définies hors de la sociologie et à ne s'intéresser qu'à ce qui les entoure, de sorte que l'œuvre apparaît alors comme un objet déjà constitué, indifférent aux activités et situations dans lesquelles on en fait l'expérience : aux philosophes de l'art le travail de définition, avec le développement de modèles de la création et de la réception généralement pensés sur le mode d'un face-à-face abstrait et purifié avec les œuvres ; et aux sociologues de l'art (entre autres) le travail de description et d'explication des conditions de production, de circulation et de réception de ces objets, mais avec la suspension de tout positionnement sur leur spécificité. La perspective adoptée dans *L'Art comme expérience* suggère précisément d'abandonner cette partition originelle et la forte division disciplinaire du travail qu'elle a occasionnée.

Ensuite, l'attention que porte Dewey à la qualité des situations, aux arrangements matériels et corporels, invite à des enquêtes venant documenter ces ajustements interactionnels – avec les lieux, les objets, les matériaux – et décrire les modalités de ces accomplissements pratiques, à travers lesquels les œuvres accèdent à leur statut d'œuvre. *L'Art comme expérience* peut ainsi être lu comme un programme d'enquête pour le développement d'une esthétique « naturalisée²¹ », au sens où « il ne saurait y avoir de frontière *essentielle* entre ce qui appartient à l'art et ce qui n'y appartient pas²² », et au sein de laquelle le projet de comprendre le phénomène « art » est intrinsèquement solidaire d'une étude des situations où il se rend observable et descriptible.

21. Programme bien distinct d'autres entreprises de « naturalisation » de l'art, comme celui de la neuro-esthétique, par exemple, qui propose de traiter l'art « comme un objet biologique, d'origine non transcendantale » (Edmond Couchot, *La Nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012, p. 8) et cherche à en dégager un modèle unifié.

22. Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010, p. 253.

Or, c'est précisément dès lors qu'on entre dans le concret de la situation que, potentiellement, les perspectives diffèrent. L'argument n'est pas ici de pointer les limites d'une perspective philosophique, pas plus que de conclure *in fine* à l'incommensurabilité des approches théorique et empirique. Il s'agit plutôt de voir quels déplacements peut opérer le fait de travailler sur des situations sociales et, pourrait-on dire, effectivement situées, et d'examiner quels traits des activités artistiques et esthétiques et des œuvres peuvent alors apparaître.

Entre « le produit » et « l'œuvre ». L'épreuve de la situation

Au chapitre III, « Vivre une expérience », Dewey s'attache à montrer le « lien organique » entre « le processus de l'art sur le plan de la production » et « l'esthétique sur le plan de la perception²³ ». Il décrit ainsi la situation suivante :

À cause de la relation entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé, il y a, sur le plan de la perception, un sentiment immédiat d'harmonie ou de discordance des éléments entre eux ; un sentiment de renforcement mutuel ou au contraire d'intrusion. Les conséquences de l'acte de fabrication, telles qu'elles sont ressenties, signalent si l'objet fabriqué fait progresser le projet en voie

23. *L'Art comme expérience*, p. 75. Voir aussi sa remarque sur la dissociation malheureuse de l'*artistique* et de l'*esthétique* : « Comme le terme "artistique" fait principalement référence à l'acte de production et que l'adjectif "esthétique" se rapporte à l'acte de perception et de plaisir, l'absence d'un terme qui désigne simultanément les deux processus est malencontreuse. Cela a parfois pour effet de les dissocier et de présenter l'art comme un élément superposé au matériau esthétique, ou bien, à l'opposé, cela conduit à supposer que, puisque l'art est un processus de création, la perception d'une œuvre d'art et le plaisir qu'elle procure n'ont rien en commun avec l'acte de création. Quoi qu'il en soit, il y a une certaine faiblesse lexicale » (*ibid.*, p. 71).

d'exécution ou bien s'il marque un tournant et une rupture par rapport à ce dernier. Dans la mesure où le développement d'une expérience est contrôlé par la référence constante à ces relations d'ordre et d'accomplissement immédiatement perçues, cette expérience devient essentiellement esthétique. [...] Il y a ainsi continuellement une contribution cumulative et réciproque entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé²⁴.

C'est cette réciprocité qui, selon Dewey, fait de l'objet d'art ainsi produit un objet proprement « artistique et esthétique » – et non un objet ordinaire, comme le serait un objet produit sans y penser, de manière mécanique. L'identification et la reconnaissance de ces processus apportent ainsi un argument majeur en faveur de la thèse selon laquelle *c'est l'expérience qui fait l'art*.

De fait, la description que donne Dewey de ces activités de création, qui relèvent de « l'enquête²⁵ », est très proche de ce que j'ai analysé dans les situations de travail au moment du montage de l'exposition qui a constitué mon terrain. Le moment particulier du montage, au cours duquel sont accrochées les différentes œuvres dans les espaces d'exposition, m'a semblé intéressant en ceci qu'il s'agit d'un moment intermédiaire, entre le *privé* de l'atelier et le *public* de l'exposition, entre la *création* et la *réception*, où l'œuvre est à la fois *déjà là* et néanmoins *à refaire*,

24. *Ibid.*, p. 75-76.

25. Comme le rappelle en effet Joëlle Zask, « [q]ue l'expérience organisée par des méthodes, des concepts, des observations soit la réponse à une "situation problématique" de disjonction n'implique pas qu'elle soit assujettie à des difficultés qui en dernier ressort seraient toutes du même type, vitales ou existentielles. Chaque domaine d'activité produit des difficultés spécifiques. Le flux des enquêtes et des expériences est particulier à chacun » (« Le courage de l'expérience », in Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / CIPM, coll. « Arts contemporains », 2014, p. 21).

puisqu'il faut l'ajuster à l'environnement dans laquelle elle va être montrée²⁶. Il m'a donc paru pertinent d'étudier les rapports aux œuvres qui se rendent observables dans ces activités de travail où l'œuvre est en voie de publicisation.

Le suivi et l'enregistrement vidéo de l'accrochage d'une installation, réalisé par l'artiste avec la collaboration de monteurs du centre d'art, m'ont fourni un matériau où observer et décrire ce qu'est l'œuvre pour ceux qui interviennent sur elle, au moment où ils le font, à ce moment particulier qui accomplit l'œuvre et l'achève dans la forme publique qu'elle assumera dans l'exposition. Dans ce contexte, deux phénomènes ont particulièrement retenu mon attention : celui des instructions données par l'artiste à ses collaborateurs, et celui des évaluations de l'œuvre pendant l'accrochage. Tous deux permettent de décrire les modalités de cet ajustement continu entre « production » et « perception » et d'éprouver les critères de la distinction qu'établit Dewey entre le « produit de l'art » et l'« œuvre d'art ».

Les instructions constituent un objet « classique » de l'ethnométhodologie, en tant qu'il s'agit d'un exemple paradigmatique de ce que Garfinkel appelle les phénomènes « radicaux », qui ne sont accessibles et analysables qu'en vertu de l'observation de leur accomplissement pratique et situé : la compréhension de ce qu'est une instruction va nécessairement de pair

26. L'importance de ces ajustements dépend, naturellement, du type d'œuvre – les installations sur lesquelles j'ai pu travailler étant de ce point de vue plus sensibles que des tableaux ou des sculptures, mais bien moins que des œuvres produites *in situ*. Cela étant, si les problèmes rencontrés ne sont sans doute pas les mêmes, la fixation d'un tableau au mur ou le placement d'une sculpture dans l'espace ne vont pas non plus de soi et s'apparentent également à des formes d'enquête au sens deweyen du terme, où l'on cherche la satisfaction d'un bon espacement avec les œuvres voisines, de la bonne perspective, du bon éclairage, etc.

avec l'observation de l'action instruite. Les formulations d'instructions fonctionnent en ce sens comme des représentations prescriptives de ce à quoi doit ressembler l'œuvre. Suivre leur réalisation permet de voir émerger, au fil des activités, ce à quoi tiennent les participants et comment cela guide et informe leurs actions sur l'objet.

J'ai ainsi, entre autres, suivi la trajectoire d'une instruction particulière, donnée par l'artiste à l'un des monteurs et dont la formulation initiale était simple : il s'agissait de « nettoyer » un des éléments de l'installation, une boîte en verre. En étudiant les différentes séquences au cours desquelles l'artiste et le monteur échangeaient à ce propos, j'ai remarqué comment la compréhension de l'instruction s'enrichissait dans le cours même de sa réalisation, et comment deux types d'attention à l'œuvre se dégageaient. D'un côté, le monteur, investi de la responsabilité de nettoyer la boîte en verre, s'orientait visiblement vers une forme de propreté absolue, et, par conséquent, repérait et signalait un ensemble de défauts sur l'objet (ici une rayure, là une trace noire) en tant qu'ils étaient non nettoyables, et donc potentiellement problématiques en regard de sa tâche. De l'autre, l'artiste s'avérait finalement moins préoccupé par la propreté de l'ensemble que par l'attention à certains détails de l'objet, qualifiés, en cours d'activité, de fragiles, et dont la préservation pouvait se faire au détriment du nettoyage. De fait, au moment de disposer l'objet à sa place, sur la table de l'installation, il y imprima une trace de doigt, qui compromettrait le travail réalisé par le monteur, mais qu'il préféra laisser en l'état.

De l'analyse de ces petits moments, je tire principalement une conclusion : l'attention aux œuvres dans ce contexte d'activité est portée sur des détails de l'œuvre (voire d'un élément de l'œuvre), que les participants se rendent mutuellement observables et auxquels il est pertinent de prêter attention dans le cours de leurs activités pratiques sur l'objet. Ces séquences

rendent disponibles la perception et la compréhension qu'ont les participants de l'œuvre à ce moment de leurs activités, œuvre qui apparaît alors comme un objet sans autres qualités que celles que lui confèrent et que révèlent les formes d'activité et d'attention.

Dans le même ordre d'idée, j'ai prêté attention à un deuxième phénomène, celui des évaluations de l'œuvre – ou, plus exactement, des états de l'œuvre – pendant l'accrochage. Cette activité structure l'organisation même de l'activité d'accrochage, qui progresse par l'articulation constante de moments d'activité pratique et de moments d'observation, pendant lesquels ces activités sont suspendues, et dont la reprise dépend directement de ce qui s'est dit précédemment – et ce, jusqu'à la fin de l'accrochage. L'analyse de ces séquences évaluatives permet ainsi d'étudier les liens observables entre *perception*, *évaluation* et *action* dans ce contexte particulier.

J'ai notamment suivi les transformations d'un des éléments de l'œuvre, deux dessins accrochés au mur, à partir du repérage des effets d'une première évaluation portant sur leur hauteur. Cette évaluation, produite par le commissaire de l'exposition alors de passage à proximité de l'œuvre, portait sur un détail, rendu perceptible à tous les autres participants à l'accrochage, et à partir duquel toute une série d'autres problèmes furent repérés : non seulement la hauteur, mais l'écart entre les deux dessins, la cohérence de leur positionnement par rapport aux autres éléments de l'œuvre, puis par rapport aux autres œuvres de la salle, etc. S'ensuivit donc une longue séquence de discussion collective, qui conduisit au réaccrochage – lequel occasionna d'autres évaluations, tout le long de son déroulement, jusqu'à la validation finale.

Il apparaît ainsi que la perception d'une œuvre dans ces situations est un phénomène collectif, socialement organisé – au sens où, par leurs tours évaluatifs, les participants se rendent

perceptible ce qu'ils voient et comment ils le voient, ce qui a des effets observables. Il s'agit aussi par là de rendre compte d'un autre type d'évaluation que celui habituellement décrit dans les théories esthétiques, qui ne porte pas sur la « valeur » de l'œuvre (dans la mesure où elle a été retenue pour l'exposition, ce n'est pas le lieu), ni sur sa « signification » (les monteurs n'interrogeant pas l'artiste sur ses intentions, mais sur des points pratiques, ce qui ne les empêche pas de travailler), ni même sur sa « beauté » (registre quasiment absent de mon corpus). Ce qui est évalué, c'est *la fonctionnalité de l'œuvre dans cet accrochage*, dont les propriétés se définissent et se découvrent dans le cours de l'accrochage, et sont indexicalement liées aux activités avec et sur l'œuvre.

Dans ces situations de travail s'élaborent mutuellement une expérience de l'œuvre et la production d'une version de l'œuvre. L'analyse de ces deux phénomènes permet, plus précisément, de documenter le fait que les participants à la fois *s'orientent vers* et *constituent comme tels* des traits pertinents de l'objet au regard d'une situation et d'activités spécifiques. La mise au jour de ces processus sert ainsi de point d'appui à l'idée selon laquelle l'accrochage est à considérer comme un moment dans le processus de production continu des œuvres : leur intégration à l'écologie locale, leur arrangement spatial *in situ*, la disposition matérielle de leurs objets – soit autant de gestes jamais entièrement pré-planifiés – prennent forme de manière déterminante lors de l'accrochage, ils sont décidés au fil d'activités pratiques et contingentes, dotées d'une dimension *à la fois artistique et ordinaire*. C'est cette dernière affirmation qui, peut-être, permet de prendre la mesure des déplacements opérés par rapport aux perspectives deweyennes.

Une approche déflationniste ?

Il faut le préciser : le dispositif d'enquête mis en œuvre²⁷ m'a conduite à privilégier la description du caractère ordinaire, routinier, des activités, plutôt que celle du caractère exceptionnel et de la part de passivité de l'expérience. Mais c'est une telle focalisation qui permet de constater que, dans ce contexte particulier, une œuvre, c'est *aussi* ça : le produit contingent d'une succession d'interactions, qui consistent le plus souvent en autant de résolutions de problèmes qui se posent aux participants dans le cours de leurs activités. Parfois, on laisse les choses en l'état, parce qu'on organise des priorités, parce que le temps manque, parce qu'un détail n'est pas repris après une longue pause déjeuner, faute de mieux – parce que c'est comme ça.

En disant cela, il ne s'agit en rien de minorer l'engagement des participants dans leurs activités et l'importance qu'ils y accordent, ni de prétendre réduire les processus artistiques et les objets qu'ils produisent aux phénomènes observés, mais simplement de tirer quelques conséquences d'une telle description de la manière dont les choses se passent. Par là, cette approche quelque peu déflationniste²⁸ peut heurter la perspective deweyenne (entre autres) à (au moins) deux niveaux :

27. Dispositif qui comprend conjointement le moment étudié, les phénomènes retenus et les méthodes de compte rendu – en l'occurrence, des transcriptions détaillées de séquences vidéo, avec un système d'annotation pour articuler les productions verbales aux actions corporelles. Tout cela a trait à la relation réflexive entre les pratiques d'observation et ce qu'elles rendent observable.

28. Proche, en cela, de la perspective de Becker qui propose de considérer les œuvres comme des objets de travail socialisés, du fait qu'elles sont le produit de leur traversée des « mondes de l'art » – à ceci près qu'il s'agit ici d'en tirer quelque chose sur ce qu'est une œuvre (et non pas d'abandonner toute entreprise définitionnelle, tout en laissant au lecteur le soin de faire

– *En substituant aux concepts d'expérience et d'interaction de Dewey l'analyse d'interactions situées et d'activités pratiques* : or, la richesse des premiers semble difficilement subsumable sous les secondes. Il y aurait en cela une incommensurabilité entre le concept transactionnaliste d'expérience chez Dewey et une conception de l'œuvre en termes de pratiques et d'interaction ;

– *En maintenant une forme d'indétermination sur la qualité des activités pratiques étudiées* : si nettoyer un objet ou évaluer la rectitude du placement d'un tableau ne sont pas *en elles-mêmes* des activités artistiques et esthétiques²⁹, dès lors qu'on ne fait pas du caractère expérientiel ou du climat émotionnel des interactions le phénomène central à analyser dans ces situations, on encourt le risque de s'en tenir à l'analyse des effets de ces activités sur le « produit de l'art » sans montrer en quoi elles sont constitutives de « l'œuvre d'art ». Il n'y aurait alors rien de distinctif à ces activités, sinon qu'elles ont lieu dans un environnement « artistique », ce qui ne suffit pas à faire d'elles des activités artistiques et esthétiques pour autant.

À l'aune de ces deux remarques, on pourrait considérer qu'une telle analyse, qui retient principalement des propositions de *L'Art comme expérience* le projet de décrire des activités situées avec des œuvres, manque le phénomène au cœur de la

les conclusions qui s'imposent d'une telle approche, comme le fait, non sans malice peut-être, Becker).

29. Voir d'ailleurs ce que dit Dewey de la question de l'évaluation « esthétique » dans des contextes « non artistiques », argument qui participe de sa réflexion sur le caractère continuïste des expériences : « il n'est pas rare de voir un mécanicien, dans la grande industrie d'à présent, s'interrompre pour contempler le fruit de ses efforts, le tenant à distance pour en admirer la forme et la texture, et pas seulement pour examiner sa pertinence eu égard à sa destination pratique, de même il ne manque pas de couturières ou de modistes s'impliquant à fond dans leur ouvrage par goût pour ses qualités esthétiques » (*L'Art comme expérience*, p. 306).

perspective deweyenne – l'expérience comme critère de reconnaissance de ce qui fait art. Mais ce qu'elle perd sans doute d'un côté, c'est au profit, je l'espère, de la mise en lumière d'autre chose.

Il me semble en effet qu'une telle approche revient à prendre au sérieux le continuisme deweyen, en montrant précisément la qualité indécidable de ces situations où se côtoient de si près le « produit » et l'« œuvre » qu'il est difficile de les distinguer – et que, en suivant ce que font les acteurs, il vaut peut-être la peine de ne pas chercher à le faire. Plus exactement, une telle perspective peut offrir le pendant de ce qui serait la « méthode » de Dewey, qui, pour reprendre les propos de Quéré, consiste à « examiner les phénomènes qui l'intéressent du point de vue de l'expérience, non pas de l'expérience dans sa réalité banale, mais de l'expérience au maximum de son développement ou de son accomplissement³⁰ ». C'est ce qui conduit Dewey à écrire par exemple qu'« on ne peut pas dire d'un groupe de visiteurs qu'un guide promène dans une galerie de peintures, en attirant leur attention ici et là sur quelque tableau marquant, qu'ils perçoivent ; c'est seulement par hasard qu'ils ressentent ne serait-ce que de l'intérêt pour un tableau, pour la force de son exécution³¹ ». Peut-être, mais c'est pourtant ainsi que les choses se passent le plus souvent. Alors que faire de ces situations ordinaires qui constituent l'essentiel de nos rapports aux œuvres ? N'avons-nous pas intérêt à prendre en charge ces situations pour élargir nos conceptions des objets d'art, plutôt

30. « Le modèle esthétique de la communication chez John Dewey », [en ligne], *Occasional Papers du CEMS*, n° 19, p. 3. Ou, comme Quéré l'écrit encore : « Lorsqu'il aborde la communication, l'art ou le religieux comme expériences, Dewey examine ces phénomènes tels qu'ils sont quand ils sont à leur optimum, ou quand, en eux, l'expérience est au maximum de ses capacités et possibilités » (*ibid.*, p. 1).

31. *L'Art comme expérience*, p. 80.

que de les reléguer *a priori* hors de la sphère de ce qui relèverait de l'artistique et de l'esthétique pleinement réalisés ?

En somme, il s'agit de défendre par là l'idée selon laquelle le continuisme fonctionne dans les deux sens : s'il y a un gain théorique certain à penser les expériences ordinaires à l'aune des critères exigeants de l'expérience esthétique, il peut y avoir un gain à réintroduire une dimension ordinaire aux activités artistiques et esthétiques – et cela, sans que l'introduction de l'ordinaire dans la réflexion sur l'art ne relève nécessairement d'un amoindrissement, d'un réalisme résigné ou d'une critique. Telle serait, en tout cas, une perspective ouverte, quoique de manière assurément détournée, par *L'Art comme expérience* qu'il me semblerait intéressant de continuer à creuser.

Pour conclure, je rappellerai l'ambition initiale de ce texte : rendre compte d'un exemple d'enquête empirique où la lecture de *L'Art comme expérience* a fonctionné comme une incitation positive pour une démarche fondée sur une lecture sélective et dont les conclusions excèdent la discussion des propositions de ce seul ouvrage. En ce sens, il me faut d'abord souligner que le texte de Dewey invite à suivre bien d'autres pistes, parmi lesquelles décrire les modalités situées des expériences perceptives³² et développer l'esthétique située appelée de ses vœux par Dewey pour examiner les ressorts de la production et de la reconnaissance du phénomène esthétique, et aborder en cela l'attitude créatrice comme une attitude « ordinaire³³ ». D'autre part, eu égard à l'orientation générale de mes propres analyses, on pourrait en conclure que Dewey n'est peut-être

32. Sur le modèle des recherches de Pecqueur, par exemple (« Pour une approche écologique des expériences urbaines », in Pierre Charbonnier et Yaël Kreplak (dir.), *Écologiques. Enquêtes sur les milieux humains, Tracés*, n° 22, 2012, p. 27-41).

33. À l'instar des recherches (en cours) de Barbara Olszewska.

finalement pas le compagnon idéal pour élaborer une réflexion sur les propriétés des objets d'art que révèle l'analyse des activités ordinaires avec ces derniers. Du moins, pour affiner certaines intuitions, peut-être faut-il aussi aller chercher du côté de Wittgenstein les notions de « formes de vie » ou de « jeux de langage » ; chez James, l'attention aux *pragmata*, aux objets en train de se faire ; ou chez Goodman, la réflexion sur les conditions de fonctionnement des œuvres – soit autant d'approches relevant d'une esthétique pragmatiste élargie, au regard de laquelle *ce qui fait qu'il y a art* est aussi important que ce que l'art *est* ou *fait*. Il apparaît en cela que ma réception de *L'Art comme expérience* est aussi constitutivement médiée par les prolongements qu'en a déjà offert l'esthétique pragmatiste contemporaine, notamment dans son souci d'examiner les apports d'une telle conceptualisation pour penser l'art sous l'angle de ses situations, de ses conditions et de ses usages – soit dans sa volonté de penser conjointement *ontologie* et *anthropologie* des œuvres³⁴. Et c'est bien avec ces démarches qu'il s'agit désormais de recomposer le paysage des approches qui ont à cœur de faire de l'art un domaine d'enquête.

34. D'après Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions Théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 218.

III.
RESSOURCES CRITIQUES
ET POLITIQUES

OLIVIER QUINTYN

De quelques usages critiques de Dewey pour l'esthétique aujourd'hui

Si l'on juge d'un travail philosophique par l'ampleur des remaniements conceptuels et des déplacements pratiques qu'il rend possibles comme autant de *conséquences* imputables à son *opérativité*, force est de constater que les ressources offertes par l'esthétique de Dewey sont loin d'avoir été épuisées dans la situation actuelle de l'art dit contemporain et celle des théories, historiques, critiques et philosophiques, qui prennent ce dernier comme objet. Ce n'est pas que les conceptions défendues par *L'Art comme expérience* n'aient jamais sédimenté dans la pratique effective des artistes : une large part de l'art expressionniste abstrait, dans la dimension processuelle et dynamique qu'il imprime à l'acte pictural, procède, malgré la clôture sans cesse réaffirmée par les réductions transcendantales kantienne de son exégète officiel Clement Greenberg, de « l'organisation des énergies¹ » centrale à la théorie de l'expérience deweyenne ; il n'est pas jusqu'aux fécondes expériences pédagogiques et performatives du Black Mountain College qui n'en portent la trace.

En dépit du reflux subi par les théories expérientielles de l'art depuis les années 1960, procédant d'une évolution interne à l'histoire de l'art et d'arguments philosophiques d'ordre

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, chap. VIII, p. 273-310.

procéduraliste ou institutionnel, il nous semble stratégiquement opérant, dans le contexte qui est celui de la culture contemporaine et des esthétiques concurrentielles qui s'en partagent la réflexivité, de (re)faire usage des concepts deweyens en radicalisant leur caractère pragmatiste ou *interventionniste*. Par opposition à un usage représentationnel du concept d'expérience esthétique (qui prétend subsumer un noyau stable de traits invariants en les *réifiant* dans une essence définitionnelle soustraite aux contingences de toutes sortes), l'usage interventionniste s'inscrit dans un champ *essentiellement contesté*² : les vocabulaires et les concepts qui y sont engagés ne reflètent pas une réalité externe transcendante, mais s'articulent dans des transactions, des luttes hégémoniques situées, et tiennent leur valeur de positions relationnelles changeantes et des gains eux-mêmes relatifs qui y sont associés.

Un concept interventionniste vise ce qu'on pourrait appeler un *contexte-cible* ; au sein de ce dernier, et de façon spécifique, il opère des redescriptions ou des recodages : à savoir localiser les blocages logiques incrustés, déplacer les conventions par trop stabilisées et en tirer des conséquences inattendues ou inédites propres à relancer l'enquête. C'est dans cette perspective que la grande entreprise de requalification holiste, collective, pluraliste et dynamique de l'art comme *expérience* chez Dewey peut, nous semble-t-il, de nouveau fonctionner comme un levier critique, s'attachant à deux contextes-cibles qui, pour ne pouvoir être entièrement confondus, n'en sont pas moins fortement entrelacés l'un à l'autre.

2. Pour la première introduction, dans le champ philosophique, des « concepts essentiellement contestés », c'est-à-dire de concepts dont la définition même présuppose des usages conflictuels ou antagonistes, voir la traduction récente de l'article de Walter Bryce Gallie, « Les concepts essentiellement contestés [1956] », trad. O. Tinland, *Philosophie*, Paris, Minuit, n° 122, 2014/3, p. 9-33.

1. Le premier tient à la situation paradoxale et complexe de l'art contemporain globalisé, où se conjuguent simultanément triomphalisme économique-institutionnel et crise permanente de légitimation, et où artistes et critiques partagent, pour une large part, une *lingua franca* philosophique d'obédience post-structuraliste entrecroisant l'héritage des philosophies du désir des années 1970 et les figures d'Agamben, Badiou, Nancy, Rancière et Žižek. Cette « ambiance » théorique, propice à toutes les inversions et les opportunismes cyniques, se prévaut d'une confiance dans le pouvoir intrinsèquement libérateur et transgressif de l'art contemporain alors même que ce dernier est soumis, et ceci à un point sans doute jamais atteint ou imaginé auparavant, au double empire de l'expertise des *artworkers* internationaux et du spectacle biennalisé. Devenu tête de pont du néolibéralisme, objet de collection et de spéculation dont la logique va toujours plus dans le sens de sa *privatisation* et de sa marchandisation, l'art contemporain (sans que l'on prétende ici nullement balayer d'un revers de main le pouvoir effectif des œuvres singulières qui naissent parfois en son sein) voit son autonomie réaffirmée là où la culture dont il est partie prenante réalise à distance historique, et de façon comme renversée, le projet de fusion de l'art et de la vie des avant-gardes historiques, dans une société de l'esthétisme diffus et du *design* généralisé. Ce diagnostic esquissé à grands traits n'exclut toutefois pas la coexistence de tendances contradictoires, parfois au sein de mêmes institutions du monde de l'art. Comme on le verra plus loin, les tentatives multiples, sur la scène artistique depuis la deuxième moitié des années 1990, visant à déplacer à nouveaux frais le culte de l'objet artistique fétiche au profit de paradigmes relationnels, coopératifs et participatifs destinés à surmonter le vide séparant l'art et la praxis sociale, se nourrissent elles aussi d'une même ambiguïté. Elles gagneraient beaucoup, en tout cas, à être éclairées, voire critiquées, dans leurs accomplissements

incertains et expérimentaux comme dans leurs formes les plus codées, par les notions deweyennes de démocratie, d'enquête, d'émergence et d'équipement des « publics ». Le dernier temps du présent article sera ainsi consacré à cet examen des formes artistiques contemporaines dites « participatives » ou « collaboratives », au regard d'une philosophie politique d'inspiration pragmatiste.

2. Le second contexte-cible est celui de la philosophie de l'art comme discipline instituée, et professionnelle. Rares sont les esthéticiens au sens disciplinaire du terme qui disposent d'une véritable audience dans le monde de l'art, plutôt imprégné de *theory*. Si l'art contemporain peut puiser dans la philosophie des instruments de légitimation, voire des outils plastiques, comme le montre l'exemple des néoconceptualismes, et jusqu'à la surprenante entrée dans les centres d'art du « réalisme spéculatif » dont le prestige tient probablement à son goût pour l'inconditionné et ses vertiges, l'esthétique, quant à elle, se tient souvent à distance de l'art en train de se faire. Plutôt que de prendre le risque de statuer en régime incertain, elle se prévaut en majorité d'objets consacrés et stabilisés par la tradition et les filtres institutionnels. Si l'esthétique d'obédience analytique a souvent exploré les paradoxes catégoriels créés par des œuvres d'art perceptuellement indiscernables de simples objets courants, ou par des « pièces » anti-esthétiques, comme chez Timothy Binkley, les exemples qu'elle mobilise prennent appui sur les travaux déjà entérinés par l'histoire de l'art et l'autorité de la tradition, quand bien même cette tradition serait celle du « nouveau » – les *Brillo Boxes* de Warhol et *Fountain* de Duchamp constituant à cet égard, de Danto à Dickie, les points de passage obligés. Il résulte de ces conceptions une tendance massive, dans toutes les branches de la philosophie de l'art, à la *parcellisation* de l'expérience.

Le sophisme philosophique³ diagnostiqué par Dewey s'illustre particulièrement dans les dispositifs théoriques variés des philosophies de l'art, qui associent chacune une saisie réductrice voire réductionniste de l'expérience esthétique à une définition *unilatérale* de l'art. L'opération théorique en jeu est la suivante : elle fait des catégories raffinées par l'analyse, *au terme* de l'enquête, des *conditions* ontologiques nécessaires et externes aux processus expérientiels dont il est question. La grammaire de ce renversement est variée : elle épouse les contours d'un certain nombre de tendances théoriques fortes, bien que très hétérogènes dans les traits qu'elles valorisent. Citons ici quatre exemples (entre autres) de ces réductions, qui isolent à dessein un des pôles multiples de l'expérience pour en faire le site primordial et originaire de l'activité artistique.

- L'esthétique dite *ontologique* ou *réaliste* fait dériver la qualité esthétique totale de l'expérience de *propriétés* réellement imputables à un *objet* substantialisé. Elle s'appuie sur une forme d'intrinséqualisme qui sépare un « objet » des transactions et de négociations qui façonnent son identité relative, pour lui attribuer une essence stable et transhistorique. Les tentatives, en philosophie de l'art, pour faire des œuvres des types platoniciens éternels ou les vecteurs d'une *survenance* de propriétés intentionnelles et artistiques sur des propriétés physiques et esthétiques *réelles*⁴ s'inscrivent dans cette paradoxale *réification* de l'expérience. Elles tendent à assigner à résidence, dans

3. Pour un diagnostic et une clarification post-deweyenne de la notion de « sophisme professionnel » en philosophie, voir Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, trad. J.-P. Cometti, L'Éclat, « Tiré à part », 1995.

4. Une abondante littérature philosophique d'obédience réaliste a proliféré depuis quelques années au sein de l'esthétique analytique professionnelle : on peut citer, à titre d'exemple, Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press, 2001. En français, on peut consulter la synthèse de Roger Pouivet : *Le Réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006.

un supposé objet ou « produit artistique » qui les contient, le complexe temporel des « significations » propres à l'art, significations dont Dewey lui-même nous assure qu'elles communiquent avec bien d'autres aspects de la vie et qu'elles excèdent un champ délimité de l'esthétique *stricto sensu*.

- L'esthétique *subjectiviste* ou empiriste est la contrepartie de ce qui vient d'être évoqué. Elle opère une réduction converse en logeant l'expérience esthétique dans les confins privés et idiosyncrasiques d'un sujet individuel, soustrait à toute exigence publique de communication ou d'articulation normative dans l'espace des raisons. Il en résulte un appauvrissement des vocabulaires liés à l'art : le jugement de goût, dans sa formulation prédicative la plus exsangue, en épuisant les possibles. Chez Genette, ce subjectivisme trouve son expression la plus radicale lorsqu'il dissocie la *connaissance* empirique d'un objet d'art de son *appréciation* par un sujet individuel, historiquement et culturellement situé, mobilisant de façon non rationalisable ni partageable des éléments de l'œuvre en fonction d'appréciations personnelles⁵. En ce sens, il s'ente sur un relativisme *privé* de l'expérience, idéologiquement congruent avec la *privatisation* néolibérale des biens communs, voire de l'expérience elle-même ; nul doute que la réaffirmation de ce dualisme a des conséquences politiques non négligeables, et qu'en ce domaine, les options philosophiques concernant l'art excèdent, qu'elles le veuillent ou non, leur champ disciplinaire, pour toucher l'ensemble de la culture.

- *A contrario*, dans l'esthétique *cognitive* de Nelson Goodman, l'expérience esthétique se confond avec la saisie du fonctionnement symbolique des *marques* constituant l'œuvre, indépendamment du plaisir ou du déplaisir éprouvé à l'occasion

5. Gérard Genette, *La Relation esthétique. L'Œuvre de l'art II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1997.

de l'activation de leur langage. La relation qualitative à l'œuvre, comprise chez Dewey en termes de transactions entre l'être vivant et l'environnement, se voit donc ici exclusivement restreinte à sa portée *référentielle*: l'identification des opérations de dénotation, d'exemplification ou d'expression des symboles. Si la compréhension des *voies de la référence* construite par les langages de l'art participe pleinement de l'expérience, et a pour vertu, chez Goodman, d'établir une continuité entre l'art et d'autres manières de faire des mondes symboliques, elle tend toutefois à reconduire inopportunément un autre dualisme, sans doute moins coûteux que le précédent, entre la saisie d'un *fonctionnement* symbolique, d'une part, et, de l'autre, celle des *qualités* d'une situation d'interaction. En minorant l'aspect immédiatement qualitatif de l'expérience esthétique selon Dewey, Goodman réintroduit une forme de hiérarchie entre cognition et émotion. Au contraire, une approche inclusive d'inspiration pragmatiste s'attacherait plutôt à comprendre comment se coordonnent cognition et émotion dans un même processus expérientiel, à travers le médium formel de l'expression, à condition de ne pas faire des traits contingents d'une situation des critères universalisables en réglant la dynamique.

- L'esthétique *herméneutique* repose quant à elle sur une interdépendance de l'art et de la philosophie. Chez Danto, l'expérience de l'art est de part en part *interprétative*: ce qu'on appelle une œuvre d'art est *constitué* par une interprétation philosophique qui lui attribue une signification en fonction de son moment historique d'émergence et de l'état ambiant de la théorie disponible dans le « monde de l'art » qui l'environne. L'interprétation ne dépend alors nullement des caractéristiques physiques ou perceptuelles de l'objet, ce que le trajet historique de l'art jusqu'au ready-made semble confirmer: seule l'idée ou le concept peut transfigurer, dans les termes théophaniques de Danto, l'objet ordinaire en symbole artistique; le

ready-made parachevant normativement, à cet égard, l'odyssée de l'art vers la conscience absolue de soi où l'art finit par absorber sa propre philosophie, au point de voir sa matérialité spécifique réduite à néant. Tout comme dans l'herméneutique philosophique allemande, que Danto finit par rejoindre en ce point, au prix d'une singulière hybridation de sa méthode argumentative analytique avec un historicisme d'obédience hégélienne⁶, l'activité interprétative réaffirme une identité essentielle et *séparée* de l'art, et laisse à la philosophie les dividendes de son *identification*.

Toutes ces tentatives d'arraisonnement de l'art par la philosophie sont le corrélat, selon Dewey, de la rupture d'un *continuum* vital qui unit l'organisme et son environnement. Les significations d'ordre culturel et collectif y jouent un rôle, en continuité également avec les processus de la vie organique dont elles constituent l'aboutissement. Lorsque l'analyse philosophique détache un aspect de l'unité processuelle complexe que constitue une expérience achevée⁷ (*consummatory*) pour en faire un trait d'essence ou un principe monocausal, elle rompt la qualité *différentielle*. Si l'expérience esthétique est à ce point importante, ce n'est pas en tant qu'elle joue le rôle d'un *fondement*, mais parce que son examen permet de faire saillir les dimensions satisfaisantes et qualitatives de l'expérience ordinaire trop souvent narcotisées par l'habitude ou les conventions. L'enquête sur l'art doit alors se soustraire aux catégories déjà compartimentées et « éthérées », par-delà la différenciation weberienne ou systémique du social en « sous-systèmes »

6. La dimension hégélienne d'une telle reconstruction de l'histoire de l'art à rebours à partir des *Brillo Boxes* de Warhol est pleinement affirmée dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.

7. Cette caractéristique de l'expérience esthétique, et de toute expérience satisfaisante en général, est affirmée dès les premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, chap. III, « Vivre une expérience », p. 81-114.

relativement autonomes, pour reconstruire, à partir d'une base naturaliste somatique, les qualités esthétiques de l'expérience embrassant dans une même compréhension la pratique des arts et les transactions entre les créatures vivantes et les situations environnementales où elles agissent, pour leur survie ainsi que pour leur progressif développement (*growth*).

Le point de départ de *L'Art comme expérience* acquiert dès lors une puissance critique renouvelée, *a fortiori* quand on le compare à la résurgence de pulsions ontologiques et réalistes d'un certain pan de la philosophie de l'art. Au lieu de commencer son livre par une définition analytique de son objet, Dewey se livre à une *dés-essentialisation* de l'art, à travers une réflexion sur l'être vivant et sur les modalités dynamiques de la vie. Cette opération inédite, qui conjugue une *naturalisation* de la culture et une *revascularisation* de l'art aux « processus normaux de la vie commune », constitue l'antidote aux conceptions séparatistes et muséales qui isolent des œuvres, devenues presque « fossiles », des formes de vie qui les ont fait naître et où elles remplissaient des missions sociohistoriques diverses. À ce titre, la conception muséale court le risque de faire de l'art une fonction exclusive de l'*exposition*. Elle peut en outre entériner, au titre d'une différence catégorielle entre l'art et la vie, le geste fétichiste qui fait des œuvres de simples bijoux ou bibelots destinés à l'agrément décoratif, quand elles ne sont pas les supports passifs d'une idéologie impérialiste – le musée, depuis son développement au XVIII^e siècle, devenant l'instrument de domination culturelle d'une puissance nationale qui amasse des trésors de guerre. La prolifération de fondations privées, où des nababs de l'économie globalisée exposent les fruits d'une politique d'acquisition somptuaire et agressive d'œuvres amassées au gré des biennales, en constitue probablement la répétition historique.

C'est bien de *critique sociale* qu'il est question, en effet, tout au long du livre de Dewey: le détachement de l'homme

commun vis-à-vis des satisfactions potentielles de l'expérience, le caractère globalement inesthétique, voire *anesthésié* de la vie quotidienne lorsqu'elle se place sous l'autorité absolue de conventions solidifiées, ou le dualisme entre le point de vue artistique (celui de l'activité créatrice) et le point de vue esthétique supposé *passif* du spectateur sont autant d'entraves, aux conséquences politiques, au plein développement de l'individu et de la communauté dont il est solidaire. L'art n'est pas magiquement institué par des objets physiques aux allures de monades, il procède au contraire d'une forme collaborative d'action et de participation qui unit des créatures vivantes au travers d'artefacts dans des séries cumulatives de transactions énergétiques propres à les satisfaire, et à nourrir la trame vitale commune qu'elles tissent. Ce que Dewey nomme le « produit artistique » n'est pas l'œuvre : il y a œuvre lorsque le « produit » artefactuel, quel qu'il soit, loin d'être forcément enclos dans l'art au sens *institué* du terme, se reconnecte à des actions et à des besoins, à des manières de faire et de se conduire, à des ressources de l'environnement et à des *affordances* potentielles intégralement dépendantes de la situation. L'expérience n'a donc plus de lieu ontologique fixe, ni de *substance* transcendant les usages. Si les critères d'achèvement et d'unicité caractérisent en effet, selon Dewey, l'expérience en général, et sont *intensifiés* dans l'expérience esthétique, leur applicabilité est à chaque fois renégociable de façon *ad hoc*, et ces critères mêmes peuvent avoir des « contenus » différents, en vertu d'une *inclusivité* portée à son comble.

À tirer toutes les implications fortement anti-essentialistes des positions de Dewey sur l'expérience esthétique, il semble un peu excessif, comme le fait Rorty⁸, de lui imputer une

8. Richard Rorty, « La métaphysique de Dewey », *Conséquences du pragmatisme*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 1990.

métaphysique où l'expérience jouerait un rôle fondationnaliste, ne serait-ce qu'en raison du fait que des éléments langagiers partagés et des significations antérieures sédimentées viennent s'y déposer de façon presque *stratigraphique*. L'expérience est certes le principe organisateur de la vie; l'interruption, la simple déstabilisation des routines ou la mise en crise de l'expérience déclenche des *enquêtes*; ces dernières constituent ce qu'on appelle l'adaptation conjointe de l'espèce dans son environnement. Toutefois, ce qui spécifie qualitativement et interactionnellement l'expérience est toujours soumis à un *contextualisme* radical (voire à une sous-détermination extrême, si ce n'est à une indétermination) que Rorty lui-même appelait de ses vœux, quand bien même certains philosophes deweyens préféreraient parler de *situation*⁹ plutôt que de contexte, en raison du logocentrisme supposé rattaché à ce dernier concept.

Dans l'approche instrumentale et expérimentale de la culture qui est celle de *L'Art comme expérience*, nul critère, on l'a vu, ne peut s'absolutiser en norme universelle. Le chapitre XIII, « Critique et perception », distingue à cet égard une forme « judiciaire » de critique, qui statue en ramenant la diversité des expériences à un standard ou à un étalon prédéterminé, et une forme clarifiante de jugement qui se saisit des constituants variés de l'expérience, en l'absence d'une norme extérieure uniforme et publiquement arrêtée, sans toutefois céder à un impressionnisme de l'ineffable. L'une tend à refermer le chemin de l'enquête en soumettant l'acte critique de jugement à une autorité: l'autre se montre plus sensible à la plasticité des usages et à leur nouveauté, et peut servir d'outil fécondant pour d'autres expériences directes. Le critère de réussite du jugement critique devient donc, dans cette optique, sa possible *recontextualisation* multiple, transformative

9. Joëlle Zask, « Situation ou contexte ? », *Revue de philosophie* n° 245, PUF, 2008/3, p. 313-328.

et expérimentale, et non le respect de conformités attendues. L'approche critique dite *formaliste*, qui s'attache à détecter des relations internes dans un objet, voire à réduire celui-ci à la réplication en surface d'un ensemble de relations différentielles profondes indiquant une structure, tombe tout autant sous le coup de cette critique, puisqu'elle prétend extraire un *modèle* de l'œuvre, saisi en dehors de son fonctionnement et de son activation singulière dans l'expérience. En définitive, Dewey réclame au critique de rendre compte de la manière singulière dont une œuvre s'inscrit dans les rythmes et les flux de son expérience; son matériau est d'abord celui d'une perception de « première main » (*first-hand*) qui, dans un second temps, peut analyser et discrétiser ses composants dans la perspective d'une partageabilité propice à élargir l'aire d'expériences esthétiques futures.

Cela ne va pas sans bousculer les certitudes de la critique professionnelle du monde de l'art, trop souvent vouée à la validation automatisée des choix déjà opérés par les responsables et programmeurs institutionnels, quand elle ne se confond pas purement et simplement avec ces derniers, dans une indistinction incestueuse des genres. Sous couvert de l'expertise toute puissante attribuée à quelques-uns (parfois alternativement ou *simultanément* commissaires d'exposition, conseillers à l'achat de collectionneurs, critiques d'art et responsables publics d'institutions), s'opère une nette confiscation de l'espace public, pourtant fortement lié à la dimension collective et culturelle des pratiques artistiques. On peut y voir une convergence supplémentaire entre la structure décisionnelle du monde de l'art globalisé et les formes agressives de l'idéologie néolibérale. Un tel gouvernement des experts, voulu déjà par Walter Lippmann, fait du public un simple « fantôme¹⁰ »,

10. Walter Lippmann, *Le Public fantôme*, trad. L. Décréau, Paris, Démopolis, 2008.

ectoplasme se rangeant derrière les propositions de ceux qui gouvernent. Un des symptômes en est l'intermittence (Dewey parlait de l'« éclipse » du public) voire, dans le pire des cas, son indifférence vis-à-vis de problèmes et de conséquences qui ne le concernent manifestement plus, à l'exception d'expositions *blockbuster* où la quantification du nombre de visiteurs répond à la monumentalisation *kitsch* de ce qui est exposé. Lorsque les efforts des stratégies publicitaires se conjuguent à la muette acceptation, de la part des artistes et des critiques comme des visiteurs, de la logique foraine de l'*attraction*, alors il semble difficile de dire que quelque chose comme une mobilisation *commune* autour d'un désir de conserver, d'imaginer ou simplement de discuter d'un bien *commun* se produit.

Bien qu'elle se place plutôt dans une perspective post-habermassienne, la tentative ambitieuse de Rainer Rochlitz¹¹ pour élaborer une reconstruction contemporaine de la philosophie de l'art, autour d'une *rationalité* esthétique, peut rentrer en résonance avec le combat que menait Dewey contre cette sorte de *préemption* inversée qui soustrait l'art à l'échange public et au partage démocratique des arguments. Les raisons d'homologuer ou d'accepter une œuvre d'art comme telle, même en tant que simple « candidate à l'appréciation », ne sont certes pas entièrement objectivables au sens où elles seraient déterminées par des conditions *causales* : elles demeurent des *raisons* qui se construisent dans l'échange intersubjectif, ouvert à l'examen de tout un chacun, au-delà d'un impressionnisme idiosyncrasique. Bien des aspects distinguent toutefois une théorie de la rationalité esthétique de l'enquête deweyenne, même si elles partagent toutes deux le même refus. Chez Dewey, les ressources offertes par la critique sont mobilisées à des fins d'*amélioration* des

11. Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1998.

expériences postérieures, ce qui inclut des aspects émotifs et somatiques autant que langagiers, et surtout une part d'imprévisibilité. La poursuite d'un accord ou d'un consensus, fût-il conçu comme un terme idéal, n'en constitue pas exclusivement le principe; le partage même entre des sphères de rationalité lui est étranger. La fragilité des « publics », les conditions incertaines de leur émergence et de leur mobilisation empêchent d'ancrer la démocratie dans les principes quasi transcendants (tels que la « communauté idéale de parole ») qui structurent l'éthique de la discussion de la deuxième école de Francfort, surtout chez Karl-Otto Apel.

Il demeure néanmoins souhaitable d'espérer une réarticulation théorique de la philosophie politique pragmatiste de l'art avec la nébuleuse des théories critiques héritées du marxisme « occidental ». Les satisfactions qui font tout le prix de l'art sont en effet au cœur de ce qui permet de juger et d'apprécier une culture. Que ce soit dans le chapitre IX d'*Expérience et nature* ou dans celui qui parachève *L'Art comme expérience*, l'art, selon Dewey, trace, en *négatif*, par rapport aux conditions réelles aliénées de la vie, un « sens des possibilités¹² » auxquelles les autres activités sociales peuvent être confrontées. L'art peut bien être reconçu comme une critique politique du présent, parce qu'il est susceptible de rétablir de façon satisfaisante un *continuum* dans des flux d'expérience mutilés, incomplets ou colonisés par le calcul marchand au détriment de la qualité vécue des situations.

Bien évidemment, ces satisfactions peuvent être grossières, de simples « stimulations éphémères » mises au service de la domination ou du spectacle. En ce cas, c'est la dimension *idéologique* de l'art qui est la plus saillante, celle qui s'écrit du côté des pouvoirs, dans les agendas des « industries culturelles »

12. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 552.

que Dewey lui-même n'épargnait pas de ses critiques, sans partager toutefois le vocabulaire d'Adorno et d'Horkheimer. Mais ce moment idéologique ne peut être appréhendé de façon unilatérale. Quelque incomplète ou médiocre qu'elle soit, la satisfaction imaginative liée à l'expérience esthétique communique nécessairement avec un moment *utopique* : son noyau éclaire par contraste les « contraintes qui nous enserrent et [l]es poids qui nous oppressent¹³ », tout comme la *désintégration* des fins et des moyens dans les conduites humaines. Il y aurait ainsi à l'œuvre, dans les dernières pages si marquantes de *L'Art comme expérience*, presque *in nuce*, la leçon dialectique du marxisme culturel de Fredric Jameson et de celui d'Herbert Marcuse. En effet, même lorsqu'elle semble remplir des fonctions idéologiques et participer à la *reproduction*, l'expérience esthétique ne doit pas être laissée de côté par une philosophie politique de gauche car elle renferme une protestation puissante contre la « souffrance réelle » et un appel au changement social. Adorno y voit l'expression d'une *négativité* esthétique souveraine et paradoxale : l'autonomie de l'art constitue, chez lui, le dernier refuge accessible, dans un monde social intégralement administré, même si cette autonomie doit rester conflictuelle et constamment menacée. Les grandes œuvres, dans la perspective normative qui est la sienne, sont tenues de dramatiser, dans leur langage formel, une *tension* entre leur autonomie ontologique maintenue *malgré tout* (ce qui les distingue du reste des activités humaines) et l'hétéronomie empirique de leur matériau. L'état de crise permanente qui en résulte, affectant l'expérience esthétique moderne, constitue alors la seule garantie contre son absorption sans reste dans la sphère des *signes-marchandises* indifférenciés. Il est à craindre que l'espoir nourri par Adorno n'ait été lui

13. *Idem.*

aussi éteint par la totale anastomose de l'art contemporain à l'économie globalisée¹⁴.

Une telle dialectique se retrouve chez les avant-gardes historiques, transposée à une échelle bien plus vaste que les configurations de l'œuvre singulière. Leur naissance au début du XX^e siècle, ainsi que leur trajet conceptuel dans l'histoire, marqué par un échec final mais ô combien exemplaire, ont été reconstruits par Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*¹⁵. Chez elles, le mythe de l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise est attaqué en son principe même, d'une façon qui mériterait sans doute d'être mise en rapport avec les premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, qui prennent également pour cible la « chose éthérée » qu'est devenu l'art dans la société capitaliste moderne. À travers le procès historique complexe de rationalisation et de réification, l'art se trouve confiné à la satisfaction des besoins résiduels, laissés de côté par l'organisation de la vie matérielle autour de la *production* : il constitue alors un sous-système, une enclave douée de sa logique propre : l'institution Art. C'est au terme de ce procès de séparation idéologique et institutionnelle de l'art que les mouvements d'avant-gardes apparaissent pour en faire l'*auto-critique* : ils opèrent alors un violent mouvement de balancier inverse, en faisant de la pratique de l'art le centre organisateur d'une nouvelle praxis sociale, qui s'oppose intégralement à la construction bourgeoise de la réalité.

Ces perspectives héroïques ou glorieuses s'éloignent quelque peu du *méliorisme* cher à Dewey. À un modèle de subversion généralisée qui court le risque d'élitisme, et dont

14. Cf. Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

15. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions Théoriques, « Saggio Casino », 2013.

l'échec tient sans doute au fait qu'il repose en fin de compte sur le dualisme même entre l'art et la vie dont il voudrait prendre congé, Dewey oppose un rôle *reconstructif* de l'art, destiné à l'éducation et l'amélioration généralisée des interactions. Lorsque les fins poursuivies par la philosophie sont rapatriées des hautes sphères de l'Idée autant que de l'établissement des fondements, elles participent pleinement d'un effort de clarification de ce que les hommes *font* et de la manière dont ils *expérimentent*. Le refus des conformismes et des soumissions en est le corollaire, ainsi que l'affranchissement des certitudes vis-à-vis de ce qui est rigide*ment institué*. À ce titre, on pourrait évoquer trois usages possibles du pragmatisme de Dewey, dans une perspective plutôt *réinstituant*e pour les pratiques artistiques, dans l'ordre croissant de leur degré d'expérimentation institutionnelle.

- Le premier concerne le développement et l'approfondissement de l'*éducation* artistique : le méliorisme deweyen s'attacherait à enrichir la teneur des expériences institutionnellement liées à l'art par des dispositifs pédagogiques qui concernent non seulement ce qu'on a l'habitude de nommer la *médiation culturelle*, mais aussi la sensibilité aux *conséquences*, au-delà de la séparation incrustée culturellement entre l'activité liée à la *poiesis* et la supposée passivité de l'*aisthesis*. L'enjeu serait ici d'augmenter l'expérience esthétique, comme on pourrait parler d'une réalité *augmentée*; dans le temps, en alliant l'intensité présente à une ressaisie plus profonde des ressources acquises lors d'enquêtes passées investies dans l'expérience vers une projection dans le futur; dans son amplitude, ensuite, en améliorant sa valence ou sa *connectivité*: comment l'expérience s'intensifie au contact de dimensions langagières et conceptuelles, incluant des formes de savoir collectif, organisées dans des instruments disciplinaires (tels que l'histoire de l'art et la connaissance comparative des modes de traitement

du médium et des catégories génériques qu'elle permet). En bref, tout ce qui peut être qualifié d'*externe* en ce que les limites d'un simple face-à-face immédiat entre un sujet et un objet se voient excédées, mais qui s'incorpore dans le rythme de la transaction expérientielle. Ce n'est pas que l'immédiateté qualitative de l'expérience, primordiale chez Dewey, doive disparaître ou s'y résorber : au contraire, elle s'accroît lorsqu'elle est suffisamment *équipée*. L'éducation artistique au sens pragmatiste s'attache à cette forme ouverte d'*hypermédiateté* de l'art.

• Le deuxième touche à l'*extension* des caractéristiques de l'expérience esthétique à toutes les activités humaines. Toute expérience possède en effet une dimension qualitative trop souvent inaperçue et rejetée à l'arrière-plan. Une « esthétique » de l'expérience vise alors à remettre au premier plan de nos activités cette dimension, par des opérations d'*artialisation*. La somaesthétique développée par Richard Shusterman¹⁶ s'inscrit résolument dans ce glissement (parousique?) de l'expérience esthétique, au sens « restreint » du terme, à l'esthétisation généralisée de l'expérience, et utilise à cette fin une conception holiste renouvelée du corps en tant qu'interface transactionnelle, site privilégié d'artialisation. À ce sujet, la nécessaire historicisation des théories doit nous prémunir contre de possibles confusions : la position de Shusterman n'a que peu à voir avec la volonté de transfusion révolutionnaire de l'art dans la vie évoquée précédemment au sujet des avant-gardes. Elle s'inscrit plutôt dans une éthique postmoderne de l'autofaçonnement privé de l'ironiste libéral au sens rortyen, à ceci près que Shusterman semble restreindre au corps, même reconçu comme *soma*, l'expérimentation poétique et esthétique des vocabulaires que Rorty appelait de ses vœux. En outre, certaines des

16. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

tentatives pour artialiser l'expérience sont elles-mêmes déjà fortement codifiées, voire répertoriées : le triomphe du *design* comme principe organisateur du système marchand des objets et de l'échange lui-même, y compris dans sa dématérialisation numérique, en témoigne, autant que la transformation néo-avant-gardiste en *genre artistique reconnaissable et catégorisé comme tel* des performances ou des interventions *hors limites* visant à effranger les distinctions entre l'art et la vie. Dans le cas du *design*, il s'agit, pour le dire vite, d'une *cosmétique* de l'expérience plus que d'une transformation active. Ce qui pourrait être esquissé au titre d'une esthétique de l'expérience, dans une perspective pragmatiste post-deweyenne, s'attacherait plutôt à reconstruire de l'intérieur les usages et activités humaines en modifiant le lien étroitement instrumental entre moyens et fins, à la lumière des satisfactions apportées par la coordination *interne* spécifique des moyens et des fins dans des expériences esthétiques remarquables. Il pourrait en résulter un changement, certes modeste, mais aux conséquences non pleinement prévisibles, dans ce que Dewey appelle les habitudes d'attention et de « valuation ».

- Le troisième usage possible tient à la mise en avant consciente de l'*expérimentation* sociale dans la pratique de l'art. Ce qui a été appelé le *social turn*¹⁷ ou tournant social d'un certain type d'art contemporain non orienté-objet en constitue un des modes privilégiés. Plusieurs voies s'y conjuguent : d'un côté, un art qui adopte le format de l'*enquête*, au sens formalisé du terme par la pratique des sciences sociales, sans en partager néanmoins toutes les contraintes épistémologiques, et, de l'autre, un art participatif ou collaboratif, pour ne pas dire *relationnel*,

17. Claire Bishop, « The Social Turn: Participation and Its Discontents », *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, chap. 1, p. 11-40.

qui cherche à intervenir dans des communautés situées et à faire émerger, dans le meilleur des cas, des *publics* autour de problèmes *ad hoc*. La forme de l'enquête vue comme médium artistique déploie des protocoles d'étude et de délimitation d'un terrain sur une *durée*: elle s'attache à la construction d'un objet et à la production d'un certain nombre de documents et de comptes rendus dont l'état achevé est toutefois très rarement le rapport, mais plutôt des hybrides entre l'exposition et la publication. L'art dit collaboratif, par un travail d'observation qui se veut participante, et qui repose lui aussi sur des enquêtes préalables, prétend intervenir sur les rapports sociaux et réins-tituer des chaînes agentives plus propices à façonner de l'intérêt pour un bien commun partagé ou désirable. On pourrait ainsi faire l'hypothèse que ces paradigmes explorés dans l'art contemporain depuis les années 1990 interviennent sans doute comme pour le racheter moralement de son intrication à la sphère néolibérale, et de sa complicité avec un mouvement plus général de démantèlement agressif des solidarités, sous le coup de la nécessité économique et de la mise à disposition flexible comme source de profit du « capital humain ». L'ambiguïté de ces pratiques artistiques, les écueils ou les soupçons de « mauvaise foi » qui les guettent ne sont pas à négliger si l'on veut procéder à leur examen critique. Le rapport établi implicitement ou explicitement avec la pensée de la démocratie chez Dewey peut lui aussi être trompeur: en ce domaine, les déconvenues peuvent être à la hauteur des promesses entraperçues. L'art participatif et/ou collaboratif peut-il ainsi devenir un *instrument* pour l'*équipement* du public, au même titre que les sciences sociales? Quels sont les critères pertinents pour juger de ses *résultats*, et est-il susceptible, en vertu d'une plus grande liberté dans l'expérimentation qui le caractériserait, de contribuer décisivement à l'émergence de publics, d'une manière alternative ou complémentaire aux voies de l'action sociale et des politiques établies?

Sans entrer dans les détails d'une histoire à la fois factuelle et théorique de l'art participatif contemporain, on peut néanmoins tenter, pour finir ce parcours, de faire surgir quelques contradictions productives au sein de cette nébuleuse. Ces pratiques participatives sont en effet différemment institutionnalisées, et les institutions qu'elles traversent ou auxquelles elles se chevillent font peser des formes de contrainte spécifiques. Le type d'interactions qu'elles mobilisent ainsi que l'allure et la portée des collaborations multiples qu'elles activent en dépend fortement. Distinguons alors plusieurs modes de participation ou d'interaction intra-, extra- ou trans-institutionnelles. Les mots d'ordre de l'influente esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, à savoir la fabrication de « micro-utopies » et la transformation en médium artistique de « processus d'échanges intersubjectifs » ont essaimé dans le champ de l'art, en accompagnant, dans un double mouvement de *théorisation* et de légitimation, l'expansion d'un néoconceptualisme participatif, devenu presque *mainstream*, revendiqué par des artistes comme Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Philippe Parreno ou Francis Alys. Puisque le lien social se trouve de plus en plus malmené de part en part, Bourriaud assigne à l'art une fonction de réparation ; ce que l'art doit produire, ce ne sont plus des objets exposés, mais des « moments » de convivialité, le tissage immatériel de nouveaux « réseaux sociaux » entre plusieurs acteurs dans une situation, comme *alternative* à une économie du travail immatériel aliéné. Il en résulte des « œuvres » participatives où ce qui constitue l'identité opérable se confond avec des *épisodes sociaux* de rencontre et d'échange collectif. Il est toutefois symptomatique que les premières œuvres dites relationnelles aient travaillé avec la pratique codifiée du *vernissage*. Si l'œuvre-relationnelle se confond alors avec des interactions sociales, ces dernières demeurent intra-institutionnelles, et voient leurs conséquences limitées puisque l'œuvre-vernissage

demeure comme assignée à résidence, *contenue* dans les lieux et les rites même de l'institution artistique. Il s'agirait alors d'une variante de *foregrounding*: une mise au premier plan logique de conditions d'arrière-plan habituellement neutralisées, un *voir-comme* art un vernissage devenu à lui-même sa propre fin. Mais les échanges ainsi mis en avant sont essentiellement réglés *a priori*, limités à quelques actions *scriptées* tout en demeurant dans un cadre prévisible. Ses structures sont fixées : la soupe thaïe collective, organisée sous la verrière du Grand Palais (*Soup/No Soup*) par Tiravanija et servie aux invités de l'ouverture de la Triennale d'art de Paris, en 2012, ne déplace en rien la prévisibilité des interactions sociales attendues de son public choisi. Le modèle d'agentivité de cet art participatif est quelque peu réductionniste : il utilise comme matériau des interactions contrôlées et forcloses dans le champ d'une institution bien identifiée, sous l'autorité d'une figure d'artiste dont l'*auctorialité* unique au sens traditionnel n'est pas remise en cause. En ce sens, il n'échappe pas non plus à la réification qu'il prétend circonvenir, et joue avec une forme maintenue si ce n'est redoublée, même sous sa forme « participante », d'autonomie institutionnelle de l'art.

Il y a, dans l'esthétique relationnelle défendue par Bourriaud et certains artistes *mainstream*, un dosage périlleux entre un certain *optimisme* quant au pouvoir de l'art de créer des micro-utopies actives dans des espaces protégés, et un *scepticisme* quant au pouvoir des expérimentations artistiques d'embrayer sur une action sociale organisée. L'engagement dans des contextes sociaux situés en dehors du monde de l'art, les formes d'activisme, d'action directe ou de maillage à des collectifs existants sont congédiés, aussi bien par Nicolas Bourriaud que par Claire Bishop, comme une forme naïve de politisation de l'art. L'argumentation utilisée par Bishop se révèle toutefois philosophiquement plutôt redevable à Rancière

qu'au poststructuralisme héritier de Deleuze et de Guattari qui anime les essais de Bourriaud. Vouloir émanciper le public, par l'art, d'un état d'ignorance et d'aliénation peut se révéler ainsi contre-productif, puisque cette situation d'ordre *pédagogique* au sens traditionnel présuppose une inégalité fondamentale de savoir et de pouvoir entre le spectateur et l'artiste-critique savant. Pour éviter cette reproduction inconsciente d'un schème de domination culturelle, l'art participatif, selon Bishop, doit « suspendre », suivant en cela les analyses récentes de Rancière sur les antinomies de « l'art critique¹⁸ », ses prétentions à chercher un impact social mesurable et quantifiable, ce qui revient à lui accorder encore et *malgré tout* une forme d'autonomie, au titre d'une absence de finalité assignable qui extrait les pratiques artistiques des chaînes de causes et de conséquences caractérisant pourtant toute action sociale.

Bishop termine son histoire critique de l'art participatif par des œuvres qu'elle estime exemplaires de cette tendance « suspensive » de la participation : des œuvres artistiques revendiquées en tant que telles, qui prennent pour *médium* des interactions humaines, mais *en dehors* des lieux établis de l'institution artistique, ce qui mène à une rencontre entre art et espace social, mais sous le signe de l'ambiguïté voulue, non subsumable sous le jeu de langage éthico-politique qui serait celui d'un travailleur social ou d'une ONG militante. Bishop prête une attention particulière aux travaux *outdoor* de Thomas Hirschhorn ; baptisés « œuvres d'art » par l'artiste lui-même, ces travaux déplacent, dans un espace social souvent paupérisé ou marginal, des activités rattachées au monde de l'art : une exposition temporaire d'œuvres prêtées par le centre Pompidou dans un *Musée-précaire* à Aubervilliers, ou un festival autour de Spinoza dans un

18. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

grand ensemble d'Amsterdam¹⁹ où se télescopent des lectures, des conférences de philosophie autour d'un bar autogéré et des « rendus » d'ateliers, soit un ensemble d'activités auxquelles les habitants du lieu prennent part, en tant qu'acteurs, assistants logistiques rémunérés, ou simples spectateurs, à des degrés d'implication intermittente renégociables pendant la durée dudit « festival » – dont l'auteur, à un niveau protocolaire de second ordre, demeure l'artiste identifié comme tel. Si la structure agentive de ce type d'œuvre « relationnelle » est complexe et stratifiée (puisqu'interviennent de nombreux acteurs, venus du monde de l'art tout autant que du site social où l'œuvre relationnelle est brièvement implantée), son auctorialité reste simple, et non collective.

Par rapport à l'esthétique relationnelle de Bourriaud, la participation « suspendue » de Bishop prend pour matériau des interactions situées *hors* du lieu institutionnel fermé de l'art. Mais les pôles entre lesquels se déploient les interactions sociales activées demeurent fixes et non déplacés en tant que tels. Bishop y voit une tension volontairement non réconciliée, voire intensifiée *in situ*, entre le monde de l'art et le monde social, qui oblitère toute *transitivité* de l'un à l'autre. Lorsque l'art institué est projeté dans un espace social extra-institutionnel, comme semble le valoriser Bishop, il se produit certes une forme minimale d'expérimentation, ou de « rencontre » éphémère, ne serait-ce que par une mise en présence de formes de vie et de jeux de langage hétérogènes, mais il n'en demeure pas moins que la répartition préalable des rôles sociaux reste intouchée. On pourrait alors distinguer une simple *participation* à un projet défini par et rattaché à une figure traditionnelle de l'*autorité* artistique d'une *collaboration* effective où le travail se

19. Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, Amsterdam, 2009. Commenté par Claire Bishop, *Artificial Hells*, *op. cit.*, p. 260-265.

retrouve distribué dans un collectif émergent où l'art au sens institué est *engagé* dans de nouveaux cours d'action et exposé tactiquement à des redécoupages contextuels qui en déploient autrement le répertoire, la valence et la grammaire.

À vouloir se détacher de l'art à finalité « sociale », de l'activisme d'agit-prop, ou du *community art* des années 1970, ainsi que de leur reviviscence actuelle chez un historien d'art comme Grant Kester²⁰ (qui prône une forme d'art collaboratif reposant sur des interactions de longue durée sur un site, par des greffes progressives sur le tissu socio-associatif local), Bishop en vient à occuper une posture théorique problématique, que l'on pourrait reformuler en termes deweyens. N'y aurait-il pas en effet, dans la volonté de « suspendre » et d'opacifier les rapports instrumentaux possibles entre art et vie sociale, une forme de privation des ressources possibles offertes par l'enquête ? N'est-ce pas un prix trop lourd à payer que celui de vouloir réassurer l'autonomie de l'art, même lorsque son médium est fait intégralement d'échanges sociaux ? Se jouerait peut-être ici, dans la conception bishopienne de la participation artistique « suspensive », une variante inédite de cette « peur » de la démocratie à laquelle Dewey répondait déjà dans *Le Public et ses problèmes*. Il peut être en effet rassurant de laisser aux experts et aux spécialistes des domaines établis le soin exclusif d'améliorer le niveau de réflexivité des interactions ainsi que leur maillage expérientiel, pour faire de l'art, tout participatif qu'il soit, une pratique qui se contente d'esthétiser librement des rapports humains sans aspirer à leur modification, et ce de façon « éthérée », en dehors du cadre des usages ordinaires contraint quant à lui par les impératifs de la vie pratique. Une voie pragmatiste plaiderait plutôt pour accorder un possible crédit *réinstituant* à ces agirs

20. Grant Kester, *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011.

sociaux. Une fois qu'ils sont activés, exemplifiés, recorrelés et testés dans des dispositifs artistiques qui font s'intersecter de façon tactiquement réajustable plusieurs espaces hétérogènes et plusieurs institutions, ces agirs sociaux pourraient contribuer, en retour, à modifier notre faculté commune de représenter, modeler, créer et de (re)faire des mondes. Qu'une perte de stabilité à la fois formelle et institutionnelle de ce qui est identifié et reconnu comme art en résulte, voilà qui ne devrait pas nous attrister, au regard de l'expérience ouverte.

JEAN-PIERRE COMETTI

Politiques de l'art

Nous n'avons jamais fait l'expérience de produire une culture étendue à toute la société. Au contraire, nous avons réservé la culture à un petit nombre d'individus. Pour tenter l'expérience, il nous faudrait modifier notre système économique de manière à construire une base solide pour les exercices libres de l'esprit, de l'imagination et de la sensibilité. Nous aurions à supprimer toutes les barrières qui actuellement empêchent la libre circulation de la connaissance et des idées. Nous aurions à transformer les motivations de la dépense d'énergie humaine de manière à ce qu'elle ne soit ni gâchée ou amoindrie, ni utilisée en vue d'exercer un pouvoir sur les autres.

Je ne vois pas comment une norme de l'art à la fois élevée et populaire pourrait exister alors que la majorité des gens vivent dans des taudis. Il ne suffit pas qu'ils assistent aux concerts gratuits, qu'ils fréquentent le Metropolitan Museum pour contempler des tableaux ou les bibliothèques publiques pour lire des livres, ni qu'ils acquièrent une culture artistique, tant que leur environnement immédiat ou avec lequel ils sont directement en contact les habitue à des expériences sordides et laides.

Ceux qui contrôlent le système existant et qui, par conséquent, contrôlent aussi la commercialisation de ces produits, constatent que le moyen le

plus facile et le plus rapide pour s'enrichir est de maintenir un niveau d'exigence très bas. On peut alors rétorquer qu'ils ne pourraient pas tirer le moindre bénéfice de ce système s'ils ne donnaient pas aux gens ce qu'ils veulent, de sorte que le fait qu'ils s'enrichissent en procurant aux masses des produits culturels superficiels intellectuellement et esthétiquement n'en est pas moins la preuve de l'incapacité des masses à apprécier ce qui est raffiné. Cet argument ressemble à celui qui est utilisé pour justifier que les journaux donnent à lire ce que les gens veulent lire. Ils commencent par créer le désir de certains types de choses puis, une fois qu'ils ont conduit les gens à les vouloir, ils les leur donnent en prétendant qu'ils ne font que procurer aux gens ce qu'ils veulent¹.

John Dewey a fourni à la philosophie les outils d'une critique des idées qu'une tendance naturelle nous porte à créditer d'une nécessité soustraite à l'histoire et aux transformations susceptibles de s'y produire. Jusqu'à quel point ces idées répondent-elles aux besoins ou aux aspirations réels d'une culture ? Dans quelle mesure sont-elles propices au changement, au sens d'une émancipation ou d'un monde plus ouvert et plus inclusif ? Quelles sont, pour tout ce qui concerne les conditions de la vie sociale et individuelle, les *conséquences* des convictions où se forgent notre représentation du monde et de nous-mêmes, dans la variété des champs contrastés de l'expérience et du savoir ? Le champ des arts, au même titre que d'autres domaines de l'expérience et de la culture, reste ouvert à ces interrogations.

En écrivant *Art as Experience* (1934), quelques années après *Experience and Nature* (1925), Dewey a étendu à l'art un

1. John Dewey, « Politics and Culture » [1932], *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1981-1990, vol. 11, p. 40-48.

concept de l'expérience forgé à la lumière du darwinisme, dans la ligne d'une méthode soucieuse de surmonter les dualismes dont nos traditions intellectuelles sont exagérément encombrées. Cet ouvrage, significativement dédié à Albert Barnes, a enrichi la philosophie de Dewey d'un chapitre qui lui faisait défaut jusqu'alors, en apportant une contribution complémentaire à une notion – l'« expérience » – dont il avait fait l'un des vecteurs majeurs de sa pensée, quoiqu'il ait envisagé, à un moment, d'opter pour une autre terminologie².

On peut apprécier la portée de ce livre de plusieurs manières, que ce soit au regard de la philosophie de l'auteur dans son ensemble ou de ce qu'il apporte à notre compréhension de l'art, de la culture et de leur signification sociale et politique. Le type d'analyse qu'il a lui-même mis en œuvre dans ses livres – *Experience and Nature* ou *Reconstruction in Philosophy*³, notamment – ne se limite pas à une appréciation *intrinsèque* des idées ou des systèmes d'idées ; il vise à en apprécier la signification dans leur propre contexte et en leur temps, ou dans un contexte qui a évolué⁴.

2. Voir la préface à la deuxième édition de *Experience and Nature*. Dewey, en raison des difficultés liées au terme « expérience », proposait de lui substituer le mot « culture », au sens anthropologique du terme. Voir notamment la postface de *Expérience et nature*, trad. J. Zask, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2013.

3. John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, trad. P. Di Mascio, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014.

4. Les analyses que Dewey consacre à la philosophie et aux voies dans lesquelles elle s'est historiquement engagée sont généralement guidées par ce souci, comme le montrent notamment les premiers chapitres de *Expérience et nature* : « Nous disposons [...] d'un test de premier ordre pour évaluer toute philosophie susceptible de nous être offerte : s'achève-t-elle dans des conclusions qui, une fois renvoyées aux expériences de la vie quotidienne et à leurs difficultés, leur apportent un surcroît de sens, les rendent plus claires pour nous et nous permettent d'entrer dans des relations plus fructueuses

Il va sans dire que par rapport à la date de parution de *L'Art comme expérience* et à ce qui en constituait l'arrière-plan artistique, social et politique, le champ des arts et de la culture a connu des mutations que Dewey ne pouvait pas réellement soupçonner, et qui posent en des termes différents les questions qu'il se proposait d'aborder. Par ailleurs, le « tournant linguistique » en philosophie, voire le « tournant cognitif » ont joué un rôle tendant à priver l'expérience de la place centrale qu'elle occupait dans la philosophie de Dewey, même si certains auteurs ont entrepris de la réhabiliter⁵. Quant au type d'intérêt que Dewey portait à l'art, comment ne pas prendre en compte les voies ouvertes par la philosophie analytique de l'art⁶ ?

avec elles ? Ou bien au contraire, a-t-elle pour effet de rendre les choses de l'expérience ordinaire plus opaques qu'elles n'étaient, et de les priver dans la « réalité » de la signification qu'elles semblaient avoir auparavant ? Est-elle la source, pour les choses ordinaires, d'un pouvoir enrichi et accru, comparable à celui qui caractérise la physique lorsqu'elle est appliquée aux affaires de la vie de tous les jours ? Ou alors, faut-il tenir pour mystérieux que ces choses ordinaires dussent être ce qu'elles sont, et les concepts philosophiques ont-ils pour vocation de mener une existence séparée dans un domaine technique à eux réservé ? » (*Expérience et nature*, chap. 1.)

5. Richard Rorty a notamment mis en relief le caractère à ses yeux obsolète de cette notion dans « La métaphysique de Dewey » (*Conséquences du pragmatisme*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 1993). Richard Shusterman, à l'inverse, s'efforce, depuis son propre tournant pragmatiste, d'en mettre en évidence le prix, au regard d'une réflexion sur les arts et d'une réhabilitation du corps (*Pragmatist Aesthetics*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2013).

6. La philosophie analytique de l'art a largement supplanté les approches pragmatistes. En dépit d'opinions répandues parmi ceux qui s'y reconnaissent, elle n'en a pas moins épousé les présupposés que Dewey s'employait à neutraliser dans son livre de 1934. Voir, à ce sujet, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR, 2012. Son « objet » n'est qu'en apparence circonscrit par des procédures ou des méthodes ; il est avant tout subordonné à un statut

Si ce livre, tardivement traduit en français et en italien⁷, ne bénéficiait aujourd'hui d'un regain d'intérêt qui excède les milieux philosophiques, nous n'aurions probablement pas été conduits à en faire l'objet de nos réflexions. Pour en saisir la portée, l'actualité et les enjeux, il convient d'en situer les suggestions dans un contexte philosophique et artistique élargi. C'est à cette condition qu'il nous sera permis d'entrevoir les bénéfices qu'une analyse critique des conditions actuelles de l'art et de la culture, c'est-à-dire de leur inscription dans l'espace social, peut éventuellement en attendre. Cette inscription est *politique*, en ce sens qu'elle confère à ceux qui en sont les acteurs, proches ou lointains – des artistes aux publics – une *position* dans des processus qui se conjuguent au jeu politique désigné comme tel. Les « politiques de l'art », comme modes d'actualisation des conditions dont la production sociale des arts est solidaire, sont aussi potentiellement variables et ambiguës que l'art et la politique eux-mêmes; elles ne se dissocient pas des ressources qu'elles y trouvent, ni des réserves d'émancipation ou d'espoir social qui en font également partie.

Art et expérience

L'Art comme expérience se démarque des voies dans lesquelles l'esthétique philosophique s'est majoritairement engagée en se désolidarisant des présupposés ayant eu pour effet d'inscrire les objets esthétiques et les pratiques artistiques au cœur de *divisions* dont la grammaire du mot « art » a été intégralement investie. Ces divisions ont leur source dans des mutations

d'autonomie – ce que suggère Dewey au début de *L'Art comme expérience*, à propos du statut « séparé » des arts, vaut à cet égard comme diagnostic.

7. 2000 et 2005 respectivement.

au terme desquelles les arts ont acquis un statut distinct par rapport aux autres activités humaines ; elles trouvent un écho dans l'émergence d'idées qui en assurent la justification philosophique en les ancrant dans une ontologie et une épistémologie qui elle-même y puise sa justification⁸. En ce sens, le fait de considérer l'art *comme une expérience* présente une face *sociale* et institutionnelle et une face *philosophique* qui se traduit dans un ordre inhérent à nos facultés présumées⁹.

Historiquement, l'esthétique est associée au goût et plus spécifiquement au beau ; elle *institue* le « sensible » comme faculté de *connaissance* spécifique, distincte de l'« entendement¹⁰ ». Cette division, ancrée dans notre vision des arts et de ce qui

8. L'émergence de l'esthétique comme branche spéciale de la réflexion philosophique trouve sa contrepartie dans une évolution qui ne peut être décrite à partir de ses seuls ressorts *internes*, comme on a coutume de le faire lorsqu'on s'intéresse à la naissance de cette idée chez Baumgarten à partir de prémisses wolffiennes et leibniziennes ; elle doit être mise en perspective avec des évolutions sociales, économiques et politiques. Il ne s'agit nullement de raisonner en des termes qui nous ramèneraient à des schémas connus du type des « suprastructures », au sens marxiste du terme, mais de tenir néanmoins ce qui se fait jour sous ces deux rapports comme deux faces étroitement solidaires des conditions qui assurent aux arts un statut *séparé* dont les conséquences sont à la fois esthétiques, philosophiques, sociales et culturelles. Une histoire de l'art ou une philosophie qui autonomise son objet au point de l'enfermer dans des relations exclusivement internes ne peut espérer produire qu'un objet orphelin.

9. Le fait de rapporter l'« esthétique » à un jeu des facultés, comme on le voit chez Kant, par exemple, voire à des conditions neurologiques, comme on le voit aujourd'hui, ne peut que marquer ce statut orphelin. En un sens, le seul usage de ce terme comme *substantif* marque déjà une rupture par rapport à une expérience qui conjugue en elle une multitude d'autres aspects et d'autres facteurs.

10. Plus exactement un « genre de connaissance », si l'on pense aux évolutions à la faveur desquelles (en philosophie) la sensibilité ou faculté sensible s'est vu reconnaître le statut d'un genre particulier de connaissance,

les oppose à la connaissance rationnelle et/ou instrumentale – tant en ce qui concerne les démarches que les facultés qu'on leur associe – s'illustre dans diverses variantes de la distinction du *physique* et du *mental*, du *cognitif* et de l'*affectif*, etc.¹¹. La dimension *qualitative* attribuée aux phénomènes esthétiques, au centre des débats opposant les partisans d'une naturalisation de l'esthétique à ses adversaires les plus irréductibles : les « mystériens¹² », a sa contrepartie dans l'autonomie artistique et dans les dispositifs de type institutionnels qui assurent aux arts un statut *séparé*, fondé depuis le XIX^e siècle sur l'autotélie proclamée ou assumée des pratiques artistiques et des œuvres d'art.

Symétriquement, les conditions ayant contribué à produire cette division se traduisent dans une dépréciation des sens, du corps et des pratiques corporelles, comme Roberta Dreon s'emploie à le rappeler ici même, et comme Richard Shusterman l'a amplement souligné dans la plupart de ses livres depuis *L'Art à l'état vif*. Les discriminations qui ont frappé les arts populaires et les « arts de masse » en sont la conséquence¹³. L'ontologie dont ces discriminations sont solidaires est certes altérée par le double processus d'artification et de « culturisation » qui caractérise aujourd'hui les rapports incertains des arts et de la culture¹⁴. Les cloisons qui y étaient à l'œuvre ont cessé d'être

ce qui s'accomplit en effet dans la transition qui conduit de Leibniz à Wolff et à Baumgarten.

11. Le dualisme de l'*esprit* et du *corps*, radicalement contesté par la notion d'expérience, dans la philosophie de Dewey, est à la source des principaux dualismes dont l'« esthétique » demeure largement solidaire.

12. Cf. Jan-Pierre Cometti, « Y a-t-il un problème de l'esthétique ? », *Intellectica* n° 60, 2013/2.

13. Cf. Jean-Pierre Cometti, *Les Arts de masse en question*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

14. L'*artification* désigne le processus à la faveur duquel un artefact, primitivement associé à d'autres fonctions, acquiert un statut artistique.

étanches. La signification relative des objets qui entrent dans cette double catégorie, associée à l'inflation qui s'y manifeste, n'en est pas moins investie d'une valeur qui touche la « culture » dans son ensemble, en relation avec une « industrie culturelle » dont la logique se conjugue désormais à celle du « marché¹⁵ ».

La place qui tend ainsi à être celle des arts et de la culture, dans leur dimension publique, sous le plan social et économique, ne fait pas l'objet d'une attention spécifique de la part de Dewey, dans *L'Art comme expérience*. Dewey était parfaitement conscient – et soucieux – de la signification sociale des arts et de leur rôle dans une société démocratique comme celle qu'il appelait de ses vœux, mais la situation qui lui était familière n'était pas encore celle que nous connaissons,

Voir Nathalie Heinich, Robert Shapiro, *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, 2012. J'appelle ici, faute de mieux, « culturalisation » le processus qui, se conjuguant à l'artification, donne un statut « culturel » aux artefacts artistiques, au sens où il s'inclut dans le vase ensemble que désigne désormais ce mot, comme un champ particulier des activités et modes de comportement ou de conscience relié à des valeurs spécifiques. Bien entendu, cette « inclusion » ne va pas sans contrepartie sur un plan social et économique, y compris, comme Pierre-Michel Menger s'efforce de le montrer, quant au statut de l'artiste comme « travailleur ». Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2003.

15. Cette expression: « industrie culturelle », qui fait penser à la critique adornienne, est celle qui est utilisée par le ministère de la Culture pour désigner l'ensemble des moyens mis au service de la promotion et de la diffusion des arts dans l'espace public. Les questions de type économique qui en font partie intègrent une logique de l'offre et de la demande, dûment quantifiée, sous leur face visible, et une logique de la prescription et de la plus-value plus souterraine, mais étroitement liée au jeu des institutions, des musées, des galeries et du marché de l'art. Je laisse délibérément de côté ici la question de savoir dans quelle mesure les phénomènes considérés (qui passent entre autres par la collection) sont réductibles aux enjeux financiers que cela implique.

même si la puissance publique, dans le contexte américain, a manifestement opéré un tournant à partir des années 1930¹⁶. Le diagnostic qu'il établit présente néanmoins la particularité de mettre en relation les divisions qui affectent nos conceptions et notre pratique des arts avec celles qui traversent le champ social et le processus démocratique. C'est en ce sens que les questions qui touchent aux arts et à l'expérience esthétique sont « politiques » ; elles sont partie prenante des fractures et des discriminations à l'œuvre dans la société¹⁷. C'est pourquoi une philosophie de l'art est une « politique de l'art ». Comme Dewey l'a montré dans d'autres écrits, les questions politiques ne se limitent pas à la sphère des institutions, pas plus que la question de l'art ne se résout dans les dispositifs de définition et de légitimation (philosophiques, sociaux et/ou institutionnels) qui en assurent le statut. De ce point de vue, chez Dewey, la notion d'*expérience* joue un rôle majeur ; elle est le vecteur qui permet de rétablir les *connexions* et les *continuités* qui inscrivent l'art dans le contexte plus large des interactions dont il est solidaire, au rebours des représentations qui tendent à l'en isoler, au bénéfice de la vision « éthérée » dont parle Dewey au début de son livre. Cette « vision », aussi partagée ou

16. Le New Deal, de Roosevelt, comportait un volet concernant plus particulièrement les arts et les artistes : le *Federal Art Project*, qui marque un souci nouveau et qui est au départ de développements que la situation des arts, aux États-Unis, n'avait jamais connus. Dans les sociétés marquées par le libéralisme, ces questions se posent toutefois en des termes qui tendent à cantonner les arts et les comportements esthétiques dans la sphère privée. D'une certaine manière, l'« ironisme » de Richard Rorty en est une illustration. L'originalité de Dewey est au contraire de se démarquer de ce type de présupposé.

17. Cette position rappellera peut-être celle de Jacques Rancière. Je la laisse à l'appréciation du lecteur. Voir, sur ces questions, « Le partage du sensible » (interview), *Multitudes*, 2007.

contestée soit-elle¹⁸, est impliquée dans des « conduites » et des « habitudes d'action » qui interdisent de penser qu'elle ne serait jamais qu'une fausse représentation¹⁹. Il en va de même pour les questions politiques et pour celles qui concernent la démocratie en particulier ; elles ne peuvent se résoudre dans de simples conversions idéologiques ou institutionnelles ; il y va de conditions susceptibles de se traduire dans des *habitudes*, jusque dans des dispositions et des conduites qui excèdent ce qui se laisse immédiatement identifier comme « artistique », « esthétique » ou « politique ». C'est pourquoi les questions esthétiques, en particulier lorsqu'elles touchent à l'art, doivent être *excentrées*, *déplacées*. Une enquête philosophique qui se concentre sur le champ clos et autonome qui s'est constitué autour de ce mot est condamnée à manquer son objet ou à reproduire ce qui y a été préalablement enfermé, c'est-à-dire à pérenniser les divisions dont elle se rend solidaire en ignorant son propre rapport à des conditions sociales et politiques auxquelles elle reste subordonnée²⁰.

18. C'est probablement l'un des traits d'une large fraction de l'art du ^{xx}e siècle que de l'avoir contestée, des avant-gardes à l'« esthétique relationnelle ». Voir aussi, à ce sujet, les débats soulevés par les thèses de Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde* (trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013).

19. C'est tout l'intérêt, entre autres, d'un livre comme *Human Nature and Conduct*. Les questions qui tendent à se concentrer, d'un point de vue politique, sur le fonctionnement des institutions, ne peuvent faire l'économie de ce qui entre, à titre d'habitudes d'action, dans les conduites humaines. L'attention prêtée à ces conduites et à ses habitudes est un nécessaire prolongement de la réflexion philosophique et politique. C'est également à ce niveau – celui du « sensible », en un sens – que se résolvent les faux dualismes, à commencer par celui de l'esprit et du corps ou du physique et du mental, cela pour dire que des dualismes aussi « philosophiques » en apparence ont aussi leurs « conséquences » sociales et politiques.

20. Sans anticiper sur la suite, disons que dans un contexte où les pratiques artistiques et les ressources que les individus recherchent dans la culture

On se méprendrait sur les buts poursuivis par Dewey si l'on se proposait de voir dans *L'Art comme expérience* l'exposé d'une « esthétique », au sens d'une vision ou d'une définition de l'art supposée se substituer à d'autres. Les idées que Dewey y expose s'opposent certes aux esthétiques issues de Kant, voire de Hegel, mais dans un but qui vise à en déraciner les présupposés communs et à en finir d'une certaine manière avec la *notion même* d'esthétique. Il n'y a pas, en ce sens, d'« esthétique de Dewey²¹ », si du moins l'on veut bien admettre que l'esthétique, à l'instar d'autres disciplines considérées comme des *Fächer* ou disciplines spécifiques, n'est que le nom donné à ce qui se constitue dans une expérience débordant les seules ressources dans lesquelles on voudrait l'enfermer. En ce sens, l'idée de l'art au centre de laquelle se trouve le musée est une abstraction à la mesure des fictions que l'intellectualisme a produites par ailleurs en dissociant les produits de la pensée des processus qui en sont constitutifs et en leur conférant une signification autonome²².

(individuellement et socialement) sont encadrées par les dispositifs économiques qui s'y rapportent, les comportements des individus et ce qu'ils valorisent prennent inévitablement un sens qui excède les finalités immédiates de leurs choix. Le « sensible » demande peut-être à être réhabilité ; qui n'en voit, cependant, les tenants et les aboutissants là où les lois de l'offre et de la demande s'en sont emparées, au point de faire du corps un authentique talisman de la logique marchande ? Qui dira, également, que les habitudes et les représentations que cela induit sont sans rapport avec les problèmes que posent aujourd'hui les démocraties ? Sur quelles perspectives ces conditions s'ouvrent-elles quant au type d'individuation qui se dessine là où, pourtant, les ressources qui lui sont offertes se conjuguent à celles de l'éducation ?

21. Bien qu'on assiste aujourd'hui à l'émergence de ce qu'on se plaît à appeler une « esthétique pragmatiste », il n'y a pas, *stricto sensu*, d'esthétique de ce nom.

22. « Une fois qu'un produit artistique est reconnu comme une œuvre classique, il est isolé des conditions humaines qui ont présidé à sa création et des conséquences humaines qu'il engendre dans la vie et l'expérience réelles. »

Comme les avant-gardes – Dada en particulier – en ont eu l'intuition au début de la Première Guerre mondiale, le « mur » dressé entre l'« art » et la « vie » prend explicitement un sens qui le relie à des situations marquées par les clivages dont sont affectées les sociétés dans leur ensemble. C'est ce qui donne à la notion d'expérience sa portée et son ampleur. Ce que Dewey désigne sous ce nom ne se confond en effet ni avec la vision que les empiristes en ont donnée²³, ni avec la seule expérience *vécue*, au sens d'une *Erlebnis*, dans le langage de la phénoménologie. Si l'art est une « expérience », c'est en ce que les productions artistiques, à l'image de tout ce qui constitue notre environnement culturel et/ou naturel, entrent dans des réseaux d'*interactions* qui, pour être sources d'émotions et de plaisirs – ou de déplaisirs –, mobilisent nos ressources cognitives autant qu'affectives et émotionnelles d'une manière qui tend à en promouvoir l'unité. Dewey, à ce sujet, rappelle ce que William James nommait « une expérience », pour en indiquer précisément ce caractère majeur :

Nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de cette expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences²⁴.

(*L'Art comme expérience*, p. 29.) Ou encore : « La montée du capitalisme a exercé une influence puissante sur le développement des musées en tant que lieux propres à accueillir les œuvres d'art et a contribué à répandre l'idée qu'elles ne font pas partie de la vie quotidienne » (*ibid.*, p. 38).

23. C'est ce que permet clairement de comprendre l'étude que Dewey consacre à l'« arc réflexe » en 1896. Sur le pragmatisme de Dewey et l'empirisme, je renvoie à mon article « Le pragmatisme est-il un empirisme ? », *Critique* 754, 2010.

24. *L'Art comme expérience*, chap. II, p. 80-81.

Il y a dans l'expérience, ainsi définie, quelque chose d'*inclusif* dont le prix est d'autant plus appréciable que l'individualité y trouve des possibilités d'enrichissement qui ne sont pas celles de l'individu abstrait ou isolé – l'« atome social » des théories politiques²⁵. Les « expériences » qui, dans l'art, se sont substituées à la contemplation simple des objets et à la dualité du *sujet* et de l'*objet* qui s'y trouve enveloppée, répondent à cette finalité, bien que les formes d'« interactivité » ou de « participation » qu'elles visent à promouvoir puissent aussi se révéler très pauvres. Comme expérience, l'« art » communique avec le « non-art », c'est-à-dire avec la variété des facteurs qui entrent en interaction et qui en sont à leur tour irrigués. L'erreur que l'on commet le plus souvent, à ce sujet, consiste à concentrer l'usage de ce mot sur les « objets » de la contemplation esthétique, au lieu de les inclure dans l'ensemble des *relations* auxquelles ils doivent les caractères qui leur sont attribués et par lesquelles ils exercent leurs effets. De ce point de vue, les pratiques artistiques qui ont destitué le culte des objets devraient nous conduire à changer de vocabulaire ou, du moins, à substituer à la considération des objets celle des relations et des processus²⁶.

Ce déplacement de l'attention est typique du pragmatisme de Dewey. S'appliquant aux œuvres d'art, non seulement la notion d'« œuvre » (*opus*) ne devrait pas nous faire oublier

25. Cette notion, étroitement liée à l'empirisme, est au centre de l'analyse deweyenne de l'individualité et de ce qu'il y refuse. Voir notamment John Dewey, « Individualism Old and New » [1930], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5 et *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir* [1935], trad. N. Ferron, Paris, Flammarion, « Climats », 2014.

26. Sans entrer dans le détail de ces pratiques, soulignons que tout un pan des pratiques artistiques, à commencer bien sûr par celles qui privilégient l'*action*, la *performance*, entre singulièrement en accord avec ce que Dewey s'attachait à mettre en évidence. Je renvoie à mon article « Performance as an expérience », *PER/FORM*, Madrid, 2014.

l'*action* qu'elle recouvre (*operari*), mais la seule existence des pratiques artistiques qui excèdent le cas des arts autographiques, sans parler de celles qui s'en sont émancipées dans des périodes récentes, sont parfaitement de nature à mettre en évidence ce qu'elles doivent aux interactions qu'elles renferment ou présupposent, et sans lesquelles elles ne seraient pas pensables²⁷. Une telle reconception, est-il besoin de le dire, ne participe pas d'une nouvelle *définition* plus adaptée aux pratiques artistiques *effectives*, en particulier celles d'aujourd'hui. Et ce n'est pas un hasard si ce livre, pourtant vieux de quatre-vingts ans, retient aujourd'hui l'attention de certains artistes. Son intérêt tient surtout à ce qu'il nous invite à reconsidérer de notre rapport à l'art, de la place des arts dans l'existence individuelle et sociale et de ce que j'ai appelé les « politiques de l'art ».

Quelle politique pour l'art ? Quel art pour la politique ?

Une « politique de l'art » est aussi une politique *pour* l'art. L'action des pouvoirs publics en faveur de l'art et de la création artistique en apporte une illustration selon diverses modalités. Pour ne pas toutefois en rester aux idées toutes faites, et afin de surmonter les confusions et les malentendus que véhicule notre concept de l'art, il convient de commencer par se tourner vers un tout autre sens – *objectif* et non pas *subjectif* – de cette expression, et de se demander plus précisément *quelle* politique – quelle *pratique* de la cité – est en œuvre dans l'art, si l'art est cette *expérience* que Dewey s'est efforcé de circonscrire. Je ne voudrais pas que l'usage du mot « politique » prête ici à confusion ni que lui soit

27. Renvoyons ici, quoique l'inspiration n'en soit pas exactement pragmatiste, au livre de David Davies, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, ainsi qu'à *La Passion musicale* d'Antoine Hennion (Métailié, 2007), qui s'attache aux « médiateurs » dont la musique est indissociable.

attribué un sens grandiloquent. Si je l'utilise, c'est essentiellement parce que l'un des bénéfices majeurs de ce que propose Dewey est d'avoir soustrait les arts au formalisme qui tend à les isoler de ce qu'ils présupposent et de ce qu'ils *induisent* dans l'existence individuelle et collective, et d'avoir ainsi rétabli la continuité qui les relie à d'autres activités entrant également dans la constitution du « commun », c'est-à-dire de l'agir social²⁸. Cette continuité participe de la manière dont les individus, dans un contexte social, conjuguent et articulent leurs actions dans des buts *communs* ou négociés, sans a priori adaptés à une règle (à un commandement) préalable qui en ordonnerait purement et simplement l'application.

Dans l'œuvre de Dewey, cette façon de poser les problèmes est clairement liée à la question de la démocratie. La démocratie ne commence pas – et surtout ne s'achève pas – là où des structures politiques de gouvernement s'imposent à l'action; elle commence « à la maison », c'est-à-dire à tous les étages de la vie sociale, y compris à l'école ou dans la famille. Un art « séparé », voué à un culte et à la *distinction* reste fondamentalement étranger à cela. Il reproduit les divisions de l'organisation sociale et les rapports entre les classes ou les castes. Sa « politique » se dit aisément. L'autre « politique de l'art » est celle qui se laisse entrevoir là où aucun a priori ou aucune essence n'est plus de nature à produire de fausses hiérarchies, pas plus que les divisions mentales dont se nourrissent toutes sortes de divisions et de discriminations²⁹.

28. Cette continuité se conçoit à partir de ce que Dewey indique en faisant de l'expérience le « résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication » (voir *L'Art comme expérience*).

29. Les divisions, hiérarchies et discriminations sociales – ainsi que les modes de légitimation auxquelles elles donnent lieu – ont leur contrepartie – comme

Dewey n'aborde pas exactement ces questions dans ces termes, encore qu'il ne se prive pas d'évoquer les conditions auxquelles on doit « le mépris du corps, la peur des sens et l'opposition entre la chair et l'esprit³⁰ ». Il est cependant significatif que dans l'un des rares écrits où la question de l'art et de la culture est abordée en relation avec les problèmes de la démocratie, on le voit prendre ses distances à l'égard d'une « démocratisation de la culture », au sens où nous l'entendons communément, c'est-à-dire d'une accessibilité étendue à l'art et à la culture. Je cite ce texte repris en épigraphe :

Je ne vois pas comment une norme de l'art à la fois élevée et populaire pourrait exister alors que la majorité des gens vivent dans des taudis. Il ne suffit pas qu'ils assistent aux concerts gratuits, qu'ils fréquentent le Metropolitan Museum pour contempler des tableaux ou les bibliothèques publiques pour lire des livres ni qu'ils acquièrent une culture artistique, tant que leur environnement immédiat ou avec lequel ils sont directement en contact les habitue à des expériences sordides et laides³¹.

Ce malentendu est à la source de ce qu'on a l'habitude de considérer comme une norme de démocratisation. Mais si les arts doivent contribuer à l'individualité et à son développement propre, ce ne peut être sur le mode de la consommation. Les utopies des années 1960, l'idée d'une continuité de l'art et de

on pouvait déjà le voir dans *La République* de Platon – dans une ontologie des facultés. Les dualismes y jouent un rôle déterminant. La distinction d'une *âme* et d'un *corps* qui a largement précédé le Christianisme ou le cartésianisme, selon le plan sur lequel on se place, est évidemment solidaire d'une distribution des places et des pouvoirs dans le champ social et politique.

30. *L'Art comme expérience*, p. 56. Voir aussi les pages du chap. XIV : « Art et civilisation ».

31. John Dewey, « Politics and Culture » [1932], *The Later Works*, vol. 11.

la vie, telles qu'elles se sont exprimées, sont symptomatiques de désirs et d'aspirations qui, pour procéder d'une idéologie esthétique qui n'était pas sans nourrir diverses méprises, rejetaient ce que la société de consommation était de nature à offrir sur un mode que Dewey a clairement diagnostiqué en évoquant la logique de ceux qui « commencent par créer le désir de certains types de choses puis, une fois qu'ils ont conduit les gens à les vouloir, [...] les leur donnent en prétendant qu'ils ne font que procurer aux gens ce qu'ils veulent »³².

On s'est interrogé sur l'impact que les idées de Dewey ont eu ou pu avoir sur les courants artistiques³³. Il n'est certainement pas indifférent que certains artistes y aient puisé une partie de leur inspiration. Kaprow ou Cage, pour ne citer qu'eux, ont pensé leur art comme une expérience, à l'image de tous ceux qui ont entrepris de le soustraire au musée ou à l'atelier. Il ne fait aucun doute que les analyses de Dewey dans *L'Art comme expérience* ont exercé une influence bien au-delà de ce que nous avons coutume de croire, comme l'illustre, entre autres, l'histoire du Black Mountain College³⁴. Certes, l'expérience dont ce *college* improbable fut le théâtre ne peut être considérée comme une exacte illustration des finalités que Dewey associait à l'éducation dans la période où cette question l'absorba ; il ne fait toutefois aucun doute

32. *Ibid.*

33. Voir Stewart Buettner, « John Dewey et les arts visuels aux États-Unis », postface à l'édition française de *L'Art comme expérience*.

34. Voir à ce sujet, Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud, *Black Mountain College*, PUR/cipM, 2014. John Rice, qui en fut le fondateur, en confiant la direction du collège à Josef Albers, qui venait du Bauhaus, a expressément voulu placer les arts au cœur d'une expérience démocratique et en faire le vecteur d'une *autre* éducation et d'une *autre* politique. Le principe en était on ne peut plus simple : la démocratie devait commencer « à la maison », et donc dans l'éducation.

que l'inspiration qui l'anima durant plus de vingt ans entre singulièrement en résonance avec celle de Dewey dans son livre de 1934³⁵. Il en va de l'art comme de la politique : les *moyens* doivent y être à la mesure des *fins*³⁶.

Conditions d'art et espace social

Considérées sous cet angle, les pratiques artistiques, de quelque façon qu'elles se pensent, entrent en relation avec les rapports constitutifs du jeu politique et démocratique, en amont ou en aval. Si le livre de Dewey apporte un diagnostic qui s'accorde avec cette hypothèse, en ce qu'il déplace l'attention vers le mode d'insertion des arts dans la vie sociale, et vers la part qu'ils prennent ou peuvent prendre dans le processus démocratique, il reste cependant en retrait d'une enquête qui concernerait spécifiquement les « conditions d'art », au sens des « facteurs » qui, dans un contexte social et historique donné et par rapport à des dispositions également données chez ceux qui en sont les acteurs (artistes, certes, commissaires, agents divers,

35. Une année sépare la création du Black Mountain College de la parution du livre de Dewey (1933 et 1934, respectivement). Le livre proprement dit ne peut donc être crédité d'une influence quelconque sur les choix qui ont présidé à la création du *college*, même si John Rice était très proche de Dewey par ses idées en matière d'éducation. Une autre question serait de savoir l'importance accordée à ce livre dans les années qui ont suivi, au sein du *college* et de sa communauté éducative.

36. Voir « Means and Ends » [1938], *The Later Works, 1925-1953*, vol. 13, p. 349-354. La question des moyens et des fins joue un rôle majeur dans la philosophie de Dewey, tout particulièrement dans sa philosophie politique. Les moyens mis en œuvre au service d'une fin doivent s'accorder avec celle-ci ; ils doivent en quelque sorte en être investis. Dans une société démocratique, les moyens déployés au bénéfice des fins de la démocratie doivent être eux-mêmes de nature démocratique, c'est-à-dire présenter les mêmes garanties que les fins elles-mêmes.

collectionneurs, galeristes, etc.), assurent à une population variable d'objets et de pratiques le statut qui leur apporte cette reconnaissance³⁷. Mais il en ouvre la possibilité en dénouant les relations *internes* qui, postulées ou construites, ont pour effet de soustraire l'expérience esthétique à la globalité de l'expérience, autrement dit à la multitude des relations *externes* qu'elle entretient avec des facteurs et des conditions que rien ne qualifie comme spécifiquement esthétiques.

Dans quels termes ces questions se posent-elles aujourd'hui, et quel bénéfice est-il permis de tirer de ce déplacement de l'attention ? Il est d'abord clair que si l'autonomie artistique demeure l'un des points aveugles de l'esthétique et de nos interrogations sur l'art³⁸, les voies dans lesquelles les pratiques artistiques se sont engagées depuis près d'un siècle, leurs modes d'insertion dans le champ social, culturel et économique, voire politique, le statut de l'artiste dans nos sociétés et les modalités de production de la valeur aussi bien que les conditions de l'échange ont profondément changé. On peut en retenir deux aspects, de nature à mettre en relief les paradoxes qu'ils ont fait surgir par rapport à ce qui, dans une période plus ancienne, fondait la critique de Dewey et, d'une certaine manière, celle des avant-gardes.

Si l'autonomie artistique est ce qui soustrait l'art aux intérêts qui gouvernent la vie sociale et économique dans son ensemble, et si cette autonomie n'est pas aussi réelle ni assurée que l'idéologie qui l'entoure tend à nous en persuader, elle a pour contrepartie généralement assumée et présumée une *asymétrie* et

37. Ces conditions ne sont pas celles qui ont retenu l'attention des « théories institutionnelles » de l'art, lesquelles ne font en définitive que redécrire la logique des institutions de l'art autonome, si bien qu'elles restent enfermées dans une logique tautologique.

38. Voir à nouveau *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, *op. cit.*

une *non-réversibilité* caractéristiques des artefacts à prétention artistique. Qu'ils entrent ou non dans les interactions qui leur donnent l'importance et la signification qu'ils ont pour un public ou, plus généralement, dans le champ social, une fois identifiés comme art, ils acquièrent un statut distinct qui se marque par une frontière, celle de l'*art* et du *non-art*³⁹. Cette condition peut être tenue pour assurée aussi longtemps que les artefacts considérés présentent des caractéristiques physiques et matérielles par lesquelles ils se distinguent effectivement des autres objets : un tableau, une sculpture, un menuet, etc. Autrement dit, une fois qu'un objet est identifié comme une œuvre d'art, il acquiert une ontologie caractéristique qui lui assure cette qualité, et qui entre par conséquent dans sa définition. Il peut certes arriver qu'une œuvre perde ce statut ou cette reconnaissance et soit utilisée à d'autres fins, mais cette condition n'est pas supposée modifier son *ontologie*, seulement son *usage*⁴⁰.

Il en va différemment lorsqu'un objet qui n'a pas été produit à des fins artistiques – pour être exposé dans une galerie ou un musée – se voit néanmoins attribuer un statut artistique dans des circonstances variables⁴¹. Alors, les propriétés physiques de

39. La frontière qui préoccupe tant tous les essentialismes et, pour une large part, la philosophie analytique de l'art centrée sur une ontologie.

40. Nelson Goodman lui-même s'arrête à cette limite lorsqu'il évoque l'hypothèse d'un Rembrandt utilisé pour boucher une fenêtre : il cesse de fonctionner esthétiquement, mais il n'en demeure pas moins « un Rembrandt ». Ce constat indique peut-être en quoi l'approche goodmanienne, tout en s'ouvrant sur un certain pragmatisme, reste étroitement subordonnée à une ontologie qui n'est pas prête à sacrifier l'idée qu'une œuvre d'art n'est pas un artefact « comme les autres ». Voir à ce sujet « Le parcours du pragmatiste » (dans *Interprétation et surinterprétation*, trad. J.-P. Cometti, PUF, 2001), où Richard Rorty substitue purement et simplement à quelque ontologie que ce soit des modalités d'utilisation.

41. Je n'entends pas ici me prononcer sur la nature des conditions que cela fait entrer en jeu.

l'objet sont inessentiell­es – *indifférentes*, suggérait Duchamp –, si bien que s'il s'agit d'une chaise, comme on en trouve par exemple dans les installations de Kosuth, rien ne s'oppose à ce qu'elle retrouve cette fonction dans des circonstances ayant pour effet de la soustraire au statut artistique qu'elle avait provisoirement acquis. Elle ne peut dès lors être considérée comme munie d'une ontologie définitivement asymétrique et non réversible. Je peux bien considérer, à la manière d'Arthur Danto, qu'elle possède une ontologie propre dans laquelle s'exemplifie le prédicat « art », si du moins ce prédicat est subordonné à des conditions cognitives, mais l'objet physique ou d'immanence qui lui est associé ne présente aucune garantie à cet égard. La question de l'*indiscernabilité* suppose en effet la symétrie et la réversibilité des artefacts indiscernables⁴².

Il va sans dire que le « ready-made » duchampien a la portée d'un paradigme, et que la question de l'*indifférence*, toujours au sens de Duchamp, prend ici un relief particulier. La réversibilité constitutive du *ready-made* et des objets indiscernables est étroitement liée à un double processus omniprésent dans le champ de la culture et, par conséquent, du marché : l'*artification* dont le ready-made est un exemple, et la *culturalisation* qui étend le statut d'objet culturel à des choses variables dont les œuvres d'art font partie⁴³. Ces deux processus croisés entraînent deux conséquences qui apportent un éclairage à rebours sur la critique deweyenne de l'autonomie artistique – conçue comme *séparation* : ils réalisent une intégration des arts

42. Le thème des indiscernables est au cœur des réflexions d'Arthur Danto depuis *La Transfiguration du banal*. Pour Danto, toutefois, cette question demande à être résolue dans des prédicats d'essence. L'idée que s'y indique une *indifférence* ne dépendant que de conditions d'*usage*, et de telle façon qu'aucun statut ne puisse être tenu pour définitif ou irréversible, est tout simplement écartée.

43. Voir *supra*, n. 22.

et des pratiques artistiques à l'expérience dans sa *globalité*, tout en la faisant entrer dans un régime économique et marchand pour une large part inédit.

Une continuité tend ainsi à s'établir entre les arts et le champ élargi de la culture – des « biens culturels » et donc de l'existence individuelle et sociale, au sens le plus large du terme –, bien que cette relation se présente sous des formes contrastées, voire divergentes. Un tel *continuum* ne place cependant pas les productions artistiques sur un pied d'égalité; le marché ne joue pas uniformément; il se conjugue à des disparités sociales et économiques⁴⁴; d'autre part, l'intégration des arts à la culture s'accompagne d'une « esthétisation » des relations sociales s'illustrant dans un régime des relations interindividuelles à la surface du sensible et de l'image⁴⁵. Or ce constat fait apparaître sous un jour particulier le rôle que Dewey fait

44. Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *op. cit.* Il n'existe pas un marché de l'art (en dépit de ce que laisse entendre cette expression), mais des marchés de l'art, selon le type de production auquel on a affaire (arts autographiques et allographiques) et selon les modes de circulation et de marchandisation des œuvres. En deçà du « grand marché », celui de l'art des grandes ventes, des grands collectionneurs et des grands musées (pour simplifier), il y a les « petits marchés », où se vendent et s'achètent des œuvres de moindre valeur, destinées à d'autres usages, ainsi que l'art du tissu associatif, exposé mais très peu vendu, par des artistes dont l'existence et le statut sont subordonnés à des dispositifs sociaux d'aide et de soutien.

45. Filippo Fimiani en a étudié les modalités dans une communication au colloque du Cicada en mai 2014. La place de l'image et du sensible dans les relations interindividuelles s'est considérablement accrue avec la publicité, le culte du corps, la mode, le sport, etc., et plus récemment avec l'usage d'internet. Le *perçu* et le *sentí* (ou le ressenti, comme on le dit significativement) jouent en quelque sorte à la surface des corps et du visible. Il existe en ce sens une esthétique des relations interindividuelles et sociales qui s'exprime dans toutes sortes de comportements, de réactions et, bien entendu, de plaisirs comme de souffrances. L'échange verbal ou verbalisé n'en constitue pas la pièce maîtresse, ou alors c'est sur un mode

jouer à l'expérience et celui que tendent à lui donner certains de ses commentateurs. La nature inclusive de l'expérience est telle, dans l'analyse qu'il en propose, qu'on a pu lui attribuer le projet d'une réhabilitation du sensible et d'une liquidation des dualismes sur lesquels j'ai insisté ici en commençant⁴⁶. À cette réhabilitation, il convient de comparer les modalités qui confient au sensible (au perçu, au senti, au ressenti) le rapport à l'altérité, dont la vie sociale tend à s'imprégner, je veux dire le fait que les rapports interindividuels tendent à se définir sur des bases émotionnelles et affectives qui s'illustrent dans une certaine éthique, dans l'importance attribuée au *care* ou à l'*empathie*, par exemple⁴⁷. Comment, en effet, en ignorer l'importance, tant elle s'affiche, dans des conditions où les interactions sociales fondées sur l'interlocution, la coopération et l'action, plus que sur les sentiments, passent au second plan. Les formes d'organisation du travail et celles de la consommation, les modalités de l'offre y contribuent. Le souci de soi, du corps, l'esthétisation de la vie en sont une expression qui pourrait s'accorder avec la description que Dewey offrait de l'expérience esthétique⁴⁸. Mais ce qui se laisse ici entrevoir, au rebours de ce qui se dessine socialement et politiquement dans *L'Art comme*

qui épouse un rythme, un parler, comme dans le rap, par conséquent des qualités sensibles plus que de contenu.

46. C'est le sens d'une partie des analyses de Roberta Dreon dans *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui* (trad. J. Orsoni, Paris, Questions théoriques, 2017) ou de Richard Shusterman dans *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Boston, Rowman & Littlefield, 2000 ou *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

47. Qui offrent autant d'exemples d'une modalité sensible dans le rapport à l'autre.

48. Dans *L'Art comme expérience*, Dewey insiste sur les formes de mépris du corps et de l'expérience sensorielle qui caractérise la philosophie de l'art à ses yeux.

expérience, ne marque-t-il pas un reflux du politique qui tend à se généraliser dans les démocraties actuelles ?

Pour Dewey, comme en témoignent une multitude de textes d'inspiration plus directement sociale et politique, les dualismes qui se manifestent dans notre manière d'appréhender l'expérience ont leur contrepartie dans les divisions qui frappent les activités humaines socialisées et dans celles qui affectent nos ressources mentales. Entre les sciences, par exemple, considérées du point de vue des méthodes qui s'y sont développées, et les ressources qui sont mentalement les nôtres dans les choses de la vie ordinaire, telles qu'elles s'expriment dans nos comportements, un fossé s'est creusé, en même temps que se creusaient les différences qui, dans la vie sociale et politique, déterminent l'exercice de l'expertise et du pouvoir⁴⁹. Ce diagnostic demeure d'actualité. En revanche, les entailles ainsi opérées dans le tissu social, avec leurs conséquences inégalitaires⁵⁰, semblent avoir été compensées par des modes d'être et de se comporter (socialement) qui, en privilégiant la surface sensible, les recouvrent d'un onguent commun⁵¹. Ce « partage du sensible » ne remet

49. Il s'agit d'un point tout à fait important dans la philosophie de la démocratie de Dewey. Voir *Écrits politiques, op. cit.*, ainsi que « Liberalism and Social Action », art. cit. Les fonctions d'expertise sont caractéristiques d'une évolution des démocraties qui en a limité l'exercice à des « fins » sans les étendre à celui des « moyens ». Ce diagnostic recoupe à sa manière le problème de la « rationalité instrumentale », de Max Weber à Jürgen Habermas.

50. La double figure du « savant » et du « politique », pour reprendre les termes de Max Weber dans l'un de ses écrits les plus connus, se prolonge dans des formes d'organisation et de divisions sociales qui consacrent toutes sortes d'inégalités frappant diversement les individus et leurs potentialités d'individuation, problème qui, pour Dewey, se rapporte à une finalité majeure des démocraties.

51. Au sens où chaque individu tend à se rapporter aux autres individus sur un mode tel que, comme Filippo Fimiani l'a observé dans l'étude précédemment mentionnée : « *Esse est percipi aut percipere* ».

évidemment pas en question, le moins du monde, la distribution réelle des richesses et des pouvoirs ; il entretient la confusion, raison pour laquelle la réhabilitation du sensible dont l'œuvre de Dewey est souvent créditée ne peut pas être célébrée sans autre précaution, c'est-à-dire que soient prises en compte les circonstances nouvelles dans lesquelles se pose la question. Je ne crois pas que les renversements qui se sont opérés à cet égard aient eu pour effet de liquider les vieux dualismes contre lesquels Dewey a conçu sa philosophie. La nécessité d'une « politique de l'art » soucieuse d'en contrecarrer les effets reste encore très largement d'actualité, et la situation que je décris ainsi à grands traits est probablement celle qui oppose à l'idée d'une « démocratie radicale » l'un de ses principaux obstacles⁵². L'« esthétique sociale », au sens où en parle Filippo Fimiani, les modalités d'individuation qui en découlent, ainsi que les conditions effectives de la circulation de l'art dans nos sociétés apportent à cet égard une contribution dont la « mondialisation » et le « marché » constituent le pendant.

Cette situation se laisse entrevoir dans les diverses formes sous lesquelles l'individu, comme personne *privée*, a acquis le statut d'une référence majeure de l'expérience esthétique. La signification associée à une telle présupposition depuis Kant, l'hédonisme esthétique qui en constitue le prolongement, se sont conjugués aux conditions, plus spécifiquement sociales et politiques que le libéralisme a favorisées en se développant selon ses modalités économiques propres, telles qu'elles se concrétisent aujourd'hui dans la production et dans la consommation.

52. La radicalisation à laquelle je fais allusion est celle que Dewey conçoit dans ses écrits sur la démocratie, celle d'une extension des *fins* de la démocratie aux *moyens* qu'elle est en mesure de mobiliser. Voir à nouveau *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir*, *op. cit.*, ainsi que Joëlle Zask, *John Dewey, philosophe du public I*, Paris, L'Harmattan, 2000.

L'atome social des XVIII^e et XIX^e siècles était encore pris dans des dispositifs de solidarité qui, liés à des formes de vie traditionnelles ou à des conditions de classe, sont longtemps restés étrangers à l'horizon juridico-politique qui s'était cependant imposé, et surtout aux conditions qui ont consacré le règne de l'individu abstrait en privilégiant les appétits et les besoins privés, au point de substituer la rivalité à la solidarité et le souci de soi à celui de l'autre⁵³. Les manifestations les plus visibles qui peuvent en être décrites sont de nature à éclairer la situation des arts et de la culture, ainsi que les comportements et les attentes qui leur sont liés.

En apparence, les rapports que nous entretenons avec les œuvres d'art sont de nature *privée*. Ce trait apparemment constitutif de l'expérience esthétique n'en est pas moins étroitement lié au développement des arts qui a accompagné l'émergence d'un art autonome, conçu comme étant à lui-même sa propre fin. Dans des périodes antérieures ou dans d'autres aires de culture et de civilisation, l'expérience esthétique orientée vers les œuvres d'art – mais aussi bien vers la nature – présente des formes beaucoup plus socialisées, ne fût-ce qu'en ce sens que les objets vers lesquels elle se porte sont investis d'un sens commun, religieux ou ritualisé, même si ces conditions laissent aussi un espace à des accès ou à des usages plus individualisés⁵⁴. Dewey remarque à juste titre, dans *L'Art comme expérience*, qu'en réalité l'expérience esthétique, loin d'être de nature privée, excède de beaucoup le champ étroit de ce qui vaut pour un individu et pour lui seul.

53. Les modalités de ce souci de soi sont diverses ; elles se donnent sous une dimension sensible et esthétique dans les pratiques du corps.

54. L'art des icônes et les pratiques qui s'y rapportent en fournissent une illustration.

En réalité, ces questions s'éclairent diversement à la lumière de ce qui se produit dans les différents arts. Entre la musique ou le théâtre et la peinture ou la poésie, pour nous en tenir à des arts traditionnels, il y a d'importantes différences qui peuvent certes être indifféremment vécues sur un mode public ou privé (selon, par exemple, que j'écoute de la musique chez moi ou en concert), mais qui n'en sont pas moins typiques de modes d'accès différents, ayant eux-mêmes évolué en fonction de ce que les arts ont privilégié au cours de leur histoire⁵⁵. Pour l'essentiel, sur ce plan-là, l'expérience esthétique a connu une évolution qui a consacré le règne de l'*homo aestheticus* comme individu autonome, en relation avec le modèle qui s'est imposé dans tous les autres secteurs de la vie économique et sociale. Dans les conditions actuelles, d'autres évolutions semblent toutefois se faire jour, aux termes desquelles l'accès *privé* se conjugue à des modalités *publiques*, au moins aussi importantes, et cependant paradoxales. L'exemple de la musique suffit à en témoigner. L'écoute – et par conséquent la compréhension – musicale peut parfaitement s'adapter aux possibilités désormais offertes par l'enregistrement et les ressources techniques variées dont elles bénéficient, de la chaîne hi-fi au baladeur et à l'ordinateur. Elle peut aussi se concevoir, sur un mode plus direct, en concert ou, comme on dit aujourd'hui, en *live*. Il est clair, comme le montre aussi l'exemple du cinéma, que des deux possibilités, la première est celle qui répond le mieux aux attentes du marché. Les modes d'accès privé – en relation avec les ressources

55. Pour ne prendre qu'un exemple, celui de la poésie, il est clair que la prédominance de la forme écrite sur les formes lues ou récitées constitue un facteur important de l'accès privé à la poésie et aux voies dans lesquelles elle s'est elle-même engagée simultanément. Il n'est pas indifférent de constater que sous l'influence d'autres facteurs, on assiste aujourd'hui à de nouvelles évolutions, en rapport avec la place prise par la « performance » et par les modalités propres aux arts allographiques.

technologiques qui le dominant – sont économiquement supérieurs aux modes d'accès public qui, en fait, jouent de plus en plus un rôle d'accompagnement et de promotion auquel les médias (radio, télévision, internet) se prêtent éminemment. Il y a donc un rapport, de ce point de vue, entre l'allographisation croissante des objets d'appréciation esthétique, la prédominance des modes d'accès privés et la maximisation des profits. On aurait pourtant tort d'en conclure que les transformations des pratiques artistiques sont une pure et simple expression de leur marchandisation dans une économie de l'offre. Le goût pour les arts de la performance n'est pas fait d'une seule pièce, et il ne répond pas seulement aux possibilités qu'ils offrent en matière de diffusion. La « performance » en tant que telle, à s'en tenir à ce que désigne habituellement ce mot, à la différence des arts allographiques, dans leur grande majorité, échappe à la « reproductibilité » sur laquelle table l'industrie artistique et culturelle. Qui plus est, conformément à un trait et à une inspiration qui vient de Dada, ces « événements » que sont les « performances » induisent un rapport au public qui n'est pas seulement essentiel, mais qui tend à le constituer comme « public », c'est-à-dire à ouvrir un espace commun de partage et de communication⁵⁶.

Là encore, les choses ne sont pas simples. Elles sont à la limite du contradictoire. D'un côté, la situation particulière des arts, telle qu'elle s'actualise, répond aux tendances que les lois de l'offre tendent à promouvoir, techniquement et commercialement, sur le marché des « biens culturels » ; d'un autre côté, les pratiques artistiques qui ont largement pris le pas

56. Le travail de plusieurs artistes en témoigne, en tout cas chez ceux qui voient dans l'art une possibilité de tisser des liens sociaux qui se substituent à l'expérience privée. Les performances de Dora García, celles de Tino Sehgal, au-delà de l'appréciation qu'on peut en avoir, participent de ces finalités. Voir Jean-Pierre Cometti, « Participer à quoi et pour quoi? », *Participer*, publications du Mac/Val, 2014.

sur le type d'œuvre que les musées continuent parallèlement à diffuser auprès d'un public étendu, viennent s'inscrire dans une économie parallèle et dans des modes de sociabilité qui s'inscrivent à contre-courant des modes d'individualisation économiquement dominants⁵⁷. À quoi il faut ajouter que la prédominance du public sur le privé peut encore, toutefois, être contrebalancée par des modes ou des dispositifs faisant essentiellement appel à des réactions sensibles tantôt individuelles, tantôt partagées⁵⁸. Il est bien entendu extrêmement tentant de voir dans ces ambivalences une expression des paradoxes et des malaises dans lesquels l'individualité et les chances d'individuation sont elles-mêmes socialement et économiquement prises. Là où la politique semble n'apporter aucun remède, la culture offre des issues à la mesure de ses propres contradictions.

Les réflexions de Dewey se situent à coup sûr en deçà de ce qui se laisse ici entrevoir. Cela tient en partie au contexte artistique et, peut-être, aux rapports que ce livre entretient avec son dédicataire⁵⁹. Elles ne nous invitent pas moins à un réexamen qui s'étend bien au-delà des objets ou des situations qui en constituaient le point d'application, pas seulement parce que certaines des pratiques artistiques d'aujourd'hui semblent répondre de manière étonnante aux notions que

57. Je parle d'économie parallèle pour désigner les modalités selon lesquelles ces pratiques sont promues et rémunérées. Le principe en est le « cachet », comme dans le champ musical pour les concerts et le studio. Le principe en est également celui d'une « flexibilité » dans laquelle Menger voit un modèle « idéal » de l'organisation du travail et de la figure du travailleur dans les économies capitalistes d'aujourd'hui.

58. À chaque fois, on a affaire à des possibilités qui s'incarnent préférentiellement dans certains arts : performance, installations, etc.

59. Albert C. Barnes, concepteur et créateur d'un musée qui porte son nom à Philadelphie, et dont la vocation était essentiellement pédagogique et tournée vers l'art moderne.

Dewey a forgées – à commencer par celle d’expérience – et à ses vœux, mais parce que le déplacement de l’attention de *l’art* (considéré dans ses seuls objets) vers les *conditions d’art* est seul de nature à réinsérer les arts dans la trame des processus à travers lesquels la vie sociale se produit et se reproduit, en bifurquant parfois dans des voies imprévisibles.

Dewey pensait qu’une juste compréhension des arts et de leur importance dans la vie des hommes exigeait qu’ils n’en soient pas séparés, en dépit des circonstances historiques qui ont eu l’effet contraire. *L’Art comme expérience* plaide en ce sens pour un autre type d’approche et pour une autre « politique de l’art ». Comme on pourrait le montrer à propos des avant-gardes, les motifs qui les animaient, autant que ceux qui en ont marqué l’épuisement, ont eu de toute façon pour conséquences de remettre radicalement en question les attendus de l’autonomie artistique. Autant les dimensions de l’intime et du privé continuent d’imprégner fortement l’expérience esthétique, tout en s’inscrivant inévitablement dans un espace commun, source de nouveaux conformismes⁶⁰, autant le champ artistique tend à se marier aux lois et aux dispositifs qui régissent le champ généralisé de la culture, sans qu’aucune restriction ne soit de nature à s’y imposer. Ce partage, qui facilite les déplacements et les échanges symboliques, se marque désormais par une *indifférence* semblable à celle que Duchamp revendiquait pour ses ready-mades. Le monde de l’art est à l’image de celui de Musil : un *art sans qualités* y équivaut à peu près à un monde de *qualités sans art*⁶¹.

60. Ce qui ne veut pas forcément dire un espace *public*. Le goût peut paradoxalement fonctionner de façon mimétique, tout en répondant à des motifs de singularisation et de distinction. Il n’est donc pas forcément un facteur d’individuation, au sens de Dewey.

61. Un homme sans qualités équivaut à un monde de qualités sans homme.

En ce sens, les nouveaux « partages du sensible » ont comblé à leur insu les vœux des avant-gardes et réalisé la continuité de l'expérience esthétique dont Dewey défendait l'idée⁶², à ceci près que les potentialités d'individuation qu'il lui associait ne répondent pas exactement à ce qu'il en attendait. Quelles sont exactement les ressources que les individus sont en mesure d'en escompter s'ils n'y ont aucune autre part que celle d'un accès disponible, de manière actuelle ou virtuelle ? Les possibilités en jeu dans l'art et dans la culture ne sont pas très différentes, de ce point de vue, de celles qui marquent plus précisément la condition sociale et politique. Paradoxalement, l'art et la culture, en devenant accessibles à un plus grand nombre, selon des modalités programmables, brouillent le jeu de la démocratie. Non pas qu'ils s'y opposent, mais en ce qu'ils participent des modes d'effectuation et de partage du politique qui distribuent les rôles avant même qu'ils aient été choisis.

62. Si du moins on veut bien admettre, non sans paradoxe là encore, que les processus d'artification et de culturisation dont il a été précédemment question réalisent en effet une continuité entre les arts et l'ensemble de la culture. Cette continuité n'atteint toutefois pas la « vie pratique », en ce sens que celle-ci reste marquée par des divisions et des discontinuités dont le sens social et politique ne se résorbe évidemment pas dans le tissu sans aspérités apparentes de la « culture ».

DIANE SCOTT

Six notes sur Dewey aujourd'hui

On constate un mouvement vers Dewey depuis les années 1990 en France. Il est de plus en plus traduit et probablement de plus en plus lu. Pourtant, la lecture n'en est pas facile, pour des raisons de paramétrage culturel. Les débats sur le libéralisme aux États-Unis dans les années 1930, dont fait état une publication de 2014¹, ne s'importent pas aujourd'hui en France sans interroger ce qu'il faut comprendre des cadres théoriques, politiques et culturels de l'époque de Dewey et de la nôtre, sans que la question de l'usage même de la notion de *libéralisme*, dans les années 1930 mais surtout au début du XXI^e siècle, ne se pose. De même, la manière dont Dewey se situait à la gauche des démocrates de son époque va avec une position anti-étatiste, certes originale par rapport à celle des partisans habituels du « laisser-faire », antimarxiste, ce qui subordonne sa lecture à de nombreuses précautions, et imposerait de mettre d'abord au jour les enjeux de ses textes à leur époque. La structuration du champ politique est à ce point différente, les conceptions des individualismes à ce point distinguer qu'il est difficile d'opérer des translations sans reste. Aussi est-il d'autant plus justifié de s'intéresser à John Dewey

1. John Dewey, *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir* [1935], trad. N. Ferron, Paris, Flammarion, « Climats », 2014.

aujourd'hui, pour débattre de l'actualité de ses textes et de leur usage, quelque cent ans plus tard.

Car c'est moins comment lire Dewey que je voudrais aborder ici que comment il est lu, c'est moins son actualité en tant que penseur du passé qui est frappante que son actualité au regard de nos enjeux actuels : Dewey est convoqué pour servir des propositions qui lui préexistent. La lecture de Dewey en France aujourd'hui vient à l'appui de théories de l'art et de la culture qui se posent comme une issue au sentiment d'une crise culturelle, la lecture de Dewey devant notamment conduire à l'abandon d'une conception de l'art portée par le modernisme dont elle contribuerait à nous délivrer. *L'Art comme expérience* insiste sur la contingence historique de la notion d'art, mettant même volontiers l'accent sur une définition culturaliste, l'art comme ensemble des manifestations spirituelles et techniques d'une époque et d'une ère civilisationnelle données. L'art comme expression la plus intense d'une culture. C'est précisément de cette définition de l'art, d'un art qui était le sacré, à la fois son expression et sa preuve, que le modernisme s'est arraché et dont Dewey regrette la puissance de captation émotionnelle :

[Au Moyen Âge] les arts n'avaient guère d'existence en marge de l'Église, et les rites et cérémonies de l'Église étaient des arts accomplis dans des conditions qui leur conféraient un attrait émotionnel et imaginatif maximal. Car j'ignore ce qui pourrait susciter chez celui qui observe et écoute une manifestation artistique un abandon plus grand que la conviction qu'elle renferme les moyens nécessaires pour atteindre la gloire et la félicité éternelles².

D'où les références régulières du livre aux rituels des « sauvages », à l'art ecclésial, à la Grèce antique. Cet éloignement d'une

2. *L'Art comme expérience*, p. 73.

essence commune à l'art et au religieux a porté le nom d'autonomie de l'art. C'est parce qu'il est devenu « inessentiel³ » que l'art a pu devenir cette scène hors du monde qui en a caractérisé un temps la rupture, le scandale, éventuellement « l'avant-garde ». La revendication d'une autonomie de l'art fait fond sur l'abandon de l'idée du monde comme totalité : c'est parce qu'il est devenu « inessentiel » qu'il a pu revendiquer une essence propre. Deux conceptions de l'art s'opposent ainsi : une conception moderniste d'un art-rupture, une conception traditionnelle d'un art-culture. Or la culture dans son acception moderne est venue achever cette « fin de l'art » comme creuset social. L'art n'est l'outil d'un projet d'émancipation que parce qu'une scène culturelle est apparue et est venue prendre en charge les antagonismes sociaux. Distinction culturelle et émancipation par l'art sont finalement les faces d'une même médaille, celle de la culture comme société clivée, et non plus pensée comme fédérée. La consommation culturelle est effectivement la fin de l'art, si l'on veut bien entendre le cliché à son niveau de bascule anthropologique. Mon hypothèse est la suivante : la lecture actuelle de Dewey, sa « mode », en quelque sorte, est une des figures de l'épuisement de cette séquence historique que l'art hypostasie. L'art moderniste, pensé depuis sa séparation d'avec le monde, a fait son temps, nous disent Dewey et quelques-uns de ceux qui le lisent, dont il faut essayer de déplier les appropriations.

1. D'un blocage

Dans *L'Art comme expérience*, Dewey insiste sur l'idée qu'il y a quelque chose de paralysant avec l'art. Fredric Jameson, quelque

3. Jean-Christophe Bailly, « L'Étrange émotion », préface à Philippe Lacoue-Labarthe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, « Mamco », 2009.

soixante ans plus tard, serait tout à fait en accord avec lui sur ce point. Celui-ci parle en effet du *soulagement* postmoderne que l'abandon de l'idéal moderniste a autorisé, de ce moment où l'état de la notion d'art que dénonce Dewey a détendu son emprise :

Je soutiendrai que les « grandes œuvres modernistes » se sont réifiées [...]. La distance entre ces œuvres, comme monument et forces du « génie » et leurs lecteurs a tendu aussi à paralyser de façon générale la production de formes et à conférer à la pratique de tous les arts de la grande culture une qualification aliénante de spécialiste ou d'expert qui entrava l'esprit créatif par une encombrante conscience de soi, et dissuada la production originale d'une façon très profondément moderniste et auto-validante. Ce ne fut que plus tard que les improvisations extraordinairement libres de Picasso se retrouvèrent estampillées comme activités propres au style moderne et au génie inaccessibles aux autres. La majeure partie des « classiques » modernistes se voulaient cependant des figures du déblocage de l'énergie humaine ; la contradiction du modernisme porte sur la façon dont cette valeur universelle de la production humaine ne pouvait parvenir à la figuration que par la signature unique et restreinte du prophète ou du visionnaire moderniste, la mettant donc progressivement hors de portée de tous, sauf des disciples⁴.

Un poème de Heiner Müller, écrit après la chute du mur de Berlin, « Mommsens Block⁵ », condense, avec une insistance

4. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Fl. Nevoltry, Paris, ENSBA, 2007, p. 441-442. (La soixantaine d'années indiquée entre Dewey et Jameson prend en compte la date de publication aux États-Unis, en 1991.)

5. Heiner Müller, *Poèmes 1949-1995*, trad. Chr. Jourdeuil *et al.*, Christian Bourgois Éditeur, « Détroits », 1996. « Mommsens Block » y est traduit par Maurice Tazsman. On peut traduire le titre par « Le bloc Mommsen »,

douloureuse, ces motifs, dans une interprétation tout à fait singulière. Müller à la fin de sa vie s'interroge sur son écriture et met ses questions en jeu dans une parabole : il prend comme point de départ l'œuvre inachevée du grand philologue prussien Theodor Mommsen, modèle d'érudition et de travail, et avec cette question – « Pourquoi le grand historien / N'a-t-il pas écrit le quatrième tome / Tant attendu de son HISTOIRE ROMAINE » –, il parcourt l'histoire occidentale, la notion d'œuvre, son propre rapport devenu difficile à l'écriture et la question du communisme. Le poème, long et savant, établit une sorte de phrase, une architecture à valeur historique, entre ces éléments *a priori* épars : l'œuvre en tant que production où s'accomplit l'homme ; l'auteur comme sujet à son point d'orgue ; le rapport d'élévation, donc d'imitation, que tout cela suppose et l'ordre vertical que l'art emporte ; l'Histoire comme cadre solidaire de ces notions ; le rapport au savoir et l'écriture elle-même qui font du poème de Müller un bloc compact de portions encadrées et référencées, qui posent le poème comme morceau inconsommable ; le motif du bloc, qui, au-delà du clin d'œil au communisme, matériel artistique de choix pour Müller, dit ce moment, à la fin des années 1990, où le poète ne parvient plus à écrire. La faute à l'époque, dit Müller, on n'a pas envie de s'adresser à ses contemporains quand ceux-ci valent moins que des animaux – Müller décrit des financiers repus et agressifs, actualisation de la vieille haine moderniste du bourgeois, considéré comme le repoussoir et l'antithèse de toute vérité éthique. C'est pourquoi il y a cette interruption, cette « béante lacune » dans l'œuvre de Mommsen, dit Müller, c'est le dégoût de Mommsen pour la fin de l'Empire romain, pour le bonheur minable de la décadence. « Bruits d'animaux

« Mommsen blocage », « Page blanche Mommsen », selon la signification du mot anglais « bloc » que l'on prend en compte.

Qui voudrait mettre ça par écrit ». Pour écrire, il faut être en accord avec son sujet, fût-il terrifiant, il faut (l')aimer. Pas d'adresse *dans l'art*, c'est-à-dire de condition de possibilité de parole, sans accord fondamental avec les choses que l'on s'est choisies. C'est-à-dire que le poème dit effectivement aussi la fin de l'œuvre comme motif historique, la fin d'une certaine dépense dont Mommsen incarne l'héroïsme, butant et s'effritant sur le capitalisme postcommuniste. Le « Müllers Block » vaut au-delà du poète : son mutisme raconte la fin d'une séquence historique qui portait les conditions de son adresse. Müller vit dans son écriture la situation que Jameson décrit et dont Dewey tourne la page.

2. Hantise de la séparation et promotion du tout

Il y a chez Dewey une hantise de la séparation. D'abord parce qu'elle est la condition du surplomb (mais pas seulement, j'y reviens). Séparation de l'objet d'art exproprié de son substrat populaire par le musée, séparation de la représentation politique lorsque la société franchit un certain seuil de développement, séparation de l'individu dans la pensée de l'individualisme méthodologique que Dewey récuse. « Isolement », « compartimentage », « séparation », « distinction », « opposition », « abîme », « gouffre », autant de mots dont les premières conférences de *L'Art comme expérience* regorgent pour nommer ce que Dewey entend combattre. De la même manière :

Cette discussion [...] peut au moins nous rendre méfiant à l'égard de toute définition de l'individu recourant à la notion de séparation⁶.

6. *Le Public et ses problèmes*, trad. J. Zask, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1984, p. 288.

La séparation est, chez Dewey, le mot qui dit l'échec politique et la perversion culturelle. C'est-à-dire qu'à l'inverse, ce qui qualifie l'accomplissement, c'est le lien, c'est l'idée d'expression, c'est-à-dire à la fois de provenance et de production :

Il s'agit de *restaurer cette continuité* entre ces formes raffinées et intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre⁷.

C'est pourquoi la notion d'*expérience* est si centrale : elle est le mot qui désigne la relation entre un organisme et son environnement, qui sont les éléments descriptifs fondamentaux du monde deweyen. L'expérience est le potentiel qu'il faut travailler à épanouir, elle est le travail d'ajustement continu de l'organisme à son contexte, et l'expérience esthétique qualifie ce qui peut advenir de plus intense, de plus abouti, dans ces processus d'harmonisation.

Car c'est seulement lorsqu'un organisme participe aux relations ordonnées qui régissent son environnement qu'il préserve la stabilité essentielle à son existence. Et lorsque cette participation se produit après une phase de perturbation et de conflit, elle amène avec elle les germes d'une perfection proche de l'esthétique⁸.

(Il ne s'agit pas ici de discuter la vérité des affirmations de Dewey, par exemple de mettre à l'épreuve la consistance de sa

7. *L'Art comme expérience*, p. 30 (*je souligne*).

8. *Ibid.*, p. 48.

notion d'expérience, dont on pourrait pointer les flous ou le caractère superficiel, il s'agit de déceler les enjeux de la promotion de ces discours du pragmatisme aujourd'hui – démarche non pas de philosophie, mais d'histoire des idées.)

Dewey a beaucoup recours à la métaphore pour expliquer ses idées, métaphores qui sont la plupart du temps naturalistes : abeilles, montagnes, fleuves, planètes. Quand elles relèvent du monde social, les images ressortissent d'une sorte d'album de vignettes domestiques populaires qui tendent à l'allégorie : un pompier et son camion, un père jardinant, une mère à son fourneau. Peut-être ferait-on erreur à ne voir que volonté d'accessibilité dans ce répertoire presque disneyen⁹. La nature est convoquée comme pierre de touche de l'expérience et emporte une charge polémique : « Le chien n'est jamais pédant ni académique¹⁰. » Il s'agit de dénoncer, *via* la nature, les perversions de la civilisation. Dans le contexte contemporain, où se crispent les discours sur l'accessibilité de la culture, son potentiel ou sa valeur démocratique, où la notion d'art est vécue, de façon de plus en plus étendue, sur un mode persécutoire, la mise en circulation de ce champ métaphorique naturaliste pourrait-elle risquer de résonner comme une solution régressive ?

Cette hantise de la séparation est une manière de poser l'existence d'une totalité : « un tout qui renferme tout [...] appartenir au tout global¹¹ » – autrement dit, la séparation n'est pas uniquement condamnée comme condition du surplomb (notamment social), mais comme signe de la perte, ce qui est un problème d'une tout autre nature. La revendication de l'autonomie de l'art est effectivement incompatible avec cette vision

9. Les conférences de Dewey à Harvard sont contemporaines du *boom* des studios de Walt Disney.

10. *L'Art comme expérience*, p. 54.

11. *Ibid.*, p. 321 et p. 323.

deweyenne holiste : l'autonomie de l'art ne peut advenir que sur fond d'un abandon de toute forme de vision totale. Si l'art fait tout en soi, c'est bien qu'il y a eu éclatement de toute totalité absolue. Dewey affirme au contraire l'existence d'un tout, qui n'est pas le tout politique ou social d'une tentative de totalisation marxiste, ce n'est pas un tout critique, mais un tout métaphysique, un tout d'origine. Au point que *mé*ta-physique n'en soit pas tout à fait le caractère, c'est un tout animiste, comme il le propose lui-même. Le texte de Dewey doit être cité longuement :

Quant à l'absorption de l'esthétique dans la nature, je souhaiterais citer un cas qui, dans une certaine mesure, concerne des milliers de personnes, mais qui mérite d'être remarqué parce qu'il est exprimé par un artiste de premier ordre, W. H. Hudson : « J'ai l'impression, lorsque je ne vois plus l'herbe qui vit et qui pousse, et lorsque je n'entends plus le bruit du chant des oiseaux et tous les autres bruits de la campagne, de ne pas être réellement vivant. » [...] Cet aspect mystique que peut revêtir un abandon intense, qui le rend si semblable en tant qu'expérience à ce que les esprits religieux qualifient de communion extatique, est évoqué par Hudson à partir de ses souvenirs d'enfance. [...] Le genre d'expérience que nous venons de mentionner nous conduit à une autre considération qui atteste une continuité naturelle. [...] La tonalité animiste de l'expérience religieuse, incarnée dans le souvenir d'enfance de Hudson, est un exemple illustrant un niveau de l'expérience. Et le poétique, quel que soit son véhicule, est toujours un proche parent de la pensée animiste¹².

(La promotion de l'expérience comme notion contre-métaphysique n'est pas sans écho avec le tropisme américain

12. *L'Art comme expérience*, p. 69-70.

d'opposition à l'ancienne puissance coloniale, censément trop raffinée, décadente et dévitalisée. Amérique *versus* Europe, certes – thème que la culture *mainstream* réactive fortement aujourd'hui.)

3. De l'art

La fusion des adjectifs « esthétique » et « artistique » vaut programme. Ainsi,

les sources de l'art dans l'expérience humaine seront connues de celui qui perçoit comment la grâce alerte du joueur de ballon gagne la foule des spectateurs, qui remarque le plaisir que ressent la ménagère en s'occupant de ses plantes¹³

ou, plus explicitement :

Si la qualité artistique et esthétique demeure dans chaque expérience ordinaire, comment expliquer le pourquoi et le comment de son échec répété à devenir explicite ? Pourquoi semble-t-il à une multitude de gens que l'art a été importé dans l'expérience depuis un pays étranger et que l'esthétique est synonyme d'artificiel¹⁴ ?

Il s'agit bien d'enjamber – c'est l'effet que sa lecture fait *a posteriori* en 2014, mais l'enjambement vaut aussi pour 1935 – toute la période moderniste et ses objets qui – c'est même une façon de les définir – posèrent précisément la séparation de l'artistique et de l'esthétique. Comme l'écrit Jean-Pierre Cometti :

13. *Ibid.*, p. 32.

14. *Ibid.*, p. 44.

Une fraction significative de l'art du XX^e siècle aura consisté à nous priver des attraits qui s'attachaient encore aux œuvres destinées à notre sensibilité dans la période impressionniste, voire post-impressionniste. [...] Depuis les années 1960 au moins, l'artistique a massivement déserté l'esthétique ou, si l'on veut, « l'art de plaire », en abandonnant le goût au « mauvais goût »¹⁵.

L'art moderniste est effectivement cette nouvelle catégorie qui a prétendu arracher le beau au joli, c'est là en somme la source du malaise dans l'art. Fondre l'esthétique et l'artistique, c'est envoyer un Scud dans tout l'édifice moderniste, c'est dénier à l'art la possibilité d'être laid selon les normes en vigueur, c'est effacer les traces de toute séparation entre l'art comme *nature d'objet* et l'esthétique comme *qualité des choses*, c'est ramener l'art au rang du quotidien, ce qui est effectivement l'axe du projet deweyen. Plus exactement, esthétique et artistique ne sont pas fondus ou confondus, mais la première recouvre la seconde, l'esthétique est ce qui fait nappe entre l'artistique et l'ordinaire.

Il me semble que c'est effectivement là l'un des enjeux de l'appropriation dont fait l'objet Dewey dans le même mouvement que la relecture de l'anthropologie culturelle, que présente Joëlle Zask, par exemple : la promotion d'une conception de l'art qui non seulement enjambe historiquement toute modernité mais, surtout, revient à un art non séparé, de nouveau « essentiel », un art d'avant l'invention de l'art. D'où le développement de Dewey sur la naturalité sociale de l'art grec – il s'agit d'une Athènes façonnée aux besoins de sa démonstration, mais peu importe. Dewey insiste sur la non-séparation, l'organique, le faire-partie, la non-division :

15. Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 3.

La vie collective telle qu'elle se manifestait dans la guerre, le culte, le forum ne connaissait *aucune division* entre ce qui était caractéristique de ces lieux et de ces actions, et les arts qui leur apportaient grâce, couleur et dignité. La peinture et la sculpture formaient *un tout organique* avec l'architecture [...]. Même à Athènes il était impossible de libérer de tels arts de leur *enracinement* dans l'expérience directe sans qu'ils perdent leur signification¹⁶.

Si la vérité de l'expérience est l'immédiateté (qu'on y postule), et que l'immédiateté de l'expérience est le gage de sa force, de sa valeur esthétique, alors toute médiation est anti-vie (comme on dirait : *anti-social*), tout ce qui vient séparer (d'une idée) de l'immédiateté est contraire à la vérité de l'expérience esthétique. Condamnation de toute séparation d'avec ce qu'on dit qu'est la vie. Il me semble que l'on peut entendre un écho précis de cette exigence actuelle d'un art « naturel » dans ces propos :

« [T]out l'avenir de notre société dépend, non seulement des artistes, mais du statut que nous sommes collectivement capables d'accorder à l'immatériel, au non-rentable, aux valeurs de l'esprit, à ce que nous appelons culture au sens le plus large et le plus profond de ce mot, et donc à l'art et à tous les outils qui servent à fabriquer ce que Peter Brook nomme la *relation*. Faute de quoi, quelle que soit la bonne volonté affichée, notre société sera inéluctablement vouée, comme le rappelle Bernard Stiegler, à produire des artistes *hors-sol*, incapables d'entretenir un vrai dialogue avec la collectivité *dont ils sont issus et à laquelle ils sont supposés s'adresser* (c'est moi qui souligne les éléments du propos qui vont dans le sens de cette revendication de totalité organique)¹⁷. »

16. *L'Art comme expérience*, p. 36.

17. Nicolas Roméas, « L'art, la culture et la gauche », *Contre la machine à déceler. Le blog de Nicolas Moréas sur Médiapart*, 8 août 2011.

C'est en ce sens – jamesonien, donc – que j'entends le soulagement que Dewey représente, ou plutôt vient alimenter. De différentes manières, à différents degrés de complexité ou de raffinement dans l'analyse, est perceptible une même volonté d'en rabattre du côté de l'art. Cette déconstruction, à laquelle Dewey procède et que sa lecture accompagne, prend deux formes :

1) D'une part, une déconstruction des modalités de sa désignation (travaux, par exemple, de Nathalie Heinich, de Jean-Pierre Cometti) : Qui a le droit de dire ce qu'est l'art ? et quand cela a lieu, ne perçoit-on pas combien cela emporte de raison non artistique, d'impuretés nécessaires ? demande ainsi Jean-Pierre Cometti. C'est-à-dire dénonciation de son artificialité, et relativisation de l'Art en lieu et place de Dieu – travail analogue en effet à la dessillation de l'erreur ou de la superstition, la notion de *malentendu* chez Cometti étant du même ordre que la superstition religieuse pour les philosophes des Lumières ;

2) D'autre part, la volonté de promouvoir une autre définition de l'art, et partant, un autre rapport à l'art. Il est temps d'en finir avec l'œuvre et de déplacer le curseur du côté des pratiques, d'abolir la suprématie écrasante de l'œuvre supposée universelle, pierre de touche de la démocratie culturelle à la Malraux, et de passer la main à une culture qui serait dépolarisée, régie par la participation et l'échange, dit, avec des différentiels de complexité sans commune mesure mais depuis une zone critique commune, tout un pan de la gauche culturelle française, du magazine *Cassandra* à Christian Ruby, en passant par Bérénice Hamidi-Kim. Ces auteurs lisent Dewey, le citent, et partagent avec lui cet *ethos* décentralisé, horizontalisant, peut-être organiciste, sinon postmoderne, du moins antimoderniste. Il y a bien dans ces lectures de Dewey – plus que dans ce « retour à », parce que c'est bien sous des espèces

proprement contemporaines qu'il me semble que Dewey est défendu aujourd'hui –, une humeur désacralisante qui a des allures de coup de pied dans les tibias de la maîtresse.

Le spectateur contemporain d'un art contemporain qui n'est pas obnubilé par les objets, qui est aux antipodes de l'objet d'art isolé et auratique, d'un art qui récuse donc la réification de la relation sujet-objet, est conduit à se libérer définitivement de la régulation esthétique¹⁸.

C'est là que Dewey se révèle précieux, et que la notion d'*expérience* prend la mesure de son enjeu, en ce qu'elle lisse artistique et esthétique en un même niveau de réalité et en ce qu'elle nie, dans son fait même, la séparation (des objets entre eux).

Cette mise en crise de la notion d'art a lieu sur fond de reconquête, dans la plupart des cas, des énoncés politiques de gauche (j'exclus des textes tels que ceux de Nathalie Heinich). Plus exactement, l'appropriation de Dewey aujourd'hui se fait à l'intérieur d'un questionnement sur une relance de la question démocratique depuis la gauche (Joëlle Zask¹⁹, Bérénice Hamidi-Kim, chacune dans des disciplines artistiques différentes).

La description de l'expérience esthétique comme modèle de l'expérience et de l'expérience comme capacité de l'organisme à se lisser avec son environnement, comme homéostasie, finalement, est absolument antinomique avec l'*ethos* moderniste,

18. Christian Ruby, « L'éducation esthétique et artistique, à l'école, est un problème, pas une solution », Conférence prononcée dans le cadre d'un stage dédié aux « Espaces rencontre avec l'œuvre d'art », Académie de Lille, mars 2006.

19. Voir notamment Joëlle Zask, *John Dewey, philosophe du public I*, Paris, L'Harmattan, 2000.

non pas tant du scandale et de la rupture – qui sont des effets plus que des volontés (d'où, effectivement, le reproche possible d'historicisme, d'interprétation téléologique) –, mais de l'élévation et du surpassement. L'élévation est une notion transversale à la modernité, elle en est la tension essentielle, la définition même de son mouvement. Cette irritation à l'endroit de l'art dans sa définition moderniste, si elle fait symptôme politiquement, donc, appartient au relâchement de cette injonction à l'élévation, qui produit le soulagement « postmoderne », si l'on veut – soulagement dont Dewey vient accompagner le soupir. Dans cette baisse de la tension qu'opère la saignée postmoderne et que réclame le niveau de blocage dont les discours de la crise de la culture témoignent à leur façon, dans cette humeur de pulsion de mort, pourrait-on dire, la force de la présence des textes de Dewey est de porter les discours à conséquence, de tracer les droites plus avant dans leurs attendus philosophiques.

4. Du populaire

La promotion actuelle de Dewey fait fond sur la question contemporaine du populaire. C'est une autre manière de formuler l'hypothèse de ce texte : Dewey est lu en France aujourd'hui à partir de cette question, alors que ce n'est pas nécessairement depuis cette question qu'il écrit. La politique deweyenne, telle que *Le Public et ses problèmes* en donne une idée, est très concrète, très précise, mais pourrait-on déduire une politique culturelle de *L'Art comme expérience* ? Si Dewey a une postérité artistique abondante, dans quelle mesure peut-il inspirer une politique culturelle ? Tel est pourtant la question implicite qui anime quelques-uns de ses lecteurs.

L'interrogation de Dewey, « Qu'est-ce que le Public ? » ne recouvre pas la question « Qu'est-ce que le peuple ? » tissée au cœur même de la modernité européenne et de l'histoire telle

que l'idéalisme allemand l'a léguée à l'Europe. Dewey définit le Public comme l'ensemble des personnes concernées par les effets (négatifs, de fait) d'une action donnée :

[C]eux qui sont indirectement et sérieusement affectés en bien ou en mal forment un groupe suffisamment distinctif pour requérir une reconnaissance et un nom. Le nom sélectionné est Le Public [...] la source du public est la perception des conséquences qui sont projetées de manière importante au-delà des personnes et des associations directement concernées par elles²⁰.

Telle que Dewey formule sa définition du Public, celle-ci est circonstancielle, fortuite par décision, locale et indéfiniment mouvante – au contraire de la question du peuple, qui a une vocation ontologique, qui prétend à l'ordre des essences. Pour le dire autrement, ce qui nous concerne est-il ce qui concerne le « nous » ?

Néanmoins – et ce n'est pas un obstacle ni une opposition, mais une précaution –, Dewey est lu en France depuis la question de la « crise de la culture », depuis ce que les discours qui la diagnostiquent composent comme réalité, avec notamment en tête ce chapitre de la crise de la culture qu'est « la crise de l'art contemporain ». Si la culture est cette hypothèse de levier posée entre l'art et le peuple, l'opinion générale s'accorde à parler de « crise de la culture », notamment du fait de la permanence des inégalités d'accès aux biens culturels (hypothèse courante, explicite). En vérité (hypothèse plus aiguë), les idéaux progressistes se trouvent réunis comme poussière sous le tapis de la culture, chassés par les renoncements politiques liées au mouvement de conservatisme politique des années 1980, de sorte que l'art n'est plus pensé comme le ferment d'une élévation des hommes

20. *Le Public et ses problèmes*, p. 117 et p. 121.

(énoncé schillérien qui pose le « pacte culturel moderne »), mais que la culture est l'ultime outil de déségrégation sociale (énoncé postcommuniste qui définit l'actuel rapport à la culture²¹). Je partage la méfiance ironique de Christian Ruby à l'égard de ces propositions qui pensent « l'éducation esthétique et artistique comme la ressource principale d'une relève pédagogique destinée à ramener la paix dans la société et dans l'école²² ». L'énoncé moderne est de nouer une attente de transformation subjective à la fréquentation artistique, le préjudice contemporain est de mettre la culture en lieu et place d'une politique, ce qui fait toute une différence. Or cette sur-attente, ou cette surdétermination politique de la culture prédispose à la « crise », crée les conditions du sentiment d'un échec patent. Certes, la « culture » échoue à établir paix et égalité sociales...

La lecture en France de Dewey intervient à ce moment de consensus quant à une crise de la culture, une culture définie selon les trois dimensions de l'art, de l'institution et du public : définition moderniste de l'art, institutionnalisation de la culture, invention de la notion de *public* au sens sociologique. C'est de ce triple paradigme culturel que la période récente a diagnostiqué la crise, de façon plus ou moins approfondie et pertinente, et dont le signifiant Dewey vient, à sa manière, sonner le glas. *L'Art comme expérience* met à bas d'emblée toute notion d'œuvre d'art héritée de l'institution, il fait table rase de la hiérarchie artistique.

Il s'agit de montrer que les *théories* qui isolent l'art et l'appréciation qu'on en a en les plaçant dans un monde à part, coupé de tout

21. « Postcommuniste », si l'on veut bien entendre « communisme » en basse tension, comme le nom de code de la transformation sociale.

22. Christian Ruby, « L'éducation esthétique et artistique, à l'école, est un problème, pas une solution », art. cit.

autre mode d'expérience, ne sont pas inhérentes à son contenu même mais apparaissent en raison de diverses conditions que l'on peut spécifier²³.

Le musée en tant que manifestation de la « fin de (l'art comme) l'expérience » ne fait que donner corps et bâtiment à cette conception séparée, et, pour Dewey, dévitalisée et pervertie de l'art dont les œuvres du modernisme ont porté l'idée. On pourrait même dire que la notion d'*expérience*, dans l'immanence et la circulation horizontale qu'elle induit, est à l'opposé même de ce que propose le musée, institution symbolique de la culture comme projet politique moderne : séparation et verticalité. Extraction de l'objet et exhaussement de son statut. Le caractère bon enfant des exemples et métaphores de Dewey, convoquant les petites fleurs et les tartes aux pommes, a bien pour enjeu de se débarrasser, radicalement, de toute la « culture de la culture ». C'est ainsi d'ailleurs qu'il engage son cycle de conférences :

Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. Nous devons arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour²⁴.

Mon hypothèse est donc que le détour est ici retour. *L'Art comme expérience* propose un rapport à l'art qui se passe de la culture comme institution, qui remet en cause l'art comme œuvre et qui entend restaurer quelque chose de l'ordre du populaire là où les évolutions modernes, l'institutionnalisation de l'art ont

23. *L'Art comme expérience*, p. 40.

24. *Ibid.*, p. 30.

créé des catégories artificielles, savantes et surtout dépréciatives et construit, conjointement, le populaire comme fantasme.

5. De la culture

La réserve que l'on pourrait avoir, avec Jameson notamment, à l'égard d'une lecture de Dewey qui prendrait au pied de la lettre le caractère réactionnaire, antimoderne de son propos, a à voir avec l'existence de la culture. Peut-être l'époque contemporaine a-t-elle à faire avec ceci que désormais la culture existe, c'est-à-dire une réalité historique qui fait scène et à l'intérieur de laquelle nous pensons et surtout sommes pensés. Dire que nous ne pouvons plus en faire l'économie historiquement ne signifie pas que nous ne pouvons pas penser contre, mais signifie que nous ne pouvons plus penser sans. Or, la culture, en ce sens, sonne le glas d'une innocence des objets en les inscrivant dans une cartographie sociale, voire en leur conférant une fonction de scène sociale. C'est peut-être ainsi que l'on peut entendre ce que dit Jameson : « la *culture* est devenue un produit à part entière²⁵ ».

C'est une des pensées du populaire qui a surgi au tournant du XX^e siècle : se débarrasser de l'œuvre comme métonymie de la hiérarchie sociale. On pourrait tout aussi bien utiliser et lire Dewey autrement, notamment à partir de sa conception très « savante » de la démocratie et de la Grande Communauté. Car il y a dans son œuvre des éléments qui ne relèvent pas du tout d'une détente ou d'un abandon des idéaux en tant que messages de mise au travail. Au contraire. Cela ne contredit pas, à mon sens, l'interprétation jamesonienne du soulagement postmoderne, cela nous invite à enrichir ou à nuancer les lectures que nous faisons de Dewey. Ou à casser des relations que l'on pourrait établir entre Dewey et certains discours actuels dont

25. *Ibid.*, p. 16.

on le rapprocherait à tort. Il y a bien des éléments en circulation qui alimentent la promotion d'une définition idéalisée du populaire, dont témoigne le travail de Lawrence Levine : l'idée que l'institutionnalisation de la culture aurait arraché à leur substrat authentiquement populaire des objets qui se retournent désormais contre le peuple, à l'égard duquel l'art n'est plus qu'un outil supplémentaire, voire une scène privilégiée, de ségrégation sociale. Après tout, la famille chassée du musée d'Orsay, en 2013, pour mauvaise odeur relèverait assurément des vignettes horribles de Levine. Ce que les lecteurs de Dewey ne mettent pas en avant est la dimension très « exigeante » de sa définition d'une démocratie effective²⁶. Démocratie par le savoir, pourrait-on dire, si l'adjectif « savant » n'était déjà annexé par la culture en des formes que précisément Dewey abhorre. Le Public émerge lorsqu'il s'identifie lui-même comme tel, et ce procès passe par un travail. La Grande Communauté deweyenne est une société devenue transparente à elle-même par la communication du savoir nécessaire à sa connaissance d'elle-même :

Nous n'avons fait qu'effleurer les conditions auxquelles la Grande Société pourrait devenir une Grande Communauté, à savoir une société dans laquelle les conséquences toujours plus grandes et confusément ramifiées des activités sociales seraient connues au sens plein de ce mot, de sorte qu'un Public organisé et articulé en viendrait à naître²⁷.

Et

26. Joan Stavo-Debauge, Danny Trom, « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey », in Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La Croyance et l'Enquête, Aux sources du pragmatisme*, Éditions de l'EHESS, « Raisons pratiques » 15, 2004.

27. *Le Public et ses problèmes*, p. 283.

[s]eule une enquête continue – continue au sens de persistante et connectée aux conditions d'une situation – peut fournir le matériel d'une opinion durable sur les affaires publiques. [...] il est impossible d'aboutir à une politique véritablement publique sans connaissance précise, et cette connaissance dépend d'une recherche et d'une consignation des faits qui soit systématique, complète et menée grâce à des instruments bien adaptés²⁸.

Sans les condamnations de Dewey contre le snobisme et les jouissances de classe, sans surtout son insistance à ce que tous aient accès aux moyens de communication de ces savoirs, on taxerait sans mal cette théorie démocratique d'élitiste. Du moins si certaines affirmations de Dewey peuvent résonner avec des formes d'anti-intellectualisme contemporain, on se tromperait à ne pas voir les bases éminemment intellectuelles de sa démocratie. La « participation » que pose Dewey à l'émergence de sa Grande Communauté est très active, et, pour le dire de façon potache, on devrait se garder de faire de Dewey une lecture trop baba cool, quoique sa communauté rurale éveille comme représentations. C'est l'ambiguïté de la politique deweyenne, d'activer un fantasme façon « petite maison dans la prairie » avec une conception très savante et volontiers technologique de la démocratie, où la transparence à soi est un acquis de la science et de la relecture de ses travaux.

Ce que l'on peut lire dans *L'Art comme expérience* et qu'il faut déconstruire pour accéder à un diagnostic plus pertinent quant à la culture consiste à accuser l'art d'être un facteur de discrimination sociale et, partant, à imaginer qu'il serait possible de s'en débarrasser, la conflictualité sociale étant elle aussi une construction historique. Préjugé bien logique si l'on attend de la culture, de l'éducation culturelle, qu'elle soit le ferment de la

28. *Ibid.*, p. 277.

réconciliation. Le conflit entre Marx et les proudhoniens à l'égard de l'argent mérite ici d'être rappelé. Dans les *Grundrisse*, Marx réfute les positions de l'économiste socialiste Alfred Darimon. L'enjeu des socialistes français était de concevoir un système économique qui inhibe la tendance de l'argent à s'autonomiser, à devenir matière à spéculation et thésaurisation. Pour le dire de façon plus imagée : un système qui contraigne l'argent à rester de la monnaie et à ne pas devenir du capital. L'idée, pour ce faire, était d'indexer la monnaie sur le temps de travail par un système de bons échangeables, sorte de corset artisanalisant autour de la monnaie. Cela se résumerait à vouloir supprimer l'argent pour supprimer les inégalités sociales, ce à quoi Marx rétorqua en substance que l'argent n'est qu'un effet d'un mode déterminé de production et que sa suppression ou la modification de son mode de circulation n'entamerait pas les causes de la misère ouvrière. L'argent n'est pas cause de l'injustice économique, il n'en est qu'une conséquence, une expression. La force de l'argumentaire marxiste contre l'utopie antimonnaire des proudhoniens est évidemment d'abord de désigner le dysfonctionnement à sa racine et non de s'en tenir à l'un de ses symptômes, c'est-à-dire d'identifier quelque chose qui est de l'ordre du réel de l'économie ; il est en outre de prendre acte de la rupture historique de l'invention de l'argent comme abstraction. À la différence de ses premières analyses sur l'argent, imprégnées de la condamnation traditionnelle et chrétienne – l'argent comme vice –, les *Grundrisse* développent l'idée d'un progrès irréversible dans l'existence de l'argent comme équivalent universel²⁹.

29. Voir notamment Stéphane Haber, « Quelques remarques sur la critique de l'argent au début du livre I du *Capital* de Marx », *Philosophique* n° 11, 2008, p. 9-40.

On pourrait dire que rôde autour de la culture une pensée du même ordre : si l'on abolissait l'art, ne se débarrasserait-on pas, du même coup, de la distinction ? Si l'on pense avec Marx que la lutte des classes est de l'ordre du réel, au sens lacanien du mot, c'est-à-dire de quelque chose qui ne passe pas, qui est une structure *a priori* de la réalité, alors il est difficile de souscrire à l'idée d'un art-cause. L'argumentaire marxiste contre l'utopie antimonetariste est transposable à la crispation deweyenne à l'égard de l'art dans sa définition moderne³⁰. Une forme de réaction de gauche tend actuellement à faire siens des traits de l'anti-intellectualisme de l'Europe conservatrice, en chargeant l'art (et la culture dite « savante ») d'actualiser une forme de mépris social, dès lors qu'il n'est pas d'emblée et sans reste absolument consommable. Il y a là un déplacement illégitime qui, souvent, ignore ses propres effets pernicieux. Finit par circuler de façon souterraine un énoncé qui, sans être jamais formulé de façon aussi brutale, structure néanmoins nombre de discours, consistant à poser que l'art est définitivement une notion antidémocratique. Et sans doute une certaine relecture de Dewey participe-t-elle de cette circulation, malgré qu'on en ait peut-être.

La seconde raison de la pertinence de la dispute marxienne sur l'argent est de nous aider à penser avec l'histoire, avec la nécessité de ses sauts qualitatifs. Il y a dans l'appropriation de Dewey aujourd'hui par ceux que préoccupe à juste titre la question de la culture, c'est-à-dire la question de l'articulation de l'art et du politique, un certain nombre de réflexes qui relèvent

30. Dans le chapitre « L'argent n'a pas d'odeur » de *La Force d'un malentendu*, Jean-Pierre Cometti travaille sur l'homologie de position entre art et argent, mais dans la parenté de leurs fonctionnements : ils n'ont tous deux aucune valeur en eux-mêmes, ou leur valeur d'usage est sans commune mesure avec leur valeur marchande.

d'un fantasme antimoderne, d'une utopie primitiviste : pourrait-on penser la question de la valorisation des pratiques culturelles (par opposition à la sacralisation malrucienne des œuvres !) sans la couleur New Age de la chose ? L'idéal de la communauté identifiée à elle-même à laquelle rêve Dewey infuse-t-il sa lecture contemporaine au point de venir y accoler un mythe de société naturelle bienheureuse ? On a pointé l'horizon jeffersonnien qui oriente l'édifice politique deweyen, la petite communauté de propriétaires terriens, libres et égaux, de l'Amérique rurale des années 1800, représentation sur laquelle se clôt *Le Public et ses problèmes*, en quoi le monde deweyen est effectivement sinon antimoderniste, du moins antimoderne, réactionnaire au sens strict. De la même manière, pourrait-on travailler à déconstruire les modalités artificielles, les lois courtisanes, les fausses valeurs qui ont cours dans le monde de l'art, sans pour autant vouloir en rabattre sur toute forme d'énigme artistique ? Peut-on penser l'ordre culturel – sa valeur de reflet – sans le faire depuis le présupposé qu'il y eut un temps hors culture, un temps d'innocence où les objets flottaient dans un corps social sans antagonismes ? Enfin, est-il possible de conserver la force des attendus modernistes en cassant la réification de ses objets, autrement dit, garder l'art en jetant l'eau du bain de son devenir social discriminant ? À la première partie de cette dernière question, Jameson répondrait probablement « Non » : si croire à l'histoire, c'est prendre acte des grandes bascules anthropologiques qui la découpent et la meuvent, comme de grands glaciers dont le cours n'est ni fixe ni certain, mais dont les fractures sont franches et la dérive réelle, les bénéfiques de ce soulagement emportent avec eux leurs effets nécessaires, ici l'abandon d'une tension dont l'art était l'un des noms. Mais si l'on veut tenir la possibilité d'un « oui » à cette question, et pour le dire autrement, si la question de la culture au sens moderne du mot est de travailler cet énoncé impossible qu'est « s'adresser à

tous », il n'est pas exclu que le recours à Dewey ne nous éloigne d'une réponse effective ou pertinente.

6. De la critique

L'une des dimensions du changement climatique actuel dont Dewey est un symptôme consiste en un changement de cible au sein même de la critique de gauche. La population de référence pour ainsi dire a changé, le fusil a changé de cible, mais pas de fonction. Adorno et Horkheimer défendaient l'œuvre au nom des classes inférieures, défense de l'art dans sa définition moderniste et critique de la domination faisaient la paire (avec ce supplément de complexité que l'art bourgeois lui-même était certes loué comme objet mais aussi analysé comme cache idéologique³¹), appartenant en cela à la longue tradition de la destruction de l'erreur par la raison éclairée, ici par l'intellectuel critique. Or du point de vue des deweyens français, Adorno passe aujourd'hui pour le défenseur d'un art élitiste et socialement humiliant, contre lequel il faut jouer le « droit » à une forme de naturalité du goût. Adorno et Horkheimer fustigeaient la culture de masse au nom d'un principe, d'un postulat, celui de la liberté du sujet, de l'indépendance subjective, mais cette vision du monde passe pour être irrémédiablement méprisante. Et effectivement, elle l'est, au regard de ce qui se donne désormais comme norme. Adorno et Horkheimer critiquaient l'industrie culturelle comme outil d'une structure d'exploitation dont elle était une actualisation, Dewey dénonce les usages socialement discriminants de l'art, mais en exonérant la société qui produit ces usages. La défense du peuple depuis Dewey

31. Theodor Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels, raison et mystification des masses », *La Dialectique de la raison*, trad. É. Kaufholz, Gallimard, « Tel », 1974, p. 144.

représente finalement une sorte de rupture avec la tradition des Lumières en ce qu'elle travaille à dénoncer la mystification mais pour laisser le peuple en paix, non pour l'affranchir. Au point que la défense des masses mystifiées pourrait sembler aujourd'hui relever d'une hypostase du populaire, d'une sorte de sacralisation de classe. La critique a changé de cible : la critique du bourgeois qui était une des dimensions structurantes du regard moderniste (voir, à ce sujet, Raymond Williams) a été subvertie par la revendication du bon droit à être dans la norme, à ne pas sortir du lot, à ne pas même comprendre pourquoi il le faudrait. En somme, le sentiment de la norme a gagné la majorité, c'est une des formes du soulagement postmoderne. Cela peut aussi s'appeler la normopathie culturelle. Peut-être bute-t-on ici sur l'hostilité de Dewey au marxisme, patente dès l'après-Seconde Guerre mondiale (la seconde préface au *Public et ses problèmes* se focalise, dès 1946, sur l'ennemi soviétique, laissant loin derrière, dans l'ordre des horreurs, les « abus » de la science, et ne disant mot sur les camps). Le point d'énonciation de la critique moderniste façon Francfort, c'est le Sujet, dans la défense d'une irréfragable singularité, le point d'énonciation de la critique deweyenne est la défense d'une sorte de tranquillité de chacun, depuis la défense d'un droit à l'ordinaire. Le minoritaire est pathologique, alors qu'avant il était héroïque. *Relief*, donc, et promotion d'une définition du populaire comme norme plus que comme masse.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, « La production industrielle de biens culturels, raison et mystification des masses », *La Dialectique de la raison*, trad., É. Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.
- ADORNO Theodor, *Prismes*, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 2003.
- BAILLY Jean-Christophe, « L'Étrange émotion », préface à Philippe Lacoue-Labarthe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, « Mamco », 2009.
- BEARDSLEY Monroe, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1981.
- BECKER Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, « Art, Histoire, Société », 1988.
- BERLINER Paul F., *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University Of Chicago Press, 1994.
- BISHOP Claire, « The Social Turn: Participation and Its Discontents », *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.
- CALAFAT Guillaume, LAVERGNE Cécile, MONNET Éric, 2013, « Philosophies et sciences sociales : les enjeux de la conversion », in Guillaume Calafat, Cécile Lavergne et Éric Monnet (dir.), *Philosophies et sciences sociales, Tracés, Hors Série n° 13*.
- CALVERTON Victor Francis (ed.), *An Anthology of Negro American Literature*, New York, Periodicals Service Co, 1929.
- CASSIRER Ernst, *An Essay on Man*, New York, Yale University Press, 1944.
- CHIDO Simona (ed.), *John Dewey, Nelson Goodman, Architettura Formativa*, Milan, Edizioni Unicopoli, 2008.
- COMETTI Jean-Pierre (dir.), *Les Arts de masse en question*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.
- , *La Force d'un malentendu. Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.
- , « Le pragmatisme est-il un empirisme? », *Critique* 754, 2010.

- , *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- , « Que signifie la "fin des avant-gardes" ? », *Rue Descartes* 3/2010.
- , *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- , « Y a-t-il un problème de l'esthétique ? », *Intellectica* n° 60, 2013/2.
- , « Participer à quoi et pour quoi ? », *Participer, publications du Mac/Val*, 2014.
- « Performance as an expérience », Madrid, *PER/FORM*, 2014.
- COMETTI Jean-Pierre et GIRAUD Éric, *Black Mountain College*, Rennes/Marseille, PUR/cipM, 2014.
- COUCHOT Edmond, *La Nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.
- DANTO Arthur, « Le monde de l'art » [1964] in Danielle Lories (textes rassemblés et traduits par), *Esthétique et philosophie analytique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198.
- , *La Transfiguration du banal* [1981]; trad. Cl. Hary-Schaeffer], Paris, Seuil, 1989.
- , *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.
- DAVIES David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- DEACON Terrence William, *The Symbolic Species. The Coevolution of Language and the Brain*, New York, Norton & Company, 1997.
- DESIDERI Fabrizio, 2011, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milan, Cortina.

*

DEWEY John

• Traduit en français

- [1910] *L'Influence de Darwin sur la philosophie*, trad. S. Madelrieux et al., Paris, Gallimard, « Folio essais », 2015.
- [1919] *Reconstruction en philosophie*, trad. P. Di Mascio, 1^{re} édition Pau/Paris, PUP/ Farrago, 2003; 2^e édition Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014.
- [1925] *Expérience et nature*, trad. J. Zask, présenté et annoté par J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2013.
- [1929] *La Quête de certitude*, trad. P. Savidan, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2014.
- [1934] *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti (dir.), Pau/Paris, PUP/ Farrago, 2005; réédition Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- [1935], *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir*, trad. N. Ferron, Paris, Flammarion, « Climats », 2014.
- [1938] *Logique : la théorie de l'enquête*, trad. G. Deledalle, Paris, PUF, 1993.

• En anglais

- [1898] «The Reflex Arc Concept in Psychology », in Jo Ann Boydston (ed.), *The Early Works, 1882-1898*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1969-1972, vol. 5.
- [1906] «The Experimental Theory of Knowledge », in Jo Ann Boydston (ed.), *The Middle Works, 1899-1924*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1976-1983, vol. 3.
- [1911], *The Problem of Truth. II. Truth and Consequences*, Old Penn, *Weekly Review of the University of Pennsylvania* 9.
- [1912] «Perception and Organic Action », *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 7.
- [1917] «The Need for a Recovery of Philosophy », *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 10.
- [1922] «Human Nature and Conduct », *The Middle Works, 1899-1924*, vol. 14.
- [1925] «A Naturalistic Theory of Sense-Perception », in Jo Ann Boydston (ed.), *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1981-1990, vol. 2.
- [1928] «Body and Mind », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 3.
- [1930] «Individualism Old and New », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5.
- [1930] «Three Independent Factors in Morals, » *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5.
- [1930] «Qualitative Thought », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 5.
- [1931, «Affective Thought », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 2.
- [1932] «Ethics », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 3.
- [1932] «Politics and Culture », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 11, p. 40-48.
- [1937] «The Educative Function of a Museum of Decorative Arts », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 11.
- [1938] «Means and Ends », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 13, p. 349-354.
- [1939] «Creative Democracy: The Task Before Us », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 14.
- [1939] «Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder », *The Later Works, 1925-1953*, vol. 14.
- [1950] «Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/1950,

*

- DICKIE George, «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience », *The Journal of Philosophy* 62/5, 1965.
- *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven, 1984.
- DISSANAYAKE Ellen, *What is Art For?* Seattle et Londres, University of Washington Press, 1988.

- , *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle et Londres, University of Washington Press, 1995.
- , *Art and Intimacy. How the Arts Began*, Seattle et Londres, University of Washington Press, 2000.
- , « The Arts after Darwin. Does Art have an origin and an Adaptive Function? » in Zijlmans, Kitty et Van Damme, Wilfried (dir.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008, p. 241-263.
- DREON Roberta, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*, Milan-Udine, Mimesis, 2003.
- , *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui* [2012], trad. J. Orsoni, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2017.
- , « How to Do Different Things With Words Why Dewey's Aesthetics Is Peculiar », *Pragmatism Today* 4, 2013.
- EIBL-EIBESFELDT Irenäus, *Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung*, Munich, Piper Verlag, 1987.
- ELLISON Ralph, *Shadow and Act* [1964], New York, Vintage, 1995.
- EMIRBAYER Mustafa, MAYNARD Douglas, « Pragmatism and Ethnomethodology », in Mustafa Emirbayer et Douglas Maynard (dir.), *Symposium on Emirbayer and Maynard's « Pragmatism and Ethnomethodology »*, *Qualitative Sociology* vol. 34, n° 1, 2011, p. 221-261.
- FOSTER Hal, *Le Retour du réel*, trad. Y. Cantraine et F. Pierobon, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, *L'Œuvre commune*, Dijon, Les presses du réel, 2012.
- GADAMER Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr – Paul Siebeck, 1990.
- GALLIE Walter Bryce, « Les concepts essentiellement contestés » [1956], trad. O. Tinland, *Philosophie* n° 122, Paris, Minuit, 2014/3, p. 9-33.
- GARFINKEL Harold, *Recherches en ethnométhodologie* [1967], trad. M. Barthélémy et L. Quéré, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- GENETTE Gérard, *La Relation esthétique. L'Œuvre de l'art II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1997.
- GIOIA Ted, *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- GOODMAN Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984.
- , *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- , *Manières de faire des mondes* [1978], trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- , « La fin du musée? », *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.

- GOODMAN Nelson et ELGIN Catherine Z., *Reconceptions en philosophie* [1988], trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, 1994.
- HABER Stéphane, « Quelques remarques sur la critique de l'argent au début du livre I du *Capital* de Marx », *Philosophique* n° 11, 2008, p. 9-40.
- HANDJARAS Luciano, *Problemi e progetti del costruzionismo: saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Milan, F. Angeli, 1991.
- HEATH Christian et VOM LEHN Dirk, « Configuring Reception. (Dis-)regarding the "spectator" in Museums and Galleries », *Theory, Culture and Society* vol. 21, n° 6, 2004.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Robert, *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, 2012.
- HENNION Antoine, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 2007.
- , « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », [en ligne] *Sociologies* [http://sociologies.revues.org/4353], 2013.
- , « Petit portrait de Becker en pragmatiste », in Jean-Pierre Benghozi et Thomas Paris Thomas (dir.), *Howard Becker et les Mondes de l'art*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2013.
- HIRSCHHORN Thomas, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, Amsterdam, 2009.
- HUGGINS Nathan I., *Harlem Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1971.
- JAMES William [1884], « What is an Emotion? », *Essays in Psychology*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1983.
- , *Essais d'empirisme radical* [1904], trad. G. Garetta et M. Girel, Paris, Flammarion, 2007.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Fl. Nevoltry, Paris, ENSBA, 2007.
- JOAS Hans, *La Créativité de l'agir*, trad. Paris, Le Cerf, 1999.
- KAMINSKY Jack, « Dewey's Concept of an Experience », *Philosophy and Phenomenological Research* 17/3, 1957.
- KARSENTI Bruno, QUÉRÉ Louis (dir.), *La Croyance et l'Enquête, Raisons pratiques* n° 18, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- KESTER Grant H., *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011.
- LIPPMANN Walter, *Le Public fantôme*, trad. L. Décréau, Paris, Démopolis, 2008.
- MATHUR D. C., « A Note on the Concept of « Consummatory Experience in Dewey's Aesthetics », in J.E. Tiles (ed.), *John Dewey: Critical Assessments*, vol. 3: *Value, Conduct and Art*, Londres-New York, Routledge, 1998.
- MATTEUCCI Giovanni, « L'antropologia dell'esperienza in Dewey », in Luigi Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, « Aesthetica Preprint Supplementa » 21, 2007.
- , « Introduzione », in Giovanni Matteucci (ed.), *Arte come esperienza di John Dewey*, Palerme, Aesthetica, 2007.

- , « Introduzione », in J. Dewey, *Per una filosofia risanata. Intelligenza e percezione*, G. Matteucci (ed), Rome, Armando Editore, 2009.
- , *Il sapere estetico come prassi antropologica*, Pise, ETS, 2010.
- , « Esteticità diffusa come forma di vita : la possibilità di un'estetica del quotidiano », in Aa.Vv., *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica*, Milan, Guerini, 2013.
- MEAD, George H., « The Nature of Aesthetic Experience », *International Journal of Ethics* 36/4, 1926.
- , « The Philosophy of John Dewey », *International Journal of Ethics* 46/1, 1935.
- , *L'Esprit, le soi, la société* [1934], trad. D. Cefäi et L. Quéré, Paris, PUF, 2006.
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2003.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Nature*, Paris, Seuil, 1995.
- MÜLLER Heiner, *Poèmes 1949-1995*, trad. Chr. Jourdeuil *et al.*, Christian Bourgeois Éditeur, « Détroits », 1996.
- OGIEN Albert, *Les Formes sociales de la pensée. La sociologie après Wittgenstein*, Paris, Armand Colin, 2007.
- OTTOBRE Alfonso, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey*, Milan, Albo Versorio, « Figure dell'estetica », 2012.
- PECQUEUX Anthony, « Pour une approche écologique des expériences urbaines », in Pierre Charbonnier et Yaël Kreplak (dir.), *Écologiques. Enquêtes sur les milieux humains, Tracés* n° 22, 2012, p. 27-41.
- PÉQUIGNOT Bruno, *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007.
- PERRICONE Christopher, « The Influence of Darwin on Dewey's Philosophy of Art », *The Journal of Speculative Philosophy* 20/1, 2006.
- PIZZO RUSSO Lucia, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pise, Ets, 2009.
- POLILLO Arrigo, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milan, Mondadori, 1975.
- POSTIF François, « Entretien avec John Coltrane », *Jazz Hot*, janvier 1962.
- POUVET Roger, *Le Réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006.
- PUTNAM Hilary, *Pragmatism: An Open Question*, Oxford, Blackwell, 1995.
- , *Ethics without Ontology*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2004.
- , *Fait/valleur, la fin d'un dogme* [2002], trad. J.-P. Cometti et M. Caveribère, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 2004.
- QUÉRÉ Louis, « Le modèle esthétique de la communication chez John Dewey », [en ligne] *Occasional Papers du CEMS* n° 19 [http://cems.chess.fr/doc/annexe/file/3168/porto2014_quere2.pdf], 2014.
- QUÉRÉ Louis et TERZI Cédric, « Some features of pragmatist thought still remain insufficiently explored in ethnomethodology », in Mustafa Emirbayer et Douglas Maynard (dir.), *Symposium on Emirbayer and*

- Maynard's « *Pragmatism and Ethnomethodology* », *Qualitative Sociology* vol. 34, n° 1, 2011, p. 271-275.
- RANCIÈRE Jacques, « Le partage du sensible » (interview), *Multitudes*, 2007.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROCHLITZ Rainer, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1998.
- ROMANELL Patrick, « A Comment on Croce's and Dewey's Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8/1949.
- ROMÉAS Nicolas, « L'art, la culture et la gauche », *Contre la machine à décerveler. Le blog de Nicolas Moréas sur Médiapart*, 8 août 2011.
- RORTY Richard, *Conséquences du pragmatisme* [1982], trad. J.-P. Cometti, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1993.
- , « Le parcours du pragmatiste », dans *Interprétation et surinterprétation*, trad. J.-P. Cometti, PUF, 2001.
- RUBY Christian, « L'éducation esthétique et artistique, à l'école, est un problème, pas une solution », Conférence prononcée dans le cadre d'un stage dédié aux « Espaces rencontre avec l'œuvre d'art », Académie de Lille, mars 2006.
- SARGEANT Winthrop, *Jazz: Hot and Hybrid*, New York, Da Capo Press, 1975.
- SHELLEKENS Elisabeth et GOLDIE Peter, *The Aesthetic Mind: Philosophie and Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SHUSTERMAN Richard, *Sous l'interprétation*, trad. J.-P. Cometti, Combas, L'Éclat, « Tiré à part », 1995.
- , « The End of Aesthetic Experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, 1997.
- , *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Boston, Rowman & Littlefield, 2000.
- , *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- , *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.
- , « Dewey's Art as Experience: The Psychological Background », *Journal of Aesthetic Education* 44/1, 2010.
- , « The Pragmatist Aesthetics of William James », *British Journal of Aesthetics* 51/4, 2011.
- SPARTI Davide, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologne, Il Mulino, « Intersezioni », 2005.
- , *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologne, Il Mulino, « Intersezioni », 2010.
- STALLABRASS Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- STAVO-DEBAUGE Joan, TROM Danny, « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey », in Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La Croyance et l'Enquête, Aux sources du pragmatisme*, Éditions de l'EHESS, « Raisons pratiques » 15, 2004.
- VILLANUEVA Patrick, « Il Jazz », in (collectif) *Il Novecento Enciclopedia musicale*, Turin, Einaudi, 2001.
- VIOLI Patrizia, « Beyond the Body: Towards a Full Embodied Semiosis », in Roslyn M. Frank et René Dirven (ed.), *Body, Language and Mind*, vol. 2, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008.
- WOLLHEIM Richard, *L'Art et ses objets* [1980], trad. R. Crevier, Paris, Aubier, « Philosophie », 1994.
- ZANGWILL Nick, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- ZASK Joëlle, *John Dewey, philosophe du public I*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- , *Art et Démocratie. Peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003.
- , « Pratiques artistiques et conduites démocratiques », *Art et politique, Noésis* n° 11, 2007.
- , « Situation ou contexte ? », *Revue internationale de philosophie* n° 245, Paris, PUF, 3/2008.
- , « Le courage de l'expérience », in Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes/Marseille, Presses universitaires de Rennes/CIPM, « Arts contemporains », 2014, p. 17-35.
- ZELTNER Philip M., *John Dewey's Aesthetic Philosophy*, Amsterdam, Gruner B.V., 1975.
- ZIJLMANS Kitty, VAN DAMNE Wilfried (dir.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008.

LES AUTEURS

Jean-Pierre COMETTI [1944–2016] s'est notamment intéressé aux relations entre art et « conditions d'art » dans les sociétés contemporaines. À ce sujet, il a publié, entre autres : *La Force d'un malentendu* (Questions théoriques, 2009), *Art et facteurs d'art* (Presses universitaires de Rennes, 2013) et *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture* (Questions théoriques, 2015). Il a édité, en français, les *Œuvres* de John Dewey, publiées chez Gallimard, ainsi que deux essais, *La Démocratie radicale. Lire John Dewey* (Gallimard, 2016), précédé d'un ouvrage plus général : *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* (Gallimard, 2010). Outre Dewey, il a traduit Nelson Goodman, Ludwig Wittgenstein, David Lewis, Richard Rorty, Robert Brandom ou encore Hilary Putnam.

Roberta DREON est professeure associée d'esthétique à l'université Ca' Foscari de Venise. Elle a publié : *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi* (2012, traduit en français par Jérôme Orsoni sous le titre *Sortir de la tour d'ivoire* (Questions théoriques, 2017), *Il sentire e la parola* (2007), ainsi qu'un volume sur Heidegger, *Eserienza e tempo* (2003). Elle a d'abord étudié l'herméneutique et la phénoménologie, avant de concentrer ses recherches sur le pragmatisme et les débats contemporains en esthétique.

Gioia Laura IANNILLI a accompli des études de philosophie et d'histoire de l'art principalement fondées sur l'héritage contemporain du pragmatisme en esthétique. Elle a collaboré à l'activité

de recherche et de didactique sur l'esthétique du Centre de Rimini de l'université de Bologne, où elle a mené un projet de recherche sur les rapports de l'esthétique du quotidien et le design, dans le cadre d'un doctorat en architecture. Les travaux qui s'y rapportent sont en cours de publication.

Yaël KREPLAK est chercheuse associée au CEMS-IMM (EHESS) et travaille dans le domaine de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle. Elle a soutenu, en 2014, une thèse intitulée *L'Œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques*. Son travail défend une approche descriptive des pratiques sociales situées qui constituent les œuvres, et cherche à élaborer une approche de l'œuvre comme accomplissement pratique. Après avoir travaillé sur les pratiques de mise en exposition, elle s'intéresse désormais aux activités de conservation, restauration et documentation.

Giovanni MATTEUCCI est professeur ordinaire d'esthétique à l'université de Bologne. Outre de nombreux articles, et il est l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels : *Dilthey: Das Ästhetische als Relation* (Würzburg 2004), *Filosofia ed estetica del senso* (Pisa 2005), *Il sapere estetico come prassi antropologica* (Pisa 2010), *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* (Milano 2012). Il est aussi l'éditeur, en italien, de classiques de la pensée contemporaine – Dilthey, Cassirer, Dewey, Adorno, Langer, Wollheim – et d'ouvrages collectifs consacrés à des thèmes au centre de débats contemporains en esthétique analytique, en anthropologie de l'image, sur la nature des émotions, etc. Il coordonne, avec Fabrizio Desideri, depuis 2004, le séminaire permanent d'esthétique qui soutient la revue en ligne *Aisthesis*.

Alfonso OTTOBRE est né à Rome, où il a accompli des études de musique, de lettres et de philosophie ; il a ensuite étudié à Palerme,

pour son doctorat de recherche en esthétique et théorie des arts. Ses écrits concernent surtout l'esthétique anglo-américaine. Ils ont été publiés dans des revues spécialisées et dans des volumes collectifs, parmi lesquels : *Filosofia Analitica* (Carocci, 2007), *Ripensare le immagini* (Mimesis, 2009), *Volti della memoria* (Mimesis, 2012). Il a en outre rédigé l'appendice du volume : *Esperienza estetica. A partire da John Dewey* (édité par L.Russo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007). Il est l'auteur d'une monographie consacrée à l'esthétique de John Dewey, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey* (Albo Versorio, 2012).

Olivier QUINTYN est né en 1978 à Porto Alegre (Brésil). Il a enseigné l'esthétique et l'histoire de l'art à l'université Rennes 2. Il écrit des textes théoriques, diffuse des dossiers et « dispositifs poétiques » à propos de la géopolitique internationale sur des supports divers (affiches, *flyers*, journaux gratuits). Il est l'auteur de : *Dispositifs/Dislocations* (Al Dante/Questions Théoriques, 2007), essai sur le collage, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution* (Questions théoriques, 2015) et *Implémentations/Implantations* (Questions théoriques, 2017), essais d'esthétique liant pragmatisme et théorie critique.

Diane SCOTT a travaillé pendant de nombreuses années comme metteur en scène. Directrice de la compagnie de théâtre Les Corps secrets, elle s'est notamment intéressée à Heiner Müller, Robert Walser, Friedrich Hölderlin, et a été lauréate de la Villa Médicis « Hors les murs » en 2011. Parallèlement critique dramatique, elle a entrepris de consacrer une thèse aux rapports entre théâtre et modernité politique. Elle a publié *Carnet critique, Avignon 2009* (L'Harmattan, 2010). Elle est la rédactrice en chef de *Revue Incise*.

TABLE

I. La naturalisation de l'esthétique	13
GIOVANNI MATTEUCCI	
Le paradigme esthétique-pragmatiste de Dewey : analyse et perspectives	15
ROBERTA DREON	
L'esthétique, l'artistique et l'humain : continuité et différence entre art et expérience chez Dewey	57
II. Perspectives	93
ALFONSO OTTOBRE	
<i>Swinging</i> Dewey	95
GIOIA LAURA IANNILLI	
John Dewey et Nelson Goodman : La <i>paideia</i> artistique comme résonance opérative.....	119
YAËL KREPLAK	
Le continuisme deweyen à l'épreuve des situations : de l'art comme expérience aux pratiques artistiques en interaction.....	143
III. Ressources critiques et politiques	165
OLIVIER QUINTYN	
De quelques usages critiques de Dewey pour l'esthétique aujourd'hui.....	167
JEAN-PIERRE COMETTI	
Politiques de l'art	193
DIANE SCOTT	
Six notes sur Dewey aujourd'hui	225
Bibliographie.....	251
Les auteurs	259

APRÈS L'ART COMME EXPÉRIENCE
Esthétique et politique aujourd'hui
à la lumière de John Dewey

collectif dirigé par Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci

achevé d'imprimer en octobre 2017

n° ISBN : 978-2-917131-49-7

Dépôt légal : 3^e trimestre 2017.

Imprimé en Europe.

Ouvrage publié avec l'aide du Centre national du livre.

Collection « Saggio Casino » dirigée par Olivier Quintyn

www.questions-theoriques.com

mail : questions.theoriques@gmail.com